

FEMİNİST YENİ DALGA FRANSIZ SİNEMASININ KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZİ

Deniz Baha Çayırılı

Uzun yıllar boyunca Hollywood sineması, erkek egemen bakış açısını merkeze alarak kapitalizmin ataerkil yapısını yeniden üretme işlevi görmüştür. Kadın karakterler çoğunlukla erkek kahramanın hikâyesini tamamlayan yardımcı figürler olarak konumlandırılmış, cinsel obje olarak fetişize edilmiş ya da anlatıya duygusal derinlik kazandıran araçlara indirgenmiştir. Oysa Fransız sineması, özellikle 21. yüzyıldaki neo-feminist dalga ile bu hâkim anlatıyı tersine çevirmeye yönelik güçlü bir alternatif geliştirmiştir. **Céline Sciamma**, **Julia Ducournau** ve **Coralie Fargeat** gibi yönetmenler, kadın karakterleri özneleştirerek onları anlatının merkezine taşımakta, erkek bakışını dışlayan bir sinema dili inşa etmekte ve feminist bir perspektifle görsel anlatımı yeniden şekillendirmektedir. Bu makale, adı geçen üç yönetmenin eserleri çerçevesinde feminist sinemanın dönüşümünü ele alarak, Hollywood'un erkek egemen anlatılarıyla kıyaslamalı bir çözümleme sunmayı amaçlamaktadır.

Erkek bakışının (*male gaze*) uzun yıllar boyunca anlatı sanatlarına egemen olması, kadın temsillerine yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir. 21. yüzyılda Fransız sineması, bu kökleşmiş anlatı kalıplarına meydan okuyan yeni bir yönelim sergileyerek, kadın karakterleri yalnızca anlatının nesnesi değil, öznesi haline getiren ve eril anlatıyı tersine çeviren bir perspektif sunmuştur. Neo-feminist ya da post-feminist dalga olarak adlandırılabilir bu akım, kadınları hikâyenin merkezine yerleştirerek onları edilgen figürler olmaktan çıkaran güçlü bir sinema dili geliştirmektedir.

Bu çalışmada ele alınacak üç film —*Titane* (Julia Ducournau, 2021), *Revenge* (Coralie Fargeat, 2017) ve *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (Portrait de la Jeune Fille en Feu, Céline Sciamma, 2019)— bu yaklaşımın en çarpıcı örnekleri arasında yer almaktadır. 2017-2021 yılları arasında izleyiciyle buluşan bu Fransız

yapımı filmler, *body horror*, *rape-revenge* ve dönem draması gibi farklı türler içinde konumlandırılrsa da ortak noktaları, toplumsal ve biyolojik sınırları aşmak isteyen kadın karakterleri merkezlerine almalarıdır. Bu makalede, söz konusu filmler sinematografik, anlatısal ve tematik açıdan detaylı bir şekilde incelenecek; ardından Amerikan merkezli eril anlatı geleneğini sürdüren filmlerle karşılaştırılarak, bu yeni feminist dalgaının dünya sineması içindeki konumu ve feminist sinema içindeki yeri değerlendirilecektir.

***Titane* Filminin Politik ve Şizoanalitik Analizi**

Bu analiz, filmi tüm yönleriyle ele almayı değil; belirli kavramlar çerçevesinde bağlamı koruyarak izlenecek bir “okuma yolu” önermeyi hedeflemektedir. **Julia Ducournau**’nın Altın Palmiye ödüllü filmi ***Titane*** (2021), beden ve kimlik ilişkisi, insan-makine arasındaki sınırların muğlaklığı, travma ve arzu ekseninde şekillenen bir anlatı sunmaktadır. Film, otomobillere karşı erotik bir yakınlık geliştiren ve travmatik bir kaza sonrası bedensel dönüşüm geçiren Alexia karakteri etrafında şekillenir. Bu bağlamda, ***Titane*** hem bedenle hem de makinelerle kurulan, geleneksel anlatıların ötesine geçen bir ilişkiyi sahnelemektedir.

Fransız filozoflar **Gilles Deleuze** ve **Félix Guattari**, 1968 öğrenci hareketlerinin politik etkisiyle kaleme aldıkları *Anti-Oedipus* (*L’Anti-Oedipe*, 1972) adlı eserlerinde, Freud’un Oedipus kompleksi merkezli psikanalitik modeline karşı eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Şizoanalitik düşünce ekseninde arzu, yersizyurtsuzlaşma (*detrterritorialization*), kodlama/kod çözme ve organsız beden (*Body without organs*) gibi kavramları çok katmanlı bir şekilde tartışmışlardır. **Deleuze** ve **Guattari**’ye göre arzu, yalnızca cinsel veya romantik bir dürtüden ibaret değildir; toplumsal, ekonomik, teknolojik ve bedensel süreçleri birbirine bağlayan sürekli bir üretim faaliyetidir. Bu nedenle “makine” kavramını, insanın, toplumun ve teknolojinin etkileşimsel yapısını temsil eden bir metafor olarak kullanmışlardır. Arzu makinesi, bireyin kendi bedeniyle, nesnelerle, diğer insanlarla ve toplumsal yapılarla kurduğu bağlantılarda sürekli olarak üretim halinde olan bir güçtür. Günlük yaşamda yemek yeme, sanat icra etme, örgütlenme faaliyetlerine katılma ya da teknolojik cihazlarla etkileşim gibi eylemler, bu arzunun farklı makinesel kollarını oluşturur.

Deleuze ve **Guattari**, organsız beden kavramıyla, bedenin organlara “hapsedilmişliğini” kırmayı ve bedeni “saf yoğunluk” halinde deneyimlemeyi amaçlayan bir düşünce sistemi sunar. *Titane* filminde Alexia’nın bedensel dönüşümü, grotesk ve ekstrem biçimlerde temsil edilirken, teknolojik eklemlenmeler (örneğin, kafasındaki metal implant) ve bedensel deformasyonlar, **Deleuze** ve **Guattari**’nin arzu makinesi ve organsız beden kavramlarını sinematografik bir zeminde somutlaştırır. Alexia’nın bedeni sürekli dönüşüm geçirir; hamilelik, şiddet eylemleri ve cinsiyet kimliğinin maskelenmesi gibi süreçler, onun organsız beden oluşturma deneyimini gözler önüne serer. Bu bağlamda, beden sabit ve belirli bir kimlik içinde tanımlanmaz; aksine, arzunun akışına bağlı olarak kendini yeniden düzenleyen, dönüşen ve biçim değiştiren bir yapı haline gelir.

Filmde arzu, bedeni biyolojik ve toplumsal olarak “organik” kabul edilen sınırların ötesine taşır. İnsan ve makine arasındaki sınırın muğlaklaştığı bir beden inşası ortaya çıkar. Titanyum plak, hamilelik ve makinelerle kurulan tensel ilişki, “insanın mekanikleşmesi” ile “makinenin insansızlaşması” arasındaki ikilikleri sorgular. Böylece, toplumsal olarak “normal” kabul edilen beden tasavvuru parçalanır. Kadın bedeninin eril anlatıya karşılık hem cinselliği hem de eril kimliği benimseyerek saklanma çabası, organsız beden kavramının toplumsal normlarla çatışmasını açığa çıkarır. Ancak, organsız beden yalnızca bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda toplumsal düzenin bedeni belirli kimlik kalıplarına (cinsiyet, aile aidiyeti vb.) zorlamasına karşı bir direnç biçimidir. *Titane*, bu bağlamda, kaçış çizgileri üreterek bedene dair yeni bir varoluş biçimi arayışına girer.

Alexia’nın kaçmaya çalıştığı tüm toplumsal kodlar, patriyarkal düzenin şiddet motifleriyle iç içedir. Arzusunun odağında makineler —özellikle otomobiller— yer alır. Bu, **Deleuze** ve **Guattari**’nin “arzu makinesi” kavramıyla doğrudan ilişkilidir: Arzu, yalnızca insani ilişkilere yönelmez; aksine, makinelerle —burada otomobillerle— de parçalı ve akışkan bağlantılar kurabilir. Arzu, bedeni ve nesneyi sürekli olarak dönüştüren bir güç olarak işler.

Alexia’nın dansçı kimliği, ardından karnaval atmosferini andıran mekanlar ve nihayetinde makinelerin organik olmayan materyalleriyle —yakıt ve yağ gibi unsurlarla— kurduğu tensel ilişki, arzunun sınırları aşan doğasını gözler önüne serer. Arzu makineleri yalnızca haz değil, aynı zamanda şiddet de üretir. Film boyunca Alexia’nın işlediği cinayetlerin giderek artması, arzu ve ölüm arasındaki

sarsıcı bağlantıyı ortaya koyar. Şiddet hem arzunun mutlak dışavurumu hem de toplumun bedeni kontrol etme çabalarına karşı patlayan bir enerji biçiminde işlev görür. Bu durum, **Deleuze** ve **Guattari**'nin “arzu her zaman yapıcı değildir; aynı zamanda yıkıcı da olabilir” düşüncesiyle birebir örtüşmektedir.

Titane, aynı zamanda beden ve cinsellik üzerinden “kadın” ve “erkek” olmanın normatif çerçevelerini de sarsar. Alexia'nın erkek kılığına girerek (Adrien kimliği) varoluşunu sürdürmesi, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki gerilimi görünür kılar. Filmde yalnızca Alexia'nın değil, Vincent'ın bedeni de dönüşüme uğrar; testosteron enjeksiyonları, yaşlanma süreci ve güç kaybının getirdiği travmalar, onun bedensel kimliğini sürekli değişen bir yapı haline getirir. Hem Alexia hem de Vincent, bedenlerinin “maskülen” ya da “feminen” kalıplarla tanımlanmasına direnir gibi görünmektedir. Bu durum, katı cinsiyet hiyerarşilerini sarsan bir dinamik olarak okunabilir.

***Body Horror* Türündeki Farklılık**

David Cronenberg'in *The Fly* (1986) filmi, bilim kurgu ve *body horror* türünün en ikonik örneklerinden biri olarak kabul edilir. Görünürde, tıpkı **Titane** gibi, bedensel dönüşüm ile korkuyu iç içe geçiren bir anlatı sunar. Ancak iki film arasındaki temel fark, bedenin dönüşümüne yüklenen anlamda yatmaktadır. *The Fly*, karakterin bedensel değişimini bir hastalık, çöküş ve geri dönülemez bir bozulma olarak ele alırken, **Titane** ise tam tersine bedensel dönüşümü bir çöküş değil, kimlik arayışı ve yeniden doğuş süreci olarak konumlandırır. Yönetmen **Julia Ducournau**, **Cronenberg**'in aksine, eril bir panikle “beden üzerindeki kontrolü kaybetme” korkusunu işlememekte; bunun yerine, kontrolün kaybını özgürleştirici bir deneyim olarak sunmaktadır. **Titane**, bedensel değişimin yalnızca travmatik bir süreç olmadığını, aynı zamanda bilinçli bir dönüşüm ve kimlik inşası pratiği olabileceğini göstermektedir. Böylece film, *body horror* türüne geleneksel çerçevenin dışında, bedeni biyolojik ve toplumsal sınırlarından kurtaran bir perspektifle yaklaşmaktadır.

Rape-revenge türü, genellikle kadın karakterin cinsel saldırıya maruz kalmasının ardından intikam almasını konu alan bir anlatı yapısına sahiptir. Bu tür, 1970'lerde popülerleşmiş ve özellikle *I Spit on Your Grave* (Meir Zarchi, 1978) gibi filmlerle sinema tarihinde kendine önemli bir yer edinmiştir. Ancak feminist bir

perspektiften bakıldığında, bu türün geleneksel örnekleri çoğunlukla kadın karakterlerin maruz kaldığı şiddeti teşhir etmekten öteye geçememiş, hatta bu şiddetin eril bir tatmin unsuru olarak sunulmasına neden olmuştur. Erkek yönetmenler tarafından çekilen bu filmlerde, kadın karakterlerin şiddete uğradığı sahneler uzun ve detaylı sekanslarla verilmiş; ardından gelen intikam süreci ise erkek izleyicinin şiddet fetişizmini besleyen bir spektaküle dönüşmüştür. **Coralie Fargeat**'nın **Revenge** (2017) filmi ise *rape-revenge* türünün bu geleneksel yapısını radikal bir biçimde ters yüz eder. Kadın karakteri pasif bir mağdur değil, kendi kaderini belirleyen ve avcıya dönüşen bir özne olarak yeniden inşa eder. **Fargeat**, türün kodlarını altüst etmekle kalmaz, aynı zamanda sinemada kadın temsillerine yönelik güçlü bir eleştiri getirerek bakış rejimlerini sorgulayan bir anlatı ortaya koyar.

Filmin ilk sahnelerinde Jennifer (**Matilda Lutz**), zengin bir adamla ilişkisi olan, fiziksel çekiciliğiyle ön planda tutulan ve dışarıdan bakıldığında “masum” bir kadın olarak tasvir edilir. Ancak yaşadığı travmatik olayın ardından, Jennifer yalnızca bir intikamcıya değil, aynı zamanda doğaya ve kendi bedenine uyum sağlayan güçlü bir savaşıya dönüşür. Bu dönüşüm, klasik *rape-revenge* anlatılarındaki gibi basit bir “kurbanın intikamı” hikâyesinden çok daha derin bir karakter gelişimi sunmaktadır.

Jennifer'ın bedeni, eril bakış açısından sıyrılarak bir güç alanına dönüşür. Onun yara izleri, kan ve kirle kaplanmış bedeni, zayıflık ya da mağduriyetin değil, yeniden doğuşun ve direncin sembollerine evrilir. Filmdeki erkek karakterler, başlangıçta güçlü ve kontrol sahibi olarak görünse de, Jennifer'ın dönüşümüyle birlikte av-avcı dinamiği tersine çevrilir. Seyirci, Jennifer'ın yalnızca gerçekleştirdiği şiddeti değil, aynı zamanda bu şiddetin kökeninde yatan haklı öfkesini de deneyimler. Bu noktada film, izleyiciyi Jennifer'ın perspektifine çekerek klasik sinemanın bakış rejimlerini tersine çevirir ve “bakma” eylemini kadın öznenin lehine yeniden konumlandırır.

Revenge, yüksek derecede stilize edilmiş bir anlatıya sahip olmasına rağmen, sunduğu şiddet sahneleri Hollywood'un erkek egemen aksiyon sinemasında olduğu gibi yalnızca estetik bir gösteriye dönüşmez. Bunun yerine şiddet, kadın karakterin özerklik kazanma sürecinin ayrılmaz bir parçası olarak işlev görür. Film boyunca kullanılan kan, yara izleri ve hayatta kalma mücadelesi, ana karakterin dönüşümünü görselleştiren araçlara evrilir. Öte yandan, filmin hiper-gerçekçi renk

paleti ve aşırı stilize edilmiş görüntüleri, klasik *rape-revenge* filmlerinin çiğ anlatısının ötesine geçerek, kadın karakterin kontrolü ele geçirdiği alternatif bir görsel dünya yaratır. Böylece **Revenge**, yalnızca feminist bir mesaj vermekle kalmaz, aynı zamanda izleyiciye şiddetin temsiline dair yeni bir perspektif sunarak türün sınırlarını yeniden tanımlar.

Ancak bu anlatısal ilerlemeye rağmen, filmin görsel estetiği bağlamında feminist temsilin ne ölçüde gerçekleştiği tartışmalıdır. Kadın karakterin bedeninin —özellikle çıplak kalçaların— sıkça ve vurgulu biçimde sunulması, filmin biçimsel düzeyde hâlâ eril bakışın (*male gaze*) etkisinden tam olarak sıyrılmadığını düşündürür. Bu yönüyle **Revenge**, bir yandan kadının fail konumuna geçişini kutlarken, diğer yandan onu hâlâ bir görsel fetiş nesnesi olarak sunma riskini taşır. Böylece film, feminist potansiyelini hem güçlendiren hem de sınırlandıran bir ikilik içinde konumlanır.

Quentin Tarantino'nın **Kill Bill** (Vol. 1 & Vol. 2) filmleri ise, 1970'lerin dövüş sanatları sineması, *exploitation* filmleri, Western ve *rape-revenge* türlerinden beslenen, yüksek stilize bir intikam hikâyesidir. Baş karakter olan The Bride (Gelin), **Uma Thurman** tarafından canlandırılan, güçlü ve karizmatik bir kadın suikastçıdır. İlk bakışta, özellikle şiddet ve eylem düzeyinde “kadın gücü” vurgusu yapması nedeniyle film feminist bir okuma potansiyeli taşımaktadır. Ancak hem yapım süreci hem de anlatı katmanları göz önüne alındığında, birçok eleştirmen **Kill Bill**'i feminist bir anlatı olmaktan ziyade, erkek fantezisini tatmin eden veya kadın kahraman figürünü erkek bakışının hizmetine sunan bir yapı olarak değerlendirmektedir. Ana karakterin intikam motivasyonu, karnında taşıdığı bebeğinin (dolayısıyla anneliğinin) elinden alınmaya çalışılmasıdır. Bu unsur, karakterin travmasını derinleştirirken, aynı zamanda kahramanlığını anne kimliği üzerinden tanımlar. Film, kadının gücünü annelikle özdeşleştirerek vurgular; bu da feminist kuram çerçevesinde tartışmalı bir noktadır. Çünkü kadın gücünü yalnızca annelikle ilişkilendiren bir anlatı, kadın kimliğini bu role hapseden bir bakış açısını yeniden üretebilir. **Kill Bill**'in bu bağlamda sunduğu anne motifi, bireysel bir intikam anlatısını merkeze alırken, ataerkil sistemin yapısal eleştirisini ihmal eder.

Bunun yanı sıra, filmde kadın öfkesi ve intikamı, feminizmin savunduğu şekilde bir “kendini savunma” ve “sisteme karşı durma” eylemi olmaktan çok, stilize ve görsel olarak tahrik edici bir gösteriye dönüştürülmüştür. **Fargeat**'nın **Revenge**

ve **Ducournau**'nın *Titane* filmleri ise erkekler tarafından domine edilen türleri ters yüz ederek, şiddetin eril bakışa hizmet eden bir spekülasyondan öte, kadın karakterin özerkliğini inşa eden bir güce nasıl dönüşebileceğini sorgular. Ancak özellikle *Revenge* örneğinde görüldüğü üzere, bu dönüşüm sürecinde bile kadın bedeninin nasıl temsil edildiği sorusu önem kazanmaktadır. *Titane* ise, eril sinema kodlarını yeniden şekillendirirken, izleyiciye “kadının bakış açısı nasıl bir güç kaynağına dönüşebilir?” sorusunu yönelterek, kadın temsillerine dair daha radikal ve alternatif bir perspektif sunar.

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Céline Sciamma'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) filminde baş karakter Marianne, filmin açılış sahnesinde Héloïse'in portresini yapmak üzere yabancı olduğu bir kıyı bölgesine görevlendirilir. Böylece Marianne, Héloïse'i bir “konu” haline getiren, onu çerçeveye alan bir bakışın taşıyıcısı olur. Ancak Héloïse, resmedilmeye itiraz eden, pasif bir nesne olarak konumlandırılmayı reddeden bir karakterdir. Ressam ve model arasındaki geleneksel hiyerarşi, bu iki kadın arasındaki ilişkide göz göze bir karşılıklılığa ve gerilime dönüşür. Böylece Héloïse, edilgen bir figür olmaktan çıkarak kendi öznel varlığını inşa eden bir birey hâline gelir. Héloïse'in evliliğe karşı duruşu, dolayısıyla bir erkeğin “mülkü” olmayı reddetmesi, *İkinci Cins (Le Deuxième Sexe)* adlı eserinde kadının toplumsal olarak “öteki” konumuna itilişini analiz eden **Simone de Beauvoir**'ın düşünceleriyle doğrudan kesişir. **Beauvoir**, kadının edilgin bir nesne olmaktan çıkıp özneleşme sürecine girmesinin önemini vurgular. Filmde Héloïse'in evliliğe direnerek kendi benliğini keşfetme çabası, tam da **Beauvoir**'ın “öteki” olmanın ötesine geçme fikrini somutlaştırır. Marianne ve Héloïse arasındaki duygusal çekim, patriyarkal toplum ve onun dayattığı normlar tarafından dışlanmış bir arzu olarak sunulsa da, aynı zamanda iki kadının birbirleri aracılığıyla özneleşme süreçlerini deneyimlemelerine imkân tanır.

Héloïse, evlilik öncesinde kendisinden beklenen “hanımefendi” ve “itaatkâr gelin” rollerini reddeder. Adada özgürce hareket eder, elbiselerini rahatça çıkarır, koşar, deniz kenarında gezinir. Marianne ise bir kadın ressam olarak, toplumun sanatçı kimliğine çizdiği sınırlarla mücadele eder. Dönemin sanat piyasasında kadın sanatçılara yönelik kısıtlamalar -kadınların sergilere isimleriyle katılamaması, belirli kurallar nedeniyle portre yapma haklarının sınırlı olması gibi-

onun sanat pratiğini gölgede bırakmaya çalışsa da, Marianne bu engelleri aşmak için kendi alternatif yollarını arar.

Filmdeki gerilim yalnızca Héloïse'in portresinin yapılmasını reddetmesinden kaynaklanmaz; aynı zamanda bir kadının sanatıyla var olma mücadelesi ile bir diğer kadının kendi kaderini —evlilik ve aile bağlamında— belirleme çabası arasındaki çatışmayı da yansıtır. **Céline Sciamma**, anlatıyı iki kadının hem birbirine hem de kendi özgürlük arayışlarına odaklandığı bir düzlemde kurarak, patriyarkal sanat ve toplumsal yapıyı eleştiren güçlü bir sinematografik perspektif sunar.

Araştırmacı yazar **Hélène Cixous**, *écriture féminine* (kadınların yazısı) kavramını ortaya koyarken, kadınların kendi öznel deneyimlerini, duygularını ve arzularını ifade edebilmek için yeni bir dil yaratmaları gerektiğini savunur. **Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi** filminde ressamlık, bu bağlamda bir tür “yazı” işlevi görür. Marianne, Héloïse'i çizerek onun varlığını “kaydetmeye” çalışırken, Héloïse de pasif bir nesne olmayı reddederek bu sürece kendi öznel varlığını yansıtır. Onların birbirlerini “okumaları” ve “yazmaları,” **Cixous**'nun önerdiği kadınlara ait bir ifade alanının sinematografik bir metaforunu oluşturur.

Filmin dikkat çeken bir diğer unsuru, erkek karakterlerin neredeyse tamamen görünmez olmasıdır. Hikâyede erkekler, doğrudan bir varlık olarak değil; mektuplar, uzaktan yapılan evlilik düzenlemeleri ya da annenin otoritesi aracılığıyla —ki anne burada patriyarkal düzenin bir bekçisi olarak işlev görür— dolaylı bir güç unsuru olarak hissedilir. Böylece film, kadınların öznel varoluşlarını dışarıdan gelen eril tahakküm baskısından mümkün olduğunca arındırarak inşa eder.

Marianne, Héloïse ve hizmetçi Sophie arasındaki etkileşim ise feminist dayanışmanın mikro ölçekte bir yansımasıdır. Sophie'nin kürtaj sürecinde ona destek olmak, fiziksel ve duygusal acısını paylaşmak, patriyarkal ahlâkın yargılayıcı yaklaşımını reddeden bir yardımlaşma pratiğine dönüşür. Bu sahne, kadınların patriyarkal alanın dışında kendi kararlarını uygulayabildikleri ve birbirlerine destek sunabildikleri bir mikrokozmos yaratmalarına olanak tanır.

Filmin sonunda, Marianne'in yaptığı portrede Héloïse'in duygularının iz bırakması ve Héloïse'in de Marianne'e dair anılarını saklaması, kadınlar arasındaki bu ortak yaratım ve anımsama eylemini görünür kılar. Bu, patriyarkal anlatının dışında, kadınların kendi arzu nesneleri olarak birbirlerini yazdığı, çizdiği ve

benimsediği bir performans alanına işaret eder. Böylece *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, yalnızca bir aşk hikâyesi değil, aynı zamanda kadınların kendi anlatılarını yaratma ve özneleşme süreçlerinin sinematik bir temsili hâline gelir.

Erkek Bakışlı Lezbiyen İlişki Anlatısı

Abdellatif Kechiche'in *Mavi En Sıcak Renktir* (Blue is the Warmest Color/ La Vie d'Adèle, 2013) filmi, içerdiği anlatısal ve tematik unsurlar açısından *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* ile karşılaştırmalı bir analiz için oldukça uygun bir örnek teşkil etmektedir. *Mavi En Sıcak Renktir*, Adèle'in Emma ile ilişkisini keşfetme sürecini büyük ölçüde cinsellik ekseninde inşa eder. Film, aşkı bedensel bir arzu üzerinden tanımlarken, cinsellik sahneleri karakterlerin psikolojik derinliğini gölgede bırakan bir anlatı biçimine dönüşür. Buna karşın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, kadın karakterlerin birbirlerini keşfetmesini aşk, sanat ve özgürlük bağlamında ele alır. Film, karakterler arasındaki duygusal yakınlığı yalnızca tensel temasla değil, bakışlar, sessizlikler ve sanat yoluyla derinleştirir. Özellikle *Mavi En Sıcak Renktir*'de yaklaşık 7 dakika süren cinsel birliktelik sahnesi, feminist eleştirmenler tarafından tartışmalı bir nokta olarak değerlendirilmiştir. Bu sahneler, birçok eleştiriye göre, kadın aşkını erkek izleyicinin fetişleştirdiği bir alana dönüştürmekte ve kadın karakterlerin arzusunu, eril bakışın (*male gaze*) hizmetine sunmaktadır. Buna karşın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*, kadın aşkını cinsellikten ziyade duygusal bağ, sanat ve hafıza ekseninde kurarak eril bakışın belirlediği sinematik kalıpları kırmayı hedefler. Filmde iki kadın arasındaki sevgi, yalnızca bedensel bir deneyimle değil; bakışlar, diyaloglar ve ortak sanatsal üretim aracılığıyla ifade edilir. Céline Sciamma'nın bu anlatım tercihi, kadın aşkının sinemadaki temsiline alternatif bir perspektif kazandırarak, kadın öznesini erkek fantezisinden bağımsız bir şekilde konumlandırır.

Sonuç

Titane, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* ve *Revenge* filmleri kadın bedeni ve öznelliğini merkeze alan yeni bir ifade biçiminin Fransız sinemasında belirgin bir feminist dalga yarattığını göstermektedir. Anlatı ve görsel stil bakımından farklı

yönelimlere sahip olsalar da, bu üç film, kadının hikâyesini erkek bakışından arındırılmış bir perspektifle aktarma iradesinde buluşur. Böylece, geleneksel sinemasal kodları ve toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz eden bir anlatı pratiği sergilerler.

Julia Ducournau'nın *Titane* filmi, bedensel sınırların radikal biçimde ihlal edilmesi ve cinsiyet kimliği algılarının altüst edilmesiyle, kadının yalnızca pasif bir seyir nesnesi olmadığını kanıtlar. **Céline Sciamma**'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* filmi, kadınlar arasındaki arzunun özgürce deneyimlenebileceği, erkek egemen sanat algısından bağımsız bir evren kurarak “kadın bakışı”nın sinemasal temsiline yeni bir boyut kazandırır. **Coralie Fargeat**'nın *Revenge* filmi ise tecavüz-intikam türünü tartışmalı bir şekilde olsa da dönüştürür. Bu üç yönetmen, kadın karakterleri yalnızca “mağdur” veya “feminen kahraman” rollerine sıkıştırmak yerine, onların kimlik, beden ve arzu arayışlarını çok boyutlu biçimde ele alır gibi görünür. Bu bağlamda, Fransız sinemasında yükselen bu yeni dalga, geleneksel anlatılarda kökleşmiş eril tahakküme karşı bir direnç alanı oluştururken, kadınların kendi benliklerini keşfetme ve ifade etme süreçlerini görünür kılar. Filmlerde sahneye konulan şiddet, tutku ve dönüşüm hikâyeleri, yalnızca bir tür sineması pratiği olarak kalmaz; aynı zamanda kadın deneyimine dair evrensel meselelere işaret ederek feminist sinemanın sınırlarını genişletir. Bu filmler bir akım olarak üretildiği sürece, dünya sinemasında hem görsel dilde hem de karakterlerin içsel yolculuklarında yeni ifade biçimlerinin ve feminist tartışmaların önünü açmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. Birikim Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *L'Anti-Oedipe*. Les Editions de Minuit.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: Movement-Image*. University of Minnesota Press.
- Johnston, C. (1973). *Women's Cinema as Counter-Cinema*
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*