

Visseral Bakış ve Performatif Beden: *Under the Skin* ve *The Love Witch*'te Dişil Temsil

Visceral Gaze and the Performative Body:
Female Representation in *Under the Skin* and *The Love Witch*

Emrah Suat Onat¹ 

Cemre Geçer² 

Araştırma Makalesi Research Article

Geliş tarihi/Received:
21.04.2026

Son revizyon teslimi/Last revision
received:
30.05.2026

Kabul tarihi/Accepted:
14.05.2026

Yayın tarihi/Published:
31.05.2026

Atıf/Citation:

Onat, E. S. & Geçer, C. (2026). Visseral bakış ve performatif beden: *Under the Skin* ve *The Love Witch*'te dişil temsili. *TAM Akademi Dergisi*, 5(1), 22–38. <https://doi.org/10.58239/tamde.2026.01.002.x>

DOI:

10.58239/tamde.2026.01.002.x

ÖZ

Bu çalışma, feminist film kuramı çerçevesinde, gerçeküstü sinemada kadın temsiline bakış, beden ve öznellik ilişkisi üzerinden nasıl inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel bir yaklaşım olan betimleyici yöntem benimsenmiş; sinemasal metnin görsel, anlatsal ve estetik yapılarının nasıl kurulduğu metin merkezli bir çözümlemeyle ele alınmıştır. Çalışma kapsamında Jonathan Glazer'ın *Under the Skin* (2013) ve Anna Biller'in *The Love Witch* (2016) filmleri, feminist sinemanın sunduğu alternatif temsil stratejileri bağlamında karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. İnceleme sonucunda; *Under the Skin*'in bakışı askıya alan minimalist estetiği ve mekânsal yalıtım aracılığıyla izleyicinin özdeşleşme mekanizmalarını bozduğu, kadın bedenini insani anlamlarından arındırarak yabancı bir yüzey olarak kurguladığı saptanmıştır. Buna karşılık *The Love Witch*'in, klasik melodramın görsel kodlarını aşırı stilizasyon ve ritüel tekrarlarıyla yeniden üretirken eril bakışın yapaylığını ifşa ettiği belirlenmiştir. Çalışma, her iki yapıtın da kadın bedenini klasik anlatı sinemasının nesneleştirici konumundan kopararak; visseral derinlik, enterik imgelem ve post-sinematik varlık rejimleri üzerinden radikal bir etik ve ontolojik ufuk açtığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak feminist sinemanın, kadınlığı sabit bir özden ziyade kültürel olarak üretilen performatif bir süreç olarak sunduğu ve sinemasal aygıtın kendisini eleştirel bir biçimde yeniden düzenleyerek öznelliği dönüştürdüğü vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Feminist Sinema, Bakış, Beden, Tekinsizlik, Öznellik

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü, emrah.onat@deu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-9357-0739

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Bölümü, cemre.gecer@ogr.deu.edu.tr, ORCID ID: 0009-0001-9546-7775

ABSTRACT

This study aims to examine how the representation of women in surrealist cinema is constructed through the relationship between gaze, body, and subjectivity within the framework of feminist film theory. A descriptive method, a qualitative research approach, was adopted to reveal how the visual, narrative, and aesthetic structures of the cinematic text are established through a text-centered analysis. Within the scope of the study, Jonathan Glazer's *Under the Skin* (2013) and Anna Biller's *The Love Witch* (2016) are comparatively analyzed in the context of alternative representation strategies offered by feminist cinema. The findings indicate that while *Under the Skin* disrupts identification mechanisms through minimalist aesthetics and spatial voids that suspend the gaze, it constructs the female body as an alienated surface stripped of human meanings. In contrast, *The Love Witch* exposes the artificiality of the male gaze by reproducing the visual codes of classical melodrama through over-stylization and ritualistic repetitions. The research demonstrates that both films detach the female body from the objectifying positions of classical narrative cinema, opening a radical ethical and ontological horizon through visceral depth, enteric imaginary, and post-cinematic ontologies. Ultimately, it is emphasized that feminist cinema presents femininity not as a fixed essence but as a culturally produced performative process, transforming subjectivity by critically reorganizing the cinematic apparatus itself.

Keywords: Cinema, Gaze, Body, Uncanny, Subjectivity

Extended Abstract

Surrealist cinema serves as an aesthetic and narrative counter-line against the causal, continuity-based, and identification-centered structure of classical cinema. By moving beyond mere formal deviation, it opens up the relationships between reality, subject, and representation for critical re-evaluation, providing a space where the traditional boundaries of subject-object and body-meaning are dissolved. Within this framework, feminist film theory provides a crucial lens to critique how the visual order of cinema is organized around the "male gaze," which typically renders the female figure a passive object of spectacle. This study aims to examine how the representation of women in surrealist cinema is reconstructed through the relationship between gaze, body, and subjectivity, focusing specifically on Jonathan Glazer's *Under the Skin* (2013) and Anna Biller's *The Love Witch* (2016). Adopting a qualitative research design and a descriptive, text-centered analysis, the research investigates the visual and narrative structures of these films to reveal their underlying cinematic mechanisms.

The analysis of *Under the Skin* reveals a minimalist aesthetic that consciously suspends the gaze and disrupts the viewer's identification mechanisms. Through the use of spatial isolation—most notably the "black void" scenes—the film strips the female body of its conventional human meanings and presents it as an alienated, opaque surface. This ontological shift is further articulated through Catherine Malabou's concept of "destructive plasticity," where the alien character's failure to "suture" into a human human / skin envelope signifies a radical non-coincidence of the subject with itself. Furthermore, the mirror scene in the film subverts the Lacanian mirror stage, producing a sense of profound alienation rather than an integrated identity. By utilizing hidden cameras and "post-cinematic" scopic regimes, the film places the viewer in a dis-correlated state that metabolizes the

subject within a technological sphere, thus moving the cinematic experience beyond traditional human perception.

In contrast, *The Love Witch* employs hyper-stylization and "feminist camp" aesthetics to expose the artificiality of the male gaze rather than merely suspending it. The film reproduces the visual codes of classical melodrama through saturated colors, ritualistic repetitions, and performative gestures, which serves to highlight the constructed nature of femininity. Drawing on Judith Butler's theory of performativity, the character of Elaine embodies womanhood not as a fixed essence but as a "mask" or "armor" that is constantly enacted and reenacted. The inclusion of "abject" materials—such as menstrual blood and urine in her rituals—blurs the boundaries between desire and repulsion. This visceral depth, or "enteric imaginary," allows the female body to function as a site of resistance that challenges patriarchal fantasies through the very symbols traditionally used to constrain it.

A comparative evaluation of these two works demonstrates that while they share a common critical ground in feminist cinema, they employ antithetical aesthetic strategies. *Under the Skin* dissolves identification by emphasizing silence, void, and the dehumanization of the body, whereas *The Love Witch* achieves a similar critical distance by over-exposing the body and staging femininity as a theatrical excess. Both films utilize the concept of the "monstrous-feminine" to present the female body as a threat to the symbolic order, ultimately breaking the traditional "cinematic suture". This approach engages the viewer through visceral sensations rather than purely cognitive processes, positioning the cinematic experience on the cusp of meaning where the materiality of the body takes precedence over symbolic representation.

Ultimately, the study concludes that the significance of feminist surrealist cinema lies in its ability to reorganize the cinematic apparatus itself rather than just producing "positive" images of women. By presenting femininity as a performative process and the body as a plastic, evolving form, these films open up a radical ethical and ontological horizon. They challenge the objectifying positions of classical narrative cinema and invite a post-cinematic awakening that acknowledges the inherent "alien" nature of subjectivity within patriarchal structures. Thus, *Under the Skin* and *The Love Witch* stand as complementary examples of how the formal possibilities of surrealism can be harnessed to transform the representation of the female subject in contemporary cinema.

Giriş

Gerçeküstü sinema, klasik anlatı sinemasının nedensellik, süreklilik ve özdeşleşme üzerine kurulu temsil rejimine karşı konularak, sinemasal anlamın üretim koşullarını istikrarsızlaştıran estetik ve anlatısal bir karşı-hat oluşturur. Bu bağlamda Peter Wollen'a göre anlam sabitlenmiş bir yapı değildir; metin, "kapalı olmaktan ziyade açık, tekil olmaktan ziyade çoğul ve tüketilebilir değil üretken" bir yapı olarak işler (Wollen, 1972, s. 169). Bu durum, izleyicinin edilgen özdeşleşme konumunu kırarak, anlamın çoğullaştığı ve temsilin sorgulanabilir hale geldiği eleştirel bir izleme pratiğini mümkün kılar. Bu bağlamda gerçeküstü sinema, yalnızca biçimsel bir sapma değil; özne-nesne, arzu-bakış ve beden-anlam ilişkilerinin çözüldüğü eleştirel bir alan sunar. Feminist film kuramı açısından bakıldığında, bu alanın önemi daha da belirginleşir. Laura Mulvey'nin klasik anlatı sinemasına yönelttiği eleştiri, sinemanın görsel düzeninin eril bakış etrafında örgütlendiğini ortaya koyar. Laura Mulvey, klasik anlatı sinemasının görsel ve anlatısal yapısının, bakışı aktif erkek özne etrafında kurduğunu ve kadını bu bakışın nesnesi hâline getirdiğini belirtir. Laura Mulvey, ana akım anlatı sinemasında bakışın cinsiyetlendirilmiş yapısını, "Cinsel dengesizlik üzerine kurulu bir dünyada, bakma hazzı etkin/erkek ve

edilgen/kadın arasında bölünmüştür” sözleriyle açıklar (Mulvey, 1975, s. 11). Bu bağlamda erkek figür bakışın taşıyıcısı olarak etkin bir özne konumunda yer alırken, kadın figür ise bakılan ve sergilenen bir imge olarak konumlandırılır. Bu yapı içerisinde kadın karakter, anlatının ilerleyişini belirleyen bir özne olmaktan ziyade, görsel haz üretiminin merkezinde konumlanan bir figür olarak işlev görür. Feminist film kuramı, tam da bu noktada sinemanın yalnızca neyi anlattığını değil, nasıl baktığını ve bu bakışın hangi iktidar ilişkileri üzerinden kurulduğunu sorgular.

Gerçeküstü sinema, özdeşleşme mekanizmalarını sekteye uğratan yapısı sayesinde, Mulvey'nin tanımladığı bu bakış rejimini askıya alma potansiyeli taşır. Gilles Deleuze'ün zaman-imgesi kavramıyla ifade ettiği üzere, “yeni imgeyi tanımlayan şey, hareket-imgesinin krizidir” (Deleuze, 1989, s. 2). Bu kriz, klasik anlatının duyuşal-motor sürekliliğini bozarak izleyicinin özdeşleşme ilişkisini zayıflatır ve bakışı kararsız hale getirir. Sürekliliğin bozulması, anlatısal boşluklar ve bedensel yabancılaşma, izleyicinin bakışını sabitlemek yerine dağıtır. Bu durum, kadının sinemadaki konumunu yalnızca “görülen” bir imge olarak değil, bakışı yönsüzleştiren ve anlamı askıya alan bir özne olarak düşünmeyi mümkün kılar. Bu noktada kadın öznenin temsiline ilişkin alternatif bir yaklaşım, Mary Ann Doane, kadının sinemada bakışla arasına mesafe koymakta zorlanan bir konuma yerleştirildiğini vurgular. Ona göre bu durum, kadının özsel bir yetersizliğinden değil, temsil sisteminin işleyişinden kaynaklanır; nitekim “kendisine fazlasıyla yakın, kendi muamması içinde dolanmış olan kadın geri çekilemez, ikinci bir bakışın gerektirdiği mesafeyi kuramaz” (Doane, 1982, s. 76). Gerçeküstü sinemanın sabit kimlikleri ve anlamları çözen yapısı, bu mesafenin estetik olarak kurulmasına olanak tanır.

Kadın bedeninin sinemadaki temsili ise yalnızca bakışla değil, aynı zamanda arzu ve tehdit ekseninde şekillenir. Julia Kristeva'nın abject kavramı, beden sınırlarının ihlali üzerinden nasıl tekinsiz bir anlam ürettiğini açıklar. Kristeva'ya göre, bedensel olan, düzeni tehdit eden ve özneyi rahatsız eden bir fazlalık olarak deneyimlenir (Kristeva, 1982, s. 4). Gerçeküstü sinema, bu tekinsizliği bastırmak yerine görünür kılarak, kadın bedeninin kültürel ve simgesel olarak nasıl inşa edildiğini açığa çıkarır. Bu yaklaşım, Rosi Braidotti'nin özneyi sabit bir kimlik olarak değil, “değişen belirlenimler arasında hareket eden politik bir kurgu” olarak ele alan nomadik özne anlayışıyla örtüşür (Braidotti, 1994, s. 31).

Bu çalışma, söz konusu kuramsal çerçevede doğrultusunda, Jonathan Glazer'in *Under the Skin* (2013) ve Anna Biller'in *The Love Witch* (2016) filmlerini karşılaştırmalı olarak ele almayı amaçlamaktadır. Her iki film, gerçeküstü sinemanın sunduğu biçimsel olanaklar aracılığıyla, klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye dayalı bakış rejimini farklı stratejilerle problematize eder. *Under the Skin*, bakışı askıya alan, bedeni yabancılaştıran ve özne–nesne ilişkisini belirsizleştiren minimalist bir yapı kurarken; *The Love Witch*, aşırı stilizasyon ve tekrar yoluyla eril bakışın estetik kodlarını bilinçli biçimde yeniden üretir ve ifşa eder. Bu bağlamda çalışma, gerçeküstü sinemanın bakış, beden ve öznellik ilişkisini nasıl dönüştürdüğünü feminist film kuramı perspektifinden tartışmayı hedeflemektedir.

1. Araştırma Yöntemi

Bu çalışma, filmlerin görsel ve anlatısal yapılarını, feminist film kuramı (Mulvey, de Lauretis) ve beden-öznellik tartışmaları (Creed, Butler) çerçevesinde, yorumlayıcı ve karşılaştırmalı bir analizle ele almaktadır. İnceleme, filmlerin bakış rejimleri, beden temsilleri ve mekân kullanımlarını, belirlenen kuramsal kavramlar (ör. abjection, performativite, post-sinematik ontoloji) aracılığıyla derinlemesine yorumlamayı hedeflemektedir. İnceleme, Jonathan Glazer'in *Under the Skin* (2013) ve Anna Biller'in *The Love Witch* (2016) filmleri üzerinden yürütülmekte; kadın bedeninin ve bakış ilişkilerinin kadraj,

kamera mesafesi, görsel kompozisyon ve anlatısal boşluklar gibi sinemasal araçlar üzerinden nasıl yapılandırıldığı betimleyici bir yaklaşımla çözümlenmektedir. Böylece bakış ya da beden doğrudan ideolojik açıklamalara indirgenmeden, bu unsurların sinemasal anlatı içindeki kurucu işleyişinin açığa çıkarılması amaçlanmaktadır.

Her iki filmde kadın karakterlerin bakışla kurdukları ilişki, beden sinemasal temsili ve öznel konumları, filmlerin görsel dili, anlatı yapısı ve estetik stratejileri temel alınarak yorumlayıcı ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla çözümlenmektedir. *Under the Skin*'de bakışın askıya alınması ve bedensel yabancılaşma ön plana çıkarken; *The Love Witch*'te bakışın stilizasyon ve tekrar yoluyla bilinçli biçimde yeniden üretildiği ve görünür kılındığı bir yapı söz konusudur.

Bu yorumlayıcı ve karşılaştırmalı yaklaşım, çalışmada yalnızca teknik bir analiz biçimi değil; gerçeküstü sinemada bakış, beden ve kadın öznelliğinin sinemasal düzeyde nasıl kurulduğunu açığa çıkaran temel metodolojik çerçeve olarak konumlandırılmaktadır.

1.1. Araştırmanın Gereksini ve Sınırlılıkları

Bu çalışma, gerçeküstü sinema bağlamında kadın temsillerinin feminist film kuramı perspektifinden nasıl dönüştürüldüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Gerçeküstü sinema, klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye dayalı bakış rejimini bozan estetik stratejiler geliştirmesi nedeniyle, kadın öznelliği, beden politikaları ve bakış ilişkilerinin yeniden düşünülmesi açısından önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

Jonathan Glazer'in *Under the Skin* ve *Anna Biller*'in *The Love Witch* filmleri, kadın bedenini ve bakışı farklı estetik stratejilerle ele almaları nedeniyle seçilmiştir. Bu filmler, gerçeküstü sinema içinde bakışın askıya alınması ile bakışın taklit yoluyla ifşa edilmesi arasındaki gerilimi karşılaştırmalı biçimde tartışmaya olanak tanımaktadır. Çalışmanın sınırlılıkları, incelemenin iki filmle sınırlandırılmış olmasıdır. Araştırma, gerçeküstü sinemanın tüm tarihsel gelişimini kapsama iddiası taşımamakta; izleyici alımlaması, üretim koşulları ve yönetmen biyografileri kapsam dışında bırakılmaktadır. Bu doğrultuda çalışma, genelleme yapmak yerine, seçilen filmler üzerinden odaklı ve metin merkezli bir çözümleme sunmayı amaçlamaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, sinemanın yalnızca neyi temsil ettiğini değil, izleyici özne üzerindeki ontolojik etkilerini ve beden radikal maddeselliği üzerinden öznenin yeniden inşasını bütüncül bir perspektifle göz önünde bulundurmak gerekir. Çağdaş gerçeküstücü eğilimler, klasik sinematik dikiş (suture) mekanizmalarını bozarak izleyiciyi güvenli bir mesafe yerine, beden maddeselliğiyle kurulan visseral bir ilişkiye davet eder. Jonathan Glazer'ın *Under the Skin* (2013) yapıtı, Greg Hainge'e (2025, s. 267) göre izleyicinin sinematik süreklilik içine yerleşmesini sağlayan geleneksel dikiş teorisini, uzaylı karakterin bir "insan derisine" (human envelope) dikilme sürecindeki başarısızlığı üzerinden radikal bir biçimde sorunsallaştırır. Bu süreçte özne, Catherine Malabou'nun (2012, s. 17) "yıkıcı plastisite" (destructive plasticity) olarak tanımladığı, formun yok edilmesiyle oluşan ve kendisiyle asla tam olarak çakışmayan yeni bir varoluş biçimine evrilir. Bu ontolojik kayma, Rachael C. Ball'un (2022, s. ix) "enterik imgelem" (enteric imaginary) kavramsallaştırmasıyla uyumlu bir biçimde, bilişsel süreçlerden ziyade beden içsel ve visseral duyumsamaları üzerinden işleyerek, karakteri ve izleyiciyi konumlandırır.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Feminist Sinema Kuramı ve Bakış

Feminist sinema kuramı, sinemanın temsil rejimini yalnızca anlatı içeriği üzerinden değil, bakışın sinemasal olarak nasıl örgütlendiği üzerinden ele alır. Bu yaklaşımın temel taşlarından biri, Laura Mulvey'nin klasik anlatı sinemasına yönelik eleştirisidir. Mulvey, sinemasal bakışın erkek özne merkezli bir yapı içinde işlediğini belirtir. Ona göre, "belirleyici erkek bakışı, kendi fantezisini kadın figürü üzerine yansıtır ve kadın buna göre biçimlendirilir" (Mulvey, 1975, s. 11). Mulvey'nin *Visual Pleasure and Narrative Cinema* metninde geliştirdiği temel argüman, görsel hazın iki farklı mekanizma üzerinden işlediği yönündedir: röntgenci bakış ve fetişistik bakış. Mulvey, bu durumu şu şekilde ifade eder: "Kadın figür, bakışı durduran ve anlatının akışını askıya alan bir görsel öge olarak işlev görür" (s. 21). Bu bağlamda kadın, anlatının öznesi olmaktan ziyade, anlatı içinde görsel bir duraklama noktası hâline gelir. Özdeşleşme süreci de bu bakış rejiminin önemli bir bileşenidir. Mulvey'ye göre izleyici, kameranın bakışı ve erkek karakterin bakışı aracılığıyla anlatıya dâhil edilir ve bu süreçte izleyici konumu eril özneye örtüşür. Bu yapı içerisinde kadın karakter, "geleneksel teşhirci rolü içinde aynı anda bakılan ve sergilenen" bir figür olarak konumlandırılır; görünümü, "bakılmak üzere var olma" niteliği taşıyacak biçimde kodlanır (Mulvey, 1975, s. 11). Buna karşılık erkek figür, "bakışın taşıyıcısı" olarak konumlanır (Mulvey, 1975, s. 12); bu durum, anlatı içinde etkin özne konumunun erkek karakterle özdeşleştiğini gösterir. Feminist sinema kuramı, bu nedenle bakışı yalnızca psikolojik bir süreç olarak değil, sinemasal anlatının ideolojik olarak yapılandırılmış bir bileşeni olarak ele alır.

2.2. Kadın Bedeni, Tekinsizlik ve Arzu

Kadın bedeninin sinemadaki temsili, feminist kuramda yalnızca nesneleştirme üzerinden değil, aynı zamanda tekinsizlik ve tehdit kavramları çerçevesinde de ele alınmaktadır. Barbara Creed, özellikle korku sineması bağlamında geliştirdiği "canavarsı dişil" (monstrous-feminine) kavramı ile, kadın bedeninin patriyarkal kültürde nasıl bir tehdit figürü olarak kodlandığını ortaya koyar.

Creed'e göre, "popüler korku sinemasında canavar-kadın figürünün varlığı, kadın arzusundan çok erkek korkuları hakkında bize daha fazla şey söyler" (Creed, 1993, s. 7). Bu bağlamda kadın bedeni, biyolojik bir özden ziyade kültürel ve simgesel olarak inşa edilen bir anlam alanı içinde konumlanır; nitekim "tüm toplumlar, kadında neyin şok edici, korkutucu ve tekinsiz olduğuna dair bir kavrayışa sahiptir" (Creed, 1993, s. 1). Bu durum, kadın bedeninin hem arzu nesnesi hem de tehdit unsuru olarak ikili bir konumda temsil edilmesine yol açar.

2.3. Öznellik, Performativite ve Temsil

Feminist film kuramında kadın temsiline ilişkin bir diğer önemli tartışma, kadının sinemada edilgen bir imge mi yoksa anlam üreten bir özne mi olduğu sorusu etrafında şekillenir. Teresa de Lauretis, kadının sinemada yalnızca temsil edilen bir figür olarak düşünülmesine karşı çıkar. Ona göre, "toplumsal varlıklar olarak kadınlar, dil ve temsilin etkileri aracılığıyla inşa edilir" (de Lauretis, 1984, s. 14). Bu bağlamda sinema, kadını yalnızca yansıtan değil, aynı zamanda onu belirli söylemsel çerçeveler içinde kuran bir temsil alanıdır; nitekim "kadının bir gösteri-bedeni olarak temsili... anlatı sinemasında en karmaşık ifadesini bulur" (de Lauretis, 1984, s. 4). Bu tartışma, Judith Butler'ın performatif toplumsal cinsiyet kavramı ile kesişir. Butler, toplumsal cinsiyetin öznenin sahip olduğu doğal ve sabit bir kimlik olmadığını, tekrar eden pratikler yoluyla üretildiğini savunur. Nitekim Butler'a göre, "toplumsal cinsiyet

performatif bir edim değil, tekrar ve ritüeldir; zaman içinde yinelenerek doğallaşır” (Butler, 1990, s. 20). Bu icra, beden, jest, davranış ve ritüel tekrarlar aracılığıyla görünür hâle gelir. Butler’ın bu yaklaşımı, sinemada kadınlığın nasıl temsil edildiğini anlamak açısından önemlidir; çünkü sinema, bu performatif edimleri görünür kılan temel kültürel alanlardan biridir. Kadın bedeni ve davranışları, sinemasal anlatı içinde tekrar yoluyla belirli normlara bağlanırken, bu normların kırıldığı anlar, kadın öznelliğinin yeniden düşünülmesine olanak tanır. Bu bağlamda öznellik, sabit bir öz değil; sinemasal temsil içinde sürekli olarak kurulan ve dönüşen bir süreç olarak ele alınmaktadır. Butler’a göre toplumsal cinsiyet, tekrar eden performatif pratikler aracılığıyla üretilir; nitekim “performatiflik tek seferlik bir edim değil, tekerrür ve ritüeldir...” (Butler, 1990, s. 20).

3. Under The Skin Analizi

3.1. Under The Skin

Under the Skin, adlandırılmayan kadın karakterin erkeklerle kurduğu ilişki üzerinden bakışın ve özdeşleşmenin nasıl çözüldüğünü gösteren bir anlatı yapısı kurar. Film boyunca kadın karakter, kamusal alanda dolaşarak erkekleri sözel olarak değil, bakış, beden konumu ve sessizlik aracılığıyla kendine çeker; bu baştan çıkarma süreci, erotik bir yakınlıktan ziyade mekanik ve tekrara dayalı bir eylem olarak sunulur. Erkek karakterler, kadının arabasına binmeyi kabul ettikleri andan itibaren, anlatı içinde giderek edilgenleşir ve bakışın taşıyıcısı olmaktan çıkarak bakışın nesnesi hâline gelirler. Bu tersine dönüş, özellikle siyah boşluk mekânına geçişte belirginleşir: erkek karakter, kadını takip ettiğini sanırken, farkında olmadan kendi silinmesine doğru yürür. Bu sahnelerde kadının bedeni sabit ve opak bir yüzey olarak kalırken, erkek bedeninin yavaşça yok olması, özne–nesne ilişkisinin geri döndürülemez biçimde kırıldığını gösterir. Filmde yer alan ayna sahnesi, bu kırılmayı daha doğrudan bir biçimde görünür kılar. Bu sahne, Jacques Lacan’ın ayna evresinde tanımladığı öznenin kendini bir imge aracılığıyla tanıma sürecini çağırıştırır; ancak burada bu tanıma, bütünleşme değil, belirgin bir yabancılaşma üretir. Kadın karakter aynadaki yansımayla özdeşleşemez; beden, istikrarlı bir kimliğin temeli olmaktan ziyade, öğrenilen ve taklit edilen bir yüzey olarak kalır. Lacan’a göre özne, aynadaki imge aracılığıyla kendisini bütünlüklü bir varlık olarak kavrar; ancak bu bütünlük, öznenin bedensel deneyimiyle örtüşmeyen, yanılısamalı bir özdeşleşmeye dayanır. Nitekim Lacan, ayna evresini “içsel itkisi yetersizlikten bir bütünlük yanılısamasına doğru ilerleyen dramatik bir süreç” olarak tanımlar (Lacan, 2006, s. 96). Bu yapısal yabancılaşma, izleyici konumuna da yansır: bakış, karakterle özdeşleşerek sabitlenmez; kadın ve erkek karakterlerin konumları sürekli kaydığı için izleyici anlatı içinde istikrarlı bir özne pozisyonu kuramaz. Böylece film, baştan çıkarma, bakış ve beden ilişkisini haz üretimi üzerinden değil, özdeşleşmenin çözüldüğü ve bakışın yönsüzleştiği bir yabancılaşma deneyimi üzerinden kurar. Bu noktada karşımıza çıkan maddesel varoluş biçimleri, öznenin inşasını artık yalnızca simgesel bir dikişleme süreci olarak değil, bedenin radikal maddeselliği ve duyuşal sınırların aşınması üzerinden kökten yeniden kurmaktadır. Bu başarısız dikiş pratiği, kadın bedenini patriyarkal bakışın sabitlediği pasif bir temsil nesnesi olmaktan çıkararak; onu Rachael C. Ball’un (2022, s. ix) belirttiği üzere, visseral duyumsama ile teknolojik imajlar arasında sürekli salınan akışkan bir oluş sürecine dönüştürür. Film, özneyi klasik psikanalitik "cinsellik" (sexuality) ekseninden kopararak, Catherine Malabou’nun (2012, s. 11) "yeni yaralı" (the new wounded) olarak adlandırdığı, nörobiyolojik bir akışa ve maddeselliğe evrilen bir "beyinsellik" (cerebrality) (s. 2) varoluşuna odaklar. Karakterin filmin sonundaki ayna sahnesi, ideal-benlik ile narsistik bir özdeşleşme kurmak yerine, Lacancı "ayna evresinin" nihai başarısızlığını ve öznenin kendisiyle asla tam olarak çakışmamasını çarpıcı bir biçimde sahneler. Sonuç olarak bu yeni ontolojik alan, feminist sinema kuramının geleneksel bakış rejimlerini

bedenin maddeselliği ve post-sinematik öznellik biçimleri üzerinden yeniden düşünmemize olanak tanıyarak eleştirel bir ufuk açar.

3.2. Bakışın Askıya Alınması ve Yabancılaşma

Under the Skin, klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye dayalı bakış rejimini bilinçli biçimde sekteye uğratan bir sinemasal yapı kurar. Film, izleyiciyi belirli bir karakterle özdeşleşmeye yönlendirmek yerine, bakışı sürekli olarak askıda bırakan ve yönsüzleştiren bir anlatı stratejisi benimser. Bu durum, izleyici konumunun istikrarsızlaşmasına ve anlatı içinde güvenli bir özne pozisyonunun kurulamamasına neden olur. Filmin başkarakteri olan kadın figür, geleneksel anlatı sinemasında olduğu gibi izleyicinin bakışını taşıyan bir özne olarak konumlanmaz.

Aksine, karakterin kimliği, motivasyonu ve duygusal iç dünyası büyük ölçüde kapalı tutulur. Bu kapalılık, izleyicinin karakterle empatik bir bağ kurmasını zorlaştırır ve bakışı, anlatının içine yerleştirmek yerine dışarıda bırakır. Böylece film, izleyicinin bakışını yönlendirmekten çok, bakışın kendisini problemlili hâle getirir. Kameranın çoğu zaman mesafeli, sabit ya da takipten kaçınan kullanımı, özdeşleşmeyi destekleyen sinemasal araçların bilinçli biçimde devre dışı bırakıldığını gösterir. İzleyici, karakterin ne düşündüğünü ya da ne hissettiğini bilmediği gibi, anlatının ahlaki ya da duygusal bir merkezine de yerleştiremez. Bu belirsizlik, bakışın sürekliliğini kırarak izleyiciyi edilgen bir konumdan çıkarır ve izleme deneyimini rahatsız edici bir yabancılaşma alanına taşır. Bu bağlamda *Under the Skin*, bakışı sabitleyen değil, dağıtan bir sinemasal düzen kurar. İzleyici ne tam anlamıyla karakterle özdeşleşebilir ne de onu güvenli bir mesafeden seyredebilir. Böylece bakış, film boyunca sürekli olarak askıya alınan ve tamamlanamayan bir süreç hâline gelir.

Bakışın bu şekilde askıya alınması ve yönsüzleşmesi, Shane Denson'ın (2016, s. 196) 'post-sinematik kameralar' kavramsallaştırmasıyla radikalleşir. Glazer'ın gizli kamera kullanımı, izleyiciyi insan algısından kopmuş, bağlantısız bir görsel rejime yerleştirir. Bu teknolojik konfigürasyon, öznenin merkezi konumunu sarsarak; izleyiciyi ve özneyi sadece temsil edilen birer figür olmaktan çıkarıp onları Denson'ın ifadesiyle 'yutan ve metabolize eden' (devouring and metabolizing) bir sürecin parçası haline getirir (Denson, 2016, s. 211). Bu bağlamda karakter, teknofer ile bütünleşmiş bir 'cyborg ontolojisi' sergileyerek, izleme deneyimini geleneksel anlatı sınırlarının ötesine taşır (Hainge, 2025, s. 277)

3.3. Beden, Boşluk ve Mekânsal Yalıtım

Filmde kadın bedeni, klasik sinemadaki gibi anlatının merkezinde bütünlüklü bir özne olarak değil, parçalanmış ve soyutlanmış bir yapı olarak sunulur. Özellikle siyah boşluk sahneleri, bedenin mekânsal bağlamından koparıldığı ve gerçeklikten ayrıştırıldığı anlar olarak öne çıkar. Bu boşluklar, anlatısal ilerleme sağlamaktan ziyade, bedeni zamansız ve mekânsız bir alana hapseder. Siyah boşluk, filmde yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bedensel temsili dönüştüren bir araçtır. Bu alan içerisinde beden, gündelik gerçekliğe ait anlamlarından sıyrılarak, izole edilmiş bir varlık hâline gelir. Bedensel hareketler, doğal bir akışın parçası olmaktan çıkar; yavaşlatılmış, mekanik ve yabancılaştırıcı bir ritim içinde sunulur. Böylece beden, arzuya hitap eden bir imge olmaktan çok, izleyici için anlaşılması güç ve rahatsız edici bir görsel nesneye dönüşür.

Mekânsal yalıtım yalnızca siyah boşluklarla sınırlı değildir. Film boyunca kullanılan gerçek mekânlar da benzer bir yabancılaşma hissi üretir. Geniş kadrajlar, soğuk renk paleti ve karakterin

çevresiyle kurduğu sınırlı ilişki, bedenın mekâna ait olmadığı duygusunu pekiştirir. Kadın figür ne kamusal alana ne de özel alana tam anlamıyla yerleşir; her iki alanın da içinde geçici ve kırılğan bir varlık olarak dolaşır. Bu mekânsal kopukluk, kadın bedeninin sinemadaki konumunu yeniden düşünmeye açar. Beden, anlam üreten bir özne olarak değil; sürekli olarak yerinden edilen, bağlamı çözülen ve izole edilen bir varlık olarak temsil edilir. Böylece film, bedeni tanıdık ve güvenli bir görsel nesne olmaktan çıkarak, izleyicinin bakışı için rahatsız edici bir boşluk yaratır.

Siyah boşluk sahneleri ve mekânsal yalıtım, Kevin J. Hunt'ın (2023, s. 555) Michel Serres felsefesi üzerinden yaptığı okumayla, rasyonel dilin sınırlılığına karşı doğanın 'gürültüsünü' (noise) ön plana çıkaran bir alana dönüşür. Johnnie Burn'ün ses tasarımı, izleyiciyi oluş halindeki anlamın eşliğine bırakarak, mekânsal yalıtımı visseral bir boyuta taşır (Hunt, 2023, s. 562). Bu visseral derinlik, Ball'un enterik imgelem kavramıyla örtüşür. Mica Levi'nin 'sonic skins' olarak tanımladığı müzikler ise karakterin insanlığı bir giysi gibi üzerine geçirmesini sağlayarak, bedenın mekân içindeki geçiciliğini pekiştirir (Hunt, 2023, s. 563-564). Sonuç olarak bedenın siyah boşluktaki (black void) silinmesi, bedenın medya ile birlikte evrimleştiği dijital bir anlatı (parable) olarak okunabilir (Hainge, 2025, s. 278).

Malabou'nun (2012) yıkıcı plastisite kavramsallaştırması, travmatik bir kopuşun ardından eski kimliğini tamamen yitiren 'yeni yaralı' özneye odaklanır (s. 11). Bu süreçte özne, geçmişle bağını koparmış, adeta "çocukluktan yoksun" bir kimlik inşası içindedir; Malabou'nun ifadesiyle varoluş, ancak anlık bir üretim olarak sürdürülebilir (Hainge, 2025, s. 273; Malabou, 2012, s. 44). *Under the Skin*'deki karakter, klasik plastisitenin vaat ettiği pozitif iyileşme ve esneklik yerine, formun geri dönüşü olmayan bir biçimde yok edilmesiyle (formative destruction) şekillenir (Hainge, 2025, s. 270). Bu 'dönüşüm ve başkalaşım' (s. 270), karakterin başlangıçtaki "duygulanımsal kayıtsızlığını" (affective indifference, s. 270) açıklarken, aynı zamanda insani bir dikişin neden tutmadığını gösteren ontolojik bir yarılma alanı açar (Hainge, 2025, s. 269-273).

3.4. Arzu, Av ve Özne–Nesne Tersyüzü

Under the Skin'de arzu, klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bakışı yönlendiren ve tatmin eden bir yapı olarak işlemez. Film, arzuyu açık biçimde temsil etmek yerine, onu belirsiz, tekinsiz ve yabancılaştırıcı bir deneyim hâline getirir. Bu bağlamda kadın figür, arzu nesnesi olarak konumlandırılmak yerine, arzunun yönünü belirleyen bir avcı figürü olarak ortaya çıkar. Kadının erkekleri baştan çıkaran ve ardından yok eden konumu, geleneksel özne–nesne ilişkisini tersyüz eder. Erkek karakterler, anlatı boyunca edilgenleşirken; kadın figür, bakışı yönlendiren ve eylemi başlatan konuma yerleşir. Ancak bu güç, klasik anlamda bir öznellik biçimi olarak sunulmaz. Kadının avcı konumu, bilinçli bir iradenin ya da duygusal motivasyonun sonucu olmaktan ziyade, mekanik ve tekrara dayalı bir işleyiş içinde temsil edilir. Bu mekaniklik, arzunun da yabancılaşmasına neden olur. Arzu, karşılıklı bir ilişki ya da duygusal bir bağ üretmez; aksine, yok edici ve boşaltıcı bir sürecin parçası hâline gelir. Erkek bedenlerinin siyah boşlukta silinmesi, arzunun bedensel karşılığının ortadan kaldırıldığı bir görsel metafor olarak okunabilir. Böylece film, arzuyu tatmin edilen bir dürtü olmaktan çıkarak, izleyici için huzursuz edici bir deneyime dönüştürür. Bu tersyüz etme stratejisi, kadını mutlak bir özne ya da kurtarıcı bir figür olarak yüceltmez. Aksine, film boyunca hem kadın hem erkek karakterler, istikrarlı özne konumlarına yerleşemez. Özne–nesne ilişkisi sürekli olarak kayar ve sabitlenmez. Bu kayganlık, *Under the Skin*'in feminist potansiyelini doğrudan bir temsil politikası üzerinden değil, bakışın, bedenın ve arzunun işleyişini bozarak kurduğunu gösterir.

4. The Love Witch Analizi

4.1. The Love Witch

The Love Witch, klasik anlatı sinemasının estetik kodlarını bilinçli biçimde sahiplenen ve bu kodları aşırı stilizasyon yoluyla görünür kılan bir anlatı yapısı kurar. Film, Elaine karakterinin erkeklerle kurduğu ilişkiler etrafında ilerlerken, anlatıyı nedensel bir dramatik gelişmeden ziyade ritüel tekrarlar, görsel aşırılık ve performatif jestler üzerinden örgütler. Elaine'in aşkı arayan, arzulanmayı talep eden ve bu arzuyu büyü ritüelleri aracılığıyla yönlendirmeye çalışan konumu, filmin anlatı motorunu oluşturur; ancak bu arayış, romantik bir tamamlanmaya değil, sürekli yinelenen bir başarısızlık döngüsüne açılır. Böylece film, aşk anlatısını ilerleten bir hedef duygusu üretmek yerine, arzu ve tatmin arasındaki kopukluğu vurgulayan döngüsel bir yapı kurar. Elaine karakteri, anlatı boyunca bakışın merkezinde yer alır; ancak bu merkezilik, onu pasif bir arzu nesnesine indirgemez. Aksine film, Elaine'in görünürlüğünü aşırılaştırarak, bakışın yapaylığını ve kurucu doğasını ifşa eder. Elaine'in makyajı, kostümleri, bedensel duruşu ve konuşma biçimi, kadınlığın doğal bir özden ziyade sahnelenen bir performans olduğunu sürekli olarak hatırlatır. Bu performatif yapı, anlatının ilerleyişine içkin hâle gelir; karakterin her yeni ilişkisi, aynı kadınlık imgesinin yeniden kurulması ve yeniden çökmesiyle sonuçlanır. Dolayısıyla anlatı, karakter gelişimine dayalı bir dönüşüm sunmak yerine, kadınlığın tekrar yoluyla üretilen bir temsile indirgenmesini görünür kılar.

Filmin anlatı yapısında erkek karakterler, Elaine'in arzusunun taşıyıcıları değil, bu arzusunun sonuçlarını bedenlerinde deneyimleyen figürler olarak konumlanır. Erkeklerin Elaine'e yönelimi, anlatıda kısa süreli bir güç ve haz vaadi üretse de bu vaat hızla kırılanlaşır. Erkek karakterlerin fiziksel ve duygusal çöküşleri, anlatının dramatik dorukları olmaktan ziyade, ritüelin kaçınılmaz sonuçları gibi sunulur. Bu durum, özne–nesne ilişkisini sabitlemek yerine sürekli olarak yeniden dağıtan bir anlatı yapısı yaratır; Elaine hem arzulanana hem yönlendiren hem bakılan hem de bakışı kuran bir konumda kalır. Anlatının ilerleyişinde ritüeller merkezi bir rol oynar. Aşk büyütleri, iksirler ve sembolik jestler, yalnızca anlatısal motifler olarak değil, filmin zamansal yapısını düzenleyen tekrarlar olarak işlev görür. Bu tekrarlar, anlatının lineer ilerlemesini sekteye uğratarak, Elaine'in arzusunun öznesi olma çabasının sürekli olarak aynı noktaya geri döndüğünü gösterir. Böylece film, romantik anlatının vaat ettiği ilerleme fikrini bilinçli biçimde askıya alır ve kadın arzusunun tamamlanmaya ulaşamayan bir performans olarak konumlandırır. Sonuç olarak *The Love Witch*, anlatı düzeyinde klasik melodram ve romantik sinemanın biçimlerini ödünç alırken, bu biçimleri aşırılaştırarak işlevsiz hâle getirir. Film, kadın bedenini ve kadınlığın anlatı içindeki konumunu doğallaştırmak yerine, sürekli olarak sahnelenen, tekrar edilen ve çözülen bir yapı olarak sunar. Bu anlatı stratejisi, bakışın ve arzusunun görünürde tanıdık olan kodlarını tersyüz ederek, kadın temsiline ilişkin eleştirel bir mesafe üretir.

Anna Biller, *The Love Witch* yapıtında senaryodan kostüm tasarımına, sanat yönetmenliğinden müzik bestelerine kadar her aşamayı kontrol eden bir "bütüncül yönetmen" (auteur) olarak karşımıza çıkar. Derya Özkan'ın (2020, s. 302) belirttiği gibi film, Elaine karakterinin eril fantezileri tatmin eden dişil performansı üzerinden ataerkil normlara meydan okuyan "ironik feminist bir proje" niteliği taşır. Elaine, heteroseksüel erkeklerin bakışına uygun basmakalıp bir arzu nesnesi gibi görünse de aslında bu özneliği kendi fantezisinin peşinden giderek bile isteye inşa eder; bu durum, onu nesne olmaktan çıkarıp aktif ve özerk bir özneye dönüştürür.

4.2. Stilizasyon ve Eril Bakışın Yeniden Üretimi

Filmde kullanılan renk paleti, dekorlar, kostümler ve kadraj düzenlemeleri, klasik melodram ve romantik sinemanın görsel estetiğini çağrıştıran yoğun bir stilizasyon üretir. Bu estetik tercih, bakışı gizleyen ya da doğallaştıran bir yapı kurmak yerine, bakışın kendisini fazlasıyla görünür hâle getirir. Elaine karakteri, anlatı boyunca çerçevenin merkezinde konumlanır; kamera, onun yüzünü, bedenini ve jestlerini vurgulayarak sürekli olarak seyirlik bir alan yaratır. Ancak bu merkezilik, Elaine'i edilgen bir arzu nesnesi hâline getirmez. Aksine, bakışın aşırı derecede estetikleştirilmesi, onun yapay ve kurucu niteliğini açığa çıkarır. Elaine'in bakılan bir figür olarak sunulması, doğal bir sinemasal sonuç gibi değil, bilinçli bir sahneleme olarak algılanır. Böylece film, eril bakışın estetik kodlarını yeniden üretirken, bu kodların nasıl çalıştığını ifşa eden bir anlatı stratejisi geliştirir. Bakış, yönlendiren ve gizlenen bir mekanizma olmaktan çıkar; sergilenen, tekrarlanan ve rahatsız edici bir yapıya dönüşür.

Filmin Technicolor estetiği, portre aydınlatmaları ve baskın pembe tonları, Nicolò Gaeta'nın (2025, s. 21) ifadesiyle "feminist camp" estetiğinin birer aracıdır. Bu aşırı stilizasyon, dişilliği doğal bir özden ziyade bir "maske" ve "zırh" (s. 40) olarak ifşa ederek eril bakışın kodlarını parodi yoluyla bozar. Biller, pembe rengi ve dişil sembolleri abartarak kullanarak, bu klişeleri eleştirel araçlara dönüştürür. Böylece Elaine, sinema tarihinde nadiren bir arada sunulan 'anne ve fahişe rollerini tek bir bedende toplayarak eril öznelliğin çöküşünü hazırlar.

4.3. Ritüel, Tekrar ve Performans

The Love Witch'in anlatı yapısı, ilerleme fikri yerine tekrar üzerine kuruludur. Elaine'in erkeklerle kurduğu her ilişki, benzer jestler, sözler ve ritüeller aracılığıyla yeniden sahnelenir. Aşk büyüler, iksirler ve törensel hazırlıklar, anlatının dramatik araçları olmaktan ziyade, zamanın döngüsel biçimde işlenmesini sağlayan performatif eylemler hâline gelir. Bu tekrarlar, Elaine'in arzusunun tamamlanmaya ulaşamamasını sürekli olarak yeniden üretir. Her yeni ritüel, anlatıyı ileri taşımak yerine aynı noktaya geri döndürür. Böylece kadınlık, filmde içsel bir öz ya da psikolojik bir derinlik olarak değil; tekrar yoluyla kurulan bir performans olarak temsil edilir. Elaine'in beden dili, konuşma biçimi ve davranışları, kadınlığın öğrenilen ve icra edilen bir rol olduğunu sürekli olarak görünür kılar. Bu performatif yapı, anlatı içinde bir kırılma yaratır: izleyici, karakterin dönüşümünü beklemek yerine, dönüşümün neden imkânsız olduğunu deneyimler. Film, bu tekrarlar aracılığıyla romantik anlatının vaat ettiği ilerleme ve tamamlanma fikrini bilinçli biçimde askıya alır.

Kellye McBride'in (2019) Simone de Beauvoir'ın "aşık kadın" arketipi üzerinden yaptığı analizde vurguladığı üzere Elaine, kimliğini partnerinin gözünde ararken paradoksal bir biçimde kendi öznelliğini de kurar. Ancak bu güç arayışı, manipülasyon ve kontrol odaklı olduğu için beraberinde yıkıcı çelişkiler getirir. Elaine'in taktığı peruklar ve aşırı stilize makyajı, Judith Butler'ın (1990, s. 191) kuramlaştırdığı üzere toplumsal cinsiyetin bir kimlik değil, sürekli icra edilen bir pratik olduğunu izleyiciye hatırlatır. Bu performatif yapı, kadınlığın öğrenilen ve taklit edilen bir yüzey olduğunu her sahnede pekiştirir.

4.4. Cadı Figürü ve Tekinsiz Kadın İmgesi

Elaine karakteri, anlatı içinde cadı figürüyle özdeşleşirken; bu figür geleneksel bir tehdit olmanın ötesinde, daha önce tartışılan enterik imgelem uyarınca visseral derinlikle birleşen bir tekinsizlik üretir. Ball'un Kristeva'nın abjeksiyon (iğrençlik) teorisiyle ilişkilendirdiği bu kavram, sinemanın doğrudan 'bağırsaklara ve mideye' hitap eden gücünü maddeselleştirir. Elaine'in aşk

iksirlerinde kendi idrarı ve regl kanı gibi abjekt maddeleri kullanması, iğrençlik ile arzu arasındaki sınırı silerek kadın bedenini biyolojik bir atık ile 'dijital korporeal' bir imaj arasında salınan tekinsiz bir direnç alanına dönüştürür. Karakterin bu süreçte derisi yüzülmüş bir anatomi figürü (écorché) gibi sunulması, bedenin içsel sınırlarının ihlal edildiği anlardaki dehşeti görünür kılar. Barbara Creed'in (1993) 'monstrous-feminine' kavramı bağlamında bu dönüşüm, Elaine'i bir 'femme castratrice' (hadım eden kadın) (s. 128-129) olarak belirginleştirir. Böylece karakter, şiddeti reddeden 'ideal kadın' imgesini parçalayarak, patriyarkal baskıya 'gürültülü' bir yanıt verir.

Elaine'in taktığı peruklar ve aşırı stilize makyajı, *Under the Skin* filmindeki 'sonic skins' (sesle örülen deriler) kavramına benzer bir biçimde, karakterin insanlığı bir giysi gibi üzerine geçirmesini sağlayan duysal bir katman işlevi görür. Ancak bu koruyucu katman toplumsal linç ile yırtılır. Bu noktada Elaine; Malabou'nun 'yeni yaralı' ve Hainge'in (2025) 'aslında her zaman alien' (s. 281) olarak tanımladığı yıkıcı oluş sürecinin maddesel bir temsiline dönüşür. Böylece karakter, dişil ütopyasının bir eril distopyaya evrilmesiyle birlikte erkek egemen sistemin temellerini sarsan yıkıcı bir figür olarak yeniden konumlandırılır.

5. İki Filmin Karşılaştırmalı İncelenmesi

Under the Skin ve *The Love Witch*, kadın temsili, bakış ve arzu ilişkisini merkezine alan anlatılar kurmalarına rağmen, bu temaları radikal biçimde farklı estetik ve anlatsal stratejilerle ele alırlar. Her iki film de klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye dayalı bakış rejimini yıkmaya çalışır; ancak bunu biri bakışı askıya alarak, diğeri ise bakışı aşırılaştırarak gerçekleştirir. Bu yönüyle filmler, feminist sinema açısından ortak bir eleştirel zemini paylaşırken, bu zemini karşıt yöntemlerle işler.

Benzerlik açısından bakıldığında, her iki filmde de kadın bedeni, klasik anlatı sinemasında olduğu gibi edilgen bir arzu nesnesi olarak konumlandırılmaz. *Under the Skin*'de kadın karakter, erkekleri baştan çıkararak ve avlayan bir figür olarak özne-nesne ilişkisini tersyüz ederken *The Love Witch*'te Elaine karakteri, arzulanma isteğini aktif biçimde talep eden ve bu arzuyu yönlendirmeye çalışan bir konumda yer alır. Her iki anlatıda da erkek karakterler, bakışın taşıyıcısı olmaktan çıkarak, bakışın sonuçlarını bedenlerinde deneyimleyen figürler hâline gelir. Bu durum, kadın karakterin anlatı içindeki etkinliğini artırırken, patriyarkal bakış rejiminin doğal ve değişmez olmadığını görünür kılar. Bununla birlikte, filmler arasındaki temel fark, bakışın nasıl ele alındığı noktasında ortaya çıkar. *Under the Skin*, bakışı askıya alan, özdeşleşmeyi bozan ve izleyiciyi anlatı içinde istikrarsız bir konumda bırakan bir yapı kurar. Filmde kadın bedeni, siyah boşluklar ve mekânsal yalıtım aracılığıyla soyutlanır; bakış, tatmin edici bir haz üretmek yerine yabancılaştırıcı bir deneyime dönüşür. İzleyici ne kadın karakterle ne de erkek karakterlerle tam anlamıyla özdeşleşebilir; böylece bakış, sürekli olarak tamamlanamayan bir süreç hâline gelir. *The Love Witch* ise bunun tersine, bakışı görünür kılar ve aşırılaştıran bir estetik benimser. Film, klasik melodram ve romantik sinemanın görsel kodlarını bilinçli biçimde yeniden üretir; ancak bu yeniden üretim, bakışı doğallaştırmak yerine ifşa eder. Elaine'in sürekli olarak çerçevenin merkezinde konumlandırılması, bakışın yapay ve kurucu niteliğini açığa çıkarır. Bu bağlamda *The Love Witch*, bakışı bozmak yerine onu sahneleyerek işlevsizleştirir; izleyici, bakışın kendisini sorgulamak zorunda kalır.

Beden temsili açısından da iki film arasında belirgin bir karşıtlık söz konusudur. *Under the Skin*'de beden, bağlamından koparılan, mekânsal olarak yalıtılan ve kimlikle tam anlamıyla örtüşmeyen bir yüzey olarak sunulur. Kadın bedeni, insanî ve duysal anlamlardan arındırılarak yabancı bir varlık

hâline getirilir. *The Love Witch*'te ise beden, aşırı biçimde stilize edilmiş, renkler, kostümler ve ritüeller aracılığıyla sürekli olarak sergilenen bir performans alanına dönüşür. Burada beden, soyutlanmaz; aksine fazlasıyla görünür kılınarak doğallığını kaybeder. Arzu meselesi de filmler arasında farklı biçimlerde yapılandırılır. *Under the Skin*'de arzu, yok edici ve boşaltıcı bir süreç olarak işler; baştan çıkarma, bedensel silinmeyle sonuçlanır ve anlatı içinde bir tamamlanma üretmez. *The Love Witch*'te ise arzu, sürekli tekrar edilen ama hiçbir zaman tatminle sonuçlanmayan bir talep olarak sunulur. Her iki filmde de arzu, klasik anlatı sinemasındaki gibi bir hedefe ya da bütünlüğe ulaşmaz; ancak biri bu imkânsızlığı yabancılaşma yoluyla, diğeri ise ritüel ve tekrar yoluyla görünür kılar.

Sonuç olarak, *Under the Skin* ve *The Love Witch*, gerçeküstü sinemanın sunduğu olanaklar aracılığıyla kadın temsiline ilişkin eleştirel bir alan açar. *Under the Skin*, bakışı askıya alarak ve bedeni soyutlayarak özdeşleşme mekanizmalarını çözerken; *The Love Witch*, bakışı ve kadınlığı aşırı biçimde sahneleyerek bu mekanizmaları ifşa eder. Her iki film de feminist sinema bağlamında, kadın bedeninin ve arzunun klasik anlatı sinemasındaki sabit konumlarını sarsan, ancak bunu farklı estetik yönelimlerle gerçekleştiren tamamlayıcı örnekler olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışma, gerçeküstü sinema bağlamında kadın temsiline ilişkin bakış, beden ve öznellik ilişkileri üzerinden nasıl yeniden yapılandırıldığını feminist film kuramı perspektifinden incelemiştir. Klasik anlatı sinemasının özdeşleşmeye, sürekliliğe ve görsel haz üretimine dayalı bakış rejimini problematize eden gerçeküstü sinema, kadın temsiline ilişkin yerleşik kodları sorgulamak için verimli bir estetik ve düşünsel alan sunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, *Under the Skin* ve *The Love Witch* filmlerini karşılaştırmalı olarak ele alarak, feminist sinemanın yalnızca tematik düzeyde değil, sinemasal biçim ve anlatı yapıları aracılığıyla da nasıl üretilebileceğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Çalışmanın temel bulgularından biri, her iki filmin de klasik anlatı sinemasının bakış rejimini doğrudan reddetmek yerine, bu rejimi farklı biçimlerde bozarak ve görünür kılarak dönüştürmesidir. Bu dönüşüm, kadın temsiline ilişkin olumlu ya da güçlendirici imgeler üretmekten ziyade, bakışın, arzunun ve özdeşleşmenin nasıl işlediğini sorunsallaştıran bir estetik stratejiye dayanır. Bu yönüyle çalışma, feminist sinemanın yalnızca temsilde pozitif imgeler üretmekle sınırlı olmadığını; aksine, sinemasal aygıtın kendisini eleştirel bir biçimde yeniden düzenleyebileceğini göstermektedir.

Under the Skin, klasik anlatı sinemasının özdeşleşme ve süreklilik üzerine kurulu görsel rejimini, bakışı bilinçli bir biçimde askıya alan ve izleyiciyi güvenli bir özne konumundan koparan minimalist bir estetikle sorunsallaştırır. Filmde kadın bedeni, geleneksel sinemadaki gibi bir haz nesnesi ya da duygusal bir özdeşleşme figürü olarak değil; mekânsal boşluklar ve bedensel yabancılaşma aracılığıyla insani anlamlarından arındırılmış, soyut bir yüzey olarak kurgulanır. Bu yapı içerisinde arzu, klasik sinemanın aksine tatmin edici bir hedefe veya anlatsal ilerlemeye hizmet etmez; aksine, baştan çıkarma edimi bedensel bir silinme ve yok oluş süreciyle sonuçlanarak arzunun yıkıcı ve yabancılaştırıcı doğasını maddeselleştirir. Böylece yapıt, özne-nesne ilişkisini sürekli bir kayma hali içinde bırakarak, hem karakter hem de izleyici için sabit kimliklerin kurulmasını ontolojik düzeyde reddeden bir deneyim alanı açar.

Buna karşılık *The Love Witch*, benzer bir eleştirel perspektifi bakışı askıya almak yerine, onu aşırı stilizasyon yoluyla hiper-görünür kılarak inşa eder. Klasik melodramın görsel kodlarını parodik bir aşırılıkla yeniden üreten anlatı, kadınlığın yapay ve performatif doğasını sahneleyerek eril bakışın işleyiş mekanizmalarını ifşa eder. Filmde ritüel ve tekrar, basit birer tematik unsur olmanın ötesine geçerek,

anlatının lineer zaman algısını kıran ve kadın arzusunu tamamlanamayan bir performans olarak konumlandırılan temel yapısal öğeler işlevi görür. Elaine'in her yeni ilişkide kendini tekrar eden ritüelistik döngüsü, romantik anlatının vaat ettiği teleolojik ilerleme fikrini bilinçli biçimde askıya alırken; dişillığın içsel bir özden ziyade, kültürel olarak üretilen ve sürdürülen performatif bir 'maske' olduğunu görünür kılar.

Barbara Creed'in canavarsı-dişil kavramsallaştırması, *Under the Skin* ve *The Love Witch*'teki abjekt beden formlarıyla birleştiğinde, kadın bedeninin patriyarkal sistem içindeki inşasının yalnızca bir temsil değil, sinemasal olarak yapılandırılmış bir 'zırh' olduğunu ifşa eder. Judith Butler'ın ifade ettiği üzere toplumsal cinsiyetin istikrarı, tekrarın başarısına bağlıdır; ancak her iki filmde de bu tekrarların kesintiye uğraması, cinsiyetin 'doğallığını' çözerken dişilliği bir 'maske' veya 'zırh' gibi kuşanılan performatif bir sürece dönüştürür. Filmlerin sonundaki dramatik kurban-av değişimleri ve toplumsal linç sahneleri, Michel Serres'in (1995, s. 38) 'Doğal Sözleşme' (Natural Contract) ihlalinin birer tezahürü olarak okunmalıdır. Hunt'ın (2023, s. 563) vurguladığı üzere, 'öteki'ye (uzaylıya veya cadiya) yönelen bu şiddet, insan merkezli sömürü zihniyetinin hem doğayı hem de kadını aynı yıkıma mahkûm etme eğilimini, rasyonel dilin bittiği yerdeki 'gürültü' üzerinden görünür kılar.

Bu yıkım, paradoksal bir biçimde, izleyiciyi simgesel düzenin bütünlük illüzyonundan koparan post-sinematik bir uyanışı tetikler. Filmlerin sonundaki ayna sahneleri, Jacques Lacan'ın ayna evresinde tanımladığı bütünleşmenin aksine, ideal-benlik ile narsistik bir özdeşleşme kurmayı reddederek kökensel bir 'hiçlik durumuna' ve öznenin kendisiyle asla tam olarak çakışmadığı ontolojik bir yarılmaya odaklanır. Bu noktada Ball'un enterik imgelemi, bedenin içsel sınırlarını ihlal ederek sinemanın doğrudan 'bağırsaklara ve mideye' hitap eden visseral gücünü somutlaştırır. Malabou'nun yıkıcı plastisitesiyle birleşen bu süreç, 'yeni yaralı' özneyi travmatik bir kopuşun ardından eski kimliğini yitirmiş, anlık bir üretim olarak yeniden kurgular. Sonuç olarak kadın bedeni; gürültü, dijital akış ve visseral derinlik arasında sürekli dönüşen plastik bir form olarak ufuk açar.

İki film arasındaki karşılaştırma, gerçeküstü sinemanın feminist potansiyelinin tekil bir estetik stratejiye indirgenemeyeceğini göstermektedir. *Under the Skin*, bakışı dağıtarak ve bedeni soyutlayarak özdeşleşmeyi çözerken; *The Love Witch*, bakışı sahneye yerleştirerek ve aşırılaştırarak aynı özdeşleşme mekanizmasını ifşa eder.

Biri sessizlik, boşluk ve yabancılaşma üzerinden ilerlerken; diğeri renk, ritüel ve görsel aşırılık yoluyla benzer bir eleştirel etki üretir. Bu karşıtlık, feminist sinemanın homojen bir estetik ya da anlatı biçimine sahip olmadığını; aksine, farklı sinemasal araçlar aracılığıyla benzer eleştirel sorular sorabildiğini ortaya koyar.

Bu bağlamda çalışma, kadın temsiline ilişkin tartışmayı yalnızca kadın güçlü mü yoksa edilgen mi? ikiliğine indirgemekten kaçınarak, sinemanın bakış rejimini, arzu ekonomisini ve özne üretme süreçlerini merkeze alır. Kadın bedeni, her iki filmde de sabit bir anlam taşımaz; aksine, bakışın ve anlatının işleyişine bağlı olarak sürekli olarak yeniden tanımlanan bir alan hâline gelir. Bu durum, feminist film kuramının temel sorularını sinemasal biçim düzeyinde yeniden düşünmeyi mümkün kılar.

Sonuç olarak bu çalışma, gerçeküstü sinemanın feminist film kuramı açısından yalnızca alternatif temsiller sunan bir alan değil, sinemanın kurucu mekanizmalarını sorgulayan eleştirel bir pratik olduğunu göstermektedir. *Under the Skin* ve *The Love Witch*, kadın temsili olumlu ya da

olumsuz imgeler üretme çerçevesine sıkıştırmadan, bakışın, beden ve arzunun nasıl yapılandığını bozarak dönüştüren iki tamamlayıcı örnek olarak değerlendirilebilir. Bu filmler aracılığıyla feminist sinema, yalnızca “başka hikyeler anlatan” değil, sinemanın nasıl işlediğini yeniden düşünen bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışma, gerçeküstü sinemanın feminist film kuramı için eleştirel, üretken ve gelecekteki araştırmalar için açımlayıcı bir zemin sunduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Ball, R. C. (2022). *Gut feelings: The special effects body at the limits of taste* [Doktora tezi]. University of California, Santa Barbara.
- Biller, A. (Yönetmen). (2016). *The love witch* [Film]. Anna Biller Productions.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Creed, B. (1993). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). University of Minnesota Press.
- Denson, S. (2016). Crazy cameras, dis-correlated images, and the post-perceptual mediation of post-cinematic affect. S. Denson ve J. Leyda (Ed.), *Post-cinema: Theorizing 21st-century film* içinde (ss. 193–233). REFRAME Books.
- Doane, M. A. (1982). Film and the masquerade: Theorising the female spectator. *Screen*, 23(3–4), 74–88.
- Gaeta, N. (2025). *"It's a freak!": The construction of the monstrous-feminine in contemporary feminist horror cinema* [Yüksek lisans tezi, Erasmus Üniversitesi Rotterdam]. Erasmus University Thesis Repository.
- Glazer, J. (Yönetmen). (2013). *Under the Skin* [Film]. Film4; BFI; A24.
- Hainge, G. (2025). Plastic surgery: Under the skin, suture, destructive plasticity and post-cinematic ontologies. *Film-Philosophy*, 29(1), 264–282.
- Hunt, K. J. (2023). Noise, ecological crises, and the posthuman sensibility of Michel Serres in Jonathan Glazer's *Under the Skin*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 37(4), 555–570.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Çev.). Columbia University Press.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Çev.). W. W. Norton.
- Malabou, C. (2012). *The new wounded: From neurosis to brain damage* (S. Miller, Çev.). Fordham University Press.
- McBride, K. (2019, 28 Mart). The female gaze and agency in Anna Biller's *The Love Witch*. *Horror Homeroom*. <https://www.horrorhomeroom.com/the-female-gaze-and-agency-in-anna-billers-the-love-witch/>

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.

Özkan, D. (2020). Dişil ütopya, eril distopya: Anna Biller’in *The Love Witch* (2016) filmi. *Kültür ve İletişim*, 23(45), 11–15.

Serres, M. (1995). *The natural contract* (E. MacArthur ve W. Paulson, Çev.). University of Michigan Press. (Orijinal alışma 1992’de yayımlanmıştır)

Wollen, P. (1972). *Signs and meaning in the cinema*. Secker & Warburg.