

- Makaleler -

Feminist Anlatı Yaklaşımıyla *Mustang* Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi

Nüket Elpeze Ergeç *

Özet

Bu çalışmada, sinemada feminist teori ve feminist anlatı yaklaşımları temelinde, kadın yönetmen aracılığıyla sinemada dişil dil kurabilmenin imkanlarına ilişkin bir çerçeve çizilmiştir. Bu çerçeveye kadın seyirciyi dahil etmek ve filmle kurduğu bağlantıyı görmek için yeni ve farklı bir yöntem olarak Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi düzenlenmiştir. Bu amaçla çalışmada Deniz Gamze Ergüven'in yönettiği Mustang filmi yargısal örnekleme seçilerek anlatısı, bakış açısı ve karakterleri aracılığıyla dişil dili izleyiciye nasıl sunduğu Smelik (2008)'in feminist film anlatısı ile değerlendirilmiştir. Filmin, toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakışı ile sunduğu ve cinsler arasındaki asimetric iktidar ilişkisini eleştiriler getirdiği görülmüştür. Çalışmada filmin kadın seyircisi, "Benim Sahnem" Dijital Hikaye Anlatı Atölyesine alınmış ve atölye sürecinde Mustang filmi bağlamında altı dijital hikaye üretilmiştir. Atölyede, katılımcıların film sahneleri ile özdeşleşim kurarak hikayelerini yazımları ve dişil dili oluşturma biçimleri gözlemlenmiştir. Hikayelerin içerik ve tematik analizlerinde kadınlığı, hikayelerin merkezine yerleştirildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dişil Dil, Feminist Film Anlatısı, Dijital Hikaye Anlatımı Atölyesi.

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4591-7982>
E-mail : nergec@gmail.com
DOI: 10.31122/Sinefilozofi.514971

Geliş Tarihi - *Received*: 19.01.2019
Kabul Tarihi - *Accepted*: 17.04.2019

- Articles -

Mustang Film with Feminist Narrative Approach and Evaluating Research Methodology for Setting Feminine Language; Digital Storytelling Workshop

Nüket Elpeze Ergeç*

Abstract

In this study, based on feminist theory and feminist narrative approach in cinema, it was aimed to draw a frame about the possibilities of establishing feminine language in cinema through the female director. The Digital Storytelling workshop practice was designed to include the female audience and to see the connection with film. For this scope, Mustang film directed by Deniz Gamze Ergüven was chosen in this study. The film has been evaluated through feminist film narrative of Smelik (2008) how she presented to the audience with feminine language by feminist film narrative, the point of view and characters. It has been seen that the film presents gender differences with a female view and presents criticism of the asymmetric power relationship between the genera. In this study, "My scene" Digital Storytelling workshop practice was organized with the film's women audience and so six digital stories were produced during the workshop. The potential to create a feminine language was observed in the stories that evaluated the film through the scenes they identified with the Mustang film. The results indicated that the participating defined "women" in the center of digital stories those analyses content and thematic. Finally, the participants experienced feminine language through their story in "My scene" workshop practice.

Keywords: *Feminine Language, Feminist Narrative, Digital Storytelling Workshop.*

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4591-7982>
E-mail : nergec@gmail.com
DOI: [10.31122/Sinefilozofi.514971](https://doi.org/10.31122/Sinefilozofi.514971)

Geliş Tarihi - Recieved: 19.01.2019
Kabul Tarihi - Accepted: 17.04.2019

Giriş

Gelişmiş bir temsil sistemi olarak sinema, bilinçdışını, görme biçimlerini ve bakma eylemindeki zevki hangi yollarla yapılandırıldığı konusunda bazı sorular gündeme getirir. Film çalışmaları alanında feminizm bir dizi alanı kapsayan düşünce, felsefe ve siyaset aracılığıyla bu soruları yanıtlamaya çalışır. Genel olarak bu başlıklar, kadının temsili, kadınlar ile erkekler arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin temsili, izleyicinin cinsiyetçi kurulumu ve kadın sinemasının olasılığı biçimde sıralanabilir. Feminist sinema kadınların toplumsal pratikler aracılığıyla nasıl kurgulandığını irdeleyerek, kadının nesneleştirilmesi sürecini tersine çevirmeye çalışır. Çok boyutlu bir sosyal değişime katkıda bulunacak feminist sinema pratiği, yani kadın sineması geliştirmek için, kadının filmlerde temsil ediliş biçimlerini siyasi ve felsefi bir mesele olarak anlamak ve ataerkil yapıya nasıl uyumlaştırıldığını incelemek gerekir. Temsil stratejileri, ideoloji, kültür ve anlam üretimini kuramsal bir çerçevede değerlendirme ihtiyacı feminist film kuramının ortaya çıkmasına neden olduğu söylenebilir. Dolayısıyla kuramsal çatıdan elde edilen bulgular dışıl dilin nasıl olması gerektiğine dair ip uçları sunmaktadır.

Bu bağlamda, çalışmada öncelikle sinemada feminist düşüncenin feminist akımla paralel gelişim süreçleri ele alınırken, sinemada dışıl dil kurmanın imkanları feminist anlatı ile değerlendirilmiştir. Makalede sinemada kadının temsil stratejileri ve dışıl seyirci düşüncesinin irdelendiği bölümde dışıl dil incelenmiştir. Çalışmanın yöntem bölümünde ise dijital hikaye anlatım atölyelerinin ortaya çıkışı ve günümüzde uygulanma biçimlerine değinilerek dışıl dili yaratabileceği düşünülen hikaye üretim sürecine geçilmiştir. “Benim Sahnem” atölye sürecinin merkezinde üretilen altı hikayenin analizlerine geçmeden önce makalede *Mustang* filminin feminist anlatı çerçevesinde sinematografik çözümlemesi yapılmıştır. Son olarak çalışma Dijital Hikaye Anlatı atölyesinin sinema seyircisinin kendi sesini dışıl dili üretebilme imkanlarına dair değerlendirmesi, sinemanın seyircisi olarak kadının filmle kendi hikayeleri arasında kurdukları bağlantı ve anlatı atölyesinin yöntem olarak sunduğu imkanlardan bahsedilmiştir.

Sinemada Feminist Anlatı

Feminist hareketin en güçlü hissedildiği yıllar yetmişli yıllardır. Ryan ve Keller’a (2016, 200) göre bu yıllarda kadın hareketi eşitlik yanlısı ve baskı karşıtı liberal ya da radikal bir akım ile erkek dünyasıyla bütünleşme yanlısı bir ana akım biçiminde ikiye bölünür. Kitle iletişim araçlarına televizyonun katılması ile temsil çalışmaları önemli biçimde yer almaya başlayan feminist film çözümlemeleri kadın hareketlerinin etkisi altında gelişir. İkinci dalga feminist hareketin yaşandığı bu yıllarda, erkek hakimiyetindeki film endüstrisinin feminizme ilk tepkisi ise görmezden gelmek ve reddetmek olur (Ryan ve Keller, 2016, 200). “Bir senaryo yazmak” kitabının yazarı Chion (1987) senaryo yazarlarının kadını galip gelenin ödülü, savaşçının ikramiyesi ya da bir öykünün yalnızca süsü olarak kullanılmasını genellikle senaryo yazarının bir tembelliği olarak nitelendirir. Cinematographe dergisinin 1980’deki 53. sayısında Amerikalı yönetmen Sydney Pollack’ın röportajında “senaryo yazarları kadınları sorunun kaynağı olarak görmeye alışmışlardır. Çoğunlukla haklıdırlar. Çünkü kadınlar senaryoda cinsellik ve geçici aşklar için vardır ve filmin omurgasında önemli yer tutmazlar.” ifadesini aktaran Chion (1987) bu düşünceyi anlamak için dönemin sinema afişlerine bakmayı önerir ve afişlerde kadınların ya hiç olmadığını ya da çok az yer kapladığını belirtir. Bu bakış açısının bir yansıması olarak sinemada kadınların zayıf ve ikincil karakterde eril bir dille yer verildiği görülür. Toplumda

var olan eşitsizliklerin sinemada bir dil olarak kullanılması film çözümlemelerinde feminist bakışı zorunlu kılar. Feminist bakışla biçimlenen feminist film teorileri sinemanın dikizci ve gözetlemeci niteliği üzerinde durur. Feminist film teorileri, kadının arzusunun nesnesi olarak kullanıldığını anlatan temsil stratejilerinden ve bu temsili kimin yaptığına ilişkin yazılar kaleme alırken, kadının da bakışını da ihmal etmezler. Bu süreç göstergebilim ve psikanalizin etkisiyle yapısalcılığın ortaya çıkmasına paralel olarak gerçekleştiği söylenebilir. Bu yıllar dilbiliminin ve bununla birlikte iletişim, antropoloji, sosyoloji gibi alanların bir yöntemi olarak yapısalcılığın ön plana çıktığı yıllardır. Her dizgenin kendi içinde bir sistematik-soyut ilişkiler olduğunu öne süren yapısalcılık, göstergebilim alanında Barthes (1977), psiko-dinamik anlamda Lacan (1964) tarafından kısmen de olsa açıklanır. Ancak yapısalcılık çok sınırlı ve çok statik olduğu için Bourdieu (2006) tarafından, çok tarih dışı olduğu düşüncesiyle Foucault (1999) tarafından ve çok esin olduğu için yapı-bozumuna giden Derrida tarafından eleştirilir. Öznenin yok sayıldığı bu düşünce akımı bir süre sonra post-yapısalcı düşünce ile yön değiştirir.

Ancak feminist düşünce yapısalcılık akımının göstergebilim ve psikanaliz gibi disiplinleri yardımıyla ataerkil düşünceyi irdeleyerek, cinsiyet farklılıklarının nasıl kodlandığını çözümlemeye çalışır. Bu düşünce biçimi, göstergebiliminin imkanlarıyla kadının temsil göstergelerinin dizgilerine ulaşmaya çalışırken, psikanaliz yöntemle odipal sürecin anlatıya etkisi üzerinde durur. Feminist eleştiri kadınlığın inşası ve “kadın türleri” (women’s genres) üzerine metinlerin farklı yapılandırılmalarına yoğunlaşır (Kuhn, 1982). Feminist sinema kuramının da bu düşüncenin yöntemleri ile kadının sinemadaki sunumu ve izleyici olarak perde önündeki izleyici bakışını çözümlediği görülür. Bu kuramın öncüleri ise Laura Mulvey ve Claire Johnston’dır. Mulvey sinemada erkek bakış kavramını öne sürer ve kadının perdede nasıl özne kimliğini kaybedip nesneye dönüştüğü üzerinde durur. Mulvey’e göre kadın, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiliyle erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Artık kadının kendi başına bir önemi yoktur (Mulvey, 1997, 42). Laura Mulvey’in psikanalitik kuram aracılığıyla ataerkil yapının sinema anlatısına yansıtılışını çözümlediği “Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Visual Pleasure and Narrative Cinema)” (1975) başlıklı yazısı kadının imgesel oluşunu, erkeğin ise bakışın taşıyıcısı olarak nitelendirir. Freud’un psikanalitik çözümlemesindeki eril ve dişil olan arasındaki ikili dönüşümü eleştiren ve dişili erile bağlı olarak açıklayan patriarkal sistemin yarattığı bilinç dışı koşulları ortaya çıkarmada Mulvey psikanalizi politik bir silah olarak benimsediğini belirtir. Andrew Butler (2011), psikanalitik yaklaşımları cinsiyetçi ve homofobik olarak değerlendirir sorunlu ve indirgemeci bulur. Andrew Butler, Mulvey’in sinemaya ilişkin geliştirdiği üç bakışı, karakterler arasındaki diegetik bakış, filmi izleyen izleyicilerin ekstradiegetik bakışı ve kamera önünde canlandırılan olayları filme çeken ekibin bakışını, baskın biçimde eril olarak değerlendirir. Mulvey ve başka birçok feminist araştırmacı tarafından, bu tartışmalı bakış 1975’ten beri çok biçimde şekillendirilir ve değerlendirilir Psikanalitik yaklaşımın temel olarak geliştirilen bu bakışın sunduğu farklılık hala sinema çalışmalarında referans olmayı sürdürmektedir. Mulvey’in sinemada eril bakışa farkındalığı yaratmasına karşın, Andrew M. Butler’a göre eril bakışın ötesine geçememiştir. Oysa Butler’a göre dişil bir bakış elbette mümkündür (Butler, 2011).

“Üçüncü dalga” feminizm günlük, sıradan ve temel seviyedeki cinsiyet kimliğinin yeniden yapılandırılması ve belirli iletişim pratikleri ile ilişkilendirilir. Mills’e göre üçüncü dalga feminizm sosyal yapısalcılık ya da post-yapısalcı feminizm gibi, temel prensiplerden çok birleştirici bir yapısal teoriyi ima eder. Üçüncü dalga feminist çalışmalar, erkeksiliğin ve

kadınsılığın, bireysel seviyeden çok kurumsal seviyede yapılanma yollarının analiziyle ilgilidir. Profesyonellik ve yetkinlik gibi klişeleşmiş tutumlara yoğunlaşır (Mills, 2002). Cinsiyetçiliği üçüncü dalgada “indirect sexism”, yani dolaylı cinsiyetçilik olarak adlandırılabilceğini söyleyen Mills, gösteri dünyasında bunun çok rahat ve fark edilmeden kullanılabildiğini ileri sürer.

Pek çok açıdan ikinci dalga feminist harekete karşı devrim olarak ortaya çıkan üçüncü dalga feminist akım günümüz kadının toplumsal ve öznel konumuna odaklanır. Günümüz feminist teoriyi daha özgül bir forma dönüştürür. Kadın deneyimlerinin tikelliklerini merkeze koyan bu anlayışta, kadın etkinlik ve eylemlerinin eril kültür tarafından değersizleştirilmesinin gözlemlenmesi stratejilerine dayanır. Josephin Donovan (2016, 350) yüzyılın en önemli teorik gelişmesinin muhtemelen post yapısalcı teorilerin feminist teorideki etkisi olduğunu söyler. Post-yapısalcı teori anlatıda çoğulculuğa ve yerelliğe alan açar. Evrensel ve kapsayıcı üst anlatıyı reddederken, batılı olmayan dünyadaki kadınların koşullarına odaklanır. McNay (2012)’in, Foucault’nun, cinselliğin bedenine doğuştan gelen ya da doğal bir niteliği olmayıp, belirli iktidar ilişkilerinin bir etkisi olduğu düşüncesinin, kadınların deneyimlerinin kültürel belirlenimli kadın cinselliği imgeleriyle zayıflatılıp denetlendiğini açıklamak isteyen feministlere faydalı bir analitik çerçeve sağladığını ileri sürer. Benzer olarak, Judith Butler 1990 tarihli “Cinsiyet Belası” başlıklı kitabında bedenin maddiliğini oluş koşulunu anlamlandırmaya bağlar. Bu anlamlandırma düzenleyici normlardan kopuk değildir. Donovan (2016, 387) Butler’ın kadın kimliğini inkar edilmesi noktasına getiren postmodernist üçüncü dalga teorilerinin feminizmi zedelediğini ileri sürer. Üçüncü dalga teorileri aşırı bölünmüş ve çeşitlenmiştir. Bu dönemde Feminist düşüncüyü geliştirmek isteyen yazarlar, yeni hipotezler ve kavramlar geliştirmekle birlikte, kadın sineması yaratarak, kadının sinema endüstrisindeki çalışma koşullarını sorgulayarak, sinemanın inşa edici gücünü kadının lehine çevirmeye çalışırlar. Dönüşüm için dişilik ve erilik üzerine mitler üreten sinemada cinsiyete dayalı öznelliğin nasıl kurulacağına bakmak gerekir.

Bu amaçla Smelik (2008) feminist film teorisine yaslanarak dişil dil üzerine feminist film anlatısı yaklaşımını geliştirir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının aşırılık, parodi ve taklit yoluyla kırılacağını öngördüğü feminist sinema anlatısında dişil seyirci için özel bir alan açmıştır. Beden ve cinselliğe dair biyoloji, pornografi, teoloji, kitle iletişimi ve feminist söylemi bir araya getiren Smelik (2008) feminist film anlatısının temelini sınır ihlalleri ve aşırılık üzerine kurar. Sinemada anlatı öznelliğini yeniden üretir. Dinamik bir yapısı olan anlatı film senaryosu içinde öznenin konumunu ve devinimini belirler. Smelik (2008), anlatı içerik olarak değil, rolleri ve farklılıkları, dolayısıyla iktidarı ve konumları belirleyen yapısı açısından psikanalitik olarak ödipal olduğunu söylemeyi de ihmal etmez.

Sinemada Dişil Dili Oluşturma İmkânı

Feminist film derken kast edilenin ne olduğunun açıklanması gerekir. Feminist sinemada dişil öznelliğin temsilini ve dişil dili incelediği çalışmasında Smelik (2008, 6), feminist sinemayı geleneksel sinema anlatı tekniklerinde kaçınılarak yapılan deneysel karşı sinema olarak kabul etmediğini belirtir. Bunu ikircikli bulan Smelik, deneysel sinema ile gerçekçi sinema arasındaki karşıtlığa saplanmadan sinemasal kod ve kalıpları alternatif bir şekilde kullanan filmleri feminist film pratiğinde incelemek gerektiği üzerinde durur. Benzer olarak Öğüt (2009, 203), toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler

arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık getiren filmleri feminist sinema içinde değerlendirilmesi gerektiğini söyler.

Geleneksel sinema kod ve kalıplarının kullanılmasıyla feminist bir duruş inşa eden ve dil kuran filmler dışı kodları film içine nasıl yerleştirdikleri önemli bir göstergedir. Cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan, kadın/erkek arasındaki eşit olmayan iktidar ilişkisini eleştirel bir farkındalıkla ele alan ve kadının özgürleşmesini mesele yapan filmler feminist film olarak kabul görmektedir. Kadın yönetmenlerin eşit olmayan ilişkiyi kendi hayatlarında yaşamış olmaları, kendi tahakkümlerinin farkında olması öngörüsüyle kadın yönetmenler bu kapsamda ele alınabilir. Ancak kadın sinemasını kadın yönetmenlerle sınırlamak başka bir tahakküm doğuracaktır. Kadın yönetmenlerin her filmi bu kapsamda değerlendirilemediği gibi, erkek yönetmenler de kadın filmleri yapabilirler. Her ne kadar feminist film çalışmalarında auteur teorisi henüz ele alınmaya başlamışken, yapısalcı yaklaşımlar film teorilerinde hakim olmaya başlar ve bu yaklaşım eseri yaratan yönetmenin “filmsel yapı”nın dışında özgür ve belirleyici bir etken olamayacağı konusunda görüş ortaya koyar (Wollen, 2008, 83). Yapısalcı yaklaşıma göre, önemli olan filmi yapan kadın ya da erkek yönetmen olması değil, önemli olan eserin bir yapı olarak değerinin ortaya konmasıdır. Tarihsel bir durakta bu noktada, “okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir” açıklamasını yapan Roland Barthes’in (1977) düşüncesi post modern düşünce dahilindeki çoğu disiplinde kabul görse bile kadın yönetmenlerin yaratım sürecindeki bakış açısını, metaforlarını ve film anlatisını dışarıda bırakmak mümkün değildir. Kadın, film anlatisında öykünün ve olay örgüsünün düzeninde yer alır. Mayne (1985) feminist film çözümlerindeki çelişkilerden bahsederken, feminist film teorisinin “kararsız alanı” olarak tanımladığı şeyin ayırt edici bir özelliğinin, “kadın” ve “feminist” in birbirine bağlı, ancak farklı olduğunu kabul etmektir, der. Bazı feminist eleştirmenlerin bu bölünmüşlükten bahsettiğini düşünen Mayne (1985), çelişkin okumanın sadece filmin çelişkilerini ortaya çıkarmakla kalmadığını, aynı zamanda kadın izleyicilerin sinemaya getirdiği çelişkili tepkilerle birlikte bu çelişkilerini de ortaya koyduğunu ileri sürer. Bir filmin çelişkili durumu ne olursa olsun, en feminist eleştirmenlerin klasik sinemanın bir erkek bakış açısı ile özdeşleştirildiğini ve bir erkek izleyiciye yönelik olduğunu varsaydıklarına değinen Mayne (1985) klasik sinemanın çelişkileri için alternatif sinemayı önerir. Feminist film kuramını geliştirebilmek için Mayne, öncelikle film yapımcılarını feminist bakış açısıyla film yapmalarını, film izleyenleri de kadın temsilindeki çelişkiyi ataerkil yapıdaki bir semptom olarak anlamalarını desteklemeleri gerektiğini belirtir (Mayne,1985, 88). Sinema izleyicisi kadının klasik bir filmde çelişkin bir durum görürse bunu potansiyel olarak kullanacağını belirten Mayne (1985), izleyicinin feminist eleştirmenlere sinemayı ütöpik bir hayalle mi kurtaracaklarını sorgulayacağını belirtir.

Judith Mayne’nin yaklaşımına benzer biçimde bütün sosyo-kültürel fenomenleri psiko-seksüel açıklamalara indirgemesi nedeniyle feminist film kuramını eleştiren Jacqueline Rose (2010) “Dişil olanın bu kurgulanışıyla kadınların maruz kaldığı diğer tahakküm ve tabiiyet biçimleri arasındaki ilişkinin sinema içinden, sinemayı kullanarak nasıl formüle edilebileceğini sormamız gerekir” diyerek bir çıkış yolu bulmaya çalışır. Sinemanın sunduğu imkanları cinsiyete özgü bir unsura nasıl dönüştürüldüğü dişil dilin oluşturulmasında önemli bir unsurdur. Bir diğer unsur ise feminist filmlerin oluşturdukları dil ile seyirci arasında nasıl bir dil kurabildiği ve nasıl seslendiğidir. Benzer biçimde Smelik (2008, 3) gerçeğin olduğu gibi gösterildiği filmlere ihtiyaç olduğunu söyler. Ancak bu sayede ideoloji ve toplum değiştirilebilir. Smelik (2008), kadın yönetmenlerin “gerçek” kadınların “gerçek”

hayatlarını göstererek kültürel açıdan erkek egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler varsayımını ileri sürer. Kadın yönetmenin kurduğu dişil dile ve film seyircisi kadının bu dişil formu anlamlandırabilmesine ihtiyaç vardır.

Çalışmanın Yöntemi

Yukardaki bakış açısıyla biçimlendiren çalışma iki boyutlu yapılandırılmıştır. Birinci amaç seyircinin dişil bir dile ifade edilenle kurduğu bağı görebilmektir. İkinci amaç ise seçilen film örneğinde öncelikle dişil dil oluşturabilme niteliğini değerlendirebilmektir. Çünkü artık sinemanın anlamları yansıttığı değil inşa ettiği düşüncesi kabul edilmektedir. Bu nedenle dişil dil, yani eyleyen kadının kendi gerçekliği ile filmdeki kadın inşası arasındaki ilişkiyi hangi biçimde kurabildiğini ve hikaye edebildiğini görebilmek için ikili bir okuma, değerlendirme ve gözlem yapılmıştır. Bu araştırmaya çok fazla veri sunmuştur. Öncelikle çalışmada, Smelik (2008)'in tanımlamasından yola çıkarak amaçlı örneklem olarak filmde kadın karakterlerin maruz kaldığı konum, baskı ve sömürünün merkezde olduğu, kadının erkek, kadının kadınla iktidar ilişkisinin tartışıldığı bir filmin belirlenmesi gerekiyordu. Mayne (1985)'nin belirttiği gibi bir tarafta ataerkil yapı ile inşa edilen kadın hikayelerinin senaryolaştırıldığı bir film, diğer tarafta ise toplumsal cinsiyetle çevrilmiş kadınların bunu okuma biçimlerini görmek için buna ihtiyaç vardı.

Son dönem Türk sineması kadın yönetmen ve filmler arasından, çalışmanın sorusuna cevap verebileceği düşüncesiyle atölyede değerlendirebilmek için amaçlı örneklem yaklaşımı ile Deniz Gamze Ergüven'in yönettiği *Mustang* (2015) filmi seçilmiştir. Kadın bir yönetmen tarafından yapılan film, sıradan kadınların küçük bir ilçedeki gündelik hayatını ataerkil yapı içinde konu alır. Kadın karakterlerin merkezde olduğu film, kadınların toplumda yaşadığı ataerkil yapının tahakkümlerden sinematografik olarak bahseder ve filmde genç bir kadın anlatıcının bakışı kullanılır. Daha da önemlisi film gösterime girdikten sonra eril bakışla eleştiriler alır. Film, sığ ve hatta batı dışı bakışla kültürümüzü yanlış yansıtıyor yorumu yapılan akademik ve akdemi dışı yazı ve yorumlarla karşılaşılır¹.

Smelik'in (2008, 7) kitabında belirttiği gibi gerçekçi feminist filmler yanılısamaya yol açtıkları gerekçesiyle yerin dibine batırılır. Judith Mayen (1985)'in tespitinde ise film eleştirmenleri kadın yönetmenin filmini eleştirirler, ancak nasıl yapması gerektiğini ise söylemezler. *Mustang* filmi de tam da bu nedenle eleştirilir. Film cinsel farklılığı toplumsal bağlamıyla sunarak kadın olmanın baskı ve sömürünün nesnesi haline gelmesinin koşullarını ortaya koyar. Aynı zamanda kadın cinsleri arasındaki iktidar ilişkisini de bu asimetrik iktidar biçiminin bir yansıması olarak belirginleştirir. Kadınların, ataerkil yapının içinde gücün sahibi olan erkekler ve bu gücü erkeğin olmadığı yerde erkek adına kullanan kadınlara karşı özgürleşme mücadelesinin aile yapısında nasıl devindiğini gözler önüne seren *Mustang* filmi, bütün bu nedenlerle çalışmada feminist anlatısı ve dişil bir dili olan bir film olarak kabul edilmiştir.

Feminist Film Anlatısı ile Mustang Filminin İncelenmesi

Bu filmde yönetmenin kadın seyirciye hangi mesajları verdiği ve kadın karakterler aracılığıyla dişil bir dili nasıl kurduğu ve bu kurgu aracılığıyla kadın izleyicilere nasıl mesajlar

1 Özellikle oryantalist imgelerle batının övgüsünü aldığını, kendi kültürünü ve yaşam tarzını yerdığı için Fransa'nın Oscar adayı olarak gösterildiğine dair eleştiriler alan yönetmen Deniz Gamze Ergüven buna bir röportajında "Sürekli Türkiye'de olmadığım için dolayı başka yerlerde kadın olmanın nasıl bir şey olduğunu görebiliyorum ve Türkiye'deki kadınların durumunu kanıksamıyorum." cevabını verir. (canimistanbul.com)

gönderdiğini görmek gerekir. Smelik (2008)'in deyimiyle dişil seyirci, can sıkıcı cinsiyetçi klişelerle karşı karşıya kalmadan ya da abartılı stereotipler aracılığıyla perdeye taşınmadan, hayatın içinden kadın kahramanlarla özdeşleşebilmeyi istemektedir. Smelik (2008) feminist filmi değerlendirirken filmde anlatı, konu, tema, karakter, görsel ifade, kareler, kameranın konumu ve hareketleri, montaj, metaforlar, bakış açısının kullanılması önerir. Çalışma da bu öneriler çerçevesinde filmin konu ve teması, bakış açısı birer parametre olarak kabul edilmiş ve *Mustang* filmindeki dişil dil değerlendirilmiştir.

Filmin konu ve teması; Lale, Nur, Ece, Selma ve Sonay ebeveynlerini yıllar önce kaybetmiş, babaanneleri ve amcalarıyla yaşayan beş kız kardeşdir. Film, okulun son günü okul çıkışında okuldan erkek arkadaşlarıyla sahilde oynadıkları bir oyunun kasaba halkı tarafından edepsizlik olarak yorumlanması ile başlar. Bu toplumun kodlarına uymayan bir davranış olarak kabul edilir. Bunun üzerine babaanneleri ve amcaları bu beş kız kardeşi bir bir evlendirmeye karar verir. Bu karara her genç kızın tepki ve eylemi farklı olacaktır. Toplum baskısı ve babaannenin ataerkil kültürün taşıyıcısı olması, namus ve bekaret, taciz ve şiddet gibi konularla filmin çok katmanlı biçimde kadının yaşadığı baskıların çeşitli boyutlarını yansıtmıştır. *Mustang*, beş kız kardeşin hikâyesi merkezinde kadına uygulanan baskı, şiddet ve sömürüyü temalaştırmıştır. Bu beş kız kardeşin hikâyesi, ataerkil toplumsal yapı içinde edilgen bir rolde davranmaları için ehlileştirilmeye çalışılmalarını anlatır. Filmin ismi de bu metafor kurularak oluşturulmuştur. Aslında film kadının ataerkil yapı içine kadının evrilmesinin koşul ve yapılarını eleştirel dille seyredene anlatılması hikayesidir. Kadın olmanın biyolojik değil, toplumsal bir olgu olduğunu "Kadın doğulmaz, kadın olunur." sözü ile ifade eden Simon de Beauvoir burada hatırlamak gerekir. Film bu sözün ifade ettiği anlamda toplumda kadın olmanın ne olması gerektiği üzerine kurulmuştur. Genç kızlar kadın olmaları ve toplumsal kabulü elde edebilmeleri için evcilleştirilme sürecine alınırlar. Bunun yolu ise evlendirilmelerinden geçmektedir. Yemek ve temizlik yapmayı öğrenerek evlenebilmelerinin koşullarının oluşturulması gerekir.

Film baskın olarak genç kızların en küçüğü olan Lale karakterinin bakış açısından anlatılmaktadır. Diğer kızlarda kendi hikayeleri anlatıldığında bakışa dahil olurlar. Lale'nin bakış açısı film süresince üç farklı düzeyde görülür. Olayları anlamlandırmaya çalışma, anladığında çözüm bulma uğraşı ve sonuçlandırma. Filmde Lale, Nur, Ece, Selma ve Sonay beş kız kardeş karakteri, henüz ergenlik çağında olduğu anlaşılan şenlikli bir birliktelikleri olduğuna dair anlatı yapısı kurulmuştur. Babaanne karakteri Mulvey'in (1975) ataerkil kültürde kadın, anlam yapıcı değil anlamın taşıyıcısı konumuna bağımlı bir gösteren tanımına uygun olarak filmde yer alır. Filmin yönetmeni Deniz Gamze Ergüven (2015) bir söyleşisinde "Öncelikle bence yeni olan şey hikayeyi beş kızın gözlerinden görüyor olmamız. Çoğu film bir erkeğin objektifinden çekiliyor ve kadına bir yabancı olarak bakılıyor ya da kadın nesneleştiriliyor. Ayrıca filmin çok duygusal ve şenlikli bir havası da var. Kızlar o kadar cesurlar ki hayatın kendisinden daha şenlikli bir haldeler. Kızların, erkeklerin omuzlarında oynadıkları ve büyük bir skandala yol açan sahne benim kendi hayatımdan alınma. O zaman kızarmıştım, kendimden utanmıştım... Ancak yıllar sonra tepki vermek istedim. Ve filmde, kafamın içinde yıllarca susturulmuş o sesin kendini ifade etmesine izin verdim." der.

Anlatıda dışı olduğunu hatırlatma stratejisi de kullanılmıştır. Bu anlamda kadın yönetmen olarak film de kadın bedeni ve cinselliği kendi bütünlüğü içinde ve akışkanlığı ile verilir. Kız kardeşlerini kendi özel alanlarında çamaşırları ile dolaşmaları, mayolarını

giymeleri bu akışkanlığın ve doğallığın kendi bütünselliğini bir göstergesidir. Cam silerken pencere önünde bedenini göstermeleri ve filmin hemen devamında beyaz ince kıyafetlerin üzerine evin babaannesi tarafından koyu renkli kapalı elbiseler giydirmesi bedeni ve cinselliği kapatması için kullanılır.

“De Lauretis, anlatının işlevlerinden birinin de kadınları, rızaları olsun olmasın, kadınsı olacak şekilde kışkırtması olduğunu ileri sürer. Bu, çok zalim ve zorlayıcı bir kışkırtma biçimidir. Dişil özne, zorla kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılır.” (akt. Smelik, 2008,13) yorumu bu sahneyi açıklayabilecektir güçtedir. Yasak olanı yapmak ve ne olduğunu denemek isteyen kadınlar Smelik’in ifadesiyle ne patriyarkal düzende ne de onun yarattığı cinsel şiddet kültüründe, rızanın ya da baştan çıkarmanın masum sözcükler olmadığını çok iyi bilirler. Film anlatısında toplumsal yapı içindeki karakterler sürekli olarak genç kızlara kadın olduklarını hatırlatır. Filmin başında bekaret testine gitmeleri, evlerinden çıktıklarında “o tarafa bakma”, “sakız çiğneme” gibi iktidar kurucu ve aynı zamanda cinsiyetlerini hatırlatıcı diyaloglar anlatıda bulunur. Burada anlatı ile erkek iktidarı temsille bir baskıcı ve eyleyen bir güce dönüşür.

Bekaret testi sonrası kızları evde karşılayan babaanne sonuç raporuna bakar ve kızlara sarılır. “Hakkınızda en ufak bir şüphe olsaydı hayatta evlenemezsiniz” der. Bekaret tam olarak bir beden politikasıdır. Kadının kendi bedeni kendine ait değildir. Çünkü evlendiği kadının bakir olmaması erkek için bir utanç meselesidir. Erkekler için cinsellik bir iktidar kaynağı olup, oldukça özgür ve kutlamalı bir alandır. Oysaki ataerkil düzende kadın için cinsellik, meşru bir evlilikle gerdeğe girene kadar yasaklanan, gizlenmesi ve korunması gereken bir zardır. Burada ise yine erkek özne kadın ise zarı sunan nesnedir. Film anlatısında cinsellik düzenin bekaret üzerine kurulu olması gerçekliğini açık biçimde gösterir. İzleyen sahnelerde gerdek gecesi kanlı bez verilememesi ve düğün gecesi bekaret kontrolüne götürülmesi anlatısını kadının çaresizlikle kabullenışı Selma karakterinde görülür. Bakire olduğu halde doktora olmadığını söyleyen Selma “bütün dünyayla yattım” ifadesini kullanır. Doktor ise vajinal muayenede zarı kişiden ayırarak ayrı bir nesne imiş gibi “karşımda duruyor ve gayet iyi durumda” ifadesini kullanır. Bu kadın cinselliğin fetiş haline getirilmesinin anlatımıdır. Film anlatısında, tüm baskı, yasak ve kuşatılmaya karşın karakterlerinin tepkisel olarak cinselliklerini yaşadıkları anlatıma yerleştirilir. Ancak kadın cinselliği kendi bedensel hazzı için değil, eril düzenin dayattığı yasakları protesto etmek ve temsili bir direniş içindir. Filmde kızları kasabanın merkezine götüren amca işlerini yapmak için arabayı park eder ve kızları orada bırakır. Bu sürede Ece karakteri camdan gördüğü bir genci arabaya alır ve birlikte olur. Bu haz için olmayan bir eylemdir ve nitekim Ece karakteri ev içi ve dışında dayatılan baskı ve iktidar düzeninde tepkisel refleksler dışında başka alternatifi olmadığını gördüğünde ise intiharı seçer. Filmde, nesneleştirilen, gasp edilen dişil kimlikler bu iktidara kişisel farklılıklarına göre tepki gösterir. Bu farklılıklar çelişkilere yol açsa bile dişil kimliklerinin yaratıldığı bir bağlam oluşturur.

Film anlatısında genç kızları evcilleştirmek, bastırmak, kimlik edinme çabalarını budamak için ev bir hapisaneyeye dönüştürülür. Telefonlar kaldırılır, kıyafetler örtü haline getirilir. Kadın olmanın yolu mutfaktan geçer. Kadının kadın üzerinde dayattığı tahakküm; yemek yapmayı, ev işi yapmayı öğretmek anlatıda kullanıldığı gibi “bok rengi elbiseler giymek” zorlamaların, tahakküm ilişkisinin her iki tarafına da dolayısıyla egemenlerin kendisine de dayatır. Bourdieu (2015, 90)’nun deyimiyile “kendi tahakkümlerinin hakimiyeti” altına girerler. Hükmedenler kadın ya da erkek bilinçdışı şemalarını kendilerine de tatbik

etmekten kaçınılmazlar. Kadının kurban konumuna indirgenmesi ile savaşıyan kadın kimliğinin inşa edildiği filmde Lale karakteri tam olarak buna karşı çıkan ve özne olmayı başarabilen bir karakter olarak görülür. Çocuksu masumiyeti ile başkaldırısı ve akli yollara başvurması O'nu öznelendirir. Film anlatısındaki erkek karakterler anlatının merkezine yerleştirilmemiştir. Eril yapıları ile kimliksizleştirilmiştir. Anlatının merkezinde ataerkil tahakkümün uygulayıcıları olarak yer alırlar. Homojen yapıları ile sistemin devamını sağlayanlardır. Bu anlatı yapısı ile eril iktidarın ve öznelliğine eleştiri getirilir. Bu ise tersine çevirme stratejisidir.

Mustang filminin dişil dil çerçevesinde değerlendirildiği ve feminist anlatı ve dişil oluşumu üzerine kurulan bu çerçevede, filme ilişkin kadınların kişisel gözlemleri ile yaratacakları dijital hikaye anlatımına odaklanılacaktır.

Dijital Hikaye Anlatımının Dişil Dil Yaratmanın Aracı Olarak Kullanılması; Kadının Kendi Sözüni Söylemesi

Çalışmanın bu aşamasında, feminist film anlatısı yaklaşımı çerçevesinde filmi izleyen kadın seyircinin filmle nasıl bir bağlantı kurduğunu görebilmek amaçlanmıştır. Çalışmayı yazanın da aradan çıkarıldığı bir süreç olan Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi yöntemi kullanılmış ve sonunda izleyenlerinde kendi hikayelerini video formuna dönüştürülmesi sağlanmıştır. Dijital Hikaye anlatımı 1980 yılında bir sanat formu olarak ortaya çıkar. Joe Lambert ve Dana Atchley tarafından Berkeley, Kaliforniya'da 1990'lı yılların başında Dijital Hikaye Atölyesi (the Center for Digital Storytelling-CDS) kurulur. 1993 yılında Atchley, ilk atölyesini Amerikan Film Enstitüsünde gerçekleştirir. Atchley'nin yeniliği sanat formu ötesinde sıradan insanlara öğretim temelli atölyeler geliştirmek olur. Bu atölyeler sanat formundan farklı olarak sıradan insanlara bilgisayar ortamında kendi hikayelerini üretme imkanı veren etkileşim temelli paylaşımlı bir çalışma biçimidir. Atölyelerde bilgisayar veya medya bilgisi olmayan insanlar kendi kişisel videolarını üretebiliyordu. Bu yöntem ticari firmaların markalarının müşterileri ile iletişim kurmasında bir yol olarak kullanıldı ve kullanılmaya da devam etmektedir. Atchley 1995 yılında Dijital Hikaye film festivali başlatır. Dijital hikaye anlatımı ismindeki dijital kelimesine rağmen hikaye anlatımı daha önemli bir formdur. Atölyeler anlatılarla başlar ve kişilerin kendi hikayelerini anlatabilme kapasitelerini arttıracak biçimde düzenlenir. Günümüzde eğitim, pazarlama ve sivil toplum kuruluşlarında bir yöntem olarak kullanılan Dijital Hikaye Anlatım Lambert'in deyişiyle, sadece insanların kendi deneyimlerini anlattıkları eğlenceli bir yol değildir. Dijital Hikaye Anlatım Atölyesinde (CDS) İnsanlara kendi hayatlarının sorumluluklarının alması için sosyal yapıya ilişkin sorunlarda anlam kurma ve bağlantı yaratmaları için rehberlik edilir. Atölyede amaç hikayeler aracılığıyla daha geniş farkındalık yaratarak toplumsal yapı içindeki bağlantıları kurmalarını sağlamaktır (Lambert, 2009, 82). Dijital Hikaye anlatımı aslında popüler üretim biçimlerine bir başkaldırı ve toplumsal yapının değişiminde bir araç olarak konumlandırılır. Dijital Hikaye Anlatım atölyeleri çeşitli amaçlar için adapte edilerek uygulanır. Clarke (2009, 146-150) çalışmasında 2006 yılında Brezilya'da gençlerin ekonomik ve sosyal koşullarının iyileştirilmesi için "one story is a story, a million stories are a movement, (bir hikaye sadece hikayedir, bir milyon hikaye ise toplumsal bir harekettir)" sloganıyla Kaliforniya modeli Dijital Hikaye Anlatım atölyesini uyarlayarak Brezilya'da uyguladığından bahseder. Ağ şeklindeki bir örgütlenmeyle hikayeler gençlerin sorumluluğunda atölyelerde gerçekleştirilir ve yaygınlaştırılır. Önemli olan hikayelerin duyulmasıdır. Bu nedenle Meadow İngiltere'de bu atölyeleri farklı boyutlara taşımıştır. Daniel Meadow (2009, 93) İngiltere kamu yayıncılığı BBC aracılığıyla Kaliforniya modelini uyarlayarak 2001 yılında "CaptureWales" isimli projeyi

başlatır. Projeye yüzlerce dijital hikaye BBC televizyon ve radyosunda yayınlanır. Daha sonra BBC İngiltere’de kendi dijital hikayelerini hazırlayarak yayınlar. Projede amaç medyada yeni teknolojilerin kullanılmasında vatandaşı güçlendirmektir. İçerik üretme ve yayılmasında halkın yer aldığı etkileşimli atölyeler daha demokratik bir toplum yaratacak olması kaygısı ile Dijital Hikaye atölyeleri bir yöntem olarak kullanılmıştır (Meadow, 2003). Türkiye’de dijital hikaye atölyesi 2009 yılında Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde başlatılmıştır. Amargi Kadın Akademisi’yle işbirliği içinde gerçekleştirilen “Amargili Kadınlardan Dijital Hikâyeler” atölyesi gerçekleştirilmiştir (Şimşek, 2013). Dijital Hikaye Atölyesi farklı konu ve bağlamda halen çalışmalarını ve üretimlerini sürdürmektedir.²

Dijital hikaye anlatımını sinema izleyicisini anlamak ve dişil dili oluşturmakta bir yöntem olarak kullanılabilir mi? Dijital Hikaye bir feminist metodoloji olarak kullanılabilir mi? Dijital hikaye anlatımı dünyada artan biçimde kültürel grup ve topluluklarda yenilikçi biçimde kullanılmaktadır. Hikaye anlatımı kadınların haklarını korumak, kendilerinin farkında olmalarını sağlamak ve kendi hikayelerini anlatmakta elbette bir yol olarak kullanılmaktadır. Dijital hikaye anlatımı, feminist projelerde son derece faydalı bir biçimde değerlendirilebilir. Kadınların kendi hikayelerini yaratmada kendi dünyalarında yaşadıkları oluşturulan bağlamlarla ve teknolojinin kullanımıyla kullanılabilir bir forma dönüşebilmektedir. Atölyelerin hikaye çembere olarak kurulması paylaşımcı bir ortam oluşturmakta ve kadınların dayanışmasını arttırabilmektedir. Bu hem bir öğrenme sürecine dönüşmekte hem de hepimiz benzer şeyleri yaşıyoruz hissi vermektedir. Dijital Hikaye Atölyesi kişilerin ihtiyaçlarını belgelemek ve sinema izleyicisi kadının izleme deneyimini değerlendirmek amacıyla da çok önemli imkanlar sunmaktadır. Özellikle ataerki ve dişil bir dilin çözümlenmesi yine izleyenin dilini görebilmek adına sıradan kadının hikayeleri sinema izleme deneyiminde samimi itiraflara dönüşebilmekte ve bir kadın hareketine evrilebilmesi için Dijital Hikaye Atölyeleri önemli bir fırsat sunmaktadır.

“Benim Sahnem” Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi

Dijital Hikaye Anlatım Atölyesini bir metoda dönüştürebilmek için bağlama ihtiyacı vardır. Bu bağlam atölyede kadın yönetmen sinemasında kadın izleyicinin kendi ile özdeşlik kurabileceği bir sahne olarak belirlendi. “Benim Sahnem” dijital hikaye anlatım atölyesine yaşları 18-22 arasında değişen altı kadın İletişim Fakültesi öğrencisi katıldı. Kolaylaştırıcı ve teknik sorumlu atölyede yer aldı. Ayrıca gözlemleri not eden iki lisansüstü öğrenci de atölyeye dahil oldu.³ Çalışmada her katılımcıya kod isim verildi. Böylece hikaye anlatıcılarının kendi isimleri kullanılmadı. Atölyede öncelikle katılımcılara *Mustang* filmi izletildi. Atölyede kolaylaştırıcı tarafından dijital hikaye hakkında gene bilgi verilerek kadınlık deneyimleri üzerinden konuşuldu ve kolaylaştırıcı kendi deneyimlerini de aktardı. Daha sonra yöntem dahilinde hikaye çemberi oluşturuldu. Herkesin filmdeki bir sahne bağlamında kendi hikayelerini oluşturmaları istendi. “Benim sahnem” atölyesinde katılımcıların başlangıçta filmin kahramanı olan Lale karakteri ile özdeşlik kurdukları gözlemlenir. Çünkü film bu karakterin bakış açısı ile biçimlenmişti ve bu bakış seyirciye de geçer. Her bir katılımcı kendi hayatının kahramanıydı. Hikaye çemberinde katılımcıların ataerki yapı tarafından ezilen kadın yerine ezilmişlik pratiğine direniş gösteren kadın karakterle özdeşlik kurarak kendi hayatlarından

2 Benzer bir çalışma Çukurova Üniversitesinde gerçekleştirilmiştir. İletişim Fakültesinde seçmeli lisans dersi olarak “AIS-415 Dijital Hikaye(3-0)” dersi açılmıştır. Yeni medya olanakları ile hikaye anlatımı pratiklerini birleştirerek sesin dolaşıma girmesini sağlayan bir uygulama olan dijital hikaye anlatımının teorik ve uygulamalı olarak ele alındığı ders süresince 25 dijital hikaye üretilmiştir. Bu çalışma kapsamında fiziksel bir mekan olarak da Dijital Hikaye Atölyesi kurulmuş ve halen farklı bağlam ve içeriklerde atölyeler yapılmaktadır.

3 Doktora öğrencimiz Nurşen Şahin ve Yüksek Lisans öğrencimiz Olgu Yiğit’e sonsuz teşekkürler.

hikayeler anlatmaya başlarlar. Katılımcılar gündelik hayatlarında kadın kimlikleri nedeniyle karşılaştıkları sorunlar ve bunlara karşı koyma biçimlerini Lale karakterinde gördüklerini belirtirler.

Bu çalışmaya başlarken amaç seyircinin filmde çizilen kadın karakteri ile etkileşimini görebilmek ve kendi hikayelerini yaratabilmelerini sağlamaktır. Aslında filmdeki karakterler çok sayıda tahakkümle savaşıyordu. Bunların bazıları ise içselleştirilmiştir. Film feminist bir art alanla eleştiriler içeriyordu. Bu eleştiriler hem anlatıcı aracılığıyla hem sinematografik öğelerle verilmişti. O nedenle bunu izleyicinin görebilmesi ve sorgulayabilmesi ve gerçekten kadınların kendi dillendirdiklerini görmek önemliydi. Çünkü, *Mustang* filmi Türkiye’de kadın olmaya dair çok şey içeriyordu. Atölyenin ilerleyen anlarında katılımcılar kendi tahakkümlerini görmeye ve bu noktada altı katılımcı da aslında toplumsal yapı içinde nasıl kuşatıldıklarını anlatmaya ve hikayeleştirmeye başladılar. Hikaye çemberinde bu bir kırılmaydı ve katılımcılar filmdeki sahne ya da karakterlerden kendi hayatlarına doğru bir yolculuğa çıktılar.

Katılımcılardan Su hikayesini ataerkil yapının kadın figürünü temsil eden filmdeki “Babaanne” karakterinde yapılandırdı. Hayatındaki baskı ve yasakları en çok filmde olduğu gibi kadınlardan duyduklarını annesi üzerinden hikayesini anlattı. “*Bir kadın olarak yaşamamanın en zor yanlarından biridir başkaları ne der diye yaşamak.*” olduğunu söyleyerek başladığı hikayesinde “*Benim hayatımda benden başka herkesin söz hakkına sahip olması gerçekten ben var mıyım? Sorusunu sordurur çoğu zaman. Aslında en acı ve en zor gelen tarafı bunu bir kadın olarak annemin söylemesidir*” derken ataerkil yapının kadınlar tarafından sürdürüldüğünden yakınır. Aslında bir anlamda kendinin de bu yapının sürdürücüsü olduğunu kendi hayatından örnek vererek açıklamaya çalışırken kendinin kendi üzerinde yaptığı baskının da farkına varır. “*bir akşam, kız arkadaşımın beni eve bırakması sonucunda O’nu da arabadan indirip bakın aslında arabasından indiğim bir kadın. Lütfen yanlış anlamayın mesajı vermek zorunda kalmak ve bunun acizliği altında hissettiğim duyguların ağırlığını tarif etmek çok zor.*” der. Ama bu örneği verirken neden bunu yapmak mecburiyetinde hissettiğin ve buna karşı çıkabileceğini fark eder. Rızaya dayalı itaati seçmiş olduğunu görmek Su’yu endişelendirir. Olağandışı ölçüde olağan olan bu toplumsal ilişki böylece, tahakküm eden kadar edilenin de tanıdığı ve kabullendiği bir yapıya dönüşmüştür (Bourdieu, 2015, 12). Filmdeki sahnelerde mahallenin kadınlarının diğer kadınlar hakkında konuşmayı bir hak olarak görmelerini şaşırtıcı bulmadığını söylerken hikayesinde “*böyle anneler, böyle babaanneler var dört bir yanımızda*” diyerek hikayesini bitirir. Erkeklerin gücünün olduğu bir toplumda kadınlar egemenliklerini kendilerinden daha zayıf olan üzerine kendiliğinden kendi doğal akışı içinde kurar. Tehdit unsuru aslında yine erildir. Ama bu kez eril dil kadının kadın üzerindeki tahakkümünde açığa çıkar.

Benzer biçimde toplumsal yapının getirdiği baskıları baba ve özellikle babaanne ile ilişkilendirirken, babasını kaybettiikten sonra daha çok hissettiğini söyleyen katılımcılardan Toprak, bu kaybı filmin açılış cümlesi ile özdeşleştirirken filmin tamamını şaşırtıcı bulmadığını ve benzerlerini her gün yaşadıklarını ifade eder. “*Her şey göz açıp kapayana kadar değişti, filmdeki bu söz beni o kadar anlatıyor ki. Normal bir ailenin ortamında büyüdüm aslında. Aile tarafındaki sıkıntılar bizde de baba tarafından özellikle de babaanneden geliyordu. Ailemize karşı müdahalesi çok fazla oluyordu. Karışıyor, kendi görüşlerine göre yönetmeye çalışıyordu. Annem bu yüzden evliliğinde çok çekmiş açıkçası. Annemle babamın anlaşamayacağını anladığımda aynı Lale gibi katlanmak yerine çözüm havuzunda yüzmeyi tercih ettim. Babamla annem ayrıldıktan sonra çevredeki toplum baskısını öğrenmiştim.*” Toprak babanın ölümü öncesi boşanma süreçlerini yaşadıklarını ve bu süreçte hayatlarının kendi aitliğini sorguladıklarını ve sürekli denetlendiklerinden bahseder. “*Şu hayatta insanların dediklerine göre yaşamak bir hayli zor bana kalırsa. Çevredekiler hem fazla meraklı*

hem de müdahaleci davranıyorlar ve bu yüzden ister istemez aileler etkilenip kendilerini değiştirmeye çalışıyorlar. Filmde de bunu çok rahat bir şekilde görebiliriz aslında. Babaanne karakterinin kızları bu kadar sıkmasının en büyük etkeni; insanlar ne der, el aleme rezil olur muyuz, bir kız nasıl evlendirilmeli sorularında boğuluyor olması. Hemen kızları evlendirip sorun çıkmaması için onlara fikirlerini dahi sormadan birçok olaya yol açıyordu” Bu hikaye Woolf’un(2016,45) “Kadınlık himaye edilen bir meşguliyet” sözünü akla getiriyor. Filmdeki genç kızlar himaye edilen, korunan ve gözetlenendi. Katılımcı Toprak, filmdeki babaannenin bu korumadan kurtulmak için başka bir himaye edene teslim etmek için evliliği çözüm olarak görme düşüncesini hikayesinde açıklar. Filmdeki tahakküm biçimlerini sorgulayan ve sorun olarak kendi hayatında deneyimleyen Toprak aile baskısını ve bu baskılarla yaşamının zorluğunu anlattığı hikayesinde Lale’nin her şeyi görmesini ve çözüm üretmesini inanılmaz heyecanlı bulduğunu söyleyerek hikayesini tamamlar.

Katılımcılardan Mevsim’in de hikayesinin merkezinde ailesindeki kadınlar vardı. Mevsim baba kimliğinin nadiren olduğunu ve böylece kadın gurubuna güven duyduğunu söyler. *“Kadınların çoğunlukta olduğu bir ailede doğdum. Annem, anneannem, teyzelerim, kuzenlerim, daha sonra kız kardeşim. Babam, işi nedeniyle eve her gün gelmiyordu. Bazen bir hafta bazen on gün hiç görüşemediğimiz oluyordu. Evet, babamı seviyor ve özliyordum. Ama etrafımda toplumdaki bağımsız oluşan küçük anaerkil topluluk bana güven veriyordu.”* Ancak büyüdüğünde güvendiği kadınların sadece itaat eden ve baskıya rıza gösteren kadınlar olduğunu görüyor. *“Yetişkinliğe adım atarken etrafı daha iyi gözlemlemeye başladım. Önceden anlamlandıramadığım olayları, başka gözen baktığımda büyük bir hayal kırıklığına uğradım. Her anımda yanımda olan güçlü kadınlar, büyük resimde mutlu değillerdi. Üzerlerindeki bastırılmışlıkla ataerkil düzene boyun eğiyorlardı. Haklarını aramıyor, hak ettiklerini elde edemiyorlardı.”*

Filmdeki kadınların itaat etmek zorunda bırakıldığı sahnelerle özdeşlik kuran Mevsim her şey yolunda gibi görünmekle birlikte yasalar, gelenekler ve rızaya dayalı itaatlerle dolu bir dünyada yaşayan kadınları kendi hayatında da gördüğünü söyler. *“Tıpkı Selma ve Ece gibi. Selma istemediği bir adamla evlendi ve gecenin bir yarısı beyaz gelinliğiyle bekaret testine girdi. Ece ise çoğumuza sıradan gözükken bir anda beyaz elbisesiyle yemek masasından odasına doğru ölüme yürüdü. Kimilerine göre pes ettiler, vazgeçtiler. Bana göre ise cesur davrandılar. Çünkü kendi hayatlarından vazgeçebilecek cesareti gösterdiler.”* Babaannenin seçtiği bir erkekle evlenmek zorunda bırakılmış olan Selma karakteri düğün gecesi bekaret testine götürülür. Tam bir teslimiyetin filmdeki görsel anlatısında Ece karakteri ise bu hayatı yaşamaktansa tepki olarak intiharı seçer. Kadının bedeni ve hayatı üzerindeki bu baskı ve sahiplenmişlik toplum tarafından kabul edilmişlikle olağanlaşmıştır. Bekaret ailenin kadın ve erkekleri, mahallenin erkekleri ve yasalar tarafından sıkı sıkı kontrol altında tutulması ve doğal karşılanması “egemenliğin hipnotik gücü” (Wollf, 2016) denilebilecek biçimde normalleşmiştir.

Mevsim mecbur bırakılan itaate gerek olmadığını bununla bu görünmez güçle savaşmanın gerektiğini söyler. *“Bunları hak etmiyoruz ve bu düzeni değiştirmek için savaşmalıyız. Büyük resimde de mutlu olmaya hakkımız var.”* sözleriyle bitirdiği hikayesinde kadınların özne olabilme mücadelesinin devam etmesi gerektiğini belirtir.

Atölyenin diğer katılımcısı Doğa *“Boş sandıklara sığdırılmış büyük hayaller, dolu sandıklardan boşaltılmış derin geçmişler.”* diyerek başladığı hikayesinde babaannesini üzerinden anlatır. Filmde seçtiği sahne ise çeyiz sandıklarının geçtiği sahnelerdi. Filmde Lale karakteri çatı katındaki çeyiz sandığının kapağını açtığında kendini gökyüzünde bulur. Bir kurtuluş

gibi resmedilen sandık filmde tüm yükleri içinde barındıran olarak nesneleştirilir. Sandık dışıl dilin bir göstergesidir ve kadınla özdeşleşmiştir. *“Lale'nin çatı katındaki çeyiz sandığının içinden son gücüyle çıkmaya çalıştığı sahne beni, hayatımda garip gördüğüm hatta biraz da güzel bulduğum olayı yazmaya yönlendirdi.”* diye hikayesine devam eden Doğa anneannesinin sandıkla kurduğu ilişkiyi şu sözlerle ifade eder.

“...çeyizini kendi kendine hazırlamış ve hala sorduğumda bana der ki: Tahta bir sandık değil önemli olan. O sandığın içinde benim emeklerim var, hayallerim var. O sandık hala durur evinde.” Doğa sonrasında sandıktaki her bir parçasının ailenin yakın kadın bireyleri tarafından beğenilip alındığını ve son bir parçanın kendine kaldığını söyler. Sonrasında sandığın oyuncak sandığı olduğunu ifade eder. Kadından kadına sandıktan çıkan emanetler devrolunan ataerkil yapıda sandık erkekle hiç ilişkilendirilmez. Erkek sandığı taşıyandır. Sandığın içindeki sadece dışıl olana aittir ve en kıymetli hazineler çeyiz sandıklarındadır. Metaforik olarak kurgulandığında ise sandığın içindekiler rahat bırakılmaz, yine kadınlar tarafından alınır, satılır ya da devredilir. *“...annem, teyzelerim, ablalarım o eve her gittiklerinde sandığı rahat bırakmazlar, hep açar, bakar ve beğendiklerini alır giderler. Sandıkta çok az eşya kaldı şimdilerde. Anneannem, onların, son kız torunu olarak bana kaldığını söyler.”* Doğa hikayesini oyuncak sandığına dönüşen anneanne sandığı kurduğu bağlantıyı *“..Lale o sandık hayatında olduğu sürece oyun oynayamayacaktı. Lale'nin sandığının içinde oyuncak değil, acı olacaktı. Her baktığında ağlayacaktı. İşte Lale, bu kaderini yendi aslında.”* olarak tamamlar.

Diğer katılımcı Renk de annesinin çeyiz sandığını hikayeleştirir. Merkezde ise annesi vardır. *“Annemden bana birçok şey miras kaldı. İlki; inatçı bir annenin kızı olmak... Bir de çeyiz sandığı kaldı miras, içi uzun zamandır beraber yaşadığımız babaannemin ve annemin çeyizlikleriyle dolu.”* Renk annesinin yolda bir erkek arkadaşı ile karşılaşmış ve bunu gören dayısından azar işitmesi üzerine üniversiteyi bıraktığını anlatır. Yıllar sonra evin tek çocuğu Renk okuyabilsin diye alyansını satan anne hikayesi ile karşılaşırız. Çeyiz sandığı ise bu yaşananların bir tanığı gibi evde TV altında konumlanarak kendini beklediğini ifade eder. Renk annesini yıllar sonra üniversiteye dönüşünü ise *“çeyiz sandıklarına inat beraber okuyoruz”* sözleriyle ifade ederek hikayesini tamamlar.

Katılımcı Evren'in hikayesinin merkezinde hayatını olumlayan kadınlar vardır. Gücünü bu kadınlardan aldığını anlatan Evren bu kadınların baskılara set çeken güçlü kadınlar olduğunu söyler. *“Bana hayatı öğreten üç kadın: Annem, anneannem ve teyzem. Sahip olduğum karakteri onlara borçluyumdur. Hayatımın hiçbir döneminde ne aile içinden ne de toplum tarafından bir baskı hissetmedim. Bunun en önemli etkeni tabii ki beni büyüten üç kadının ben ve baskılar arasında set oluşturmasıydı.”*

Kadınların yönlendirici gücüne inanan Evren bunu hayatında yaşadığını söyleyerek filmdeki babaanne karakterindeki sahnelerle hikayesini biçimlendirir. *“Bir kadın ardından gelen diğer kadınların da hayatlarını değiştirebiliyor. Filmin, babaannenin kızları sahile gittikleri için amcaya karşı savunmaya çalıştığı sahnede, babaannenin kızların arkasında yeterince durmayışı veya korkudan duramayışı, karşıdan gelen ilk tepkide vazgeçmesi kızların hayatlarını nasıl da değiştirdi. Diğer versiyonunu düşünsek, babaanne evdeki erkek otoritesine ve toplum baskısına boyun eğmeyerek kızların yanında dursaydı, çocukların hayatları belki de bambaşka yönlere gidecekti.”*

Evren bir kadının ataerkil yapıyla mücadele etmek için güçlü olması gerektiğini anlattığı hikayesinde bu gücün diğer kadınlara da geçebileceğini söyler. Hayattaki en büyük şansının ise mücadeleye inan üç kadınla yaşamasına borçlu olduğunu anlattığı hikayesinde

“Lale ve Nur’un bütün çaresizlikler içinde öğretmenin kapısını çaldığı gibi yaşadığım her zorlukta onların kapısını çaldım. Ve biliyordum, kapının arkasında hayatla savaşını bitirmiş ve kazanmış bir kadın beni kollarının arasına alacak, bütün o zor zamanları unutturacaktı.” artık başarıları sınıfına geçtiğini ve bu gücü yine kadınlardan aldığını ifade eden Evren filmde olduğu gibi kendi hayatında çıkış yolunu yine kadınların bulacağına inandığını söyler. “Benim sahnem” Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi altı kadının yazdıkları, seslendirdikleri ve kurguladıkları altı filmin gösterimiyle sona erdi.

Mustang filmi bağlamında “Benim sahnem” atölyesinde film üzerine oluşturulan tema kadın anlatısına dönüşür. *Mustang* filminden uzaklaşmadan yazılan tüm hikayelerin ortaklaşa yapan şey ise kadınların hikayelerindeki merkezinde yine kadın olur. Eril yapı, görünmez bir güç olarak varlığını kadının belleklerinde, düşünce ve duygularında bazen zapt ederek, bazen çaresizlikle kabulleniş de varlığını bu hikayeler arasında hissettirir. Öte yandan katılımcılar Su, Toprak, Mevsim, Doğa, Renk ve Evren kuşatılmış oldukları toplumsal yapının farkında olarak eleştirel bir değerlendirmeye hikayelerini oluşturdu ve filmle etkileşime girdiler. Bu etkileşim sinema seyircisi kadının aynı zamanda sinema seyir deneyimidir. Feminist sinema kuramı, kadının sinemadaki sunumu ve izleyici olarak perde önündeki izleyici bakışını çözümlediği görülür. Bu bakış psikanalitik ve eril bir bakıştır. Bu atölyedeki izleme deneyimi ise çalışmada kadının dişil bir dille toplumsal bir bakışını görmeyi sağlar. Bu çalışma elbette bir alımlama çalışması değildir. Katılımcıların film anlatısı ile birlikte kendi anlatılarını da yaratabilmeleri önemlidir. Bu nedenle filmle kurdukları etkileşim, hikayelerin izdüşümleri yolu ile kendi hikayelerinde ortaya çıkar. Atölyedeki hikayelerde eril olanın eleştirisi ve yanlışlıkları vardı. Atölyede hiçbir katılımcı film senaryosundaki olay örgülerine dair kadınların yaşadıklarını yaşamıyoruz imasında bulunmadılar. Ya da bizim toplumumuzda böyle bir babaanne ya da amca bulunmuyor demediler. Tersine babaannenin eril tutumu eleştirilerek dişil bakışı olsaydı her şeyi değiştirebileceği vurguladılar. Hatta babasının ölümünden sonra annesinin dul kalmasıyla birlikte toplumdaki baskının filmdeki baskılarla özdeşlik kurarak anlatan Toprak, filmde yaşananları yadırgamadığını ifade eder. Filmde kullanılan sahneler kendi doğallığı içinde olması gerektiği gibi kabul edilir.

Sonuç

Çalışma feminist teorinin sunduğu bakış açısı ve feminist film anlatısının yaklaşımları ile biçimlendirilerek iki amaç üzerine temellendirildi. Öncelikle feminist film anlatısına göre günümüz sinemasından kadın yönetmen Gamze Deniz Ergüven’in *Mustang* filmi değerlendirildi. Feminist film teorisinin psikanalitik yaklaşımına karşı çıkış teorisi üretmek alternatif feminist film pratiğinin geliştirilmesi ve film eleştirilerinde risk alınması gerektiği düşüncesin ileri süren feminist film anlatısına göre, Ergüven’in filminin bu riski aldığı görülür. Bu nedenle film ataerkil yaklaşımlarla eleştirilir. Feminist anlatı yaklaşımı faydalı bir feminist teori üretebilmenin yolunun, pırıltısı bol bilinen kadınlar yerine, gerçek kadınların gerçek hayatlarının anlatıldığı filmlerden geçtiğini iddia eder. *Mustang* filmi gerçek kadınların hikayesini gerçekçi biçimde anlatır. *Mustang* filmi dişil bir dili kurabilmek için eril öznenin güç ve iktidar ilişkisini eleştiren anlatı yapısı ile kadını bakışın nesnesi konumuna indirgemedi, tüm kuşatılmışlıklara rağmen özne olmayı, eyleyen konumuna geçebilmenin koşullarını ve bedellerini anlatıda kullanır. Bir anlamda tahakkümün onlara yaptığı şekliyle kurulu düzeni haklı çıkarıyormuş gibi görünmek riskini göze almak gerekir. Kadınların

nasıl nesneleştirdiklerini anlattığında eril dili kullanmak durumunda kalınabilir. *Mustang* benzer biçimde bu bakışla eleştirilebilir. Dişil dil kurmak için eril dilden faydalanmıştır. Eril bakışı sorunsallaştıran film, anlatı yapısında ise kadını bakışın öznesi olmasından kaçınarak dişil bir dil kurmayı dener. Filmde yönetmen, eril bakışın yarattığı baskı, şiddet ve zulmü sinematografik anlatıma yükler. Filmin başlangıcında Lale karakteri eril yapının getirdiği baskıyı, hapsedilme ve yasaklanmanın getirdiği karmaşayı anlamaya uğraşır ve bunun aslında evlenme “evcilleştirme” süreci olduğunu fark ettiğinde ise çözüm bulmaya çalışır. Filmin sonunda ise çözer ve çözüm bu yapıdan kaçıp kurtulmaktır. Bu aslında değişimin habercisidir.

Dişil dilin seyirciye nasıl geçtiğini görmek amacıyla Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi bu çalışmaya uyumlaştırılarak kurgulandı ve sonunda altı Dijital Hikaye Anlatımı oluştu. Bu atölyede iki temel sonuca ulaşıldı. Hikayeler katılımcıların filmle gerçekçi ve beklendiği biçimde bağlantı kurduğunu ve kendi tahakkümlerini, toplumda kadına uygulanan tahakkümleri görebilme imkanları yarattı. Her katılımcı atölyeden farkındalığı artarak ayrıldı. Esas bulgu ise kadınların kadını konuşması, sorunun kaynağı olarak kadını sabitlemesi ve çözümü kadında bulmasıydı. Bu çelişkiyi ve film anlatısındaki eleştiriyi görmek beklenen bir şeydi. Bu aslında “kadınlığın” barındırdığı toplumsal çelişkidir. Kültürün taşıyıcısı olan kadın film içinde de ataerkil yapının devamlılığında temel rol oynar. Sorunun ve çözümün kaynağı kadın gibi anlamlandırma pratiği sabitlenmiş bir inşadır. Sorun arkasındaki yapıyı görebilmek ve onu ters yüz edebilmek mümkün olur mu? Bu paradoks oldukça düşündürücüdür. Bourdieu(2015)’nin deyişiyle tarihte neyin ebedi nitelikte ortaya çıktığını göstermek sadece birbiriyle bağlantılı kurumlarca gerçekleştirilen bir ebedileştirme çalışmasının bir ürünüdür. Kadınlık da eğitim, din, sağlık, kültürel yapı gibi bir çok kurumca ebedi bir sabitleştirmenin kaderini yaşamaktadır. Ancak, dişil dil erkek egemen dil ve söylemi yıkabilecek, cinsel farklılıkların ötesine geçebilecek bütünlüğü yakalayabilecek ve bu sabitleşmeyi kıracak yollar bulacaktır.

Çalışmanın bir diğer sonucu ise hikayelerin üretilmesi olmuştur. Kadın sinemasını oluşturmak, eril dilden kurtulabilmek ve kadının özgürleşmesine giden yolda kadınlık söylemleri hakim olmak durumundadır. Altı kadının kadın söylem ve tahakkümlerinin farkında oldukları bir okuma yaptıkları ve bunu kendi hayatları ile bağlantı kurarak başardıkları görülmüştür. Bu kapsamda kadın kurgularına daha çok hayat verilmiş ve yeni bir dil ve söylemle bu gerçekleştirilmiştir. Ne kadar çok kadın hikayesi yaratılırsa eril dilden kurtulabilmek o kadar mümkün olacaktır. Çalışmayı Wolff’un kitabında kadınlara seslenerek “sizden her türlü kitabı yazmanızı istiyorum, ne kadar önemsiz ya da ne kadar geniş görünürse görünsün hiç bir konuda ürkemeyin.”(Woolf, 2016, 117) dediği gibi kadınlar hikayelerini yazarak, filmlerini üreterek tüm eleştiri ve tahakkümlere rağmen kendi tahakkümlerini görebilir ve baskılardan kurtulacaktır. Nihayetinde, Clarke (2009)’ın dediği gibi bir hikaye sadece hikayedir, binlerce hikaye ise toplumsal bir harekettir.

Kaynakça

- Bourdieu , P. (2015). *Eril Tahakküm*, 2. bsk. (B. Yılmaz Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Barthes, R. (1977). *The Death of the Author*. Glasgow: Fontana/ Collins.
- Butler, A.M. (2011). *Film Çalışmaları*. (A. Toprak Çev.) İstanbul: Kalkedon.

Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası, Feminizm ve Kimliğin Altüst edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis.

Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. (N. Tanyolaç Çev.) İstanbul: Afa.

Clarke, M. A. (2009). Developing Digital Storytelling in Brazil. J. Hartley and K. McWilliam (Ed). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World*. Blackwell Publishing

Donovan, J. (2016). *Feminist Teori.-Entelektüel Gelenekler*. 11. baskı. (A. Bora, M. Ağduk, F. Sayılan Çev.). İletişim: İstanbul.

Ergüven, D. G. (2015). *Mustang'ın Yönetmeni Deniz Gamze Ergüven'le Söyleşi*. Canım İstanbul söyleşi. <http://canimistanbul.com>

Ergüven, D. G. (Yönetmen). (2015). *Mustang*. Almanya, Fransa, Türkiye, Katar ortak yapım. Yapımcı: Charles Gillbert

Kırel, Se. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, 2. Baskı. İstanbul: Kırmızı Kedi

Kuhn, A. (1982). *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Londra: Routledge and Kegan Paul,

Lambert, J. (2009). Where It All Started. J. Hartley and K. McWilliam (Ed). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World*. Blackwell Publishing

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

McNay, L. (2012). Foucaultcu Beden ve Deneyimin Dışlanması. *Michel Foucault İstanbul: Yapı Kredi*.

Meadows, D. (2003). Digital Storytelling: research-based practice in new media. *Visual Communication* 2(2): 189-193.

Meadows D., J. Kidd (2009). Capture Wales-The BBC Digital Storytelling Project. J. Hartley and K. McWilliam (Ed). *Story Circle: Digital Storytelling Around the World*. Blackwell Publishing.

Mills, S. (2002). *Third Wave Feminism Linguistics and the Analysis of Sexism and Naming Practices*. Plenary lecture at IGALA 2, University of Lancaster, UK

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (N. Abisel Çev.) 25. *Kare: Sinema Kültür Dergisi*. Ekim/Aralık, 38- 46.

Rose, J. (2010). Görme ve Cinsellik. (A. D. Temiz Çev.) İstanbul: Metis.

Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cogito*. sayı: 58, Bahar

Özkazanç, A (2013). Butler'ın Feminizmi: Siyasi Bir Okuma İçin Kılavuz. *Mülkiye Dergisi* 37(4), 118-138

Robin, B. R. (2008). Digital storytelling: A powerful technology tool for the 21st century classroom. *Theory into practice*. 47(3), 220-228.

Ryan, M. ve Kellner, D.(2016). *Politik Kamera*.3.bsk. (E. Özsayar Çev.) İstanbul: Ayrıntı

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

Şimşek, B. (2013). Hikâye Anlattıran, Hikâyemi Anlatan, Kendi Hikâyesini Yaratan Çember: Dijital Hikâye Anlatımı Atölyesinde Birbirine Karışan Sesler/im. Hakan Ergül (Der.), *Sahanın Sesleri: İletişim Araştırmalarında Etnografik Yöntem*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi. 279-308

Wollen, P.(2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (B. Doğan, Z. Aracagök Çev.) İstanbul: Metis yayınları

Woolf, V. (2016). *Kendine Ait Bir Oda*. (İ. Özdemir Çev.). 10. bsm. İstanbul: Kırmızı Kedi