Aslı Zeynep KAYA

RTS ANABİLİM DALI

Yüksek Lisans Tezi

2025



T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

HOLLYWOOD SİNEMASINDA FEMİNİST SÖYLEM: GRETA GERWIG FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ

Hazırlayan
Aslı Zeynep KAYA

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Yüksek Lisans Tezi

Eylül 2025, KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI

HOLLYWOOD SİNEMASINDA FEMİNİST SÖYLEM: GRETA GERWIG FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
Aslı Zeynep KAYA

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Eylül 2025, KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Aslı Zeynep Kaya

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Anabilim Dalı : Radyo, Sinema ve Televizyon

Program Adı : Tezli Yüksek Lisans

Tez Başlığı : Hollywood Sinemasında Feminist Söylem: Greta Gerwig Filmlerinde Kadın Temsili

Yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan (Kapak, Ön söz, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) toplam 108 sayfalık kısmına ilişkin 15/09/2025 tarihinde ***Turnitin*** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre tezin benzerlik oranı**: % 5'** tir.

Filtrelemeye **alıntılar dahil** edilmiştir. Filtrelemede **yedi (7) kelimeden daha az** örtüşme içeren metin kısımları hariç tutulmuştur.

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edilmesi durumunda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 16/09/2025

Danışman	**Öğrenci**
Doç. Dr. Burak MEDİN	Aslı Zeynep KAYA

KILAVUZA UYGUNLUK

"Hollywood Sinemasında Feminist Söylem: Greta Gerwig Filmlerinde Kadın Temsili" başlıklı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesine uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan
Aslı Zeynep KAYA

Danışman
Doç. Dr. Burak MEDİN

Radyo Sinema ve Televizyon ABD Başkanı
Prof. Dr. Vahit İLHAN

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç. Dr. Burak MEDİN danışmanlığında **Aslı Zeynep KAYA** tarafından hazırlanan **"Hollywood Sinemasında Feminist Söylem: Greta Gerwig Filmlerinde Kadın Temsili"** adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anabilim Dalı'nda **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

29/08/2025

JÜRİ:

Danışman : **Doç. Dr. Burak MEDİN**

Üye : **Doç. Dr. Mehmet KÖPRÜ**

Üye : **Doç. Dr. Serhan KOYUNCU**

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulu'nun …. /…./…… tarih ve …….. sayılı kararı ile onaylanmıştır.

……. /…..…../ ……..…

Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Enstitü Müdürü

HOLLYWOOD SİNEMASINDA FEMİNİST SÖYLEM: GRETA GERWIG FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ

Aslı Zeynep KAYA

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Eylül 2025
Danışman: Doç. Dr. Burak MEDİN

ÖZET

Ana akım Hollywood sineması, idealize edilmiş geleneksel kadınlık ve erkeklik stereotiplerini yeniden üreterek cinsiyet hiyerarşisinin devamlılığını sağlamaktadır. Buna göre kadınlar iyilik ve kötülük kavramlarının ekseninde ikili bir dikotominin dayatıldığı biçimlerde temsil edilmekte, ikincil planda yer alarak edilgen bir nesne ve erkeğe bağımlı madun konumuna indirgenmektedir. Radikal feminizmin yükselişi Hollywood'da kadın sunumu bakımından ciddi bir değişime neden olmamış, aksine karşı devrim niteliğindeki erkekler arası dostluk temalı ataerkil propaganda filmlerinin artışına yol açmıştır. Bunun sonucunda feminist bir film pratiği üretmek isteyen yönetmenler, ataerkil sinema endüstrisinin baskısından uzak ve nispeten daha özgür bir alan olarak kabul edilen bağımsız sinemaya yönelmiştir. Buradan hareketle çalışmanın amacı, ana akım Hollywood sinemasında kadın temsilini ve cinsiyet sunumlarını feminist film kuramı çerçevesinde incelemek ve sistem içerisinde büyük stüdyo destekli feminist bir film pratiği üretmenin olanaklılığını araştırmaktır. Çalışmada örneklem olarak yazarlığını ve yönetmenliğini Greta Gerwig'in üstlendiği Lady Bird (2017), Little Women (2019) ve Barbie (2023) filmleri seçilmiştir. Çalışma, sinemada toplumsal cinsiyet kodlarının ve feminist bakış açısının incelenmesi bakımından sosyal bilimlerin araştırma alanına girmektedir. Bu kapsamda örnek filmlerin anlatı yapısının ve diyalogların çözümlenmesinde nitel araştırma yöntemlerinden Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır. Yapılan analizle Greta Gerwig sinemasında kadın temsili feminist kuram çerçevesinde değerlendirilerek filmlerde toplumsal cinsiyet normlarına ve patriarkal sisteme getirilen eleştiri bağlamında feminist söylem unsurları ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Hollywood, Kadın, Sinema, Temsil

FEMINIST DISCOURSE IN HOLLYWOOD CINEMA: FEMALE REPRESENTATION IN GRETA GERWIG FILMS

Aslı Zeynep KAYA

Erciyes University, Graduate School of Social Sciences
Master Thesis, September 2025
Supervisor: Assoc. Prof. Burak MEDİN

ABSTRACT

Mainstream Hollywood cinema ensures the continuity of the gender hierarchy by reproducing idealized traditional stereotypes of femininity and masculinity. Accordingly, women are represented in ways where a binary dichotomy is imposed on the axis of the concepts of good and evil, and they are reduced to the position of a passive object and a subaltern dependent on men by taking part in the secondary plan. The rise of radical feminism has not caused a significant change in the presentation of women in Hollywood, but has led to the rise of patriarchal propaganda films with the theme of counter-revolutionary friendship between men. As a result, directors who wanted to produce a feminist film practice turned to independent cinema, which is considered a relatively free field away from the pressure of the patriarchal cinema industry. From this point of view, the aim of the study is to examine women's representation and gender presentations in mainstream Hollywood cinema within the framework of feminist film theory and to investigate the possibility of producing a feminist film practice supported by large studios within the system. In the study, the films Lady Bird (2017), Little Women (2019) and Barbie (2023), written and directed by Greta Gerwig, were selected as samples. The study falls within the research field of social sciences in terms of examining gender codes and feminist perspective in cinema. In this context, Van Dijk's critical discourse analysis method, one of the qualitative research methods, was used in the analysis of the narrative structure and dialogues of the sample films. With the analysis, the representation of women in Greta Gerwig's cinema was evaluated within the framework of feminist theory, and feminist discourse elements were revealed in the context of criticism of gender norms and patriarchal system in films.

Keywords: Feminism, Hollywood, Woman, Cinema, Representation

İÇİNDEKİLER

HOLLYWOOD SİNEMASINDA FEMİNİST SÖYLEM: GRETA GERWIG FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK ..... **i**
TEZ ÖZGÜNLÜK SAYFASI ..... **ii**
KILAVUZA UYGUNLUK ..... **iii**
KABUL VE ONAY TUTANAĞI ..... **iv**
ÖZET ..... **v**
ABSTRACT ..... **vi**
İÇİNDEKİLER ..... **vii**
SİMGELER ve KISALTMALAR LİSTESİ ..... **ix**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **x**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

HOLLYWOOD VE KADIN TEMSİLİ

1.1. Stüdyo Dönemi Hollywood Sineması 4
1.1.1. Klasik Anlatı Yapısının Biçimsel Unsurları 5
1.1.2. Yıldız Sistemi 11
1.1.3. Pre Code Dönemi 13
1.1.4. Screwball Komedi 16
1.1.5. Sansür Sistemi ve Hays Kodları 18
1.1.6. Kod Sonrası Hollywood Sineması 26

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM VE HOLLYWOOD

2.1. Kadın Hareketleri ve Feminizm 30
2.2. Feminist Film Teorileri..... 40
2.3. Feminist Kuram Çerçevesinde Hollywood 48
2.3.1. New Hollywood Dönemi 49
2.3.2. #MeToo Hareketi ve Hollywood 62

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GRETA GERWİG FİLMLERİNDE FEMİNİST SÖYLEM UNSURLARININ ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Yöntemi 68
3.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi..... 69
3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları 70
3.4. Feminist Kuram Çerçevesinde Film Analizleri 70
3.4.1. Lady Bird Film Analizi.....70
3.4.1.1. Makro Bağlam 70
3.4.1.1.1. Şematik Yapı.....70
3.4.1.2. Mikro Bağlam 71
3.4.1.2.1. Sözdizimsel Yapı.....71
3.4.2. Little Women Film Analizi.....79
3.4.2.1. Makro Bağlam 79
3.4.2.1.1. Şematik Yapı.....79
3.4.2.2. Mikro Bağlam 81
3.4.2.2.1. Sözdizimsel Yapı.....81
3.4.3. Barbie Film Analizi 92
3.4.3.1. Makro Bağlam.....92
3.4.3.1.1. Şematik Yapı.....92
3.4.3.2. Mikro Bağlam 93
3.4.3.2.1. Sözdizimsel Yapı.....93
SONUÇ 105
KAYNAKÇA 109

SİMGELER ve KISALTMALAR LİSTESİ

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

MGM : Metro Goldwyn Mayer

MPA : Motion Picture Association

MPPC : Motion Picture Patents Company

MPPDA : Motion Picture Producers and Distributors of America

PCA : Producers Guild of America

RKO : Radio Keith Orpheum

Vb. : Ve Benzeri

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Freytag Piramidi 7
Şekil 1.2: Red-Headed Woman Filmi End Title Card 15
Şekil 1.3: She Done Him Wrong Film Afişleri.....19
Şekil 1.4: The Women Film Karesi..... 24
Şekil 3.1: Lady Bird Film Karesi 72
Şekil 3.2: Lady Bird Film Karesi 78
Şekil 3.3: Little Women Film Karesi 87
Şekil 3.4: Little Women Film Karesi 90
Şekil 3.5: Barbie Film Karesi..... 94
Şekil 3.6: Barbie Film Karesi..... 95
Şekil 3.7: Barbie Film Karesi..... 98
Şekil 3.8: Barbie Film Karesi..... 102

GİRİŞ

Hooks, feminist ideoloji ile erkek karşıtlığı arasındaki farka dikkat çekerek feminizmin erkek karşıtı değil cinsiyetçilik karşıtı bir ideoloji olduğunu vurgular. Ona göre tahakküme dayalı kültürler bireyin özsaygısını ortadan kaldırarak varlığını öteki üzerinde kurulan hegemonya ile ortaya koyma fikrini kanıksamaktadır (2022). Patriarka ve ataerki birbirinin yerine sıklıkla kullanılan iki kavramdır ancak patriarka toplumsal yapının tümüne yayılmış olan erkek egemenliğine işaret eden makro bir tanıma karşılık gelirken ataerki daha özel bir biçimde bu egemenliğin ailedeki tanımına tekabül eder. Patriarkal toplumlarda aile, gelenek ve görenekler, toplumsal kurum ve kuruluşlar, devlet kurumları, medya ürünleri ve sinema filmleri aracılığıyla ataerkil ideoloji ve cinsiyetçi davranış kalıpları yeniden üretilmekte ve böylelikle mevcut düzen korunarak devamlılığı sağlanmaktadır.

Sinema, bir eğlence aracı olmasının yanı sıra bireye ve topluma dair ayna görevi üstlenen görsel ve işitsel bir sanat formudur. Dolayısıyla film pratiklerinin, üretildiği dönemin sosyal yaşamından ve zihniyetinden bağımsız olmadığını ileri sürmek mümkündür. Patriarkal toplum sistemlerinde sinema, kalıplaşmış toplumsal cinsiyet kodlarının yer aldığı filmlerde hem mevcut sosyal düzeni yansıtmakta hem de statükonun korunarak devamlılığının sağlanmasında etkin bir rol üstlenmektedir (Lips, 2022, s. 93). Hollywood sineması, sesli film üretiminin yaygınlaşmasıyla beraber küresel ölçekte etkisini artırmış ve günümüze değin sinema tarihine yön veren bir sanat akımı haline gelmiştir. 1930'lu yıllarda iş adamları ve sermaye sahipleri büyük sinema stüdyoları kurmuş ve seri bir biçimde film üretimine başlamıştır. Stüdyo dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde Hollywood sineması Paramount; 20th Century Fox, Warner Bros, RKO ve MGM sinema şirketleri öncülüğünde benzer temalara sahip filmlerin ticari bir meta halini alarak kâr amacı güdümünde birbiri ardına üretildiği bir sinema endüstrisine evrilmiştir (Decherney,

2019). 1934 yılında yürürlüğe giren ve 1968 yılına kadar sinemada etkisini sürdüren Hays Kuralları, Hollywood'un ilk sansür sistemidir. Hollywood filmlerinde müstehcenlik, zina, eşcinsellik, doğum, kürtaj, siyasi propagandalar, şiddet ve ölüm sahnelerinin yasaklandığı bu sistem özellikle beden politikaları ve kadın temsiline önemli sınırlamalar getirmiştir. Ancak aynı zamanda filmlerde dramatik olay örgüsünün merkezi olan çatışma unsuruna duyulan gereksinimden ötürü bu kurallar sınırlı ölçüde esnetilmiştir. Buna göre cinsellik ve şiddet seyirciyi özendirici şekilde sunulmamalıdır ve filmin sonunda ahlaksızlık ile ilişkilendirilen her karakter muhakkak bedel ödetilerek cezalandırılmalı yahut mevcut ahlak düzenine geri döndürülmelidir (Decherney, 2019, s. 74.). Bu dönemde kadınlar evlilik ve annelik merkezli hikayelerle sınırlandırılarak iyi kadın – kötü kadın dikotomisi üzerinden femme vitale ve femme fatale olarak iki ayrı gruba ayrılmıştır. Kadınlar femme vitale imgesi ile idealize edilmiş anaç bir eş ve anne olarak gerçeklikten uzak bir biçimde temsil edilirken femme fatale imgesi ise toplumsal cinsiyet normlarını reddederek bedeni ve cinselliği üzerinde söz sahibi olan kadınları tanımlar (Onat, 2023). Stüdyo dönemi Hollywood sinemasının esas hedefi, gişe başarı oranı yüksek film türlerini yineleme ve çeşitleme yoluyla birbirinin peşi sıra üreterek maksimum seviyede kâr elde etmektir. Schatz tür filmlerini düzen ve bütünleşme olarak iki gruba ayırır. Düzen filmleri olayların büyük bölümünün dış mekânda geçtiği, merkez karakterin erkek olduğu ve bireysel kahramanlık, hak ve adalet temalarının yer aldığı aksiyon ve çatışma odaklı filmlerdir. Olayların kapalı mekânda geçtiği; kadınların ön planda olduğu, ailevi sorunların, duygusal bağların, içsel çatışmaların ve toplumsal ilişkilerin esas alındığı ve sonucunda aile ya da toplumla olan bağların onarılarak eski düzenin yeniden kurulduğu filmler ise bütünleşme türü olarak sınıflandırılır. Bu anlamda Western, gangster, dedektif ve savaş filmleri düzen türü kategorisine dahil edilirken melodram, aile dramaları, müzikaller ve romantik komediler bütünleşme türüne örnek gösterilebilir (H. Akbulut, 2003). Dolayısıyla radikal feminizmden önceki Hollywood sinemasında kadın karakterler çoğunlukla idealize edilmiş eş ve anne olarak pasif biçimlerde temsil edilmekte yahut cinsellikleri ön plana çıkarılarak nesneleştirilmektedir. Cinsiyetçi stereotiplerin yaygın olarak yer aldığı bu film pratiklerinde erkek etken özne olarak esas konumda temsil edilirken kadın ise nesneye indirgenerek ötekileştirilmekte, erkeğe bağımlı ve edilgen bir madun olarak konumlandırılmaktadır. Buradan hareketle çalışmanın ilk bölümünde Hollywood'un altın çağı olarak da tabir edilen stüdyo dönemi Hollywood sinemasında

patriarkal sistem ve sinema arasındaki ilişki, toplumsal cinsiyet stereotipleri ve kadın temsili bağlamında ele alınacaktır.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinde yükselen radikal feminizm esas olarak cinsellik; beden politikaları, ev içi emek ve eşit işe eşit ücret konularına odaklanır. Radikal feminizm toplumun her alanında olduğu gibi sinemayı da önemli ölçüde etkilemiş ve feminist film kuramının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Feminist film kuramında eril bakış ve nesneleşme kavramları ilk olarak Laura Mulvey'in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) isimli makalesinde ele alınmıştır. Mulvey, klasik Hollywood sinemasında kadının edilgen konumunu psikanalitik kuramdan da yararlanarak *male gaze, scophophilia ve fallus* kavramları bağlamında eleştirir ve anaakım Hollywood sinemasının cinsiyet rolleriyle bezeli temsilleri yerine feminist bir bakış ile ele alınan gerçekçi kadın temsillerinin yer aldığı alternatif bir söyleme sahip bağımsız sinemanın gerekliliğini vurgular (1975). Buradan hareketle çalışmanın ikinci bölümünde feminist film kuramının öncü isimlerinden Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Anneke Smelik, Tania Modleski, Ann Kaplan ve Judith Mayne'in yanı sıra Noël Carrol ve Bell Hooks'un katkıları temelinde feminizm ve sinema arasındaki ilişki açıklanacak, ardından Hollywood sinemasında feminist perspektife sahip filmler ve yönetmenleri ele alınacaktır.

Stüdyo sisteminin erkek egemen yapılanması ve Hays Kuralları, Hollywood sinemasında kadın temsilini uzun bir dönem boyunca cinsiyetçi kalıplarla sınırlamıştır. II. Dalga Feminizmin yükselişi ve 1968 yılında yürürlükten kaldırılan Hays Kuralları'nın sinema sektörü üzerinde uygulamış olduğu sansür sisteminin ortadan kalkmasıyla birlikte geleneksel kadınlık rollerini sorgulayan ve cinsiyetçi söylemi ters yüz ederek kadınları özne konumuna yükselten film yapımının önü açılmıştır. Ancak gerçek anlamda feminist bir film üretiminden bahsedebilmek 2017 yılında yükselen #MeToo hareketiyle beraber kadına yönelik cinsiyetçi tutumun sorunsallaştırıldığı ve nesne konumunda temsil edilen kadının özne konumuna yükseltilerek feminist bir perspektifle ele alındığı film anlatılarının varlığıyla mümkün olmuştur. Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde yönetmenliğini ve senaristliğini Greta Gerwig'in üstlendiği ve protagonist olarak kadın karakterlerin merkezde olduğu film analizleri yer almaktadır. Buradan hareketle *Lady Bird*, *Little Women* ve *Barbie* filmlerinde patriarkal sistem eleştirisi, dişil perspektif ve

feminist söylem unsurları Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yönteminden yararlanılarak feminist film teorisi bağlamında analiz edilecektir. Çalışmanın hedefi sesli Hollywood sinemasının ilk yıllarından bugüne cinsiyetçi bir tutumla ötekileştirilen kadın temsilinin klasik anlatı sineması bağlamında ve feminist film teorisinden yararlanılarak özne konumuna yükselen kadın imajındaki değişimin incelenmesi ve filmlerde feminist söylem unsurlarının nasıl ve ne ölçüde yer aldığının ortaya konmasıdır.

Yapılan literatür değerlendirmesi sonucunda feminist sinema alanında yapılmış Türkçe çalışmalarda ağırlıklı olarak başta Türk sineması olmak üzere İran ve Lübnan sinemasında kadın yönetmenlerin ve Fransız sinemasında Agnés Varda'nın filmlerinde kadın temsilinin incelendiği çalışmalar tespit edilmiş, Amerikan sineması ve Türk sinemasında kadınlık ve erkeklik temsillerinin karşılaştırmalı bir analizinin yapıldığı, Amerikan sinemasında kadın temsilinin toplumsal cinsiyet olgusu bağlamında araştırıldığı yüksek lisans ve doktora tez çalışmaları tespit edilmiş, bunlara ek olarak Amerikan sinemasından seçilen örnek filmler üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın temsilinin feminizm bağlamında ele alındığı araştırma ve inceleme makalelerine ulaşılmıştır. Ancak kadınların güçlenmesine ve bağımsızlığına yapılan vurgu ve feminist söylem unsurlarının, kadınların protagonist olarak yer aldığı film pratikleri bağlamında politik bir duruş sergileyen stüdyo temelli Hollywood klasik anlatı sinemasının incelendiği herhangi bir tez çalışması, Amerikan animasyon sinemasında kadınların özne konumunda temsil edilerek toplumsal cinsiyet rolleri bakımından değişimini ele alan yüksek lisans tez çalışmaları haricinde saptanmamıştır. Bu anlamda çalışmanın mevcut literatürdeki bir eksikliği gidererek katkı sağlayacağı ve feminist sinema alanındaki çalışmalara destek olabileceği düşünülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

HOLLYWOOD VE KADIN TEMSİLİ

1.1. Stüdyo Dönemi Hollywood Sineması

"1910'ların sonlarından beri, Hollywood sineması görsel olarak hikaye anlatma geleneğinin dünyadaki başlıca temsilcisi olmanın yollarını inşa etmiştir…" (Bordwell, 2016, s. 16). 1908 ve 1915 yılları arasında sinematografik üretim araçlarını tek elde toplayarak film yapım sürecini kontrol altında tutmaya çalışan Edison'un şirketi MPPC'nin patent savaşı nedeniyle bağımsız film yapımcıları olan Carl Laemmle, Adolph Zukor, Jesse L. Lasky ve Cecil B. Demille film üretimini özgür bir biçimde gerçekleştirebilecekleri yeni mekânsal arayışlara girişmişlerdir. Bağımsızlar, Kaliforniya eyaletinin Los Angeles şehrinin kuzeybatısında yer alan Hollywood kasabasını patent savaşlarının yaşandığı New York'a olan coğrafi uzaklığı, pasifik okyanusunun yakınında yer alarak her daim ılıman olan ikliminin açık hava çekimlerine uygunluğu, çeşitli doğal mekanlara ve geniş platolara sahip olması gibi sebeplerle film yapımına elverişli koşullar sunması bakımından stüdyolarının merkezini Hollywood'a taşımıştır (Decherney, 2019).

Hollywood sineması, 1914 ve 1918 yılları arasında süren I. Dünya Savaşı nedeniyle Avrupa'daki film sektörünün istikrarsızlaşmasından doğan boşluk üzerine başta Avrupa ve diğer dünya ülkelerindeki yabancı pazarlarda film dağıtım ağını genişleterek sinema sektörünün kültürel lideri haline gelmiştir. 1920'lerde stüdyo sahiplerinin bir araya gelerek dikey entegrasyon yoluyla oluşturduğu prodüksiyon şirketlerine zamanla distribütörler ve sinema salonu zincirlerinin de katılımıyla birlikte film üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerinin tek elde toplanması sağlanarak stüdyo dönemi Hollywood

sinemasının temelleri atılmıştır (Decherney, 2019). Connolly (2021, s. 55) bu durumu şu şekilde ifade eder:

> *1930'lu yıllarda her stüdyo -MGM, Paramount, Warner Brothers, Fox, RKO, Universal ve Columbia başta olmak üzere- minyatür bir kent gibiydi; kendi aktörleri, yazarları, yapımcıları, yönetmenleri, görüntü yönetmenleri, bestecileri, editörleri, ses teknisyenleri, marangozları, hatta kendi berberleri, dişçileri, okulları ve itfaiye teşkilatları vardı. Bünyesinde 4000 kişi çalıştıran, en büyük stüdyo MGM kendine ait demiryolu iltisak hattına bile sahipti.*

1.1.1. Klasik Anlatı Yapısının Biçimsel Unsurları

Bazin klasik anlatı sinemasını içerik bakımından daha önce denenmiş ve gişe başarısı yönüyle risk barındırmayan türlerin belirli kurallar çerçevesinde oluşturularak küresel boyutta geniş kitlelere hitap etmesi olarak açıklar (Pérez, 2019). Stüdyo sisteminin temel amacı gişe başarısı kanıtlanmış filmler üzerinden kâr marjı elde etmektir ve bu anlamda bütün bir yılın üretim planı yapılır. Bu dönemde kurulan Paramount, MGM, Warner Bros, 20th Century Fox ve RKO stüdyoları blok rezervasyon yöntemiyle film üretimini sistematik bir şablona oturtarak sinemanın endüstriyel bir meta haline gelmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir (Reisman, 1949). Sinema endüstrisinde ticari metalar olarak görülen filmlerin pazarlanmasında temalarına göre sınıflandırma ihtiyacı duyulmuştur. Bu ihtiyacın temelinde sinema izleyicisinin kişisel beğenisine uygun filmleri seçmesine kolaylık sağlanması bulunmaktadır ve böylelikle *tür filmi* kavramı sinema terminolojisine kazandırılmıştır. Bu dönemde her stüdyo belirli bir türe yoğunlaşır, böylelikle belirli bir marka imajı yaratılarak seyir beklentilerini karşılama hedeflenir. Örneğin Universal fantastik filmler ve korku türü; Warner Brothers gangster filmleri ve film noir, MGM müzikal ve melodramlar, Paramount romantik komediler, RKO fantastik filmler ve müzikaller, 20th Century Fox müzikaller ve tarihi dramalar, Columbia ise komedi türü ile ilişkilendirilir (D. Akbulut, 2012).

Tür filmleri kendi içerisinde belirli kod ve uylaşımlara sahiptir, bu çerçevede bir türün sahip olduğu uylaşımlar bağlamında ortak bir anlatı yapısından bahsetmek mümkündür. Bu yapının içerisinde yer alan olaylar zincirinde türsel temsil ve çatışmalar söz konusudur. Tür filmlerinin anlatı yapısı Aristoteles'in *Poetika* isimli eserinde ortaya

koyduğu üç perdeli dramatik yapı[1] model alınarak kurulur ve neden sonuç determinizmine göre inşa edilir. Başlangıç durumunda belirli bir düzen hakimdir; seyirciye zaman, uzam ve karakterler tanıtılır. Bazı anlatılarda filmin başlangıcından hemen önce filme dair bir ön anlatı metni sunulur. Örneğin *Gone with the Wind* (Fleming, 1939) filmi sesli anlatım ve müziğin eşlik ettiği yazılı bir prolog bölümü ile başlar ve izleyiciyi filmin anlatı evrenine hazırlar. Anlatının merkezinde yer alan özne protagonist kahraman olarak tanımlanırken antagonist olarak ifade edilen anti kahraman ise bir karakter olabileceği gibi doğa, toplumsal kurallar yahut içsel çatışmalar biçiminde esas kahramanı engelleyici bir biçimde konumlandırılır. Klasik anlatı sinemasında kahramanın temel motivasyonu her zaman net ve tutarlı bir hedef etrafında şekillenir, tetikleyici bir olay nedeniyle var olan düzen sarsılır ve antagonistle çatışma durumu başlar. Çatışmanın neticesinde kahramanın mücadelesiyle birlikte eski düzen korunur yahut yeni bir düzen kurularak çatışma çözülür ve dengeli bir kapanış sağlanır. Bu anlamda finalde belirsizliğe yer verilmeyerek kapalı bir sona sahip anlatı biçiminin tercih edildiğini söylemek mümkündür.

Bordwell (2016, s. 78) Kristin Thompson'ın belirttiği üzere stüdyo döneminden itibaren günümüze değin Hollywood ana akım anlatı sinemasının dört perdeli yapı ve ek olarak epilog bölümünden oluştuğunu ifade eder: *"Filmin kurulması, Komplikasyon oluşturan Eylem, Gelişme ve Klimaks bölümlerinin ardından genellikle, Thompson'un işaret ettiğine göre, durumun istikrarlı yapısını güçlendiren bir epilog bölümü gelir, birbirine bağlayan motifler ve alt-olay-örgülerinin yerleştirilmesi bu süreçte gerçekleşir."* On dokuzuncu yüzyılda Gustav Freytag tarafından edebiyat ve tiyatro alanında geliştirilen dramatik yapı modeli *Freytag Piramidi* olarak adlandırılır ve konvansiyonel sinemanın anlatı yapısını açıklamak üzere kullanılması mümkündür. Freytag piramidi *exposition* (giriş); *rising action* (yükselen eylem), *climax* (doruk noktası), *falling action* (düşen eylem) ve *resolution* (çözüm) olmak üzere beş aşamaya sahiptir (Chatman, 1980). Örneğin *My Favorite Wife* (Kanin, 1940) filmi Freytag Piramidinden yararlanılarak çözümlenebilir:

[1] Giriş, gelişme, sonuç / serim, düğüm, çözüm

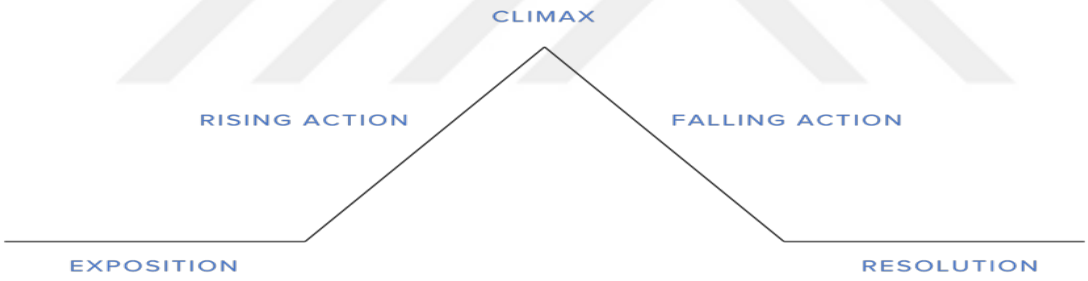
Exposition: Nick yedi yıl önce denizde kaybolan karısının öldüğüne kanaat getirerek Bianca ile evlenir. Hikâyenin temel karakterleri Nick, karısı Ellen, Bianca ve çocuklardır.

Rising action: Ellen eve geri döner ancak Nick bu durumu Bianca'ya açıklamakta tereddüt eder ve iki kadın arasında kalır.

Climax: Ellen'ın yedi yıl boyunca Stephen isimli bir adam ile adada mahsur kaldığı ortaya çıkar. Bunun üzerine Nick Stephen'ın gerçek kimliğini öğrenmeye çalışır. Bu arada Bianca Ellen'ı öğrenir ve üçü birlikte mahkemeye gider. Ancak hukuki açıdan çok eşlilik yasaktır ve bu durum işleri karmaşık bir hale getirir.

Falling Action: Çocuklar anneleri Ellen'ın yaşadığını öğrenir. Bu arada Nick ikinci evliliğinin mahkeme tarafından geçersiz sayılarak iptal edildiği haberini alır ancak Ellen'ın sadakatine tam olarak güvenemez ve aralarındaki mesafeli tutum devam eder.

Resolution: Nick Ellen'ın hala kendisini sevdiğini anlar ve finalde çift bir araya gelerek yeniden aile birliği kurulur. Film romantik komedi türüne özgü olan mutlu sonla kapanır.



Şekil 1.1: Freytag Piramidi[2]

Klasik anlatı sineması, kurgunun görünmez ilkeleriyle inşa edilir. Transparan kurgu ya da devamlılık kurgusu olarak da adlandırılan bu anlayışın temelinde sinematografik araçlar, sahneler arası geçiş ya da zaman ve mekân atlamaları görünmez kılınarak anlatının akıcı bir şekilde ilerlemesinin sağlanması ve böylelikle filmin seyircide gerçeklik hissi uyandırması hedeflenir. Devamlılık kurgusu başlangıç planındaki eylemin yapılan kesme ile bir sonraki planda devam ettirilmesi olarak tanımlanır. Bu sayede sahneler arası geçiş doğal bir biçimde mümkün kılınır ve neden sonuç ilişkisine dayalı geçişli anlatı yapısı kurulur (LoBrutto, 2009). Aynı zamanda seyirci ile sahnedeki

[2] (*5 Steps of Freytag's Pyramid | Freytag's Pyramid Template*, n.d.)

karakterler arasında görünmez bir duvar olduğu varsayılır ve bu durum tiyatrodan sinemaya aktarılan bir kavram olan *dördüncü duvar* olarak tanımlanır. Dolayısıyla karakterlerin doğrudan kameraya bakması gerçeklik duygusunu yıkar ve izlenilen filmin yapay bir kurmaca olduğu ortaya çıkar; dördüncü duvarın yıkılması meselesi budur. Bu anlamda anlatının doğallığını korumak amacıyla stüdyo dönemi klasik anlatı sinemasında tercih edilmez (Bazin, 1951). Christian Metz'e göre (1976) sinema salonunun karanlığı ve seyircinin hareketsiz konumu bir ölçüde uyku deneyimine ve izlenen film ise rüya görmeye benzer bir durum oluşturur. Klasik anlatı sinemasında bilinçli olarak tercih edilen eksiltili anlatı yapısı filmsel boşluklar yaratır ve seyircinin hayal gücünü aktifleştirerek diegetik evrene zihinsel anlamda katılımını sağlar. Metz sinema seyircisindeki gerçeklik yanılsamasını tıpkı uyku ve uyanıklık arasındaki evrede bireyin, gördüğü rüyanın bilincinde olması durumuna benzetir ve Freud'dan hareketle bu boşlukların seyircinin bilinçaltındaki korku ve arzularını harekete geçirdiğini belirtir. Metz, mimetik sanatların doğasında var olan kurgu fenomeninin gerçeklik illüzyonunu yaratma bakımından tiyatro ve romana kıyasla sinemanın daha iyi bir araç olduğunu belirterek filmlere bu anlamda özel bir önem atfeder. Ancak düş görme eylemi ve film izleme edimini birbirinden bir noktada ayırır; zira rüyalar nedensiz, birbirinden kopuk ve kronolojik zamana uymayan olaylar dizisinden oluşur. Fakat rüyanın bu anlamsız yapısına benzer olarak üretilen ve Metz'in deyimiyle *saçma filmlerde* izleyici, zihnindeki imgeler ile filmsel imgeler arasında tutarlı bir ilişki kuramaz ve anlam üretemez. Dolayısıyla bu tür filmler seyircinin beklentisini karşılamaz çünkü seyirci sinemaya tutarlı anlam düzeyine sahip olan estetik bir film izleme beklentisiyle gider. Ayrıca filmler düş görme eylemine bir ölçüde benzese de filmdeki görüntü ve sesler maddesel bağlamda somut gerçekliğe aittir, düşte ise tüm bunlar yalnızca hayalet durumundadır.

Metz (1976) esasında kurgusal bir hikâye anlatma temeline sahip olan bütün filmlerin ticari amaçlarla üretilmesi ya da üretilmemesi farketmeksizin hepsinin aynı türe ait olduğunu ve makro anlamda *süper türü* oluşturduğunu vurgular. Dolayısıyla klasik anlatı sinemasına karşı bir duruş sergileyen ve bu anlamda sanat sineması olarak kabul edilen avangarde sinemanın da klasik anlatı estetizminden yoksunluğu ve sinematografik araçların maskesini düşürerek gerçekliğin yanılsamasını engellemesi yönünden değil belirli bir ideolojik tutum sergilediği ölçüde anlamlı olduğunu belirtir. Çünkü avangarde sinema, yine de sinemanın doğal bir işlevi ve sonucu olarak gerçeğin taklidini içerir ve

filmsel göstergeler seyircinin zihninde imgesel gerçeklikle örtüşerek düş dünyasını aktive eder.

Metz klasik anlatı sinemasının klişeleşmiş biçimsel özelliklerinin izleyiciler tarafından özümsendiğini ve dolayısıyla perdede kurgusal değil gerçek olaylara dayanan bir hakikat gösterilse dahi izleyicilerin aradaki farkı anlamlandırmalarının mümkün olmayacağını ileri sürer (Messaris, 1981). Buradan hareketle Messaris tamamı üniversite mezunu olan ve üç kategoriye ayırdığı denekler üzerinde izleyicilerin film yapım süreçlerine olan farkındalığı üzerine bir araştırma yapar. Bu kategorilerden birinci grup sinema üzerine herhangi bir eğitim almamış sıradan seyirciler, ikinci grup film eleştirisi eğitimi almış ancak yapım bilgisi olmayan seyirciler ve üçüncü grup ise amatör ya da profesyonel anlamda prodüksiyon deneyimi olan seyircilerden oluşmaktadır ve her grupta on beşer kişi vardır. Messaris deneklere bir kadın oyuncunun gerçek yaşam deneyimlerini ele alan kısa film izletmiştir ancak bu kısa filmin ilk sahneleri klasik anlatı sineması kodlarına tamamen uygun çekilmekle beraber, ilerleyen sahnelerde zamansal ve uzamsal anlamda bu kodları ihlal eden ve anlatının doğallığını kıran çekimler mevcuttur. Araştırmanın amacı klasik anlatı kurallarına uygun olarak başlayan bir filmde yapımcının kasıtlı olarak anlatının doğallığını bozan tercihlerinin denekler tarafından algılanabilirlik derecesindeki farklılıkların sinema bilgisi ve deneyimine sahip olma bakımından ortaya konmasıdır. Araştırmanın sonucunda seyircilerin büyük çoğunluğunun filmi kurgusal bir üretim olarak gördüğünü ancak ilerleyen sahnelerde kadın oyuncunun bir mağazaya girerkenki görüntüsünün hemen ardından kiliseden çıkışını gösteren çekimlerin sıradan seyirciler ve sinema eğitimi almış olan grup tarafından fark edilmediği, film yapımı hakkında deneyim sahibi olan seyircilerin ise yapımcının belirli bir vurgu ve anlam yaratma isteğinin farkında olduklarını ve bu anlamda sahneyi sembolik bir dil ya da metafor kullanıldığı yönünde yorumladıkları sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla Messaris, yaptığı araştırmada deneklerdeki genel eğilimin transparan kurgunun ve klişeleşmiş Hollywood kurallarına olan aşinalığın film yapımcısının film üzerindeki etkisini görünmez kıldığı bulgusuna ulaşmıştır (1981).

Bir diğer unsur olan aydınlatmada ana ışık, dolgu ışığı ve arka ışıktan oluşan üçlü ışık sistemi Hollywood sinemasında sıklıkla kullanılan estetik ve teknik bir standarttır. Yüksek anahtarlı aydınlatma yumuşak ve gölgesiz bir ışık sağlar ve yaygın olarak

komediler, romantik filmler ve müzikallerde kullanılırken düşük anahtarlı aydınlatma ise dramatik kontrast yaratma amacıyla genellikle kasvetli temalara sahip türlerde tercih edilir. Jacobs (1993) 1915 ve 1916'da iç mekanlarda yapay ışık kullanımının artmasıyla birlikte düşük anahtarlı aydınlatma kullanımının sanatsal bir değer olarak yaygınlık kazandığını ifade eder. Jacobs, Jesse Lasky'nin sahip olduğu stüdyo bünyesinde üretim yapan Cecil B. DeMille filmlerinin düşük anahtarlı aydınlatmaya örnek teşkil etmesi sebebiyle bu tercihin *Lasky lightning* ya da *Rembrandt lightning*[3] olarak tanımlandığını belirtir. Aydınlatmanın yanı sıra müzik kullanımı da klasik anlatı sinemasında seyircinin duygularını manipüle eden ve yönlendiren bir unsurdur. Gorbman (1980) Kuleshov'un deneyinden örnekle film müziğinin diegetic evrenle yakın ilişkide olduğunu belirtir. Kuleshov'un birbirinden farklı çekim parçalarının bir araya getirildiklerinde anlamın yeniden inşa edildiğini göstermesi gibi non diegetic[4] film müziği de klasik anlatı sinemasının temel yapı taşıdır. Non diegetic müzik anlatı evreninde yer almadığı için bir bakıma özerk bir alandır. Dolayısıyla Gorbman filmsel söylem içerisinde non diegetic müziğin, anlatının diğer unsurlarına kıyasla daha özgür bir niteliğe sahip olduğunu belirtir ve görüntü parçalarının müziğe yüklemiş olduğu anlama dikkat çekerek ilişkisel bağlamda ikili bir sistemin olduğunu ifade eder. Öte yandan Gorbman, anlatı evrenine dahil olan müziğin, örneğin filmde bir parça çalan ancak görünmeyen orkestranın diegetic olmadığını ifade eder ve bu durumu diegesise anlatısal bir müdahalede bulunması nedeniyle *extradiegetic* olarak tanımlar. Örneğin filmde diyalog halindeki iki kişinin konuşmasının hararetine göre orkestranın hızlanması ya da yavaşlamasıyla duygusal bir vurgu yaratımı hedeflenir. Gorbman, extradiegetic müzik kullanımının diegetik zaman arasındaki boşluklar arasında dolgu işlevi gördüğünü vurgular. Non diegetic film müziğinin bir diğer işlevi ise zamansal ve mekânsal anlamda sahneleri birbirine bağlaması ve ritmik ya da tematik anlamda birlik yaratarak devamlılık kurgusuna hizmet etmesidir. Nitekim Lapedis (1999) film müziğinin duygunun taşıyıcısı olarak işitsel deneyimin birinci işlevi olarak kullanıldığına dikkat çeker. Buna göre beyazperde, izleyicileri hipnotize eden bir düş görme eylemidir ve müzik seyircinin filme duygusal katılımını sağlayarak fantezi dünyasına geçiş aracı biçiminde işlevselleştirilir. Fink (1990) örnek olarak Hitchkok'un *Psycho* filmindeki duş sahnesinin nötr bir arka plana

[3] On yedinci yüzyılda ışık ve gölge oyunları – *chiaroscuro* – tekniğini kullanarak eserlerinde dramatik kontrast yoluyla vurgu yaratan Hollanda'lı ressam (Richards, 1965).
[4] Diegetic evrene dahil olmayan

sahip olduğunu ancak gerilim müziği kullanımıyla hemen ardından gerçekleşecek olan cinayetin sezdirildiğini ifade eder. Bu anlamda müzik, dramatik evrenin temposuna göre şekillenerek sahnenin yoğunluğunu artırır.

1.1.2. Yıldız Sistemi

Stüdyo döneminin öne çıkan unsurlarından bir diğeri ise yıldız sistemidir. Yıldız sistemi Hollywood için ideal Amerikalı imgesini dünyaya tanıtma işlevi görmesi ve aynı zamanda gişe hasılatını garanti altına alması bakımından önem taşır. Tür filmleri yineleme ve çeşitleme yoluyla benzer hikayeleri belirli karakterler üzerinden inşa eder. Film yıldızları ise *typecasting* pratiği olarak adlandırılan tipolojilerle ilişkilendirilerek belirli bir film türünde benzer roller üstlenir. Başlıca tiplemeler *heroic male* (idealize edilmiş ve beyaz tenli erkek kahraman), *villain* (çoğu zaman etnik bakımdan öteki konumunda yer alan ya da queer birey olarak temsil edilen kötü adam), *femme vitale* (idealize edilmiş anne ve ev kadını), *femme fatale* (toplumsal cinsiyet normlarına aykırı olan kötücül kadın), *ingenue* (saf ve masum genç kız) olarak sınıflandırılmıştır. Örneğin kovboy imgesi Amerikan ve Batı kültürü için başat bir kahraman ve kurucu simgelerden biri olarak görülür ve Western türünde ideal kahraman olarak sıklıkla kullanılır. Etnik ya da ırksal bakımdan farklı bir kökene mensup olanlar yahut queer bireyler ise filmlerde dolaylı yoldan temsil edilerek anlatının dışında bırakılmakta yahut kötülük miti ile ilişkilendirilerek cezalandırılmaktadır (Robertson Wojcik, 2003).

Klasik anlatı yapısına dayalı tür filmleri biçimsel anlamda benzerliklerinin yanı sıra içerik olarak ortak toplumsal değerler içerir ve mitolojik unsurlarla desteklenir. Mit olağanüstü nitelikler taşıyan efsaneler, masallar ve söylenceler bütünüdür. Tür filmlerinin anlatı yapısında toplumsal değerlerin desteklenmesi, korunması ve devamlılığının sağlanması işlevlerini sağlamak amacıyla mitler kullanılmaktadır. Finalde verilen mesaj ise mevcut sistemin ve statükonun korunması yönündedir. Nitekim Mulvey (1993) klasik anlatı sinemasının kapanışında kahraman ve kötü adam çatışmasının nihayete erdiği ölüm ve halk masalları türünden devralınan evlilik olgularının durağan bir imaj görevi üstlenerek Freud'un tabiriyle kadim bir hedefe ulaşma arzusu olduğunu belirtir. Örneğin *Cinderella*, *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Sleeping Beauty, The Wizard of Oz*, *Alice in Wonderland* ve *Pinocchio* masalları, orijinal metinlerinde pedofili; cinsel istismar, ruhsal bunalım, fiziksel şiddet ve ölüm gibi ağır travmatik temalar barındırır ancak bu

masallardan uyarlanan Amerikan çizgi filmlerinde romantik aşk miti ve kurtarıcı kahraman erkek üzerinden erdemli karakterlerle normatif cinsiyet rolleri pekiştirilerek ataerkil aile yapısı yüceltilir. Bu anlamda iyilerin ödüllendirildiği ve kötülerin mutlak surette cezalandırıldığı kapanışlarla Amerikan rüyası desteklenir. Bilim kurgu ve fantastik tür yapısına sahip filmlerde ise kıyamet temalı distopya tasviri ile İncil'den bölümlere göndermede bulunularak Hristiyanlık inancı vurgulanırken Western türünde oryantalist perpsektiften tehlikeli ve vahşi addedilerek ötekileştirilen kültür ve milletler üzerinden iyi ve kötü ayrımı belirginleştirilir. Bu bağlamda beyaz ırk yüceltilirken kızılderililer, siyahiler ve Asyalılar gibi farklı ırk ve etnik kökene ait bireyler medeniyetten uzak ve ilkel biçimlerde temsil edilerek emperyalist politikalar kültürel bağlamda meşrulaştırılır (Robertson Wojcik, 2003). Bu anlamda Hollywood sinemasının, ataerkil ideoloji ve kültürel emperyalizmin mihenk taşı olduğunu söylemek mümkündür.

Klasik anlatı sineması ya da bir diğer adıyla konvansiyonel sinema esasında seyircinin gündelik yaşamdan uzaklaşarak film ile bütünleşmesini sağlamayı hedefler. Bu özelliğinden ötürü eleştirel kuramın öncü isimlerinden Adorno, klasik Hollywood sinemasını kültür endüstrisinin fabrikası olarak görür ve *dream factory* olarak tanımlar. Kültür endüstrisi kavramı ilk defa 1947 yılında Frankfurt Okulu'nun kurucu üyelerinden Adorno ve Horkheimer tarafından yazılan *Aydınlanmanın Diyalektiği* isimli kitapta kullanılmıştır. Adorno'nun değindiği bir diğer kavram ise sözde bireyselliktir. Hollywood sineması filmleri türlerine göre sınıflandırır ve her bir tür kendi içerisinde benzer temalara ve karakterlere sahiptir. Böylelikle izleyiciye konu bakımından farklı seçenekler sunulur ancak her biri kültürel bir meta olarak standart bir şablon üzerinden seri biçimde üretilir (Adorno, 2024). Hollywood, benzer temalar üzerinden Amerikan milliyetçiliği; ahlaki dikotomiler, cinsiyet rolleri, romantik aşk miti, başarı miti ve kahramanlık temalarını yeniden işler. İdeoloji hakikatin bir parodisi olarak seyircinin gözünde mevcut toplumsal düzeni ve kapitalist sistemi olağanlaştırma ve meşrulaştırma görevi görür, bu da seyircide *yanlış bilinç* oluşumuna yol açar. Buna göre Adorno, klasik anlatı yapısına dayalı tür filmlerini eleştirir, Hollywood sinemasını seyircinin sistem üzerine eleştirel düşünmesini engelleyen ve pasifize ederek uyuşturan ideolojik bir araç olarak tanımlar.

> *Kahraman ister gülünç ya da budala, ister eski Yunan ya da barbar, ister Yahudi ya da başka milletten olsun, yolculuğu temelde çok az değişir. Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek seviyeden dinler yapılan işleri ahlâksal olarak*

sunar; yine de, maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde, elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az çeşitlilik bulunacaktır. (Campbell, 2023, s. 42)

1.1.3. Pre Code Dönemi

Pre Code[5] dönemi Hollywood sineması duygusal ve entelektüel derinliğe sahip, kimi zaman normatif ahlak kurallarını reddeden, cinselliğini özgür biçimde sahiplenen ve cazibesini güç ve para basamaklarında yükselirken kullanmaktan çekinmeyen kadınların erkeklerin eşiti olarak sunulduğu filmlere ev sahipliği yapmıştır. Bu dönemdeki kadın merkezli hikayeler, kadınları belirli bir yönüyle idealize etmekten ziyade karmaşık insan doğasına uygun olarak iyiliği ve kötülüğü bir arada barındıran gerçekçi bireyler olarak ele almıştır. Ahlaki öğretilerle dolu ve etik değerlerin mutlak zaferiyle sonuçlanan didaktik kod sonrası dönemden farklı olarak toplumsal normlara uymayan kadınlar için romantik aşk miti kurtarıcı nitelikte değil karşılıklılığa dayalıdır ve kadın cinselliği bastırılmak ya da cezalandırılmak yerine kimi zaman ödüllendirilir. Bu dönemde özellikle Alman asıllı Amerikalı yönetmen Ernst Lubitsch, filmlerinde toplumsal cinsiyet normlarını ve sınıf farklılıklarını incelikli bir mizahla ve dönemin sansür kuralları gereği bir tabu olan cinselliği örtülü imalarla *Lubitsch touch* olarak isimlendirilen tarzıyla ele alır (Kardish, 1968). Örneğin *Design for Living* (1933) filmi Gilda karakterinin birbiriyle arkadaş olan iki erkekle aynı anda ilişki yaşadığı bir aşk üçgenini konu alır. İlerleyen sahnelerde bu durum Thomas ve George arasındaki arkadaşlık bağını sarsmaya başlar, bunun üzerine Gilda ikisini de sevdiğini söyler ve içerisinde cinsellik barındırmayan bir ilişki anlaşması teklif eder. Ancak hiçbiri anlaşmaya sadık kalamaz, bunun üzerine Gilda kendisine ilgi duyan başka bir adamla evlenir. Fakat Gilda evliliğinden oldukça mutsuzdur ve filmin sonunda kocasından kaçar, ardından üçü birlikte yeniden romantik bir ilişkiye başlayarak düzen tekrar kurulur. Filmde Gilda iki erkekle aynı anda evlilik dışı romantik bir ilişki yaşaması ve cinsel birliktelikleri nedeniyle cezalandırılmaz aksine Thomas ve George'u sanatlarını icra etmeleri için teşvik eder, onlara zenginliğin kapılarını aralar. Gilda, iki erkek arasında seçim yapması beklenen bir andaki uzun monoloğu ile biyolojik özcülük kuramına ve cinsiyetin kültürel inşasına eleştirel bir atıfta bulunur:

[5] 1934 öncesi Hollywood dönemi

> *A thing happened to me that usually happens to men. You see, a man can meet two, three, or even four women, and fall in love with all of them. And then, by a process of interesting elimination, he is able to decide which one he prefers. But a woman must decide purely on instinct, guesswork, if she wants to be considered nice. It's quite all right for her to try on 100 hats before she picks one out.*

Bu monologda kadın karakter genellikle erkek cinsiyetinin birden fazla kadın partner ile romantik ilişki kurduğunu ve yoluna kiminle devam edeceğine ilginç bir eleme sistemiyle karar verdiğini belirtmektedir. Ancak ifade edildiği üzere kadınlar partner seçimini etik normlar çerçevesinde içgüdüleri ve varsayımlarıyla gerçekleştirmek zorundadır ve aslında seçim yapmadan önce birden fazla erkekle ilişki yaşamaları normaldir. Burada karakter, çoğunlukla erkeklerde görülen bu durumun kendi başına geldiğini şapka metaforu üzerinden betimlemektedir.

Millett (2024, ss. 78-79) cinsiyet rollerini kadın ve erkeğin doğuştan sahip olduğu biyolojik farklılıklara dayandırarak meşrulaştıran bu kuramı eleştirir ve bu rollerin toplum tarafından inşa edilerek sonradan edinilmiş olduklarına dikkat çeker:

> *... cinsel rolün, dış cinsel organların anatomi ve fizyolojisine bağlı olmaksızın, doğuştan sonraki etkilerle meydana geldiğini kabul ediyorum. Bugün anne karnındaki ceninin, belirli bir dönemde 'Y' kromozomlarıyla birleşip erkek dönüşümüne kadar, dişi olduğuna inanılıyor. Psikocinsel olarak (yani erkek ve kadın terimlerine karşıt olarak eril ve dişil bağlamında) cinsler arasında doğuştan bir ayrım yoktur. Bu nedenle psikocinsel kişilik, doğumdan sonra öğrenilmiş ve edinilmiş bir niteliktir.*

Final sahnesinde ise kod sonrası Hollywood sinemasının aksine aşk için para ve şöhretten vazgeçen kadın değil erkeklerdir. Bu anlamda *Design for Living* filminin geleneksel cinsiyet kalıplarını ters yüz ettiğini söylemek mümkündür. Benzer şekilde yönetmenin *Trouble in Paradise* (1932) ve *Angel* (1937) filmleri de konu bakımından aşk üçgeni üzerine kuruludur. *Angel* filminde kadın evlilik dışı ilişkisi nedeniyle cezalandırılmak yerine finalde kocası ile eskisinden daha güçlü bir bağ kurar, *Trouble in Paradise* filminde ise olayları kontrol eden ve karar verici konumda aktif özne olarak yer alan kadın karakter erkekle eşit derecede görünürlüğe sahip olarak sunulur.

Örneğin *Red-Headed Woman* (Conway, 1932) filmi kızıl saçlı Lillian karakterinin *"So gentlemen prefer blondes, do they? Yes, they do"* repliği ile açılır ve bu replik dönemin

sarışınlığı yücelten güzellik algısına alaycı bir yorum niteliğindedir. Lillian, sosyal statü ve zenginlik elde etme amacıyla evli bir adam olan William'ı karısından ayırarak kendisiyle evlenmesini sağlar ancak diğer yandan amaçları uğruna başka erkeklerle birliktelik kurmaya devam eden hırslı ve manipülatif bir karakterdir. Aldatmalarını öğrenen kocası Lillian'ı terk eder ve eski karısına döner, bunun üzerine Lillian kocasını silahla vurur ve ardından Paris'e kaçar. Filmin sonunda Lillian, çevresindeki zengin ve yaşlı adamlardan biriyle uzaklaşır, şoför koltuğundaki kişi ise eski partneri Raoul'dür. Dolayısıyla *Red-Headed Woman* filminde femme fatale imgesinin güç ve başarıya etik dışı yollarla ulaşmasına ve bu doğrultuda cinsel cazibesini aracı olarak kullanmasına karşın olumsuz bir figür olarak sunulmaması, cezalandırılmaması yahut ahlaki normların ve evliliğin kutsanmaması bakımından film, kod sonrası döneme kıyasla oldukça farklı bir çerçeve çizer. Finalde aşkın ve cinselliğin sembolizesi eros temalı final kartının, dönemin patriarkal ahlak normlarına meydan okuyan radikal bir kullanım olduğunu ifade etmek mümkündür.[6]



Şekil 1.2: *Red-Headed Woman* Filmi, End Title Card

1.1.4. Screwball Komedi

Stüdyo dönemi Hollywood sinemasında eril egemen sistemin sorgulandığı filmler dönemin sansür kuralları gereği ve sinema üretim araçlarının erkeklerin hakimiyetinde olmasından ötürü sınırlı bir biçimde ve oldukça az sayıda ele alınmıştır. Screwball

[6] Bu çalışma özelinde yapılan araştırmada *Red-Headed Woman* filminden önce femme fatale imgesini olumlayan böyle bir kullanımın yer aldığı herhangi bir Hollywood filmine rastlanmamıştır. Bu çıkarım, ampirik verilere değil içeriksel ve ikonografik bağlamda gözlemsel analize dayanmakta olup nitel bir değerlendirme olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla konuya ilişkin yeni araştırmalar neticesinde mevcut bulgunun değişebilirliği göz önünde bulundurulmalıdır.

komedi hızlı diyalogların ve absürt olayların yer aldığı, cinsiyet rollerinin yer değiştirdiği ve kimi zaman hicvedildiği romantik temaya sahip filmlerden oluşan bir türdür. Hollywood'da ortaya çıkan ve özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda popülerlik kazanan screwball komedilerde kadınlar o dönem Hays Kodları'nın etkisindeki filmlere nazaran aktif özne konumunda, zeki ve bağımsız biçimlerde temsil edilir (Gilmour, 1998).

Screwball komedi türünde özellikle Katharine Hepburn, rol aldığı çok sayıdaki yapımda dönemin hâkim geleneksel ev kadını tiplemeleri ya da femme fatale temsillerden sıyrılarak erkeklerle eşit seviyede mücadele eden, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan ve bazı filmlerinde doğrudan diyaloglarla feminist söylemlerde bulunan bir karakter olarak öne çıkar. Örneğin *Adam's Rib* (Cukor, 1949) filminde Hepburn feminist bir avukat rolündedir ve kendisini aldatan kocasını silahla yaralayan bir kadını savunur. Karşı tarafın avukatı olan kocası ise cinsiyetçi düşünce tarzına sahip bir figür olarak temsil edilir ve film iki zıt ideolojinin çatışması dahilinde ilerler. Filmin sonunda Hepburn inandığı fikirlerden taviz vermeyerek davayı kazanır, evliliğindeki anlaşmazlıklar iki eşit bireyin karşılıklı sevgi ve anlayışı temelinde çözülür. 1942 yapımı *Woman of the Year* (Stevens, 1942) filminde ise Hepburn eğitimli, başarılı ve zengin bir gazetecidir. Filmin bir bölümünde Hepburn'ün kadınlara karşı verdiği söylevi kadınların ABD'de 1920 yılında oy hakkı kazanması ve liberal feminizm üzerinedir ancak *"Yerimiz artık yalnız ev değil, aynı zamanda cephenin ön hattıdır"* söyleminin radikal feminizmin yükselmesinden yaklaşık otuz yıl önce ifade edilmesi bakımından önem teşkil ettiği söylenebilir. Hepburn film boyunca kocası tarafından evlilik görevlerini ihmal ettiği gerekçesiyle sıklıkla suçlanır, bunun üzerine finalde evliliğini kurtarmak için mesleğinden vazgeçmeyi göze alır ve kahvaltı hazırlamaya başlar ancak hiçbir şeyi doğru yapamaz. Bunun üzerine kocası hem iyi bir iş kadını olup hem de evliliğin gereklerini yerine getirebileceğini söyler. Bu anlamda filmin feminist eleştiri bakımından tartışmalı bir son ile kapandığını ancak yine de dönemin sinemasal anlayışı bağlamında kariyer sahibi kadın imgesinin geleneksel kadınlık görevleriyle bir araya getirilerek kabullenilmesi bakımından yenilikçi bir bakış açısına sahip olduğu söylemek mümkündür.

Howard Hawks screwball komedi türüne katkıda bulunan önemli yönetmenlerdendir. Ancak filmlerinin başlangıcında kadınlar hazırcevap, eğitimli ve bağımsız bir biçimde

sunulsa da finalde mutluluğu bir erkekle birlikte olarak bulmaları bakımından geleneksel bir son ile tamamlanır. Buna istinaden Haskell (1974) Hawks'ın güçlü kadınları maskülen bir tarzda ele aldığını ve *Hawksian Women* olarak belirli bir tipte sunulduğunu ifade eder. Ona göre Hawks, rekabetçi ve bağımsız kadınları erkeksilikle ilişkilendirildiği ölçüde kabul eder ve finalde daha kadınsı bir versiyona dönüştürerek çatışmaları romantik birliktelik yoluyla çözümler. *His Girl Friday*, *Bringing up Baby*, *To Have and Have not* filmleri bu bağlamda örnek teşkil etmektedir. Rapping (1986) 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki kadın karakterlerin 1950'li ve 1960'lı yıllara nazaran daha aktif ve bağımsız olduğunu ancak tıpkı Hawks'ın filmlerinde görülebileceği üzere bu güçlü temsilin yanında kusurlu yanlarının ön plana çıkarıldığını ileri sürer. Haskell (1993) screwball komedilerde toplumsal cinsiyet normlarını eleştiren kadınların *ambisexual* yani erkeksi özellikler gösteren kadınlar olarak ele alındığını belirtir. Ona göre bu filmlerde kadın, erkek seyirci için bir kastrasyon tehdidi dir ancak sonunda geleneksel kadınlık rollerini yücelten bir son ile yeniden arzulanır kılınırlar. Örneğin *His Girl Friday* filmi kadın karakterin aşk ve kariyer dikotomisi üzerinden ilerler. Nitekim Ryan ve Kellner (2021, s. 203) geleneksel Hollywood sinemasında erkek yönetmenlerin perspektifini şu şekilde ifade eder:

> *Erkeklerin yaptığı filmler, genel olarak, kadın yaşamlarını mitsel ya da ikili temsil şemalarına oturtmak eğilimindeydi. Erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Yapılması gereken seçim genellikle ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır.*

Screwball komedi türünde yer almayan ve doğrudan feminist bir söylemin vurgulanmadığı ancak kadın karakterin içsel dönüşümünün sonunda bağımsızlığını kazanması ve finalin kadının kurtuluşu olarak romantik birliktelik ya da evlilik ile sonuçlanmaması bakımından *The Heiress* (Wyler, 1947) filminin bu bağlamda önem teşkil ettiği söylenebilir.

1.1.5. Sansür Dönemi ve Kadın Temsili

Connolly (2021) Hollywood için kullanılan bir diğer deyimin *tinseltown* olduğunu ifade eder ve bu deyim kelime anlamı olarak ışıltılı şehir anlamına gelir. Tinseltown, Amerikan sinema endüstrisinin altın çağını yaşadığı dönemde Hollywood'un gösterişli ancak

yüzeysel yapısına işaret eder. Nitekim 1920'li yıllarda Hollywood yıldızlarının isminin karıştığı seks, cinayet, intihar ve yolsuzluk gibi türlü skandallar neticesinde Katolik kilisesi *Commonweal* dergisinde Hollywood sinemasının şiddet ve ahlaksızlığı körüklediği gerekçesiyle bir yazı yayımlatmış ve filmlerin denetlenmesi için hükümete baskı uygulamıştır (Black, 1989). Stüdyolar bu baskılara karşı film yapım ilkelerini düzenlemek amacıyla MPPDA derneğini kurmuş ve 1930 yılında *Prodüksiyon Tüzüğü* kabul edilmiştir. Buna göre stüdyo sahipleri sansür denetleme kurumu olan PCA' dan gerekli onayı alabilmek için filmlerini bu kurallara göre üreterek kendilerine bir nevi oto sansür uygulamıştır (Decherney, 2019). Black'e göre (1989) bu kurum, halkı sinema endüstrisinden korumak yerine esasında endüstriyi halkın tepkisinden koruma işlevi görür. Adını MPPDA başkanı William Harrison Hays'den alan, 1934 yılında yürürlüğe giren ve 1950'lerin sonlarına değin etkisini sürdüren *Hays Kuralları* ya da diğer adıyla *Prodüksiyon Kodları* Hollywood'un ilk sansür sistemidir. 1933 tarihli *She Done Him Wrong* (Sherman), filmin fazla müstehcen bulunması nedeniyle Hays Kuralları'nın kabul edilmesinde öncü bir rol üstlenmiştir. Mae West'in canlandırdığı, aktif cinselliği ve erotik imalarıyla fallik özne konumunda olan Lou karakteri nedeniyle filmin birden fazla sahnesi sansüre uğrayarak defalarca kesilmiş ve final sahnesi gelen tepkiler üzerine Lou'nun bir erkekle nişanlanarak gerçek aşkı bulduğu ve ehlileştirildiği bir son ile değiştirilmiştir.



Şekil 1.3: She Done Him Wrong Film Afişleri

Filmin orijinal posterinde solo olarak yer alan Mae West, sansür sonrası versiyonlarda Cary Grant'ın canlandırdığı kaptan Cummings ile bir arada görülmektedir (Black, 1989). She Done Him Wrong filmi esasında Lou'nun perspektifinden ilerler ve Cummings'le

arasındaki ilişki ön planda değildir, karakterin diğer erkeklerle kurduğu ilişkilerden herhangi biri olarak sıradan nitelik taşır, özellikle Cummings'den ziyade Lou diğer hayranlarından Serge Staineff karakterine daha çok yakınlık gösterir. Fakat Cummings filmde fuhuş, kalpazanlık ve yasadışı alkol ticareti suçlamalarına karışan kişileri yakalayan dürüst ve erdemli gizli polis rolündedir, nitekim filmin sonunda Lou'yu tutuklanmaktan kurtarır. Dolayısıyla filmin finali kötülerin cezalandırıldığı didaktik bir ahlaki son ve yüceltilen romantik aşk miti ile bağlanarak toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir çerçevede sınırlandırılmıştır.

Hollywood filmlerinde müstehcenlik, zina, eşcinsellik, kürtaj, doğum, siyasi propagandalar, şiddet ve ölüm sahnelerinin yasaklandığı bu sistem özellikle beden politikaları ve kadın temsiline önemli sınırlamalar getirmiştir. Örneğin *All about Eve* (Mankiewicz, 1950) filminde görüldüğü üzere evli çiftlerin dahi ayrı yataklarda yatması sansürün cinsellik imasına getirmiş olduğu katı sınırlamaya işaret etmektedir. Ancak PCA yöneticisi Joseph Breen iflasın eşiğindeki stüdyo yöneticilerinin tepkisi üzerine filmlerde dramatik olay örgüsünün merkezi olan çatışma unsuruna duyulan gereksinimden ötürü hâkim ideolojiye bağlı kalınması koşulu ile bu kuralların sınırlı ölçüde esnetilebileceğini kabul etmiştir. Buna göre cinsellik ve şiddet seyirciyi özendirici şekilde sunulmamalı, filmin sonunda ahlaksızlık ile ilişkilendirilen her karakter muhakkak bedel ödetilerek cezalandırılmalı yahut mevcut ahlak düzenine geri döndürülerek ehlileştirilmelidir. Böylelikle filmler toplumun sorunlu yanları nedeniyle bir sorgulama alanı haline gelmeyecek biçimde üretilmelidir. Filmlerde evliliğin kutsal niteliği korunmalı, hukuki yapılar ve güvenlik güçleri her daim adil olarak gösterilerek devletin adaletine duyulan güvenç pekiştirilmelidir (Black, 1989). Aynı zamanda bu kurallar yalnızca ABD' de üretilen yapımları değil Avrupa'dan ithal edilen filmleri de kapsamaktadır (Decherney, 2019).

Hays Kodları'nın yürürlüğe girmesiyle beraber Hollywood, belirli tipolojiler üzerinden hegemonik erkeklik ve normatif kadınlık rollerini yeniden üreterek bu rolleri doğallaştırma ve meşrulaştırma görevini yerine getirmiştir. Hollywood filmlerinde sıkça tekrarlanan bir diğer unsur romantik aşk mitidir. Bottalico (1999) romantik aşk mitinin Hollywood filmlerinde çarpıtılarak tarihsel bir arka plana dayandırıldığını ve varoluşun ön koşulu olarak sunulduğunu ileri sürer. Aile kurumunun yeniden üretim işlevi gören

ekonomik bir araç olarak görülmesi güçlü evlilik birliği gereksinimini doğurur. Millett (2024, s. 88) romantik aşk mitini patriarkanın duygusal yönetim ve istismar aracı olarak görür. Ona göre kültürel eserlerde romantik aşk miti üzerinden şövalye unvanı ile kahramanlaştırılan erkek, kadının sosyal ve ekonomik anlamda kurtarıcısı olarak görülür. Böylelikle kadının cinsel itkileri ahlaki bir temele oturtularak sınırlanır, sosyal hayattaki konumu ve ekonomik anlamda bağımlılığının gizlenmesi hedeflenir. Steinem (Chollet, 2023, s. 56) kültürün erilleştiği ve toplumsal cinsiyet ikiliklerini belirginleştirdiği ölçüde romantizm duygusunun değerlendiğini vurgular, olumlu olarak kabul edilen değerler erkeklerle ilişkilendirildiği sürece kadınların eksik yönlerini ve mevcut potansiyellerini bir başkasıyla tamamlama gereksinimi duyduğunu ifade eder.

Örneğin *Breakfast at Tiffany's* (Edwards, 1961) filminde Holly yalnız yaşayan ve özgür bir kadındır ancak ekonomik anlamda erkeklere bağımlıdır ve bu sebeple birden fazla zengin partnere sahiptir. Kapı komşusu olan Paul ile aralarında duygusal bir bağ gelişir ve Paul ona evlilik teklifinde bulunur. Fakat Holly kimseye ait olmak istemediğini ve evliliğin bir tür kafese benzediğini söyleyerek asıl isminin bile ne olduğunu bilmediğini ifade eder. Holly, aynı şekilde sokaktan sahiplenmiş olduğu kedisine de bir isim vermez ve kedinin de ancak kendisi gibi ait olabileceği bir yer bulduğunda bir isim sahibi olabileceğini söyler. Filmin sonlarına doğru serveti için evlenmek üzere olduğu adam, Holly'nin daha önceki ilişkilerini öğrenerek böyle bir skandala dahil olmak istemez ve evlilikten vazgeçer. Bunun üzerine Holly uzaklara doğru bir yolculuğa çıkmayı planlar ve kediyi kendi tabiriyle *"ait olduğu yere yani sokağa"* terk eder. Finalde ise büyük bir hata yaptığını fark ederek kedisini geri alır, Paul'ün yüzüğünü parmağına takar ve film mutlu bir kapanış ile sonlanır. Filmde kedisi ile Holly arasında bir tür özdeşlik kurulduğunu ifade etmek mümkündür; nitekim ikisinin de bir adı yoktur ve her ikisi de başıboş ve hiçbir yere ait olmayan bir konumdadır. Paul *"asıl kafesin evlilik değil Holly'nin kimseye bağlanmak istememesi olduğunu"* ifade eder ve Paul'ün evlilik bağıyla kendisini kurtarmak istemesi romantik aşk mitiyle yüceltilir. Bu bağlamda film, kadın öznenin bağımsızlığını boşluk ve mutsuzluk hisleriyle ilişkilendirerek mutluluğa ancak heteroseksüel evlilik yolu ile ulaşılabileceği mesajını vurgulamaktadır.

Bu dönemde kadınlar evlilik ve annelik merkezli hikayelerle sınırlandırılarak iyi kadın – kötü kadın dikotomisi üzerinden *femme vitale* ve *femme fatale* olarak iki ayrı gruba

ayrılmıştır. Kadınlar femme vitale imgesi ile idealize edilmiş anaç bir eş ve anne olarak gerçeklikten uzak bir biçimde temsil edilirken femme fatale imgesi ise bağımsız, bedeni ve cinselliği üzerinde söz sahibi olan ve toplumsal cinsiyet normlarını reddeden kadınları tanımlar (Onat, 2023). Femme fatale temsili ataerkil düzene entegre değildir; bu anlamda filmlerde yıkıcı, ölümcül, erkeğin başına türlü sorunlar açan ve onu felakete sürükleyen biçimlerde ele alınarak olumsuzlanır. Bu düşünce sisteminin kökenlerinin Orta Çağ dönemi Hristiyanlık inancına dayandığını söylemek mümkündür. Murdock (2023) antik kültürlerde kadın cinselliğinin bereket sembolizesi olarak kutsandığı tanrıça figürlerinin Hristiyan rahipler tarafından tehlikeli olarak addedildiğini, cinsel organlarının kırılarak tahrip edildiğini ve kadın cinselliğinin simgelerinin günahı çağrıştırması hedeflenerek uyarı mahiyetinde kiliselerin duvarlarına kazındığını ifade eder. Millett (2024, s. 109) *"Pandora'nın kutusu"* ve *"Cennetten Kovulma"* söylencelerinin Batı toplumlarındaki ataerkil ideolojinin dayandırıldığı mitsel yapılar olduğunu belirtir:

> *Pandora miti, kadını cinselliği yoluyla suçlayan ve kadın ırkının hâlâ sonuçlarına katlandığı ilk günahı işlediği için haklı olarak cezalandırıldığını belirten Batı mitolojisinin en önemli iki yapıtından biridir. ... Zeus, Epimetheus'a kadının cinsel organları biçimindeki kötülüğü göndermekle, onu yetişkin heteroseksüel ilişki konusundaki bilgisi ve faaliyeti yüzünden cezalandırır. Erkek, kadının getirdiği nesneyi (vulva ya da himen, Pandora'nın "kutu"su) açmakla merakını gidermiş olur. Ne var ki, Tanrı Baba'nın eliyle ölüm ve günah sonrası yaşamın getirdiği lanetlerle cezalandırılır.*

Femme fatale karakter temsili daha çok film noir türüyle özdeşleşmiştir. İntihar, cinayet ve intikam temaları çerçevesinde yalnızlık, şüphecilik, karamsarlık duygularıyla örülü olan türde kasvetli bir hava yansıtılmak amacıyla loş aydınlatmaya ve gölgelere başvurulması film noir'ın özelliklerindendir. Örneğin *Double Indemnity* (Wilder, 1944) filminde Barbara Stanwyck'in hayat verdiği Phyllis Dietrichson, *Gilda* (Vidor, 1946) filminde Rita Hayworth ve *The Killers* (Siodmak, 1946) filminde Kitty Collins karakterini canlandıran Ava Gardner film noir ile özdeşleşmiş femme fatale arketipinin ikonikleşmiş karakterlerindendir. Ancak genellikle kara film türüyle ilişkilendirilse de femme fatale temsillerin farklı tür yapısına sahip filmlerde de yer alabileceğini söylemek mümkündür. Örneğin melodramatik bir yapıya sahip *Mr. Skeffington* (V. Sherman, 1944) filminde Fanny kocasını ve kızını terk ederek romantik partner edinen oldukça güzel bir kadın olarak tasvir edilirken kocası Mr. Skeffington ise sevgi dolu bir baba ve eş olarak temsil

edilir. Nitekim Fanny ile almış oldukları ayrılık kararının ardından kızı, annesi ile kalmak yerine babasıyla birlikte Avrupa'ya gitmeyi tercih eder. II. Dünya Savaşı yıllarında geçen filmde Mr. Skeffington Nazilerin toplama kampında işkence görerek görme yetisini kaybeder. Aradan geçen yirmi yılın sonunda Fanny difteri hastalığına yakalanır ve güzelliğini yitirmesiyle birlikte partnerlerinden gördüğü eski ilgiyi artık bulamaz. Bu çerçevede Fanny'nin geleneksel kadınlık ve annelik rollerinden uzaklaştığı noktada bir femme fatale'e dönüştüğünü söylemek mümkündür. Fanny, ölümcül kadın tasvirine uygun olarak kocasının başına gelen olayların baş sorumlusu olarak gösterilir. *"Bir kadının yalnızca sevildiğinde güzel olduğu"* mesajının filmdeki çeşitli diyaloglarda sıklıkla vurgulanması ve Fanny'nin finalde kendisini gerçekten seven adam olan kocasına geri dönmesiyle birlikte ahlaki normlar ve evlilik kurumu romantik aşk miti üzerinden yüceltilir. Nitekim filmin sonunda kuzeni George, Fanny'e onun daha önce hiç bu kadar güzel görünmediğini ifade eder. Spedding ve Lambert (2011) John Cleland'ın 1748 tarihli erotik romanı olan *Fanny Hill*'in cinselliğini özgürce keşfeden bir kadın olarak tasvir edildiğini belirtir. Main (1996) İngiltere'nin kolonileşme sürecinin erken dönemlerindeki püriten kültürde çocuklara İncil'den ve Hristiyan ahlakında olumlu anlamlara gelen kelimelerin isim olarak verildiğini ifade eder. Fanny ismi ilk zamanlar Frances'in kısaltılmış versiyonu olarak kullanılır ancak Fanny Hill romanının yayımlanmasının ardından on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ingilizce konuşulan kültürlerde roman çeşitli sansürlere ve yasaklanmalara maruz kalmışır. Spedding ve Lambert, Fanny isminin bu tarih itibariyle İngiltere'de vajinanın, Amerika'da ise kalçanın argo karşılığı olarak kullanıldığını ve çift anlamlı bir kelime olarak hafifmeşrep kadın ve fahişe kelimelerini çağrıştırdığını vurgular. Filmde dikkat çekici olan bir başka nokta ise Fanny'nin kızıyla aynı ismi paylaşıyor olmasıdır. Main (1996) on yedinci yüzyılın ortaları itibariyle Amerika'nın kuzeydoğu kesimlerindeki kolonilere yerleşen püritenlerin kız çocuklarına aile büyüklerinin ve annelerinin isminin verildiğini, bu anlamda geleneğin aile bağlarını güçlendirme ve statü göstergesi olarak soyun devamlılığının belirtilmesi amacıyla sürdürüldüğünü vurgular. Filmde Fanny'nin kızı mütevazı, erdemli ve vefalı bir karaktere sahiptir; bu yönleriyle annesi ile tezatlık oluşturmaktadır. Esasında film, Elizabeth v. Arnim tarafından yazılan 1940 tarihli *Mr. Skeffington* isimli romanın uyarlamasıdır ve romanda Fanny bir kız çocuğu sahibi değildir. Filmde yer alan bu detay, aynı isme sahip iki kadın arasında tezatlık yaratmak ve annenin femme fatale temsilini

vurgulamak amacıyla eklendiği yönünde yorumlanabilir. Main'in belirtmiş olduğu üzere isimler tarihsel ve kültürel bağlamda anlam kazanır ve değişime açıktır. Fanny filmin sonlarına doğru yıllar sonra kızı ile karşılama anında güzelliğini kaybetmiş ve yalnızlaşmış bir kadındır. Ayrıca o dönem beraber olduğu adam ve kızı birbirlerine âşık olarak evlenme kararı alırlar; bu durum ise güzelliğin geçiciliğini ve sevgisiz birlikteliklerin anlamsızlığını vurgulayarak filmin iletmeyi hedeflediği ana tema olan gerçek sevginin kıymetini belirtir. Finalde Fanny hem romanda hem de film uyarlamasında ruhsal bir dönüşüm geçirerek kocası ile olan evliliğine önem veren bir karaktere evrilir. Ancak filmde geleneksel Hollywood sinemasının sıkça kullandığı romantik aşk teması bir nevi ilahi bir biçimde sunularak kutsallaştırılır. Buradan hareketle filmde Fanny isminin tercih edilme nedenlerinden bir diğerinin kadın karakterin doğruluk öznesine dönüşümünü vurgulamak amacıyla tercih edildiğini söylemek mümkündür. Ayrıca romanda Fanny, filmdeki gibi yüzeysel bir femme fatale olarak tasvir edilmek yerine kadın karakterinin ve doğasının çelişkili karmaşalarının derinlikli bir portresi olarak sunulur ve bu anlamda roman, filmin aksine normatif güzellik algısına ve yaşlı kadınların toplumdaki konumuna bir eleştiri niteliğindedir. Ayrıca filmde son derece kusursuz bir eş ve baba olarak gösterilen Mr. Skeffington, roman versiyonunda Fanny'i defalarca aldatmış bir adamdır ve filmin aksine Fanny her ne kadar birden fazla erkek hayranı olsa da kocasını aldatmaz ve evlilikleri Mr. Skeffington'ın sadakatsizliği yüzünden sona erer. Merkez karakter her iki eserde de Fanny olmasına karşın eser isimlerinin *Mr. Skeffington* olarak tercih edilmesi Fanny'yin varlığını erkek karakter üzerinden tanımlayan eril merkezli bir yapıya işaret etmektedir. Ancak film versiyonunun dramatik yapısı ve kadın karakteri ele alış biçimi bakımından bu yapıya daha uygun olduğunu söylemek mümkündür.

Femme vitale temsili, merkezde yer alan kadın karakterin ev ve aile ilişkileri bağlamında ele alındığı romantik ve melodram türündeki film pratiklerinde yer alır. Bu anlamda 1940'lı ve 1950'li yıllarda popüler olan melodram geleneğinin bir parçasıdır. Melodram türündeki filmler tematik anlamda yoğun duygusallık içermektedir, diğer bir tanımı ise ağlamak kelimesinden türetilen *weepie* ile ifade edilir (Mayne, 1985). Weepie filmler çoğunlukla kadın seyirciye hitap eder ve bu gelenekte kadınlar sevgi ve sadakat değerleriyle ilişkilendirilerek kendilerini eşlerine adayan anaç tavırlar üzerinden temsil edilir. Örneğin femme vitale ve femme fatale temsillerin bir arada yer aldığı *The Women*

(Cukor, 1939) filminde sevgi dolu ve şefkatli Mary'nin karşısında sadakatsiz bir servet avcısı olan Crystal konumlandırılır. Mary aldatılmayı kabullenmeyerek kocasından boşanır ancak öte yandan içten içe kendisine geri dönmesini umar. Filmin sonlarına doğru Crystal'ın kocasını başka bir erkekle aldattığını öğrenmesi üzerine pişman olan kocasını affeder ve büyük bir sevinçle ona geri döner.



Şekil 1.4: The Women Film Karesi

Femme fatale kadınlar erkek için acı verici bir deneyim olarak sunulur; bir femme fatale erkeğin uyruğu olmayan etken özne konumundadır, gerektiğinde serbestçe onu terk edebilir ve kendisine yeni bir yol çizebilir. Fakat ataerkil ideoloji bağlamında bu durum sistemi tehdit etmektedir. Hollywood hem duygusal hem de ekonomik açıdan erkeğe bağımlı ve itaatkâr kadınları yüceltirken bir yandan da onlardan erkeği ahlaki bakımdan doğru ve iyi olana yönlendirerek duygusal gelişimini tamamlamasına yardım etmeleri bekler. *"Anne, sadık nişanlı, sabırlı eş, erkeklerin yüreğinde vamp kadınların ve zehirli adamotu kaynatan büyücülerin açtığı yaraları sararlar."* (Beauvoir, 2022, s. 224) Ryan ve Kellner (2021, s. 71) kadın cinselliğinin tehlikeli addedilerek sindirilme çabalarını *Straw Dogs* filmindeki bir sahne üzerinden örneklendirerek açıklar:

> *David'in karısı diğer adamlarla birlikte çekip gitmeye yeltendiğinde, kadın cinselliğinin, özünde erkek gücüne minnet duymayan ve eril cinsel kaygıya zemin oluşturan temellerini sergiler ki, kadın cinselliğinin bu yanı da tıpkı idealize edici metaforlara zarar veren gerçek metonimik ilişkiler gibi, 'başına buyruk' kesilebilir. Şiddet, bu yakışıksız tehdidin de hakkından gelir.*

Ancak arzu nesnesi konumunda yer alan kadınlar her zaman femme fatale olarak temsil edilmez. Örneğin Marilyn Monroe yer almış olduğu birçok filmde erkekleri baştan çıkarır fakat arzularını diğerlerinin mutsuzluğu üzerine kurmaz; aksine her daim saf, neşeli ve

hayat dolu bir kadın olarak ele alınır. Monroe görünüşte zararsız bir kadındır ancak cazibesini kullanarak erkekler üzerinde stratejik oyunlar oynar, bu anlamda erkeklere karşı takınmış olduğu saflık maskesi ile femme vitale temsiline daha yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Hollywood'un cinsiyetçi perspektifine bir örnek olarak *Operation Petticoat* (Edwards, 1959) filmi II. Dünya Savaşı yıllarında bir denizaltı gemisinde geçer. Filipin'lerde mahsur kalan altı askerî hemşirenin gemiye alınması filmin kırılma noktasını oluşturur. Filmde kadınlar teknik bilgi ve donanım bakımından yetersizdir ve sık sık sakarlık ve beceriksizlikle ilişkilendirilir, aynı zamanda gemideki erkeklerin arzu nesnesi olarak konumlandırılarak kaosun kaynağı ve mizah unsuru haline gelir. Geminin hedeflenen gri renk yerine kazara pembe renge boyanması mürettebat tarafından alaycı bir yaklaşıma karşılanır. Finalde ise çatışmalar çözüme kavuşturulur, romantik ilişkiler evlilikle sonuçlanır ve böylelikle filmin mutlu son ile bittiği izlenimi verilir. Ayrıca filmin isminde yer alan *petticoat* kelimesi İngilizcedeki argo anlamıyla *eksik etek* olarak tanımlanmaktadır[7]. Nitekim eksik etek tabiri kadın cinsine işaret eden cinsiyetçi bir aşağılama ifadesidir.

Schatz tür filmlerini ideolojik işlevlerine göre düzen ve bütünleşme türleri olarak yapısalcı bir yaklaşımla iki gruba ayırmaktadır. Düzen filmleri olayların büyük bölümünün dış mekânda geçtiği; merkez karakterin erkek olduğu ve bireysel kahramanlık, hak, adalet temalarının yer aldığı aksiyon ve çatışma odaklı filmlerdir ve bu filmler toplumsal düzenin korunması ve sürdürülmesi gerektiğini vurgular. Olayların kapalı mekânda geçtiği, kadınların ön planda olduğu, ailevi sorunların, duygusal bağların, içsel çatışmaların ve toplumsal ilişkilerin esas alındığı ve sonucunda aile ya da toplumla olan bağların onarılarak bireyin sisteme entegre edildiği ve eski düzenin yeniden kurulduğu filmler ise bütünleşme türü olarak sınıflandırılır. Bu anlamda Western, gangster, dedektif ve savaş filmleri düzen türü kategorisine dahil edilirken melodram, aile dramaları, müzikaller ve romantik komediler bütünleşme türüne örnek gösterilebilir (H. Akbulut, 2003).

[7] (Tureng, 2025)

1.1.6. Kod Sonrası Hollywood Sineması

Staiger (1997) Hollywood sinemasının 1960 yılından önceki dönemini *fordist*, 1960'dan sonraki dönemleri ise *post fordist* olarak tanımlar. Buna göre Fordist dönem heteroseksüel romantizmin tür filmlerine entegre edilerek ikili bir olay örgüsünün yer aldığı filmleri kapsar. Örneğin hem romantik ilişkilerin hem de ideolojik propagandanın yer aldığı *Casablanca* filmi gibi. Post fordist dönemde ise klasik anlatı kalıplarına belli bir ölçüde bağlı kalınmakla birlikte ikiden fazla olay örgüsünün yer aldığı çoklu okumalara uygun film üretimi yaygınlaşmıştır. Buna istinaden Bordwell (2016) tek bir kahramanın yer aldığı klasik anlatıların yerini birden çok kahramanın ve birbirine paralel olay örgülerinin alan ağ anlatılarının özellikle 1990'larda popülerleştiğini ifade eder. Ağ anlatılarında olaylar farklı zaman ve mekanlarda geçer, karakterler genellikle beklenmedik tesadüflerle birbirlerine doğrudan ya da dolaylı yollarla bağlanırlar. Bordwell (2016, ss. 189-190) bu durumu popüler kültürün 1980'li ve 1990'lı yıllarda ortaya çıkan ağ teorisi ve kelebek etkisinden hareketle altı derece uzaklıktaki olaylar olarak ifade ettiğini belirtir:

> *Altı derece uzak olay örgüleri hangi yeni biçemi alırsa alsın; en az yüz yıldır (yalnızca sinemada değil) ana akım hikaye anlatımını karakterize etmiş nedensellik, zamansal dizilim ve süreklilik, karakter istek ve ihtiyaçları ile motif ahengi ilkeleri sayesinde çoğunlukla uyumlu ve anlaşılabilir kalırlar.*

Ana akım fordist anlatılar ideolojiyi belirleyen taraf iken post fordist anlatılar değişen ekonomik, politik ve sosyal hayatın meydana getirdiği yeni dünya görüşünden etkilenerek melez bir türe evrilmektedir. Buradan hareketle Staiger (1997) post fordist filmlerin metinlerarası okumalara açık anlatılar olduğunu öne sürer, ancak fordist filmlerin de tamamen saf bir yapıya sahip olmadığını belirtir. Fordist filmler kendi içerisinde çelişkili unsurlar barındırır; örneğin toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, ekonomik sorunları yahut ırkçılık meselesini sorunsallaştırır ancak finalde her daim statükonun korunduğu kapalı bir anlatı biçimine sahip olması nedeniyle eleştirel bir çözüm getirmez, hâkim ideolojiyi yeniden üretir. Dolayısıyla post fordist filmler kadar fordist filmler de melez bir yapıya sahiptir ancak konvansiyonel sinema dramatik çatışma unsuru için gerekli olan çelişkileri yüzeysel bir biçimde ele alarak sonunda kendi onayladığı sisteme geri dönüş ile üzerini kapatmaya eğilimlidir.

Elsaesser (2004) televizyonun yaygınlaşmasının Hollywood film yapımını ekonomik anlamda olumsuz etkilediği kadar ideolojik anlamda da dönüştürdüğünü iddia eder. Özellikle 1970'lerden sonra Hollywood sinemasındaki keskin ideolojik söylemler, mutlak zafer ve mutlu son fenomeni ile kapanan anlatıların yerini ahlaki açıdan daha karmaşık ve belirli bir motivasyona sahip olmayan başarısız kahramanlara bırakmıştır. Ancak Elsaesser klasik anlatı sineması kodlarının tamamen terk edilmediğini, yalnızca şekil değiştirdiğini vurgular. Örneğin modern Hollywood sinemasının Avrupa sinemasında olduğu gibi biçim ve kurgunun yapı bozuma uğratıldığı bir gelenek yerine örneğin açık uçlu sona sahip bir filmin belirsizliğini havada bırakmayarak kapanışı pathos ile duygusal bağlamda dokunaklı bir şekilde yaptığını ileri sürer; bu anlamda seyirci başarısızlığa uğrayan karaktere acıyarak sempati geliştirir. Ona göre yenilgi artık olumsuz bir etki olarak algılanmaz ve anlatının merkezindeki temel dramatik güç haline gelir. Böylelikle bu dönem itibariyle stüdyo dönemine nazaran daha gerçekçi bir söyleme yaklaşıldığını vurgular. Elsaesser modern Hollywood'un nostalji yoluyla geçmişe karşı hem bir saygı duruşu hem de eleştiri barındırdığını belirtir; örneğin pastiş ile klasik Hollywood anlatılarındaki kanonik ikonları ya da mizanseni taklit edebilir ve parodi yoluyla da mizahi bir biçimde hicveder (2004). Bakhtin'in dilbilimsel temelde edebi metinler için ortaya koyduğu *diyalojizm* kavramına göre metinler birbirleriyle sürekli bir etkileşim sürecindedir. Kristeva tarafından ortaya konulan *metinlerarasılık* kavramına göre her metin diğer metinlerle kurmuş olduğu ilişkiler bağlamında anlam kazanır. Metinlerarasılık, bir metnin başka bir metne gönderme yapması; örnek alınan film metninin revize edilmesi, farklı metinlerin bir araya getirilerek oluşturulduğu *alıntılar mozaiği* anlamına gelir (Duff, 2002, s. 58). Metz (1993) filmlerde türler arası diyalog kurulumuna işaret ederek postmodern filmlerde olduğu gibi klasik filmlerin de *diyalojik metinlerarası* okumalara açık olduklarını belirtir. Buna göre örneğin bir melodram filmi aynı zamanda korku türünün öğelerini çağrıştırabilir; pastiş ve/veya parodisi yapılan filmin ikonografisine benzer görsel çağrışımlar kullanılabilir, örnek alınan film biçimsel ya da tematik bağlamda değiştirilerek yeni bir anlam üretimi yaratılabilir ve böylelikle önceki ideolojik tutum eleştirilebilir.

Rosenbaum (2004) 1960'lı yıllarda hem dönemin siyasi ve toplumsal olaylarının etkisiyle hem de stüdyo sisteminin dağılmaya başlamasıyla birlikte klasik Hollywood sinemasında Avrupa sinemasına yakın yeni bir anlatı tarzının ortaya çıktığını belirtir. Ancak

Rosenbaum biçimsel kırılmaların ve kasıtlı üslup kusurlarının benimsendiği yeni Hollywood filmlerinin Fransız yeni dalga eleştirmenleri tarafından ticari başarıyı öncelemesi nedeniyle klişelere ve standart anlatı kalıplarına bağlı kaldıkları yönünde eleştirildiğini belirtir. Örneğin *Bonnie and Clyde* ve *Taxi Driver* filmlerinde olduğu gibi temanın fazla romantikleşmesi ya da yansıtılan toplumsal sorunların net bir eleştiri ve politik mesaj taşımayarak yalnızca suç ve şiddeti yüceltmesi gibi. Buna göre Rosenbaum'a göre yeni Hollywood dönemine ait filmler ne sanat filminin özelliklerini ne de tam anlamıyla klasik anlatı unsurlarını taşımaması nedeniyle arada kalmış bir kategoride yer alır. Ancak yine de sanat çevrelerinin eleştirilerine rağmen bahsedilen filmlerin dönemin toplumsal ruhunu yansıttığını ileri sürer ve Amerikan sinemasına yeni bir dil ve üslup getirdiklerini vurgular (Rosenbaum, 2004). Buna istinaden Bordwell (2016, s. 11) bu dönemde ortaya çıkan yeni kuşak genç yönetmenlerin *"Amerikanlaştırılmış sanat filmleri"* üretmeye başladıklarını belirtir.

Pérez (2019) klasik Hollywood sinemasını yalnızca diegetik evren ile sınırlayan sinemasal bir tarz olarak tanımlamayı eksik olarak nitelendirir ve bu anlamda Bordwell'in *stil* ve *kanon* kavramlarını vurgular. Stil bir filmin biçimsel yapısıdır; sinematografik teknikler, ışık, renk, ses ve mizansen öğelerinin kullanımı filmin biçimsel yapısını belirler. Örneğin gerilim hissini tırmandırmak için kullanılan ani yakın plan çekimleri, öznel kamera kullanımı ile sınırlı bir perspektif yaratma hedefi, plan sekans, aksiyonu zirveye taşımak için hızlı cut geçişlerle kurulan ritmik kurgu yapısı, gizem yaratma ya da hüzün ve kasvet duygularını yoğunlaştırma adına loş ışık kullanımı bir filmin biçimsel yapısını oluşturan unsurlardır. Bordwell (2016) kanon kavramını sinemasal anlamda belirli biçemleri ve teknikleri tekrar eden estetik belirlenimlerin zamanla çoğunluk tarafından başat stil olarak kabul edildiği bir referans olarak ele alır ve ona göre Hollywood, sinema sanatının kanonudur. Dolayısıyla Bordwell modern Hollywood sinemasını sistematik bir yaklaşımla yapısal olarak ele alır ve klasik anlatı sinemasına ait kuralların bu dönem itibariyle yeniliklere uyum sağlayan esnek bir yapıda olduğunu ancak tamamen terk edilmediğini ifade eder ve benimsenen yeni tarzın köklerinin esasında stüdyo dönemine dayandığını vurgular:

> *Bir bakımdan keşif yapan, yeni bir anlatı kuran bir yönetmen diğer bileşenler açısından geleneği sabit tutmayı, ona bağlı kalmayı seçmektedir; yenilik karşımıza çıkar, ama filmin kendisi kavranılmaz, anlaşılmaz, bilinmedik olamaz. Bütünü içinde, Hollywood'un hikaye*

> *anlatma tarzı çok yeni durumları çabuk kavrayan ve ona hemen alışan bir geleneğine dayanır, bir hayli değişik biçimleri sürdürür, geliştirir, yenilikleri gelenekselleştirir. Gün be gün, üretken zihinler film yapımına dair yüz yıllık bir tarih diliminde etkin oldukları kanıtlanmış öncülleri ve varsayımları güncelleştirmek için her zaman taze, canlı yollar ve yöntemler bulur. (Bordwell, 2016, ss. 48-49)*

Örneğin Amerikan karşı kültürünü yansıtan ve Vietnam savaşı karşıtı bir tutum sergileyen *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970) filmi fazla öznel bir dil ve kapalı anlam yapısına sahip olması sebebiyle büyük stüdyo destekli bir yapım olmasına karşın gişede başarısızlığa uğramıştır. Stanley Kubrick'in *A Clockwork Orange* (1971) isimli filminde ise Alex, liderlik ettiği sokak çetesiyle beraber fiziksel ve cinsel şiddet içerikli eylemler sergileyen bir suç makinesidir. Filmde sürreal kostümler, geometrik mekanlar, alegorik ve simgesel sahne tasarımları, çarpıcı renklerle yaratılan doygun kontrastlar, anlamsız kelimelerden oluşan yapay dil ve bunalım hissini vurgulamak amacıyla uzun lens kullanımı gibi unsurlar dışavurumcu Alman sineması ile benzerlik göstermektedir. Ancak her ne kadar rüya ve halisünasyonlar gerçekliğin içerisinde karışmakta ise de olay örgüsü kronolojik zamana uygun olarak gelişim gösterir ve olaylar birinci tekil şahıs perspektifinden ilerleyerek anlatıcı konumundaki Alex tarafından açıklanır. Şiddet içerikli sahnelerde Beethoven'ın yedinci ve dokuzuncu senfonisi ile Mozart ve Rossini gibi sanatçılardan seçilmiş parçalara yer verilmesi, şiddeti estetik bir düzleme taşımaktadır. Bu anlamda popüler kültürde yaygın olarak bilinen eserlerin tercih edilmesinin gerilimli sahnelerle yaratmış olduğu kontrast, seyircide rahatsızlık hissinin eşlik ettiği tanıdık bir estetik deneyim uyandırmaktadır. Dolayısıyla *A Clockwork Orange* filminin, deneysel üslubun yanı sıra Amerikan seyircisi tarafından anlaşabilir unsurlar barındırarak Amerikanlaştırılmış sanat filmi tanımına uyduğunu söylemek mümkündür. Nitekim gişe performansının dönemin diğer sanat filmlerine kıyasla oldukça yüksek olması, bu durumu destekler niteliktedir.

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZM VE HOLLYWOOD

2.1. Kadın Hareketleri ve Feminizm

Millett (2024, s. 71) erkeğin kadın üzerinde kurmuş olduğu hegemonyanın doğuştan gelen bir hak olarak görüldüğünü ve böylelikle meşrulaştırılmış bir iktidar biçimi olarak Weber'in *herrschaft* olarak tanımladığı iç sömürü düzenine dayandığını ifade eder. Bennet *ayrı alanlar nosyonunun* cinsiyet ayrışmasının yanı sıra aynı zamanda ötekiler üzerinde kurulan hakimiyeti ve sömürü düzenine dayalı çok katmanlı hiyerarşik toplumsal yapıyı ifade ettiğini vurgular. Buna göre patriarkal ideoloji ve devlet arasında bağımlı konumdaki gruplar üzerindeki güç istenci arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Ataerkil aile yapılanması devlet eli ile desteklenerek patriarkal toplum düzeni güvence altına alınır (Davidoff, 2021). *"... tüm devlet yasaları her türlü aracı kullanarak evliliğin bozulmasını köstekler ve bu yolla eşlerin ayrılmasını güç kullanarak önleyip, asalet senetleriyle milyonların ya da sermaye ile toprağın birlikteliği kadar yararlı olan evliliklerin kopmasından çoğunlukla kaçınmış olurlar."* (Kollontay, 2016, s. 31) İlk olarak 1780 yılında Amerika'nın Massachusets eyaletinde kadınlara boşanma hakkı tanınmıştır ancak boşanma sebebi olarak zinanın yanı sıra diğer evlilik suçlarının öne sürülmesi zorunlu kılınmıştır. Millet (2024, ss. 146-147) kadınların özgürlük yolunda verdikleri mücadelenin başlangıç noktasının kölelik karşıtı harekete dayandığını ifade eder: *"... 1840'ta Londra'daki World Anti-Slavery Convention'ın [Dünya Kölelik-Karşıtı Kongresi] tek kadın delegeleri olan Lucretia Mott ve Elizabeth Cady Stanton, kongreye kabul edilmediler ve bu onları beraber çalışmaya, giderek Seneca Falls kongresini toplamaya yöneltti."*

Feminizmin birinci dalgasının başlangıcı olan 1848 Seneca Falls kongresinde kadınlar oy kullanma, mülkiyet edinme, eğitim ve çalışma ile birlikte boşanma ve çocukların velayet hakkı taleplerini dile getirmişlerdir. 1969 yılı itibariyle ise kusursuz boşanma yasasının çıkarılmasıyla birlikte taraflardan birinin evlilik suçu işlemiş olması zorunluluğu kaldırılarak sadece geçimsizlik boşanmak için yeterli hale getirilmiştir. Walby (2021) on dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinde parlamento kararı haricinde boşanmanın mümkün olmadığını belirtir. Birinci dalga feminist hareketle birlikte 1857 yılında boşanma yasal bir hak olarak tanınmıştır ancak erkekler eşlerinin sadakatsizliği durumunda dava açabilirken kadınlar zinanın yanı sıra başka suçları da ispat etmek zorundadır ve tek başına fiziksel şiddet boşanma sebebi olarak görülmemektedir. Walby yapılan düzenlemelerle ancak 1984 yılında boşanma için evlilik suçları gerekçesinin kaldırıldığını ifade eder fakat nafaka 1980'lerin sonuna doğru 1970 ve 1973 yasalarının aksine yalnızca çocuklar için bağlanmaktadır. Dolayısıyla uzun yıllar boyunca ev içerisinde çalışan özellikle orta yaşlı ev kadınlarının ücretli emek istihdamındaki zayıf durumları Weitzman'ın deyimiyle boşanma sonrası yoksullaşmalarının temel nedenidir (Walby, 2021, ss. 253-255).

Patriarkal devlet Sanayi Devrimi'yle beraber kamusal alanda çalışma hayatına katılan erkeklerin, ev içi işleri yönetmesi bakımından bir eşe sahip olması gerektiğini öngörür. Dolayısıyla evlilikler bir tür iş sözleşmesine benzetilerek kadın ve erkeğin arasında cinsiyet ayrımına dayalı iş bölümü desteklenir (Zeigler, 1996). Walby (2021, s. 115) kapitalist sistemin kadınların ev içi işlerini üstlenmelerine bağımlı olduğunu vurgular:

> *James ve Dalla Costa kadınların evde yaptığı işlerin işçilerin fabrikalarda ve ofislerde çalışabilmeleri için gerekli ve bu nedenle de ekonominin işleyişi açısından zaruri olduğunu iddia ettiler. Bu yüzden ev içi emek değer yaratmalıydı, kadınlar kapitalizmin merkezindeydi ve feminizm de sosyalist stratejinin merkezinde yer almalıydı… Secombe (1974) ev içi emeğin değer yarattığını ama artı değer yaratmadığını iddia etti. Ev işinin emeğini kapitaliste satan kocalarda cisimleştiği ve değerin ev kadınından sermayeye koca aracılığıyla aktarıldığı fikrine katılıyordu.*

İkinci Dalga Feminizm 1960'lı yılların sonunda Amerika'da ortaya çıkmış ve daha sonra başta Batı Avrupa olmak üzere tüm dünyaya yayılmış toplumsal bir kadın hareketidir. Radikal feminizm olarak da adlandırılan bu hareket cinsiyet eşitsizliğinin temel nedeni olarak patriarkayı görür ve cinsellik, beden politikaları, erkek şiddeti, kadınların hane

içerisindeki konumu ve kamusal alandaki dışlanmışlığını mücadele alanına taşır (Walby, 2021). Nitekim Millett (2024) özel alan kapsamındaki bireysel sorunların aslında patriarkal sistemin kadınlara dayattığı ortak sorunlar silsilesi olduğunu ifade ederek meselenin politik yönünü vurgular. *Speaking Bitterness* 1949 devrimiyle beraber Çin'de kırsal kesimde yaşayan köylülerin Mao döneminin sona ermesinin ardından eski toprak ağalarının sömürgeci tutumları nedeniyle yaşamış oldukları acıları topluluk içerisinde yüksek sesle dile getirmesine dayalı eski bir Çin pratiğidir. Bu pratiğin amacı yalnızca bireysel acıları anlatmak değil, var olan sorunları geçmişe dayandırmaktır; böylelikle ortak deneyim temelinde kolektif bilinç ve toplumsal aidiyet hissi yaratımı hedeflenir (Liu, 2010). Shulman (1980, s. 593) *speaking bitterness* pratiğinin ikinci dalga feminizmle birlikte ortaya çıkan bilinç yükseltme gruplarının arketipini oluşturduğunu belirtir. Nitekim bilinç yükseltme gruplarında kadınların birbirleriyle özel yaşamlarındaki ve cinsel hayatlarındaki baskıcı erkek tutumlarını paylaşarak benzer deneyimleri yaşadıklarını fark etmeleriyle birlikte radikal feministler Carol Hanisch'in *"kişisel olan politiktir"* düsturunu benimsemişlerdir.

Mundt (2017) esasında ABD' de radikal feminizmin temellerinin yirminci yüzyılın başlarında atıldığını belirtir. Emma Goldman, Margaret Sanger, Alice Paul ve Charlotte Perkins Gilman bu dönemde radikal görüşleriyle öne çıkan kadın aktivistlerdir. 1916 yılında Amerika'da ilk doğum kontrol kliniğini kuran Amerikalı hemşire Margaret Sanger doğum kontrol hareketinin öncüsü olarak kabul edilir. Mundt, 1873 yılında kabul edilen ve yirminci yüzyılın ortalarına değin etkinliğini sürdüren *Comstock* yasalarının doğum kontrol yöntemleri ile ilgili bilgilerin müstehcen olduğunu iddia ederek dağıtımını yasakladığını belirtir. Ancak bu tutum özellikle alt sınıf yoksul ailelerdeki bebek ölüm oranlarında yüksek artışa neden olmuştur. Sanger, seçici üreme yoluyla ırksal popülasyonun azaltılmasını savunan öjeni hareketini destekler ancak bunun kürtaj ile değil gebeliği önleme yoluyla gerçekleşmesi gerektiğini ileri sürer. Bu anlamda Sanger, kurucusu olduğu *The Womans Rebel* isimli dergide yayımlamış olduğu kadınların kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olması ve sınıf mücadelesi konularına dayalı çeşitli yazılar ile ulusal anlamda tanınırlık kazanmıştır. Böylelikle doğum kontrol yöntemleri üzerine ilk konferansını vermiş ve 1960 yılında Amerika'da ilk doğum kontrol hapının geliştirilmesine öncülük etmiştir (Mundt, 2017).

Charlotte Perkins Gilman, kadınların özgürlüğünün ücretli emek piyasasına katılarak ekonomik bağımsızlıklarını elde etmeleri ile mümkün olacağını ve kadın istihdamının aile üzerinde yararlı getirilerinin olduğunu savunur. Bu durumun bekar erkekler açısından evlilik için gerekli finansmanı sağlamak için beklemeleri gereken sürenin kısalacağını ve hali hazırda evli olanlar için ise aile bütçesine katkı niteliği taşıyacağını öne sürer. Ayrıca Gilman çalışan evli kadınların üzerindeki cinsiyetçi iş bölümünden kaynaklı hane içi sorumlulukların azaltılması için ev işlerinin ücret karşılığında profesyonel görevliler tarafından gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgular. Buna göre yemeklerin dışarıdan gelerek yemek odasında kabul edilmesi gerektiğini, böylelikle içerisinde mutfağın yer almadığı yeni bir mimari ile evlerin daha temiz ve dinlendirici olacağını iddia eder. Aynı zamanda çocuk gelişiminde okul öncesi eğitimin gerekliliğini vurgulayarak çocuk bakımının eğitimsiz ev kadınları yerine profesyonel biçimde gerçekleştirilmesinin daha yararlı bir model olacağını öne sürer (Degler, 1956). Gilman'ın 1892 yılında yazmış olduğu *The Yellow Wallpaper* isimli hikayesinde ise doğum sonrası depresyonu yaşayan bir kadının doktor olan kocası tarafından odaya hapsedilmesi ele alınır. Karakterin kocasıyla sürdürdüğü terapi seanslarında hastalığı ile ilgili semptomlarını dile getirişi, kocası tarafından bu durumun yalnızca hafif bir histeri krizi ya da sinirsel bir durum olduğu iddia edilerek bastırılır. Kadın karakterin günlerini yalnızlık içerisinde geçirdiği odada kimseyle konuşmasına izin verilmez ve kadın, bir zaman sonra sarı duvar kağıdından rahatsız olarak değiştirilmesini ister ancak kocası bunu reddeder. Treichler'in (1984) yorumuna göre bu tutum, daha sonrasında talep edilmesi muhtemel olan diğer isteklere ket vurulması amacıyla sergilenmektedir; yani bu durum kadının hayallerinin engellenmesine işaret eder. Bunun üzerine kadın, gün geçtikçe duvar kağıdındaki desenlere odaklanır ve hayal kurmaya başlar. Treichler, kadının zamanla duvardaki kağıtları koparmasını içerisinde sıkıştığı kadını özgür bırakmak istemesi olarak yorumlar ve sarı duvar kağıdını kadınsı söyleme işaret eden bir metafor olarak görür. Treichler'in yorumunda duvar kâğıdı ev dekorunun bir parçasıdır ve ev dekoru geleneksel anlamda kadınlıkla ilişkilendirilir; yırtık kağıtla kaplı duvar ise ataerkil toplum düzeninin görmezden geldiği cinsiyet baskısını imler. En sonunda bütün kağıtları yırtan kadın kocasına dönerek artık odadan çıktığını ifade eder. Ona göre hikâye, anlatıcıyı ve diğer kadınları deliliğe sürükleyen ataerkil toplum baskısını gözler önüne sermektedir. Treichler, nevrozun dışsal bir tezahürü olarak görülen hikâyede anlatıcının duvar

kağıdının deseninde gördüğü kadın figürlerini, düşüncelerini özgür bir biçimde ifade ederek kendini gerçekleştirebilen kadınlar olarak yorumlar (1984).

Crystal Eastman, 1920 yılında yayımladığı *Now We Can Begin* başlıklı manifestosunda 1919'da kadınların ABD'de oy hakkını elde etmesinin ardından sıradaki hedefin meslek hayatına katılımlarını engelleyen faktörlerin ortadan kaldırılması olduğunu belirtir. Eastman, cinsiyetler arası iş bölümünün kadın ve erkek arasında eşit olarak paylaştırılmasını öne sürer ancak bu durumun devrim yoluyla ya da katı yasal yükümlülüklerle gerçekleşmesinin mümkün olmadığını ifade eder. Ona göre çözüm, erkek çocuklarının erken eğitim döneminden itibaren feminist bir biçimde yetiştirilmesidir. Aynı zamanda Eastman, ücretli emek piyasasında kadınların erkeklerden daha az maaş almasını sorunsallaştırarak eşit işe eşit ücret hakkını savunur ve kadınların ekonomik anlamda özgür olmasının ancak bu şekilde mümkün olabileceğini ifade eder (Eastman, n.d.).

1930'lu yıllardaki Büyük Buhran döneminde ortaya çıkan finansal kriz ve 1940'larda patlak veren II. Dünya Savaşı nedeniyle feminist hareket ikinci planda kalmıştır. 1932 yılında seçilen ABD başkanı Franklin Roosevelt'in eşi Eleanor Roosevelt, seleflerinden farklı bir tutum sergilemiş ve kadın hakları savunucusu bir first lady olarak döneme damgasını vurmuştur. Roosevelt, kadınların taleplerini kendisine mektup yazarak iletmelerini istemiş ve bu talepleri medya aracılığıyla duyurarak iki yönlü bir iletişim benimsemiştir. Aynı zamanda kendisi de bir gazeteci olan Roosevelt, dönemin önde gelen çeşitli kadın dergilerinde altmıştan fazla makale yayınlayarak kadınlara mesleki alanda yeni iş fırsatları tanınmasını sağlayarak kamusal iş gücüne katılımlarını desteklemiş, eğitimde fırsat eşitliğini savunmuş, kadınların yalnızca seçme hakkıyla sınırlı kalmaması gerektiğini öne sürerek politikada yer almaları gerektiğini vurgulamış ve siyasi alanda bilinçlenmelerini sağlayarak bir tür rehberlik görevi üstlenmiştir (Beasley, 1986).

Walby (2021, ss. 62-64) ABD' de evli kadınların ücretli istihdamın belirli alanlarında çalışmasını engelleyen *Evlilik Engeli Yasası* nedeniyle Birinci Dünya Savaşı' nın sona ermesinin ardından pek çok kadının çalışma hayatından çekildiğini belirtir. Marksist kuram savaş yahut ekonomik bunalım dönemlerinde kadınları bir tür yedek ordu olarak görür. Nitekim dünya savaşları döneminde erkek iş gücünün azalması nedeniyle istihdam edilen ancak savaşın bitiminde işten çıkarılan kadınlar yedek işgücü ordusunu

oluşturmaktadır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında ise *Evlilik Engeli Yasasının* kaldırılmasıyla birlikte kadınların ücretli istihdama katılım oranı gözle görülür biçimde artmıştır. Ancak kadınlar ev kadını olarak hane içerisindeki sorumluluklarından ötürü yarı zamanlı ve erkeklere kıyasla niteliksiz işlerde düşük ücret karşılığında çalıştırılmıştır. Walby bu hususta iş ayrımı stratejisinin önemine dikkat çeker. Bu stratejiye göre kadınların erkeklerin icra ettiği mesleklerden bilinçli olarak dışlanması hedeflenir, böylelikle statü ve ücret bakımından alt konuma indirgenerek iş hayatından uzaklaşmaları amaçlanır. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı' nın ardından geri dönen erkekler sendikalar aracılığıyla hükümete baskı uygulayarak kadınları iş hayatından dışlayıcı stratejik bir politika yürütmüşlerdir. Bu hareketi takiben 1942 yılında çıkarılan *Savaş Öncesi Uygulamaların Düzenlenmesi Yasasına* göre kadınlardan savaş süresince cephane fabrikalarında çalışmaları ancak savaşın bitiminin ardından evlerine geri dönmeleri istenmiştir (Walby, 2021, ss. 85-88). *"Tekniklerin kendi imkânlarıyla uyum içinde olduğu zamanlar güçlü olan, bu teknikleri kullanamayacak hale geldiğinde ise tahtından indirilen kadın, modern dünyada yeniden erkekle eşit hale gelmiştir. Bu eşitliğin çoğu ülkede somut olarak gerçekleşmesini engelleyen, kapitalist paternalizmin dirençleridir."* (Beauvoir, 2022, s. 83)

1950'li yıllar ve 1960'ların ortasına kadar olan dönemde kadınların ataerkil sisteme yeniden entegre edilmeleri amaçlanarak kadın dergileri ve Hollywood filmleri aracılığıyla normatif kadınlık rolleri ve geleneksel ev kadını ideolojisi pekiştirilmiştir. Bu dönemde kadın seyirciye hitap eden ve yoğun duygusallık içeren melodram ve romantik komedi türündeki film sayısı artmıştır. Friedan ilk olarak 1963 yılında yayımlanan *The Feminine Mystique* başlıklı kitabında (2022, s. 55) 1949 ve 1950 tarihli Amerikan kadın dergilerinde yayımlanan yazıların kadını annelik ve ev hanımı rollerine benimsemeye ittiğini vurgular ve dikkat çekici başlıklardan birkaç örnek verir:

> *... "Kadınlık Evde Başlıyor", "Bu Belki De Erkeğin Dünyasıdır", "Gençken Bebek Sahibi Olun", "Bir Erkek Nasıl Elde Edilir?", "Evlendiğimizde Çalışmayı Bırakmalı Mıyım?", "Kızınızı Bir Eş Olması için mi Eğitiyorsunuz?", "Evde Kariyer", "Kadınların Bu Kadar Çok Konuşmaları Gerekir Mi?", "Amerikan Asker Neden O Alman Kızlarını Tercih Ediyor?" ...*

Friedan'ın (2022) eseri radikal kadın hareketinin fitilini ateşleyen başlangıç noktası olarak kabul edilir. Eserinde orta sınıf beyaz Amerikan kadınlarının İkinci Dünya Savaşı'nın bitimini takip eden yıllar boyunca kadınların evlere hapsedilerek eş ve anne rolleri ile kısıtlandıklarını; bu durumun eğitimli kadınlarda kendini gerçekleştirememenin getirdiği adı konulmamış bir bunalım haline yol açtığını ve bu duygunun binlerce kadının paylaştığı ortak bir duygu olmasına karşın bireysel problemler statüsüne indirilerek evliliğe ve anneliğe dair yüzeysel çözümlerle geçiştirildiğini vurgular. Friedan'a göre Amerikan orta sınıf kadınlarının içerisinde bulunduğu geleneksel kadınlık rollerine sıkışmışlık hali ekonomik durumlarının iyi olması ve bu sebeple imrenilen, hayranlık duyulan bir konumda bulunmaları, ikinci ve üçüncü dünya ülkelerindeki kadınların sorunlarından daha önemsiz değildir. Adı konulmamış bu sorunu kadınlığın gizemi olarak tanımlayan Friedan, gerçek çözüm yolunun Amerikan kadınlarının yeniden eğitime yönelmeleri ve kariyer sahibi olmalarından geçtiğini belirtir. Ancak Friedan'ın görüşleri yalnızca hetero, beyaz ve orta sınıf kadınlarını kapsamasından ötürü çeşitli eleştirilere maruz kalmıştır. Örneğin Maslow'un teorisinde aşağıdan yukarıya sırasıyla fizyolojik ihtiyaçlar, güvenlik ve aidiyet ihtiyaçlarının ardından gelen ve piramidin en tepesinde yer alan değer görme ve kendini gerçekleştirme ihtiyacı dünyanın çeşitli bölgelerinde halen patirarkal sistem ve ataerkil normların baskısı altında yaşamını sürdüren ve farklı etnik kökenlere, ekonomik ve sosyal sınıflara ait kadınlar için günümüzde dahi öncelikli bir sorgulama alanı niteliği taşımamaktadır. Nussbaum (1992) Aristoteles'in özcülük anlayışına göre insanın özünün rasyonel akla sahip olma ve potansiyel olarak bunu kullanma yetisine sahip olmaya dayandığını ve ancak rasyonel akıl yoluyla erdemli ve iyi bir yaşama sahip olunabileceğini belirtir. Nussbaum'a göre bireylerin rasyonel akıl yürütme için gerekli olan temel gereksinimlerin yanı sıra sosyal gereksinimleri de vardır ve insanın işlevsel temel yeteneklerini on madde halinde sıralar:

- Bireyin yaşamının ortalama insan ömründen kısa olmaması, vaktinden önce sona ermemesi
- Beden sağlığının yerinde olması; yeterli besin ve güvenli bir barınağa sahip olması, cinsel ihtiyaçlarını karşılayabilmesi
- Kendi bedeni üzerinde söz sahibi olabilmesi

- Beş duyusunu eksiksiz olarak kullanabilmesi; düşünce ve hayallerini ifade edebilmesi
- Saygı, sevgi, özlem, minnet, üzüntü ve merhamet duygularını paylaşabileceği samimi bir çevreye ve anlamlı birlikteliklere sahip olabilmesi
- Başta kendi yaşamı olmak üzere daha iyi bir hayat için gerekli değer yargıları oluşturabilmesi
- Sosyal çevresi ile etkileşim halinde olması, toplumda eşit statüde kabul görmesi ve diğerleriyle empati kurabilmesi
- Doğayı ve canlılar dünyasını tanıyarak ekolojik çevre ile uyum içinde yaşayabilmesi
- Çeşitli oyunsal aktivitelere katılarak gülme ve eğlenme ihtiyacını karşılayabilmesi
- Siyasi karar mekanizmalarında söz sahibi olarak kendi çevresini belirleyebilmesi

Dolayısıyla Nussbaum, Aristotelesçi özcülük anlayışına göre bu yeteneklerin tek bir tanesinin dahi eksik olması durumunda insanca bir yaşamın mümkün olmadığını vurgular.

> *Banliyöde yaşayan ev kadını, genç Amerikan kadınının hayalindeki imajı temsil ediyordu. Dünyanın her yerinden kadınların kıskandığı bir figür olduğu söylenecekti. Bilim vasıtasıyla ve işgücünü azaltan cihazlarca angaryadan, doğum sırasında ortaya çıkan tehlikelerden ve büyükannesinin hastalıklarından kurtulan Amerikan ev kadını. Sağlıklı, güzel ve eğitimliydi ve yalnızca eşi, çocukları ve evi ile ilgileniyordu (Friedan, 2022, s. 26).*

> *Amerikan kadınlarının, diğer zaman ve mekândaki kadınların asla hayal edemeyeceği lükslere sahip oldukları için herhangi bir sorunun olmadığı iddiasını kabul etmiyorum. Sorunun tuhaf yeniliğinin bir parçası da şu ki sorun, insanın fakirlik, hastalık, açlık ve üşüme gibi asırlık maddi problemleri bağlamında anlaşılamamaktadır. Bu sorundan muzdarip olan kadınlar, hiçbir yemeğin doyuramayacağı bir açlık yaşamaktadırlar (Friedan, 2022, ss. 35-36).*

Friedan'ın Amerikalı heteroseksüel, beyaz, eğitimli, orta sınıf ev kadınlarının normatif cinsiyetçi kadınlık rolleri içerisine sıkıştırılmaları sonucunda yaşadıkları ruhi bunalıma dikkat çekmesi feminist teori bağlamında anlamlıdır. Mesele Maslow'un teorisi ve

Nussbaum'un belirttiği insanın temel işlevsel yetenekleri çerçevesinde ele alındığında Friedan'ın eserindeki kadınların hali hazırda temel ve sosyal ihtiyaçlarını karşılayarak felsefi bağlamda daha iyi bir yaşam üzerine entelektüel düşünme sürecine geçmiş oldukları anlaşılmaktadır. Ancak dünyanın birçok ülkesinde ekonomik anlamda temel ihtiyaçlarını dahi karşılayamayan ve rasyonel akıl yürütme süreci için gerekli eğitim hakkına erişemeyen farklı etnik kökenlere mensup, lezbiyen ya da işçi sınıfından kadınlar Friedan tarafından bilinçli bir şekilde kapsam dışı bırakılmaktadır. Friedan ataerkil aile yapısını, geleneksel cinsiyet rollerini ve kadınların eve hapsedilmesini eleştirir; *"adı konulmamış"* sorunun ise kadınların eğitilerek kariyer sahibi olmaları ve kamusal çalışma hayatına katılımlarıyla çözülebileceğini öngörür (Friedan, 2022).

İlk ulusal kadın hareketi 1968 yılında New York'tan Atlantic City'e gelen radikal feministlerin *Miss America* yarışmasını kadın bedeninin obje konumuna indirgenerek aşağılandığı yönünde protesto etmeleriyle başlamıştır. Göstericiler açtığı pankartların içerisinde ünlü bir et lokantasında yer alan çıplak kadın resmi, işkence unsurları olarak gördükleri saç maşası, sütyen ve topuklu ayakkabılarla doldurulmuş bir çöp kutusu ve bir koyunu yeni Amerika güzeli olarak taçlandırarak kadınların kurbanlık koyunlarla ilişkilendirildiği çeşitli bileşenlerden oluşan bir protesto düzenlemiştir (Lerner, 1971). Lerner kadınlara cinsel çekicilikleri üzerinden değer biçme anlayışının doğal olarak kabul edildiği bu dönemde medyanın çirkin ve kıskanç sütyen yakıcılar olarak tanıttığı bu grubun esasında sütyenlerini yakmadığını, ancak protestolarından rahatsız olan basının hareketi küçümsemek için böyle bir tanım kullandığını ifade eder. 1969 yılında *Redstocking* grubu kurulmuş ve erkeklerin, kadınların bedeni ve üreme özgürlükleri üzerindeki hegemonyaları eleştirilerek kürtaj hakkı ve tecavüz suçu ile birlikte toplumun tecavüz mağdurlarına karşı takındığı suçlayıcı yaklaşım gündeme getirilmiştir (Lerner, 1971). 1968 yılında kurulan ve 1973 tarihine değin etkinliğini sürdüren *The Feminists* isimli evlilik karşıtı grubun kurucusu Ti - Grace Atkinson, evliliği üreme ve cinselliğin erkeklere hizmet ettiği bir cinsel sömürü alanı ve politik bir kurum olarak görür (Shulman, 1980). Fahs (2011) Ti - Grace Atkinson ile yaptığı röportajda Atkinson'ın gebeliğin kadınları evliliğe mahkum ettiğini ve henüz yasal olmayan kürtajın merdivenaltı kliniklerde kadınların ölümüne neden olduğu düşüncesinden hareketle kürtaj hakkını savunduğunu belirtir. Ayrıca Atkinson politikasını düşünsel alanda Simone de Beavuoir ve Betty Friedan'ın görüşlerinden etkilenerek şekillendirdiğini ifade eder.

Chollet (2023, ss. 51-52) feminist gazeteci ve aktivist Gloria Steinem'ın 1971 yılında kurmuş olduğu Ms. Magazine dergisindeki Ms. unvanının kadınlar için tıpkı erkeklerdeki Mr. unvanında olduğu gibi medeni açıdan belirsiz bir tanım olarak kullanıldığını belirtir. Çünkü Miss ünvanı evlenmemiş kadınları belirtirken Mrs. unvanı ise evli kadınları tanımlamaktadır.

> *Erkek aynı zamanda hem artıyı hem de nötr olanı temsil eder, o kadar ki Fransızcada insan varlıklarını belirtmek için "erkekler" sözcüğü kullanılır, çünkü "vir" (erkek) sözcüğünün özel anlamı "homo" (insan) sözcüğünün genel anlamı içinde özümsenmiştir. Kadın eksi kutup olarak görünür, öyle ki her tür belirlenim ona sınırlama olarak atfedilir; bu konuda karşılıklılık söz konusu değildir … çünkü erkek olmanın bir özel durum olmadığı varsayılır; bir erkek, erkek oluşuyla doğru yerdedir, yanlış yerde duran kadındır (Beauvoir, 2022, s. 27).*

Hooks'a göre (1986) kapsayıcı bir kız kardeşlik olgusunun önündeki en büyük engel, beyaz kadınların ırkçılığı feminizmin ana sorunu olarak görmemesidir. Zira bu tutum dolayısıyla feminizm, erkek hegemonyasının yanı sıra beyaz ırkın üstünlüğü altında ezilen siyahi kadınların deneyimlerini kapsamamaktadır. Hooks, ABD'nin beyaz ırkın üstünlüğünü erkek egemenliğinden dahi öncelikli bir konumda tuttuğunu ve dolayısıyla ırk eşitsizliği temeline dayalı olası feminist hareketin otorite için daha büyük bir tehdit oluşturmaması adına beyaz kadınların yükselmesine izin verdiğini vurgular. Ona göre ırk ve sosyal statü bakımından ayrıcalıklı beyaz kadınların kendi aralarında kurdukları dayanışmanın ataerkillikten tek farkı feminizm çerçevesinde bir araya gelmektir; beyaz kadınlar feminist hareketin bir parçası olmak değil, harekete liderlik etmek istemektedir. Radikal feminizmin esas odak noktası cinselliği ve kürtajı gündeme getirerek kadınların kendi bedenleri üzerinde söz sahibi olmalarını sağlamaktır. Beyaz kadınlar, kadın bedenini kontrol eden beyaz ataerkil sisteme karşı ırkçılık temelinde bir mücadeleye giriştiğinde radikal değişim ancak o zaman mümkün olabilir; aksi takdirde öncülük ettikleri hareketi kendi elleriyle baltalamış olmaktan öteye gidemezler. Ayrıca Hooks'a göre içselleştirilmiş ırkçılıkla mücadele etmesi gereken grup yalnızca beyaz kadınlarla sınırlı kalmamalı, farklı etnik kökenlere ve renklere sahip kadınlar tarafından da sahiplenilmelidir. Kadınlar erkek egemenliği ile mücadeleye girmeden önce kendi aralarında ırkçılığın ve cinsiyetçiliğin her türlü biçimini reddeden ortak bir kadın bilinci oluşturmalıdır. Hooks'un işaret ettiği bir diğer durum ise kapitalizm ile ataerkinin iç içe

geçmiş ve birbirini destekleyen sistemler olmasıdır. Ona göre beyaz burjuva kadınlarının sahiplendiği radikal feminizm, beyaz kadınların taleplerinin karşılanarak yükselmesini işçi sınıfına mensup siyahi ya da renkli kadınların sömürülmesi pahasına sağlamaktadır. Hooks'a göre sınıf farkı ortadan kaldırılmadığı sürece kadınlar üzerindeki cinsiyetçi baskının sona ermesi mümkün değildir ve bu anlamda feminizmi işçi sınıfına mensup siyahi ya da renkli kadınların sömürülmesi pahasına beyaz kadınların ayrıcalıklı bir konuma yükselmesi olarak görür (1986).

2.2. Feminist Film Teorileri

Christian Metz Lacan'ın pskinalitik kuramından yararlanarak sinemada iki tür özdeşleşme biçimi olduğunu iddia eder. Lacan'ın ayna teorisine göre konuşma evresinden önceki dönemde bebekler, kendilerini annelerinin varlığından ayrı bir ben olarak ayrıştırmaz. Lacan'ın teorisinde 6 ila 18 ay arasında dil gelişimiyle birlikte bebekler aileleri ve çevreleriyle sosyal etkileşime girerek bağ kurmaya başlar. Ben ve öteki ayrımının farkına varmaya başlayan bebekler varlıklarını dışarıdan eksiksiz bir bütün olarak tanımlar; zira o dönemdeki bebekler için kusursuz imge arayışı bir tür hayatta kalma mekanizmasıdır. Ancak bu bir yanılsamadır, zira içsel gelişimleri henüz tamamlanmamıştır ancak bu dönem bireyin ideal kimlik oluşumunun ilk sürecidir. Lacan'a göre bireyler ömürleri boyunca aynadaki kusursuz imgeye ulaşarak ruhsal tamamlanma elde etmek için çabalar fakat bu yolculuk eksik kalmaya mahkumdur. Çünkü insan, doğası gereği her zaman başka türlü olanı arzular fakat ona ulaştığı anda ise yeni bir ideal kimlik arayışına girerek bu durumu süregelen bir döngüsellikte devam ettirir. Lacan bu durumu *objet petit a* olarak tanımlar; hep bir arayışa neden olan ve yeri asla doldurulamayan arzu nesnesi, ona göre özne olmanın travması ve varlığın ön koşuludur. Metz'in ileri sürdüğü birincil özdeşleşmede seyirci ekrandaki gerçekliğe sinematografik bir araç olan kamera aracılığıyla ulaşır; burada kamera göz görevini üstlenmektedir, seyirci kameranın bakış açısını kendi bakışı olarak benimser. Hollywood, birincil özdeşleşmeyi destekleyici klasik anlatı kalıpları kullanarak seyircinin ekrandaki gerçeklikle kesintisiz bir özdeşim kurmasını hedefler. İkincil özdeşleşme türü ise seyircinin ekrandaki karakter temsilleriyle kurduğu özdeşimdir (Reich & Richmond, 2014). Laura Mulvey (1975) Freud ve Lacan'ın psikanalitik kuramlarından yararlanarak *male gaze*, *scophophilia*, *fallosantrizm* ve *kastrasyon tehdidi* kavramlarını referans alır

ve ana akım Hollywood sinemasını Metz'in ikincil özdeşleşme biçimini sinemada kadın temsilleri bağlamında değerlendirir. Mulvey'e göre *scophophilia*'nın iki niteliği vardır; egonun ekrandaki imge ile özdeşleşmesi ve ötekini gizlice gözetleyerek cinsel haz nesnesine indirgeme durumu. Klasik anlatı sinemasında bakışın taşıyıcısı erkektir ve kadın, erkeğe göre konumlandırılır. Freud'un bakış açısına göre kadın, fallik bir organ olan penisten yoksun olması nedeniyle bir nevi hadım edilmiş durumdadır ve geliştirmiş olduğu penis kıskançlığı kastrasyon tehdidi oluşturur ya da bir diğer anlamıyla erkekte hadım edilme korkusu meydana getirir. Göstergebilimsel bağlamda kadın metonimik olarak kastrasyon tehdidinin sembolüdür ve bu anlamın yüklendiği fetişist bir nesneye dönüşür; gösteren kadındır, gösterilen ise hadım edilmiş birey. Buna göre erkek, hadım edilme kompleksini kadını cezalandırarak ya da onu affedip kurtararak çözüme kavuşturmayı hedefler. Erkek bakışının hâkim olduğu filmlerde kadının cinsel yönleri ön plana çıkarılır; nesnenin fiziksel güzelliği bakış doyumu ile tatmin edilerek zararsız hale getirilir ve tehdit unsuru ortadan kaldırılır, böylelikle erkek için güvenli bir ortam yaratılır (Mulvey, 1975). Marksist kuram bağlamında *meta fetişizmi*, üreticinin kendi emeğine ve ortaya koymuş olduğu metalara yabancılaşması anlamına gelir. Marx'a göre *meta fetişizmi* metaların belirli bir üretim sürecinden geçerek anlamlarının inşa edildiği bilgisi yerine verili düzen içerisinde her daim var olduğu inancına dayanan bir yanılsamaya işaret eder. Sinemasal bağlamda ise bu durum klasik Hollywood sinemasının kadın bedenini metalaştırması ve mekanik üretim sürecinin görünmez kılınarak ekrana yansıtılan temsillerin doğallaştırılması esasına dayanır. Mulvey (1993) klasik anlatı sinemasındaki erkek bakışını bilginin inanç uğruna reddinin bir paradigması olarak görür ve bu sayede seyircide bir gerçeklik yanılsaması oluşturmanın hedeflendiğini belirtir. Bu bağlamda kadının yanlış temsil biçimlerinden kurtarılmasının konvansiyonel sinemaya özgü kodların kırıldığı alternatif ve avangarde bir sinema dili ile mümkün olacağını ileri sürer (Mulvey, 1975). *"Fallusun bu kadar değer kazanması, kendini başka alanlarda gerçekleştiren bir egemenliğin simgesi olmasındandır. Şayet kadın kendini özne olarak olumlamayı başarsaydı, fallusun eş değerlerini icat ederdi; çocuk vaadinin cisimleştiği oyuncak bebek pekâlâ penisten daha değerli bir mülkiyet haline gelebilir."* (Beauvoir, 2022, s. 77)

Noël Carroll (1990) sinemada erkeklerin de bakışın nesnesi olabileceğini iddia eder ve Mulvey'in görsel hazzı yalnızca kadınlarla ilişkilendirmesini yetersiz bulur. Ayrıca

skopofili ve fetişizmle üstesinden gelinen kastrasyon tehdidinin açıkça bir sapıklık halini simgelemesi nedeniyle bütün erkekler için kapsayıcı bir nitelik taşımadığını, dolayısıyla nesnel bir açıklama olarak ele alınamayacağını ve film teorisinde kullanmaya uygun metaforlar olmadıklarını iddia eder. Buna göre eğer sinemada Mulvey'in iddia ettiği üzere kastrasyon tehdidinden kaçınmak için kadın bedeni yavaş ve ayrıntılı çekimlerle bir fetiş haline getiriliyor ise, Carroll benzer yöntemlerin kullanıldığı erkek yıldızların da kadınlar açısından aynı şekilde seyir nesnesi olup olmadığını sorgular. Ayrıca ona göre kadın yalnızca boyun eğen bir kurban değildir, kadınların güçlü ve kazanan tarafta olduğu filmlerin de vardır. Örneğin film noir türündeki femme fatale figürü karşısında seyirci, ekrandaki imajı ataerkil perspektifin manipülasyonu sonucunda olumsuz olarak değerlendirebilir ancak bunun yanı sıra, örneğin *Casablanca* ve *His Girl Friday* filminde görüldüğü üzere kadın seyircinin rol model alabileceği olumlu bir kadın imajının da mümkün olduğunu belirtir. Dolayısıyla Carroll bir filmden görsel keyif alabilmenin tek yolunun cinsellikten geçmediğini ifade eder ve Mulvey'in psikanalitik film teorisini bu bağlamda üstünkörü ve sorunlu bir yaklaşım olarak görür. Carroll, feminist film teorisinde psikanalitik yaklaşım yerine imaj yaklaşımını önerir ve *paradigma senaryosu* kavramını ortaya atar. Paradigma senaryosu bireyler tarafından çocukluktan itibaren medya, sanat eserleri ve filmler aracılığıyla kültürel bağlamda öğrenilen ve buna göre belirli durumlara ve temsillere ilişkin duygusal tepkilerin inşa edildiği bir model olarak tanımlanır. Buna göre bir filmde kadın imajını incelerken seyircinin bu imaj karşısında nasıl bir tutum içerisinde olduğunu araştırmak gerekir, ona göre seyirciler pasif bir alımlayıcı değil aktif ve anlam üreten bir konumdadır. Dolayısıyla filmlerin yalnızca erkek bakışını yeniden üreten kültürel aktarım araçları ve seyircilerin de bu bakışa maruz kalan stereotipleştirilmiş pasif alıcılar olduğu fikrine karşı çıkarak gerçek seyir deneyiminin esasında karmaşık bir olgu olduğunu vurgular. Bu anlamda film eleştirisinde soyut ve yüzeysel olarak nitelendirdiği psikanalitik yaklaşım yerine izleyici temelli bilişsel yaklaşımın daha yararlı bir model olacağını öne sürer (Carroll, 1990).

Altman (1980) tıpkı siyasette ifade özgürlüğü hakkının siyasi anlamda gücü ifade etmesi gibi sinemada da konuşma hakkının aynı şekilde belirli bir gücü olduğunu belirtir. Ona göre bu ilkenin en bariz örneği klasik anlatı sinemasında diyalog sahnelerinde uygulanan açı – karşı açı tekniğidir. Altman, anlatı sinemasında dilin üstünlüğünü vurgular. Nitekim sesli sinemanın ilk örneği olan *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) filmini anlamlı kılan

unsur sinemaya senkronize diyaloğu getirmesidir, bu anlamda Altman anlatı sinemasının en önemli işlevinin kameranın sesin kaynağına doğru yönelerek konuşan karakterin gösterilmesi olduğuna dikkat çeker. Görüntü ve diyaloğun bir arada gösterilmesi klasik anlatı sinemasının temel unsurudur, dolayısıyla gerçekçilik hissini pekiştirerek seyirciyi anlatının evrenine çeker ve düş görme eylemini perçinler. (Altman, 1980). Bu husus feminist film teorisi açısından şu şekilde yorumlanabilir; erkek egemen Hollywood sinemasında bakışın taşıyıcısı ve kendini ifade etme bakımından erkek etken ve aşkın özne olarak yer alabilmekte iken kadın ise sınırlı söylem hakkı sebebiyle ekranda görünürlüğü azalarak içkin ve edilgen duruma indirgenmektedir (Doane, 1980).

Mary Ann Doane (1996) sinemanın doğuşunun esas nedeninin gözetleme yoluyla kontrol sahibi olma dürtüsüne dayandığını vurgular. Freud, kadının fallosantrik sistemde penisten yoksun olması sebebiyle cinselliğinin eksik olduğunu öne sürer. Bu anlamda Freud cinsel arzuyu yalnızca penis sahibi olan erkeğe atfeder; erkeğin arzusu dışarıdan gözlemlenebilen fallik nesneye sahip olması bakımından tam ve aktiftir, doğuştan verili olarak sahip olduğu penis sayesinde kendini gerçekleştirme hakkına sahiptir. Ancak kadının arzusu ise yarımdır ve bu eksikliği tamamlamak adına her daim kendisine fallik bir nesne arayışı içerisindedir. Doane, Freud'un görüşünden hareketle erkeğin bakış ve eylemin taşıyıcısı olarak sinemada aktif özne olduğunu, arzusu yok hükmünde kabul edilen kadının ise edilgen bir bekleyiş içerisinde ve erkek bakışının nesnesi olarak konumlandırıldığını ifade eder. Freud'a göre bilinçdışı zamansallığın ötesindedir; bilinç düzeyinde bastırılan hatıralar, rüyalar ve arzular bilinçdışı düzeyde her daim oradadır. Sinema, teknik yapısı gereği kayıt altına aldığı hareketleri kesme, yavaşlatma, uzatma ve yeniden gösterme gibi özellikleri bakımından hafızaya ve bilinçdışına benzer bir biçimde çalışmaktadır. Kadınların bu döngüsellikte sürekli olarak hikâyenin zamansal gelişimini yönlendirmek yerine sinemasal zamansallığın dışına itilmeleri bilinçdışında bastırılan arzunun tezahürü olarak içkin arzu nesneleri olarak konumlandırılmalarına neden olmaktadır.

Murdock (2023, s. 69) eril normlar tarafından belirlenen toplumsal yapı içerisinde kız çocuklarının kendilerini erkeklerin gözünden değerlendirdiğini ve zayıf bir rol model olan anneleriyle özdeşleşmek yerine benlik onayı için eril müttefikler aradıklarını ileri sürer. Aynı zamanda bu müttefik kendisini eş ve anne rollerinden arındırmış erkeksi bir kadın

figürü de olabilir. Kadınların rol model alabilecekleri olumlu bir baba figürünün eksikliği neticesinde Leonard'ın ifadesiyle *zırhlı amazon sendromu* ortaya çıkar ve böylelikle kadınlar giymiş oldukları zırh sayesinde sosyal yaşamda ve profesyonel kariyerlerinde kabul görmeyi hedefler. Benzer şekilde Riviére kadınların kamusal alanda normatif beklentilere uygun kadınsı bir maske taktığını öne sürerek *maskeli balo* kavramını öne sürer. Ona göre kadınlar tehdit unsurlarından kaçınmak amacıyla olduklarından daha yumuşak başlı ve kadınsı bir role bürünür yahut liderlik ve başarı ile ilişkilendirilen alanlarda erkeksi tavırlar sergileyerek erkeklerin takdirini kazanmayı amaçlarlar (Doane, 1988). Mary Ann Doane, Riviére'nin tanımını kadının özsel varlığının içini boşaltarak erkeğe göre bir anlam kazanması yönüyle eleştirir ve maskeli balo kavramı ile esasında cinsiyet normunun pekiştirildiğini iddia ederek meseleyi sorunsallaştırır. Diğer yandan Doane, kadın seyircinin ekrandaki kadın temsilini kendini erkek bakışına göre konumlandırarak alımladığını ileri sürer ancak kadının ekrandaki uç temsillerinin gerçek yaşamda birebir paralel bir karşılığı yoktur. Bu temsiller erkeğin abartılı fantezileri üzerinden kadını nasıl gördüğü ile ilişkilidir, dolayısıyla kadın seyirci sağlıklı bir özdeşim kuramayarak ekrandaki temsiline yabancılaşır (1988). Bu bağlamda Doane, klasik anlatı yapı içerisinde feminist bir film pratiği üretmenin imkânsız olduğunu öne sürer. Zira sinema en başından itibaren içerik ve kurgu bağlamında erkekler tarafından erkek seyircinin bakışına hizmet eden filmler üretmiştir, feminist bir film pratiğinden bahsedebilmenin yegâne koşulu ise mevcut sözdizimsel yapıyı bozuma uğratarak kadın temsilini yepyeni alternatif bir dil ile ele almaktır (1981).

Benzer biçimde Anneke Smelik, Mulvey'in *male gaze* teorisinden hareketle klasik anlatı yapısında çatlaklar oluşturulmasını öngörür. Örneğin her sahnenin yalnız kendisi için var olduğu epizodik sahneler, karakterin doğrudan kameraya bakışı ya da seyirciye hitap etmesi bakımından dördüncü duvarın yıkılışı, hareketli ve sarsıntılı çekimlerle kurgusal yapının hissettirilerek seyircide rahatsızlık hissi uyandırılması gerektiğini vurgularken belirsiz ve yoruma açık uçlu bir son ile seyircinin erkek bakışı ile özdeşleşmesini ve kadının nesne konumuna indirgenmesini önlemeyi önerir. Deneysel teknikler seyirciyi rahatsız etmeye ve eleştirel düşünmeye yönlendirir, nitekim Smelik kadın bakış açısını önceleyerek *female gaze* ile ataerkil imgelerin ve statükonun sorgulandığı feminist filmlerin ticari bir kaygı ile ele alınmayan *avangarde* sinema anlayışı ile gerçekleşeceğini ifade eder. Böylelikle dişil perspektif ile kadın bedeni, arzusu ve kimliği görünür kılınarak

anlam üretimi mümkün kılınır. Benzer biçimde Russell (1994) klasik anlatı sinemasında sıkça kullanılan *pathos* olgusunun deneysel üslup ile ele alınmış kadın filmlerinde de kullanılabileceğini ancak duygusal bir manipülasyon aracı olarak değil acıma duygusunun yeniden kodlanarak eleştirel farkındalık yaratımı ile meselenin daha etkin bir biçimde aktarılabileceğini öne sürer.

Tania Modleski (2002) Hollywood sinemasını manipülatif bir araç olarak görür ancak alımlama sürecinde kadın seyircinin tamamen pasif bir konumda olmadığını ve arzularının ekrandaki temsili görme biçimini etkilediğini iddia eder; bu anlamda feminist film teorisinde kuramcıların erkek üzerinden ve erkeğe göre koymuş oldukları teorilere karşı çıkarak Mulvey ve Doane'i bu anlamda eleştirir. Örneğin Freud'un *Oedipus kompleksi* ve fallik tehdit teorileri üzerinden yapılan okumalar yerine biyolojik determinizmden yararlanmayı önerir. Modleski, Mulvey'in iddia ettiği gibi klasik anlatı sinemasında fallik nesneden yoksun olan kadın, erkek için bir kastrasyon tehdidi oluşturuyor ise; örneğin Hitchkok sinemasında bilgiye ulaşan kadının, erkeğin cinsel saldırısına uğraması ve öldürülmesi de kadın bilgisinin kültürel bağlamda kastrasyon tehdidi olarak yorumlanması sağlanarak ters yüz edilebilir. Bu anlamda Modleski'ye göre bilgiyi arayan aktif her kadının mutlak surette cezalandırıldığı Hitchkok sineması dahi kadın seyirciyi salt pasif bir kabul yerine eleştirel düşünmeye iter. Bu anlamda kadın seyirci ne mazoşist bir biçimde ekrandaki nesneleşmiş kadın ile özdeşleşerek kendine yabancılaşır ne de erkek kahramanın bakışını benimser (Modleski, 2002).

Modleski (1984) melodram türündeki filmlerde erkek egemenliğinin pekiştirildiğini kabul etmekle beraber bu anlatıların erkek kahramanın klasik anlatısından farklı bir çizgide ilerlediğini belirtir. Örneğin klasik anlatıdaki başat erkek kahramanın net çözüme ilerleyen sürecinden farklı olarak melodram türü patriarkal düzen tarafından bastırılan kadınların hüzün ve korkularını, arzularını, umutlarını, hayallerini eylem odaklı bir yapıda değil duygusal süreklilik dahilinde ve bitmemiş bir olgu olarak ele alır. Bu anlamda dramatik müzik eşliğinde duygusallık ve bekleyişin hâkim olduğu melodram, uzun sahneler aracılığıyla klasik erkek anlatılarındaki aktif lineer zamansallığı büker ve kadın duygusunu görünür kılar. Modleski, Mulvey ve Doane'dan farklı olarak klasik Hollywood sinemasının kadın arzusunu tam anlamıyla bastırmadığını ancak sahip olmasını erteleyerek geciktirdiğini vurgular. Aynı zamanda melodram, bu anlamda

kadınların gerçek yaşam deneyimlerine yaklaşır çünkü gerçek dünyada da patriarkal sistem karşısında net bir zafer kazanılmamıştır ve feminist mücadele halen devam etmektedir. Sonuç olarak Modleski melodram türünü içerisinde kadınların hem özdeşleşebileceği hem de eleştirebileceği temsilleri bir arada barındırması bakımından kadın seyirci için yararlı bulur (Modleski, 1984).

Ann Kaplan (1974) feminist film kuramında filmlerdeki ataerkil ideolojinin deşifre edilmesinin yanı sıra finalde mutlu sonun yer aldığı olumlu kadın imajlarının yaratımının gerekliliğini ortaya koyar. Hollywood sinemasında ataerkil mitler ve eril fanteziler baskındır ve tür filmleri biçim ve içerik anlamında kendini tekrar eden bir yapıya dayalıdır. Bu da kadınların filmlerde erkeğin sınırlı ve tek taraflı anlayışıyla ele alınmasına neden olmaktadır. Sinema salonunun karanlık ortamı seyirciyi diğer insanlardan yalıtır ve bu seyir deneyimi perdedeki karakterleri bir nevi gizlice gözetleme biçimine bürünür. Bazin'in deyimiyle bu bir tür *düş görme* eylemidir. Kaplan böylelikle seyircinin ekrandaki temsilden etkilenerek iletilmek istenen ideolojiyi benimsemesinin kolaylaştığını iddia eder. Diğer yandan eril bakışı içselleştirme ya da ona yabancılaşma teorilerinin yanı sıra kadının da bu edilgen temsil biçiminden keyif almasının mümkün olabileceğini iddia eder. Dolayısıyla kadın seyircinin alımlama biçimlerinin karmaşık doğası nedeniyle belirli kalıplarla sınırlanmaması gerektiğini vurgular. Ancak Kaplan'a (1991) göre kadın bunu yalnızca kendisini nesneleştirerek mazoşist bir biçimde yapar. Örneğin kadın seyirciye yönelik üretilen Hollywood melodramlarının merkezinde kadının yaşadığı trajediler ve hane içi sorunlar, toplumsal baskılar yer alır ve bu temalar kadın seyirciyi melodram türüne çeker. Ancak melodram türü baskın biçimde kadına boyun eğdirme kalıplarına dayalıdır, dolayısıyla kadının içsel dünyası temel alınarak görünürlüğü artırılır ancak finalde statüko her daim korunmaya eğilimlidir ve ataerkil düzene geri dönülür. Film üretim ve dağıtım kolları erkek hakimiyetindedir; dolayısıyla kadın yönetmenler bu ticari endüstri içerisinde seslerini duyurmak için yeterli finansman ve destekten yoksundur. Feminist film teorisini geliştirmek için yalnızca eril bakış çerçevesinde şekillenen kadın temsilini incelemek yeterli değildir. Kadınların ilham alabileceği olumlu rol modeller ile kadınlar da kendi bakış açıları üzerinden anlam üretimi sürecine dahil olmalıdır (Kaplan, 1991).

Judith Mayne, ABD' de feminist film teorisi ve eleştirisinin 1960'ların sonu ve 1970'lerin başı itibariyle radikal feminizm, bağımsız film pratikleri ve akademik film çalışmaları tarafından şekillendirildiğini ifade eder ve Amerika'daki kadın hareketinin diğer kadın hareketlerinden farklı olarak odağında ilk olarak Hollywood sinemasının yer aldığını belirtir. Ona göre alternatif feminist bir dilin keskin biçimde klasik anlatı sinemasından ayrı tutulması gerektiği fikri, meseleyi sınırlar. Nitekim kadın yönetmenlerin kimileri ana akım sinemayı biçim ve içerik anlamında dönüştürmeye çalışırken kimileri ise patriarkal sistem içerisinden eleştirel politikasını sunar. Klasik anlatı sinemasındaki ataerkil imgelemler ve erkeksi fanteziler kendi içerisinde bir gerilim yaratabilir ve bu durum kadın seyircinin eleştirel bir tavır üstlenmesine de neden olabilir. Kadın seyircinin konumuyla bağlantılı olarak bir diğer eleştirdiği husus ise kadın seyircinin yalnızca belirli bakış ve özdeşim kalıpları ile kısıtlanmasıdır (Mayne, 1985). Klasik anlatı sinemasını çözümlerken Freud ve Lacan'ın psikanalitik kavramlarından yararlanan eleştirmenlerin erkek psikolojisini anlamaya çalışırken kadın arzusunu dışarıda tuttuğunu kabul etmelerinin meseleye tersten bakmayı sağladığını ancak bu tutumun da bir nevi cinsiyetçi bir bakışa evrildiğini ileri sürer. Ona göre kadın seyirci de aktif olarak anlam üretim sürecine dahil olur fakat bunu salt erkeksi bir biçimde ya da nesnenin boyun eğen temsilinden mazoşist bir haz alarak yapmaz. Dolayısıyla klasik anlatı sineması kadınlar için edilgen bir biçimde ve sorgulamaksızın her ideolojiyi doğrudan kabul ettikleri bir alan değildir (Mayne, 1987).

Oppositional gaze Bell Hooks'un sinemada siyahi kadınların özdeşleşme biçimlerini açıklamak için geliştirdiği bir kavramdır. Hooks beyaz ve heteroseksüel erkeklerin egemenliğindeki sinema sektöründe siyah kadınların kendilerini temsil eden bir figürün olmaması nedeniyle ekran gerçekliğindeki benlik sunumu ile özdeşim kuramayarak eleştirel/karşıt bakış çerçevesinde konumlandığını ifade eder. Buna istinaden Jacqueline Stewart Hollywood sinemasında beyaz ırka hizmet eden, ırkçı tutum ve aşağılayıcı söylemlerle ötekileştirilen siyah temsilleri izleyen siyahi seyircinin *rekonstrüktif izleyici* olarak konumlandığını öne sürer. Stewart'a göre siyah izleyiciler ekranda kendilerini stereotipleştirilmiş kalıplarla gördüklerinde bu imajları bir miktar özümser ancak pasif alımlayıcılar olmanın ötesine geçerek alaycı beyaz bakışların hedefindeki temsilin sınırlandırılmışlığını ve eksik yanlarını zihinlerinde tamamlarlar. Bu anlamda yeniden

yapılandırıcı ve eleştirel izleme deneyimine dahil olduklarını ifade etmek mümkündür (Stewart, 2003).

2.3. Feminist Kuram Çerçevesinde Hollywood

2.3.1. New Hollywood Dönemi

1970'li yıllarda yükselen radikal feminizmin etkisiyle Hollywood sinemasında modern kadının sorunlarının daha görünür hale geldiğini söylemek mümkündür. Bu dönemde değişen cinsiyet ilişkileri, kadınların çalışma hayatındaki yeri ve geleneksel aile yapısının çöküşü, filmlerde sıklıkla ele alınan temalardır. Ancak Rapping (1986) yetmişli yıllardaki Hollywood filmlerinin çoğunlukla feminist bir çerçeveye sahip olmadığını ve sisteme sadık kaldığını öne sürer. Örneğin *An Unmarried Woman* ve *Alice Doesn't Live Here Anymore* filmlerinde kadın bakış açısı ön plandadır ve her ikisinde de boşanma olgusu ele alınır fakat finalde mutluluğa giden yol yeniden bir erkekle romantik birliktelik kurulmasına dayanır. *Kramer vs. Kramer* ve *Ordinary People* filmlerinde aileyi bir arada tutan şefkatli baba figürleri idealize edilirken ailesini duygusal ya da fiziksel anlamda terk eden kadın bencil ve sorumsuz olarak tasvir edilir (Rapping, 1986).

Ryan ve Kellner (2021) ilk baskısı 1990 yılında yayımlanmış olan *Politik Kamera* isimli kitaplarında o döneme değin Hollywood sinemasında feminist film teorisine uygun olarak üretilmiş film pratiklerine rastlamadıklarını belirtirler. Aksine onlara göre feminizm Hollywood'da bir devrim yaratmak yerine ciddi bir tepkiyle karşılanmış, ataerkilliği ve erkekler arası dostluk fikrini yücelten *karşı devrim* niteliğinde film üretimi artış göstermiştir. Ryan ve Kellner (2021, ss. 232-233) feminist bilincin yükselişi ve artan boşanmalarla birlikte Hollywood'un klişeleşmiş etken erkek – edilgen kadın arasında kurulan romantik aşk mitinin değişime ve yıkıma uğradığını vurgular. Onlara göre bu dönemde boşanmaların çoğu kadınlar tarafından gerçekleştirilmektedir ve Hollywood sinemasının temel hedefi tehlikeye giren ataerkil aile kurumunu yeniden inşa etmek üzerinedir:

> *Elbette karılarını ve ailelerini terk eden erkeklere ilişkin filmler de yapılmıştır (örneğin, Shoot the Moon ya da The Four Seasons gibi), ancak bu filmler ya erkeğin çıkmazını anlayışlı bir bakışla sunar ya da ailenin sorunlarını mizahi bir yaklaşımla çözümler… Aile filmleri kadını günah keçisi yapmakla kalmayıp dönemin pek çok boşanmış ve çalışan kadınının ailelerine tek başlarına bakmaya çalışırken içinden geçtikleri*

> *olağanüstü güç koşulları da göz ardı etme eğilimi sergiler… Dönemin başlıca melodramlarından biri, 1983'ün en popüler filmlerinden biri olan ve geleneksel aileyi yüceltirken aile bağlarının katlanılması güç bir dünyada en kalıcı destek biçimi olduğunu savunan bol Oscar'lı Sevgi Sözcükleri'dir.*

Ryan ve Kellner (2021, s. 218) aynı zamanda 1970'li yıllarda feminizme karşı muhafazakâr tutumun ve erkeklerin yüceltildiği, erkekler arası dostluk temalarını ön planda tutan *buddy* filmlerinin yükselişine dikkat çeker. Bu filmlerde ön planda olan erkeklerdir; kadınlar ise erkekler arası alışverişin nesnesidir ve romantik aşk arka planda kaldığı için kadının özne konumunda erkeğin eşiti olarak yer alması engellenerek anlatı birliğinin dışında bırakılır. Buddy filmler erkek odaklı filmlerden farklı olarak erkekler arası birlik ve dostluk temalarını önceler. Ryan ve Kellner (2021, s. 217) buddy filmlere örnek olarak *"Easy Rider"*, *"Midnight Cowboy"*, *"Butch Cassidy and Sundance Kid"*, *"The Sting"*, *"Papillon"*, *"Thunderboldt and Lightfoot"*, *"Scarecrow"* ve *"Mean Streets"* filmlerini gösterir. Ayrıca radikal feminizmin patriarkaya karşıt tutumu ve cinsel özgürlük mücadelesinin neticesinde Hollywood sinemasının yeni hareketi bastırmak amacıyla kindar tutumlar sergilediğini ve talep edilen yeni toplumsal düzeni son derece yırtıcı ve vahşi olarak tanımladığını belirtir. Örneğin *Straw Dogs* filminde Amy, erkekleri baştan çıkaran ve cinselliğe düşkün bir kadın olarak resmedilir. Amy zaman zaman kocası David'i zayıf ve yetersiz olmakla suçlar; nitekim saldırganlar da aynı şekilde David'i aşağılayarak Amy'e tecavüz ederler. Finalde ise David kanlı bir şiddette başvurarak saldırganları alt eder. Böylelikle başlangıçta hegemonik erkekliğin dışında konumlanan David, filmin sonunda ilkel bir maskülenite ile özdeşleşir ve ancak bu şekilde karısını ve evini koruma altına alır. *Straw Dogs*, Ryan ve Kellner'ın belirttiği üzere ataerkil aile yapısını ve normatif erkekliği yücelten antifeminist bir ataerkil propaganda filmidir.

Bob & Carol & Ted & Alice (Mazursky, 1969) filmi daha çok deneysel bir üsluba sahiptir ve radikal feminizmin savunusu olan cinsel özgürlük teması bağlamında şekillenir. Filmdeki iki evli çiftten Bob ve Carol, birbirleri ile yeniden yakınlık kurmak amacıyla bir grup terapisine katılır. Terapiden dönen Bob ve Carol birbirlerini aldatır ancak bu durumu duygusuz bir eylem olarak kabul ederek karşılıklı anlayışla birbirlerini affederler. Ted ve Alice çiftinde aldatan taraf Ted'dir, Alice ise geleneksel eş rolündedir. Filmin sonunda çiftler partnerlerini değiştirerek birbirleriyle cinsel birliktelik yaşamaya karar verir. Bob ve Alice'in yakınlaştığı sahnede Bob düşünceli bir şekilde doğrudan kameraya bakar;

dördüncü duvar yıkılarak seyirci eylemin ahlaki boyutu üzerine eleştirel düşünme sürecine dahil edilir fakat bu eylem iyi ya da kötü olarak net bir sonuca bağlanmaz, yorum seyirciye bırakılır. Finalde çiftler ulusal kıyafetler giymiş ve etnik bakımdan birbirinden farklı bireylerden oluşan bir grup insanın içine karışır. Başlangıçta Bob ve Carol'ın gittiği grup terapisinde birbirlerine aslında ne kadar yabancılaştıklarını fark etmeleri[8] ve finalde arka planda çalan *What the World Needs Now is Love* şarkısı eşliğinde insanların birbirine ve doğrudan kameraya baktığı sahnelerde esas çözümün samimi bağlar ve gerçek aşkla gerçekleşebileceği izlenimi yaratılır; bu bağlamda cinsel devrime karşı mesafeli bir tutum hissettirilir. Sonuç olarak filmin, konu ve biçim bakımından geleneksel yapının kodlarını avangarde Avrupa sinemasının aksine hâkim ideolojiyi yeniden kurmak üzere kırdığını söylemek mümkündür.

1980'li yıllardaki Hollywood filmlerinde kamusal alanda çalışan kadın imgesi önceki dönemlere nazaran daha görünür hale gelmiştir. Ancak kadınlar yüksek statülü meslek grupları yerine daha çok hizmet sektöründe çalışır ve filmler bürokratik hiyerarşinin uygulandığı şirketlerde çalışan kadınların mesleki yükselmesinin önündeki engelleri ve erkek patronların cinsiyetçi tutumunu gözler önüne serer. Örneğin *Working Girl* (Nichols, 1988) filminde Tess bir şirkette sekreter olarak çalışan ancak uzun yıllar boyunca terfi alamamış bir kadındır. Patronu Katharine'in Tess'in fikrini çalması ve terfi almasını engellemeye çalışması, ayrıca Tess'in Katharine'in yokluğundan yararlanarak onun yerine geçmesi erkek egemen iş ortamlarının kadın dayanışmasını zayıflatarak kadınlar arası kurum içi rekabeti artırdığı şeklinde okunabilir ve bu durum *Queen Bee Syndrome* (kraliçe arı sendromu) olarak tanımlanır (Terborg vd., 1977). Filmin sonunda Tess'in patronluk seviyesine yükselmesi Amerikan Rüyası ideolojisini destekler. Amerikan Rüyası tüm Amerikan vatandaşlarının disiplinli çalışma yoluyla fırsat eşitliğine, zenginliğe ve refaha ulaşabileceği yönünde ortak bir vizyon üretir. Ancak bu ideoloji esasında işçi sınıfının kollektif örgütlenmesinin önüne geçerek kapitalist sistemin yıkılması fikrini engellemeyi amaçlar ve onun yerine sistem içerisinde yükselebilme vaadinde bulunur (Vanneman & Cannon, 1987). *Working Girl* filmi patriarkal sistem içerisinde çalışan kadının karşılaştığı cinsiyetçi sorunları gözler önüne serer ancak finalde

[8] Ryan ve Kellner (2021) karşı kültür içerisinde yükselen ve bireysel öz farkındalığa dayalı sosyal kimlik anlayışının 1960'lar Amerika'sında narsisizm olarak görüldüğünü ve psikolojik bir rahatsızlık olarak kabul edildiğini belirtir.

Tess'in sistem içerisinde yükselişiyle statüko korunur, bu anlamda ataerkil ve kapitalist ideolojinin yeniden üretimi söz konusudur. Konrad ve Cannings (1994) *cam tavan* teorisinin kadınların çalışma hayatlarında karşılaştıkları ayrımcılığın tanımlanabilmesi adına 1980'lerin ortalarında ortaya atıldığını belirtir. Cam tavan, kadınların kamusal çalışma hayatında yükselmelerinin önündeki engeli ifade eder; zira kadınlar görünürde ulaşmaları mümkün olan statülerden bilinçli olarak dışlanmaktadır. Bu stratejinin temeli ise beşerî sermaye kuramına dayanır. Ev işleri, gebelik izinleri ve annelik görevleri nedeniyle kadınların tam zamanlı çalışma hayatına katılımları sınırlıdır ve bu nedenlerden ötürü işten ayrılma potansiyelleri erkeklerden daha yüksek olarak kabul edilir. Ayrıca Schneer ve Reitman'ın araştırmasına göre bekar ve çocuksuz kadınlar, hanede her iki eşin de çalıştığı çocuklu kadınlara göre daha düşük ücret almaktadır. Konrad ve Cannings bu durumun sebebini işverenlerin cinsiyet rolleriyle uyumlu kadınları ödüllendirmesi olarak yorumlar.

Benzer bir temaya sahip olan *9 to 5* (Higgins, 1980) filmi cinsiyetçi bir erkek patron ve üç kadın karakter arasında geçer. Film iş yeri içerisinde taciz, kadınların terfi alması yolundaki engeller ve ücret eşitsizliğini konu edinir. Finalde ise kadınlar patronlarını alt ederek şirketten ayrılmasını sağlarlar ve sıradaki hedeflerinin daha fazla ücret olduğunu dile getirirler. Ancak içlerinden terfi alabilen tek kişi maskülen bir kadın olan ve *"kriz anında sakin kalabildiği için"* Violet olur. Daha feminen karakterler olan diğer iki kadından fotokopi çekmeyi beceremeyen Judy bir fotokopi firması temsilcisine âşık olarak evlenir, Doralee ise mesleğinden ayrılarak Country müzik şarkıcısı olur. Bu anlamda film, ataerkil düzene ait sorunları mizah unsurlarıyla ele alarak bir nevi önemsizleştirir ve kadınların erkek egemen iş ortamında yükselebilmesinin maskülen erkeklikle ilişkilendirilen pratik zekâ ve soğukkanlılık gibi erkeksi tutumlar neticesinde mümkün olabileceği fikrini pekiştirir. Sonuç olarak yetmişli ve seksenli yıllarda Hollywood sineması değişen tematik yapısı ve imgeleriyle dönemin popüler kültürüne ayak uydurur ancak kadınları olumlu bir rol model olarak sunarken kusurlu yanlarını da ön plana çıkarır. Klasik Hollywood sineması tecimsel yönü nedeniyle Amerika'nın sosyal ve politik yapısını eleştirmez, statükonun sınırlarını aşmaz (Rapping, 1986).

1980'lerde transmedya hikâye anlatıcılığıyla beraber blockbuster aksiyon filmleri popülerlik kazanarak döneme damgasını vurmuştur. 1980'lerin aksiyon filmlerinde

kadınlar *Alien* serisinin haricinde çoğunlukla erkek kahramanın temel motivasyon kaynağı olan kurtarılmaya muhtaç ve edilgen sevgililer olarak yahut kahramanı destekleyici yan karakter konumunda yer almışlardır. Bu durumun bir sebebi de blockbuster aksiyon filmlerindeki şiddet içerikli dünyanın daha çok erkek seyirciye hitap ettiği yönündeki bir kanıdan kaynaklandığını ve Hollywood sinemasının erkeklerin söz sahibi olduğu bir dünya yaratarak hedef kitlesinin beklentilerini karşılamak olduğunu söylemek mümkündür. 1990'lar ve 2000'lerle beraber kadınların aksiyon sinemasında merkez karakter olarak daha fazla ön plana çıktığı söylenebilir. Ancak bu artış gişe başarısı yüksek filmlerden ziyade daha çok düşük bütçeli B filmler ile mümkün olmuştur. Ayrıca bu filmlerde kadınların erkeksi bir güç ve yıkıcı şiddetle ilişkilendirilmesiyle ataerkil dünyada güç ve bağımsızlığı tıpkı Howard Hawks'ın screwball komedi türündeki filmlerinde olduğu gibi yalnızca erkeksileşerek elde edebilecekleri mesajı verilmektedir. Örneğin *Point of No Return* (Badham, 1993), *The Long Kiss Goodnight* (Harlin, 1996), *G. I. Jane* (Scott, 1997) filmleri 1990'larda kadın kahramanların merkezde olduğu blockbuster aksiyon filmlerine örnek verilebilir ve bu filmlerde kadınlar olağanüstü fiziksel güce ve dayanıklılığa sahip olarak sunulur. *The Long Kiss Goodnight* filminin haricinde kadınlar dişil perspektiften, annelik kimliğinden ve genel anlamda her türlü kadınsı deneyimden arındırılmıştır. Buradan hareketle salt temsilin her daim özneleşme anlamına gelmediğini ve bu tür filmlerin feminist özellikler taşımadığını söylemek mümkündür. 2000'lerle beraber kadınların protagonist konumda yer aldığı film sayısının 1990'lara nazaran biraz daha arttığı söylenebilir ancak hikayeler çoğunlukla cinsellikleri ön plana çıkarılarak hiperseksüelleştirilen kadın karakterler üzerinden işlenmektedir. Örneğin *Charlie's Angels* (McG, 2000), *Lara Croft: Tomb Raider* (West, 2001), *Resident Evil* (Anderson, 2002), *Kill Bill: Volume 1 & Volume 2* serileri (Tarantino, 2003-2004) ve *Æon Flux* (Kusama, 2005) filmi 2000 ve 2010 arası döneme ait büyük bütçeli Hollywood filmlerine örnektir. Ancak Hollywood aksiyon, bilim kurgu yahut fantastik türdeki yapımlarda yer alan kadınları seyir nesnesi haline getirmektedir. 2010'lar 2000'lere kıyasla sayı bakımından daha fazla filme tanıklık etse de önceki döneme nazaran kayda değer bir artış göstermemiştir ve filmler 2017 yılında yükselen *#MeToo* hareketine değin konu bakımından da önceki dönemlere göre çeşitlilik göstermemektedir. Bu dönemdeki filmler genellikle distopya temalıdır yahut kahramanın temel motivasyonu intikam duygusu üzerinden şekillenmektedir. Sonuç olarak kadınların erkek figür

tarafından kurtarılmaya muhtaç bir nesne olarak yer alması ya da kadınsı özelliklerinin bilinçli olarak ikinci plana atılarak erkeksi özelliklerle donatılması, kadın deneyiminin ve kadınsı söylemin erkek izleyiciye yönelik üretilen bu tür filmlerden dışlandığı bilinçli bir hamle olarak okunabilir.

1990'lı yıllarda yükselen üçüncü dalga feminizm hiçbir ırk, etnik köken, din ya da cinsel tercih farklılığı gözetmeksizin bütün kadınları, eşcinsel erkekleri ve trans bireyleri de kapsayarak ayrımcılığın her türlü biçimini mücadele alanına dahil eder (Hooks, 2022). Üçüncü dalga feminizm, radikal feminizmin etkisini yitirmeye başladığı ve postfeminist söylemlerin arttığı bir dönemde yükselmiştir. Ayrıca radikal feminizmin yalnızca beyaz ve orta sınıf kadınlara odaklanmasına karşı tepki niteliğinde ortaya çıkmıştır (Herr, 2014) Teknolojinin ilerlemesi ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte popüler kültürün yarattığı gerçekçi olmayan kadın imajlarına karşı eleştirel bir konumda yer alır ancak aynı zamanda popüler kültürün feminizm açısından bir ifade alanı olarak kullanılabileceği görüşü hakimdir. Üçüncü dalga savunucuları tek tip bir benlik sunumu yerine çoklu kimliklerin var olabileceğini iddia eder. Örneğin bir kadın basmakalıp güzellik normlarına ilgi duyabilir, makyaj yapabilir, popüler kültür tarafından yaratılan moda akımlarını ve Barbie bebekleri sevebilir yahut cinsiyetçi ve pornografik filmlerde erotik arzu nesnesi olarak sunulan kadın temsilinden zevk alabilirken aynı zamanda kendisini feminist olarak tanımlayabilir. Kısaca kadınlar tüm bunları ataerkil sistem tarafından kurbanlaştırılmadan kendi istek ve arzuları dahilinde benimseyebilir (Snyder, 2008). Bu bağlamda üçüncü dalganın, izole edilmiş normatif cinsiyet kalıplarından ziyade farklılıkların kesişim noktası olarak çoğulcu ve kapsayıcı bir nitelik kazandığı söylenebilir. Nitekim Alice Walker, ırkçılık ve emperyalizme karşı sosyal adaleti ve Afro Amerikan kadın deneyimini önceleyerek *womanism* kavramını öne sürer ve üçüncü dalganın düşünsel bağlamda kurucu önderi olarak kabul edilir (Snyder, 2008). Friedan 1969 yılında lezbiyenleri feminist hareketin erkekler tarafından ciddiye alınmayacağını gerekçe göstererek dışlamış ve lezbiyen feministleri *lavender menace* (lavanta tehdidi) olarak tanımlamıştır (Shulman, 1980). Shulman, Friedan'ın cinsel ayrımcılıkla sürdürdüğü mücadelesinde lezbiyenleri hareketin dışarısında bırakmasının eşcinsel kadınlar üzerindeki homofobik baskıyı daha da artırdığını vurgular. Alice Walker *"womanist is to feminist as purple is to lavender"* cümlesinde lavanta metaforu üzerinden kadınlık deneyiminin feminizm dahilinde ele alındığını ancak feminizmden daha

kapsamlı olduğunu ileri sürer. Semiyotik bağlamda lavanta metaforu feminizmi, lavantaya rengini veren mor rengin yoğunluğu ise kadınsı deneyimlerin çeşitliliğini ifade eder. Rebecca Walker, soluk mor rengi beyaz orta sınıftan kadınların feminizmiyle ilişkilendirirken seyreltilmemiş koyu mor rengin ise renkli kadınlar ve queer bireyleri kapsayarak kadınsılığın zengin çeşitliliğini ifade ettiğini belirtir (Izgarjan & Markov, 2012, s. 305).

Snyder (2008) üçüncü dalganın cinsiyet ortaklığı ve benzer yaşam deneyimlerinin bir araya getirdiği radikal feminizme nazaran daha postmodern bir dünyaya hitap etmesi nedeniyle bireysel bir tutuma sahip olduğunu belirtir. Bu bağlamda üçüncü dalga bütün kadınları her türlü farklılıkları ile kabul ederek kapsar ancak onlara toplu bir şekilde benimsemeleri gereken ortak bir vizyon sunmaz. Diğer yandan Snyder üçüncü dalganın piyasada artış gösteren pornografik filmlerde kadın bedeninin erotikleştirilen sunumuna ciddi bir eleştiri getirmemesini olumsuz bir yaklaşım olarak görür. Ayrıca üçüncü dalga feminizmin kültürel ve coğrafi anlamda Amerikan feminizmi ile sınırlı kaldığını ifade eder ve çerçevesinin postkolonyal bağlamda genişlemesi gerektiğini vurgular (Snyder, 2008). Benzer şekilde Kaplan (2004) feminist film kuramının 1970'lerde odaklandığı psikanalitik yaklaşımları ve bakış kavramını günümüz modern dünyasını açıklamak için yetersiz olarak görür. Ona göre küresel feminizmin yükselişiyle birlikte ayrıcalıklı konumdaki beyaz kadınların irdelendiği Batı odaklı bir okuma yerine dünyanın çeşitli bölgelerindeki kadınların da dahil edilerek kapsamın genişletilmesi gerektiğini vurgular.

Hooks (2022) radikal feminizmi odak noktasına yalnızca beyaz kadınları dahil ettiği yönünde eleştirir ve üçüncü dalganın önceki kadın hareketlerine nazaran bu anlamda Amerikan feminizminin görünümünü değiştirdiğini belirtir. *Oportünist feminizm* olarak tanımladığı kavram ile statü sahibi ve ayrıcalıklı konumda olan beyaz kadınların beyaz erkeklere karşı elde etmiş olduğu hakları ırksal ve etnik anlamda dezavantajlı gruplar üzerindeki üstün konumlarını koruma yönündeki tutumları neticesinde ataerkilliğin devam ettirildiğini ileri sürer. Bu anlamda vizyoner siyah kadınların öncülük ettiği ırk ve cinsiyet tartışmalarının yararına dikkat çeker. Hooks, ana akım Hollywood filmlerinde siyahi kadın bedeninin görünmezliğine dikkat çekerek siyahi seyircinin ekrandaki kadın temsilleriyle özdeşleşemediğini ve bu durumun onları eleştirel bir bakış edinmeye ittiğini ifade eder (Hobson, 2002). Hollywood filmlerinde siyahi kadınlar genellikle

cinselliklerinden arındırılarak dadı ya da hizmetçi gibi yan karakterler olarak yer almaktadır. Örneğin *Pinky* (Kazan, 1949) ve *Imitation of Life* (Sirk, 1959) filmleri sınıf farkını ırk bağlamında anlatının merkezine taşıması bakımından önemlidir ve her iki filmde de ebeveynlerden birinin beyaz olması sonucu beyaz bir fenotipe sahip olan ancak köken bakımından siyahi kadınların karşılaştığı normatif ırkçı tutumlar sorunsallaştırılır. Ancak *Imitation of Life* filminde siyahi karakter Annie, Lora'ya hizmet etmeyi barınabileceği bir ev karşılığında kendiliğinden teklif eder ve bunu adeta ilahi biçimde kutsallaştırarak yıllarca büyük bir şevk ve sadakatle sürdürür. Annie'nin kızı Sarah Jane, görünüş bakımından beyaz tenli olan babasına benzemektedir ve film boyunca sıklıkla annesinin bir siyahi olduğunu gizleme eğilimi gösterir fakat film ırkçılık olgusunu eleştirel bağlamda ele almaz ve doğuştan gelen bireysel bir talihsizlik olarak sunar. Dolayısıyla beyaz bireylerin iyilikseverliği ve saygınlığı yüceltilirken siyah kadınlar kendini feda ederler, oryantalist bir bakışla sömürgeci zihniyetin yeniden üretimi ve siyahi bireylerin ancak fedakarlıkta bulundukları takdirde varlıklarının anlam kazanabileceği yönünde bir mesaj ile mevcut statüko korunur. Bir diğer örnek olan *A Raisin in the Sun* (Petrie, 1961) filmi Lorraine Hansberry tarafından yazılan aynı adlı tiyatro eserinin uyarlamasıdır ve filmin tamamı siyahi oyunculardan oluşur. Özellikle Beneathe karakteri üzerinden ırkçılık, sınıf farkı, kültürel asimilasyon ve siyahiler açısından Amerikan rüyası ideolojisi açıkça eleştirilir. Beneathe Afrikalı köklerine özlem duyan, evliliği bir zorunluluk değil tercih olarak gören ve doktor olmayı hedefleyen bir karakterdir; bu açılardan o dönemde beyaz kadınların dahi temsil edilmedikleri derecede radikal bir figür olarak sunulur. Ailenin beyazların yaşadığı bir semte taşınmak istemesinin ardından beyaz komşularının onlara olan olumsuz tutumu gözler önüne serilerek sorunsallaştırılır. Dolayısıyla filmin, ırkçılığın yoğun olduğu bir dönemde siyahilerin sorunlarını doğrudan ele alması bakımından Hollywood'un önemli yapımlarından biri olduğunu söylemek mümkündür.

1960'ların sonlarında yükselen siyahi yurttaş hareketlerinin etkisiyle 1970'lerde ortaya çıkan *blaxploitation* filmlerinin siyahi kadınların ekrandaki görünürlüğünü önemli ölçüde artırdığını söylemek mümkünse de filmler genellikle uyuşturucu ticareti, mafya ve tutuklanma temalarına dayanmaktadır ve ana karakter siyahi ulusun sorunlarına doğrudan değinen ve gerçekçi siyah deneyimlerinin yer aldığı bağımsız blaxploitation filmlerin aksine politik bir özne değil sisteme hizmet eden biçimlerde sunulur (DeVere Brody,

1999). Bu anlamda DeVere Brody, Cleopatra Jones filminin ırk ve sınıf bağlamında eleştirel vurgudan uzak, beyaz ırk perpsektifinden yansıtılan sistem içi sıradan bir kahramanlık örneği olduğunu belirtir ve aynı zamanda eril bakışa hizmet ettiğini ifade eder. Nitekim Simmonds (1988) siyahi kadınların kölelik tarihi boyunca beyaz köle sahipleri tarafından cinsel sömürüye maruz kalarak tecavüze uğradığını, bu anlamda damızlık imajının pekiştirildiğini ifade eder. Örneğin *Carmen Jones* (Preminger, 1954) filminde Carmen, çevresi tarafından cinsel cazibesi ile tanınan bir kadındır ve askeri pilot olma hayali kuran bir Amerikan hava kuvvetleri çavuşunu baştan çıkararak erkek karakterin mesleğinden uzaklaştırılmasına ve çöküşüne neden olur. Filmin sonunda ise erkek karakter kıskançlık duygusuna yenik düşerek Carmen'i öldürür. Dolayısıyla film, kadınların kontrolsüz cinselliğini trajik bir son ile cezalandırır. Blaxploitation türünün önde gelen isimlerinden Pam Grier'in filmlerde aşırı cinselleştirilmiş ve cazibesini intikam aracı olarak kullanan temsillerde sunulması Simmonds'ın ifadesini doğrular niteliktedir. Benzer bir örnek olarak merkezde dört siyahi kadının yer aldığı *Waiting to Exhale* (Whitaker, 1995) filminde hikâye yalnızca kadınların bakış açısından ilerler ancak olay örgüsünün tamamı karakterlerin erkeklerle kurmuş olduğu duygusal ilişkiler bağlamında şekillenir; kadının varlığı yalnızca erkek üzerinden anlam kazanır. Buradan hareketle mevcut sisteme yönelik eleştiri getirmeyen Hollywood filmlerinin siyah kadınları merkeze alarak konumlandırması, yapımın feminist perspektiften ele alındığı anlamına gelmemektedir. Aksine bu tür yapımlar ataerkil bakış açısını yeniden üretmekte olup statükonun devamına katkı sağlamaktadır.

Hobson (2002) Amerikalı yönetmen Julia Dash'ın *Daughters of the Dust* filmini siyahi feminist sinemanın ilk örneği olması açısından baş yapıt olarak kabul eder ancak Dash, politikasını erkek egemen film kültürünün baskısından uzak ve bağımsız yapımlar aracılığıyla yansıtır. Konvansiyonel Hollywood sinemasında feminist perspektif ile öne çıkan anlatılar ise *The Color Purple* (Spielberg, 1985) ve *Beloved* (Demme, 1998) filmleridir. *The Color Purple*, siyahi feminist Alice Walker'ın Pulitzer ödüllü aynı adlı romanının uyarlamasıdır ve film, Celie üzerinden erkek cinselliğini hegemonik ve yıkıcı biçimde ele alırken Shug ile arasındaki cinsel yakınlaşmayı şefkatli ve olumlu biçimde sunarak queer temalar içerir. Nitekim eserin, Walker'ın *womanism* ideolojisi ve mor renge yapılan vurgu bağlamında lezbiyen feministleri lavanta tehdidi olarak gören Friedan'a karşı eleştirel bir başkaldırı olarak yorumlanması mümkündür. Bobo (1989)

filmin siyah erkekler üzerindeki ırkçı baskıyı pekiştirdiği ve siyah kadın ve erkekler arasında bölünmeye neden olduğu yönünde siyahi erkek köşe yazarları tarafından sıklıkla eleştirildiğini ifade eder. Ayrıca blaxploitation türünün bağımsız yönetmenlerinden Spike Lee'nin, Hollywood'un bu romanı beyazperdeye aktarmasının ardındaki nedenin filmdeki siyahi erkeklerin *"tek boyutlu hayvanlar"* olarak sunulduğu yönündeki fikrini belirtir. Bu veriler ışığında Bobo, sömürü düzeni altında ezilen siyahi erkeklerin sahip olduğu tek ayrıcalığın ataerkillik olduğunu ve siyah erkeklerin de beyaz erkekler kadar bu ayrıcalıklarını yitirmek istemediklerini vurgular. Öte yandan Bobo, siyah kadınlarla yaptığı görüşmelerde filmin siyah feminizm bağlamında anlamlı bulunarak kutlandığını belirtir ve mor rengin siyahi kadınlar için güçlü bir değişimin simgesi olduğunu ifade eder. Bir diğer örnek olan *Beloved* filmi ise kölelik, tecavüz ve annelik temalarına odaklanır. Filmde eskiden bir köle olan Sethe, Beloved ismini verdiği kızının da kendisiyle aynı kaderi yaşamaması için onu öldürür ancak çocuğunun hayaleti yıllar boyu peşini bırakmaz ve bir gün genç bir kız bedenine bürünerek Sethe'in hayatını alt üst eder. Beloved karakteri Amerikan kölelik tarihinin travmatik bir sembolü niteliğindedir, filmde kadın dayanışması ortak geçmiş ve travma üzerinden kurulur. Dolayısıyla Hollywood sinemasında siyahi kadın özneleri sistem eleştirisi içerisinde ele alarak feminist bir bakış açısıyla sunan yalnızca iki örneğe ulaşılması bakımından bu durumu üçüncü dalga feminizmin Hollywood sinemasında köklü bir dönüşüme yol açmadığı yönünde ifade etmek mümkündür.

2000'lerle birlikte Hollywood sineması *blockbuster* filmlerin yanı sıra daha özel bir izleyici kitlesine hitap eden niş filmler üretmeye başlamıştır; ergenlik öncesi ve ergenlik dönemini kapsayan ara yaş grubundaki genç kızlara hitap eden *chick flick* filmler. Bu tür, esasında tüketim kültürünün bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Tally, 2005). Tally, *The Princess Diaries* (G. Marshall, 2001) ve *Legally Blonde* (Luketic, 2001) filmlerinin büyük miktarda gişe hasılatı getirmesinin ardından genç kızların merkezde olduğu aşk ve arkadaşlık temalı film üretiminde patlama meydana geldiğini vurgular. Aynı zamanda genç erkek izleyiciye yönelik pahalı prodüksiyon ücretleri gerektiren aksiyon filmlerinin aksine chick flick filmler daha düşük bir bütçeyle çekilme imkanına sahip olması ve yüksek kâr getirisi nedeniyle 2000'ler Hollywood sinemasına damga vurmuştur. Genç kızların anneleriyle, toplumsal normlarla ve romantik partnerleriyle yaşadıkları çatışmalarla birlikte intikam, güç ve başarı etrafında dönen kimliklerini bulma süreci

masal türüne yakındır ve dişil seyircinin fantezi dünyasını besler. Filmlerde diegetic ve non diegetic müzik kullanımında pop müzik türüne yer verilmesi çağdaş izleyicinin beklentilerini karşılama yönünde bilinçli bir hamle olarak okunabilir. Ayrıca Lapedis (1999, s. 378) belirli bir yaş grubuna hitap ettiği kabul edilen türlerde pop müzik kullanımının *meta diegetic*[9] düzeyde metinlerarası referans noktaları olarak dikey bütünleşmiş eğlence sektörünün popüler kültür aktarımına aracılık ettiğini vurgular. Bu sayede popüler kültür çift yönlü bir akışla ana akım filmlerin tanınırlığını ve pazarlanabilirliğini artırmaktadır. Tally (2005) cinsellik içermediği ya da yetişkinlere yönelik ciddi bir temaya sahip olmadığı sürece chick flick filmlerde genç aktrislerin yanı sıra genç kızların televizyon programlarından ve dergilerden aşina oldukları ünlü isimlerin de yer alabileceğini belirtir. Böylelikle filmlerin daha geniş bir kitleye ulaşarak popülerleşmesi ve yüksek gişe getirisi hedeflenir. Aynı zamanda chick flick filmlerde karakterlerin eşyaları, kıyafetleri ve makyaj malzemeleri ile bir nevi reklam ve pazarlama stratejisi uygulanarak dönemin popüler tüketim unsurlarının tanıtımı küresel pazara hitap eder. Bu anlamda chick flick filmler popüler kültür tarafından oluşturulmuştur; tüketim kültürüne ve kapitalizme hizmet ederek popüler kültürü yeniden üretir. Ancak Tally temsil edilen baskın imajın banliyöde yaşayan üst – orta sınıftan ve beyaz kızlar olması nedeniyle feminizm için yeni bir sorgulama alanı olduğunu vurgular. Bu anlamda Thompson (2007) 1950'lerdeki melodram türünün basmakalıp cinsiyet kalıplarına, heteronormatif cinselliğe, ırkçılığa ve abartılı romantik aşk mitine geri dönüş tehlikesi barındırdığını belirtir; değişen tek unsur duygusallığın yerini alan eğlence ve mutluluk temalarıdır. Thompson Hollywood'un şiddet ve homofobi içeren filmlerinin geniş izleyici kitlesine sahip olduğu göz önüne alındığında chick flick türünde fiziksel şiddete yer verilmemesini olumlu karşılar ancak yüzeysel bir temaya sahip olması ve gerçek sorunlara yer vermemesi nedeniyle bu durumu Hollywood'un feminizm karşıtı yüzünü ortaya çıkardığı yeni bir pazarlama stratejisi olarak görür. Aynı zamanda Hollywood sinemacılarının çok az bir bölümünü kadınların oluşturduğunu ve hiçbir kadın yönetmenin o döneme değin Oscar ödülü almadığına dikkat çekerek chick flick filmlerin erkek bakış açısı ile üretildiğini iddia eder (Thompson, 2007).

[9] Filmin diegetic evreni dahilindeki başka bir metin ve anlam düzeyi, metinlerarasılık.

2000'li yıllarda kadın bakışının ve deneyiminin esas alınarak önceki dönemlerden belirgin biçimde ayrıldığı film örneklerinden bahsedebilmek mümkündür. Örneğin Nancy Meyers'in *What Women Want* (Meyers, 2000) filmindeki cinsiyetçi erkek karakter bir kaza sonrası kadınların düşüncelerini duyabilmeye başlar ve kadınların aslında kendisi için olumsuz fikirler beslediğini fark ederek şok olur. Ardından çalıştığı şirkette kadınlara yönelik ürünlerin pazarlanmasında pazar payını artırmak için çalışanların kadın bakışına sahip olması koşulu öne sürüldüğünde bu durumu fırsata çevirir ve patronu Darcy'nin düşüncelerini kendi fikriymiş gibi kullanır. Filmin sonunda ise patronuna duyduğu romantik duygularla birlikte tutumunun hatalı olduğunu fark ederek içsel bir dönüşüm geçirir. Final sahnesinde kapanış geleneksel Hollywood dramatik yapısına uygun olarak romantik aşk miti ile yapılır ancak Nick, patronu Darcy'e duyduğu aşk ile onu kurtarıcısı olarak gördüğünü söyler. Bu anlamda klasikleşmiş kurtarıcı niteliğindeki erkek kahramanın romantik aşkı tersine çevrilerek normatif cinsiyet kalıpları yapı bozuma uğratılır. Meyers'in yönettiği *Something's Gotta Give* (2003) ve *It's Complicated* (2009) filmleri ise Hollywood'da ana karakter olarak görünürlüğü az olan orta yaşlı kadınları merkeze alır ve kadın arzusunun ön planda olduğu bir çerçevede şekillenir. Bu anlamda Meyers'in, filmlerinde kadın bakışını önceliği ancak dramatik yapı ve kapanış bakımından heteroseksüel aşk temelinde şekillendirdiği söylenebilir.

Bir diğer örnek olarak Nora Ephron, filmlerinde doğrudan feminist bir mesaj barındırmaz ve genelde romantik komedi türündeki yapımları üstlenir ancak *Julie & Julia* (Ephron, 2009) filminde kadınlar çok katmanlı ve derinlikli karakter özelliklerine sahip olarak aşk, aile ve kariyer temaları etrafında anlatının merkezinde yer alırlar. Özellikle 1950'lerde yaşayan Julia'nın hikayesi tamamı erkeklerden oluşan profesyonel aşçılık kursunda bireysel başarı miti üzerinden yükselerek kadınlar arası dayanışma teması çerçevesinde şekillenir. Julie ve Julia'nın hikayesi paralel anlatı ile kurulur; 2000'lerin başlarında yaşayan Julie için Julia, nesiller arası olumlu bir rol model olarak resmedilir ve her iki kadının kendini gerçekleştirme süreçleri farklı zamanlara aittir ancak benzer bir ruhla işlenir. Ayrıca Julia'nın kapitalist pazarda kadın emeğini görünür kılması kolayca gerçekleşmez ve en başarılı olanın değil başarısını en iyi pazarlayanın kendine bir yer edinebildiği fikrinin kapitalist sisteme karşı bir tür eleştiri niteliği taşıdığı söylenebilir. Ancak filmdeki erkek karakterler kadınların kariyerlerinde belirleyici bir rol üstlenir. Örneğin Paul, eşi Julia'nın kariyerini destekler ancak iş icabı taşındıkları Fransa'dan

ayrılarak yeniden Amerika'ya dönmeleri Julia'nın kariyerini kesintiye uğratır. Benzer şekilde Julie'nin eşi Eric, karısının yemek yapma tutkusunu başlarda önemsemez ve hane içi görevlerini ihmal ettiğini öne sürerek Julie'yi terk eder. Nitekim Julie bu ayrılıktan psikolojik olarak olumsuz etkilenir ve eşi ile ayrı kaldığı süre boyunca iş verimliliği azalır. Dolayısıyla filmin, kadın öznenin kendini gerçekleştirme arzusunu ataerkil evlilik kurumu ve kariyeri arasındaki çatışma üzerinden görünür kılmakla beraber bu durumu sorunsallaştırmayarak eleştirel bir yaklaşımla ele almadığını söylemek mümkündür. Kadın yönetmen tarafından üretilmiş gerçek bir feminist film pratiğine ise bu çalışma özelinde yapılan araştırma neticesinde *A League of Their Own* (P. Marshall, 1992) filminin örnek teşkil ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Filmde İkinci Dünya Savaşı sırasında erkeklerin savaşa katılımlarından doğan boşluk üzerine kadınların profesyonel anlamda bir beyzbol takımı kurmaları anlatılır. İki rakip takım olan *Racine Belles* ve *Rockford Peaches*[10] oyuncularının mini etekli formalar giymeye mecbur bırakılması ve kimi zaman erkek taraftarlarla yakın etkileşime girmelerinin istenmesi oyuncuların kadınsı özelliklerini ön plana çıkararak erkek izleyicinin bakışına hizmet etmekte ve varlıklarını seyir nesnelerine indirgemektedir. Rakip takım isimleri ve finale doğru ekranda görülen takım otobüsünün arkasındaki *dirt in the skirt* sloganı dönemin cinsiyetçi bakış açısını yansıtan unsurlarındandır. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminin ardından askerlerin eve dönmesiyle birlikte kadınlar beyzbol liginin kurucusu ve finansörü Walter Harvey, erkek beyzbol liginin yeniden canlanabilmesi için oyuncuların eve dönmesi gerektiğini söyler. Ancak *Rockford Peaches* takımının menajer yardımcısı Ernie Capadino, Harvey'nin bakış açısına göre bu durumun fabrikalarda çalışan kadınlar için de gerekli olması gerektiği sonucunun ortaya çıkacağını ifade eder ve dolayısıyla oyuncuların gerçek anlamda yetenekli olduklarını vurgulayarak ligin kapatılmaması gerektiğini belirtir. *A League of Their Own* filminin yönetmeni Penny Marshall, bu filmde Walby'nin belirttiği üzere İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminde ABD'de fabrikalarda çalışan kadınların işlerine son verilmesine dikkat çekerek bu durumun sonuçlarını kadın bakış açısından ele almakta ve erkek bakışını ifşa ederek cinsiyetçi ideolojinin altını oymaktadır. Oyuncuların ana akım medya ve seyirciler arasında gördüğü ilgi sonucunda kar mantığıyla ilerleyerek ligi kapatma kararından vazgeçen Walter Harvey ise kapitalizmin sembolik figürü olarak ele

[10] İngilizcede *belle* güzel kadın; *peach* ise argo anlamıyla vücudun genital bölge ve kalça kısmı anlamına gelmektedir.

alınır. Tüm bu veriler ışığında *A League of Their Own* filmi ataerkil sistem içerisinde üretilmiş ancak bu sistemin dışına çıkarak eleştiren bir yapım olarak konvansiyonel Hollywood sinemasının feminist örneklerinden biridir. Dolayısıyla kadın yönetmenler bakımından kadın temsili kimi zaman dişil perspektiften ele alınsa da *A League of Their Own* filminin haricinde çoğunlukla sistem eleştirisinden yoksun ve klasik Hollywood kalıplarına uygun yapımlar olarak üretildiğini söylemek mümkündür.

2.3.2. #MeToo Hareketi ve Hollywood

2017 yılında Hollywood yapımcısı Harvey Weinstein'ın kadın çalışanlarına uygulamış olduğu cinsel taciz vakalarının ortaya çıkmasıyla birlikte oyuncu Alyssa Milano tacize uğrayan kadınlara Twitter üzerinden *#MeToo* hashtagini kullanmaları yönünde bir çağrı yapar ve bu durum medyada büyük yankı uyandırarak *#MeToo* hareketinin başlamasına neden olur (Kantor & Twohey, 2021). Bu hareketin ardından taciz ve tecavüz vakalarını konu edinen Hollywood filmlerinin yükselişe geçtiğini söylemek mümkündür. Örneğin bir medya şirketi içerisinde yaşanan cinsel tacizi konu alan *Bombshell* (Roach, 2019) filminde kadın çalışanlar patronlarının geçmişe yönelik taciz suçlarını ortaya çıkarır ve film, taciz faili patronun hüküm giymesi ve kadın dayanışmasının zaferiyle sonuçlanır. Bir diğer örnek olarak *Promising Young Woman* (Fennell, 2020) filmi tecavüz mağduru arkadaşı için adalet arayan Cassandra karakterinin öyküsünü anlatır.

Tecavüz yalnızca patolojik nedenlerle eylenen bireysel bir suç değildir, aynı zamanda kültürel bir kavramdır. Pascoe ve Hollander (2016) tecavüzü birkaç sapkın bireyin işlediği bir suç olmaktan çıkarır ve normal erkeklerin de tecavüzde bulunduğunu belirtir. Ataerkilliği benimseyen erkekler maskülenliklerini kanıtlamak amacıyla tecavüzü bir tür egemenlik yahut cezalandırma aracı olarak görmektedir. Ancak modern toplum yapılarında tecavüzün ciddi bir suç olarak kabul edilmesi erkekleri tecavüzü meşrulaştıracak yollar aramaya itmektedir. Örneğin alkol ve madde kullanımı, kadınların olay esnasındaki giyimleri ve cinsel geçmişleri, çeşitli duygusal manipülasyon yöntemleri bu yollara örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Pascoe ve Hollander (2016) tecavüze karşı yürütülen kampanyaların, erkeklere fiziksel üstünlük atfederek güç yanılsamasını benimsemelerine neden olabilecekleri ve bu anlamda normatif cinsiyet kalıplarının olası yeniden üretimi tehlikesini vurgular. Bunun yerine alternatif bir yol olarak cinsiyetlerin karşılıklı olarak birbirlerinin kişisel alanlarına ve bedenlerine saygı duymasını hedefleyen

kampanyalar ve kadınların savunma teknikleri alanında bilinçlendirilmesini önerirler. Baker (1999) hukuki bağlamda yasaların genellikle erkek yanlısı olması sebebiyle mağdurların tecavüz eylemini ya hiç bildirmediklerini ya da çoğunlukla mağdurun suçlanarak failin beraat etmesi ile davaların düştüğünü belirtir. Pascoe ve Hollander'a (2016) istinaden yabancı bir erkeğin yabancı bir kadına uygulamış olduğu cinsel şiddet herkes tarafından tecavüz olarak kabul edilebilirken bir kadını evine davet eden bir erkeğin eylemi çoğunlukla tecavüz olarak nitelendirilmemekte ve bu suçun sebep ve sonuçları toplum tarafından kadına yüklenmektedir. Baker yasaların kültürel normları değiştirme gücüne dikkat çekerek tecavüzle mücadele yolunun eylemin toplumsal anlamının değiştirilerek mümkün olabileceğini belirtir. Ayrıca dilin önemine dikkat çeker ve rızanın karşılıklılığı sorgulanırken cinsel ilişki teklifine karşı sessiz kalmanın da bir red biçimi olduğunu ve sorumluluğun kadına değil erkeğe yüklenmesi gerektiğini vurgular. Baker'a göre adalet kurumları kadına karşı ön yargılı tutumunu bırakarak faile odaklanmalı ve caydırıcı cezalar artırılmalıdır ve bu anlamda bir diğer tecavüzle mücadele yolu ise faillerin ve genç erkeklerin tecavüz suçunun yıkıcı sonuçları ile yüzleştirilerek empati kurmalarının sağlanmasıdır. Baker tecavüzü doğuran nedenlerin erkeklerin önlenemez cinsel dürtüleri ve üreme potansiyelleri gibi biyolojik sebeplerle değil kontrol, güç ve egemenlik istenci ile ilişkili olduğunu ifade eder. Buna göre tecavüz yalnızca kadınlar değil diğer erkekler üzerinde de hakimiyet kurma yollarından biridir. D. J. West, C. Roy, ve F. L. Nichols on iki tecavüzcünün psikiyatristleriyle yaptıkları görüşmeleri referans alarak tecavüz eyleminin arka planında sağlıklı bir aile içerisinde büyümeyen problemli erkek çocuklarının deneyimlerinin olduğunu belirtir (Walby, 2021, s. 202):

> *Bu adamlar sosyo-cinsel ilişkilerin zorluklarıyla uğraşacak özgüvene sahip olmadıkları için kadınlarla normal ilişkiler kuramıyorlardı. 'Nihai patlama' arazlı kişiliğin belli bir gerilim sürecine dahil olması sonucunda gerçekleşiyordu… Erkekler heteroseksüel ilişkilere girmekte ve erkeklik mefhumlarını oluşturmakta sorun yaşıyorlar. Hüsrana kapıldıklarında kadınlara tecavüz ediyorlar. 'Savunmasız' ve 'tahrip olmuş' erkeklikleri tecavüzün açıklanmasının merkezine yerleşiyor.*

Ryan ve Kellner (2021, s. 71) erkek şiddetini şu şekilde açıklar:

> *Pasif erkeğin kadına yönelttiği hiddet, aslında bağımlılığa ve altta kalma olasılığına duyulan, rekabetçi erkek dünyasında diğer erkeklere göre pasif kalma korkusuyla*

bağlantılı bir öfkedir. Şiddet, hem bu duygulardan kaçmak hem de kadın gücünü ve potansiyel kadın bağımlılığını alt etmek için bir çıkış yolu oluşturur.

Tecavüz genellikle heteroseksüel ilişkilerde görülmektedir ancak erkeklerin hemcinslerine karşı uygulamış oldukları tecavüz eyleminde de egemenlik kurma, sindirme ve aşağılama politikaları güdülür. Wood ve Toppelberg (2017) fiziksel şiddet ve normatif aşırı maskülenlik ile iç içe geçmiş bir yapı olan askeri kurumlarda ordunun sosyalleşme pratiklerinin tarihsel olarak cinsiyetçi hakaret ve eylemlerle iç içe geçtiğini belirtir. Askerler temel eğitimlerinin yanı sıra akademi içerisindeki sosyalleşme süreçlerinde baskınlık kurmayı, saldırganlığı ve düşmana karşı insanlık dışı uygulamaları meşrulaştırmayı askerî kimliğin özü olarak kabul etmektedir. Wood ve Toppelberg, ABD ordusu içerisinde erkeklerin de önemli ölçüde tecavüze uğradığını ve 2016 yılında her iki cinsiyetin de yaklaşık olarak üçte birinin birden fazla faili bildirdiklerini belirtir ve hem faillerin hem de mağdurların sayısının sivil halka kıyasla militer yapı içerisinde daha yüksek olduğunu ifade eder. Aynı zamanda tecavüze uğrayan kadın askerlerin ekonomik ve medeni durumlarının yanı sıra cinsel taciz geçmişleri de tecavüz eylemi açısından risk faktörünü artırmaktadır. Ancak Wood ve Toppelberg tecavüzü bir savaş stratejisi olarak gören devlet orduları ve silahlı bağımsız örgütlerin sivil halka uyguladıkları tecavüzlerin yanı sıra bireysel tercih sonucunda gerçekleşen tecavüzün, dışlanma korkusundan ötürü militer yapıya uyum sağlama gibi sosyal nedenlerle gerçekleşebileceğini ve bu tür tecavüzlerin komutanlar tarafından tolere edildiğini vurgular (2017, s. 625).

Margot Robbie yakın dönem Hollywood sinemasında feminist film pratiklerine imza atan Amerikalı oyuncu ve film yapımcısıdır. Robbie, 2017 yılında Hollywood'a yazmış olduğu açık mektupta kadınların Hollywood sinemasında şovenist rollerle sınırlandığını ifade ederek erkek bakışı ile oluşturulan karakter sunumlarını eleştirir ve süper kahraman filmlerinde kadınların erkeğin gölgesinde bırakıldığı basmakalıp klişeler yerine daha gerçekçi, çok boyutlu ve güçlü kadın temsillerine duyulan ihtiyacı dile getirir[11]. Yapımcılığını üstlendiği ve baş süper kahraman olarak yer aldığı *Birds of Prey* (Yan, 2020) projesini kız kardeşlik olgusu bağlamında kadınların intikam, adalet, güç ve bağımsızlık arayışları ekseninde ele alır. Robbie *Glamour*[12] dergisinin 2020 Ocak

[11] (*Margot Robbie Wrote a Letter to Hollywood*, 2017)
[12] (Moeslein, 2020)

sayısına verdiği röportajda Hollywood'da kız çetesinden oluşan aksiyon filmlerinin eksikliğinden hareketle bu projeyi üstlendiğini belirtir. Ancak bunun yanı sıra *Birds of Prey* filminin tipik bir kız filmi olarak değerlendirilmesinin önüne geçmek istediğini ve tıpkı erkek kahraman merkezli büyük bütçeli filmlerdeki gibi MPA tarafından R dereceli bir film olarak sınıflandırılmasını sağladığını vurgular. Nitekim *Renee Montoya* karakterine hayat veren Rosie Perez erkek egemen aksiyon sinemasının kadın bedenini teşhir edici kıyafetlerine karşı filmdeki kostümlerinin içerisinde kendisini nesneleşmiş bir figür olarak hissetmediğini ve erkek bakışından özgürleşmenin yaratıcılıklarını artırdığını ifade eder: *"You could be sexy, but you didn't have to put on the sexiness."* Aynı zamanda Perez, yapım sürecinde kararların ortaklaşa verildiği bir atmosfer olduğundan bahseder ve buna istinaden Robbie, yaratım ekibinin tamamının kadınlardan oluşması sebebiyle kadın bakışının kendiliğinden ortaya çıktığını belirtir.

#MeToo hareketinin etkisiyle 2017 yılı ve sonrası Marvel ve DC evrenlerinde erkek kahraman merkezli hikayelerin yanı sıra kadınların ön plana çıktığı yapımlar artış göstermiştir. Bu filmlerde kadınların yalnızca fiziksel güç ve liderlik özellikleriyle değil, aynı zamanda duygusal derinliğe sahip karakterler olarak temsil edilerek klasik erkek kahraman kalıplarını dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Bu dönem itibariyle Marvel evreninden *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019) filminin öncülük ettiği ve devamındaki *Black Widow* (Shortland, 2021), *The Marvels* (DaCosta, 2023), *Madame Web* (Clarkson, 2024); DC evreninde ise Patty Jenkins'in yönettiği *Wonder Woman* (2017) ve *Wonder Woman 1984* (2020) filmlerindeki ana karakterler ilk kadın solo süper kahramanlar olarak beyazperdede yerini almıştır. Bir diğer blockbuster film serisi olan *Star Wars* evreninin ilk iki üçlemesinde kadınlar olaylara doğrudan müdahalelerinin bulunmadığı edilgen, duygusal ve destekleyici yan rollerle sınırlandırılır; bakış ve aksiyonun taşıyıcısı tamamıyla erkeklerdir. Serinin devam üçlemesi olan 2015 – 2019 arası sequel trilogyde ilk defa Rey karakteri aksiyona doğrudan katılan cesur, kararlı ve bağımsız karakter yapısı ile öne çıkar ve Jedi geleneğinin önceki temsilcileri olan erkeklerin bıraktığı mirası devralarak bir Jedi savaşçısı olma yolunda ilerler. Buradan hareketle kadın bakışının esas alındığı sequel trilogynin önceki üçlemelerden ve makro ölçekte ana akım aksiyon sinemasından oldukça farklı bir kadın temsili sunduğunu ve Rey karakterinin feminist film teorisi bağlamında rol model teşkil ettiğini söylemek mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GRETA GERWİG FİLMLERİNDE FEMİNİST SÖYLEM UNSURLARININ ANALİZİ

Teun van Dijk, *Principles of Critical Discourse Analysis* (1993) isimli makalesinde geliştirmiş olduğu eleştirel söylem analizinin eril egemen sistemin yeniden üretimi bağlamında toplumsal cinsiyet eşitsizliği araştırmalarında kullanılabilecek elverişli bir yol olduğunu ifade eder. Güç, egemen grubun bağımlı grup üzerinde bilişsel ve eylemsel yollarla kurmuş olduğu hegemonik baskı alanlarından oluşmaktadır. Van Dijk, modern toplumlarda bilişsel stratejilerle zihinsel temsillerin dönüştürülmesine dayalı olarak kurulan güç ilişkilerinin, fiziksel kontrole dayalı eylemsel stratejilere nazaran daha sık kullanılmasına dikkat çeker. Seçkin grubun egemen söylemi sosyal, politik ve kültürel bağlamda örgütlü bir hiyerarşiden oluşan kurumsal yapıya aittir. Buna göre makro ölçekte seçkin sınıfın kullanmış olduğu stratejik söylem, sosyopolitik bir bakışla ele alınma gereksinimini doğurmaktadır. Aynı zamanda sistemin kendisini meşrulaştırma yollarının ve bağımlı grubu oluşturan bireylerin hâkim ideolojiyi içselleştirmesinin, sosyal biliş bağlamında mikro ölçekte analiz edilmesi gerekmektedir. Van Dijk, hegemonik söylemi üreten grupların ikna, ayrıştırma ve manipülasyon yöntemlerini kullandığını ve bu anlamda sosyal sorunların açıklanmasında bilişsel yöntemin en elverişli yol olduğunu belirtir.

Sosyal aktörler ve örgütlü kurumsallık, iktidarın hakimiyetini pekiştirme görevinin yanı sıra medya ürünlerine olan erişimi denetim altına alarak bağımlı grubun söylemini görünmez kılabilir. Van Dijk, aktif söyleme erişim ve anlam üretme bakımından bağımlı grubun dezavantajlı kılındığını belirtir. Bu durum, klasik Hollywood sinemasında bakışın ve eylemin taşıyıcısı olarak etken özne konumunda yer alan erkek ve arzunun nesnesi

olan edilgen ve pasif alıcı konumundaki kadın ile ilişkilendirilebilir. Van Dijk, söylem erişiminin denetimini sosyal egemenliğin en önemli yönü olduğunu belirtir. *"Kimin neyi, kimden, nerede, ne zaman ve nasıl söyleyebileceğinin"* belirlenmesi zihinsel yönetimin bilişsel stratejisini oluşturmaktadır. Normatif değerler, ahlaki tutumlar, inanç sistemi ve cinsiyet ideolojileri bağlamında sosyal biliş kavramı mikro ve makro ölçekte birey ve grup arasındaki etkileşime aracılık etmektedir. Van Dijk, dilsel ve metinsel söylemin etki ve anlaşılma biçimleri bağlamında sosyal biliş kavramının egemen grubun söylem üretimini analiz etmeye yardımcı olduğunu ileri sürer.

Mikro düzeyde söylem kelime seçimi söz sanatları; cümlenin söz dizimsel yapısı ve gramerden oluşurken yerel düzeyde söylem ise karakterlerin kurumsal otorite ile kurmuş olduğu ilişkiyi işaret eder. Bu anlamda devlet erki, dini kurumlar, medya yapılanmaları, eğitim sistemleri ve film yapım şirketlerinin ideolojik üretimleri toplumsal normların belirleniminde önemli rol üstlenir. Nitekim Althusser'in ideolojik aygıtlar kuramına göre devlet hâkim ideolojiyi baskı ve tahakkümün yanı sıra ideolojik aygıtlar olarak tanımladığı ailevi; dinsel, öğrenimsel, hukuki, siyasal, sendikal, kültürel aygıtlar, aile ve haberleşme aygıtları ile içselleştirilerek rızanın üretimi sağlanır. Böylelikle ataerkil ideoloji hem yeniden üretilerek kuşaktan kuşağa aktarılmakta hem de meşru bir zemine oturtulmaktadır (2010, s. 169). Makro yapılar ise bilişsel düzeyde bireylerin zihnindeki sosyal temsilleri inşa etmektedir. Feminist sinema bağlamında karakterler arası mikro söylem, egemen ideolojinin yeniden üretildiği noktaların yanı sıra bağımlı grubun ifade alanı olan karşı söylemin analizini de içermektedir. Buradan hareketle çalışmada Greta Gerwig'in yönetmiş olduğu Lady Bird, Little Women ve Barbie filmlerinde kadın temsili ve feminist söylem unsurları karakterler arası diyaloglar, görsel dil ve anlatı yapısı bağlamında feminist kuram çerçevesinde değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu anlamda filmsel söylemin metinlerarası disiplinleri barındıran çok katmanlı yapısının toplumsal cinsiyet sosyolojisi ile doğrudan ilişkisi nedeniyle çalışmada Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi yönteminden yararlanılmıştır.

3.1. Araştırmanın Amacı

Sinema, tarihinin ilk dönemlerinden bugüne değin eril egemen bir dil ve bakış açısı ile toplumsal cinsiyet algısını yeniden üreten ve kadının öteki konumunda edilgen roller ile yer aldığı filmler üzerinden bireyi ve toplumu etkileyen güçlü bir medya aracıdır.

Çalışmanın temel amacı Hollywood sinemasının feminist film teorisi çerçevesinde incelenmesi ve protagonist kadın karakterlerin aktif özne olarak yer aldığı Greta Gerwig filmlerinde ataerkil cinsiyet kodlarına getirilen eleştiri, cinsiyetçi söylemin karşısında konumlanan alternatif bir dil ve dişil perspektiften kadın temsilleri bağlamında feminist söylem unsurlarının analiz edilmesidir.

3.2. Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür değerlendirmesi sonucunda feminist sinema alanında yapılmış çalışmalarda ağırlıklı olarak başta Türk sineması olmak üzere İran ve Lübnan sinemasında kadın yönetmenlerin ve Fransız sinemasında Agnés Varda'nın filmlerinde kadın temsilinin incelendiği çalışmalar tespit edilmiş; Amerikan sineması ve Türk sinemasında kadınlık ve erkeklik temsillerinin karşılaştırmalı bir analizinin yapıldığı, Amerikan sinemasında kadın temsilinin toplumsal cinsiyet olgusu bağlamında araştırıldığı yüksek lisans ve doktora tez çalışmaları saptanmış, bunlara ek olarak Amerikan sinemasından seçilen örnek filmler üzerinden toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın temsilinin feminizm bağlamında ele alındığı araştırma ve inceleme makalelerine ulaşılmıştır. Ancak feminist film teorisi bağlamında ataerkil yapıya eleştirel bir perspektif ile yaklaşan filmlerde kadınların güçlenmesine ve bağımsızlığına yapılan vurgu ve feminist söylem unsurlarının kadınların protagonist olarak yer aldığı film pratikleri bağlamında Hollywood klasik anlatı sinemasının incelendiği herhangi bir tez çalışması, Amerikan animasyon sinemasında kadınların özne konumunda temsil edilerek toplumsal cinsiyet rolleri bakımından değişimini ele alan yüksek lisans tez çalışmaları haricinde saptanmamıştır. Bu anlamda çalışmanın mevcut literatürdeki bir eksikliği gidererek katkı sağlayacağı ve feminist sinema alanındaki çalışmalara destek olabileceği düşünülmektedir.

3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Çalışmanın kapsamı üretim ve dağıtım süreçlerinin büyük Hollywood stüdyoları tarafından gerçekleştirildiği ana akım Amerikan sinemasıdır. Çalışma, beyazperdede vizyona giren konvansiyonel Hollywood filmleri ile sınırlandırılmıştır. Bu anlamda bağımsız pratikler ve dijital film izleme platformlarına yönelik üretimler bu çalışmanın kapsamına dahil edilmemiştir. Kuramsal çerçevenin ilk bölümünde Christian Metz ile

Frankfurt Okulu'nun kurucularından Adorno ve Horkheimer'ın görüşlerinden hareketle ideolojik aktarım için elverişli bir yol olarak görülen klasik anlatı sinemasının biçimsel özellikleri ve yıldız sistemi açıklanmaktadır. Bölümün devamında pre code döneminde kadın temsili ve Hays Kodları'nın başlangıcından radikal feminizmin yükselişine kadar olan dönem ataerkil söylemin üretim biçimleri bağlamında ele alınmıştır. Bu anlamda sansür sisteminin cinsiyet sunumuna yönelik sınırlamaları, her iki dönemden seçilen örnek filmlerden yararlanılarak karşılaştırmalı bir analiz olarak sunulmuştur. İkinci bölümde 1970'lerden itibaren feminist akımların gelişimi ve bu akımların Hollywood sinemasındaki yansımaları değerlendirilmektedir. İkinci bölümün devamında *#MeToo* hareketinin sinemaya olan etkisi, doğrudan feminist unsurlar barındıran örnek filmler üzerinden tartışılmaktadır. Üçüncü bölüm, son dönem Hollywood sinemasında feminist anlatılarıyla öne çıkan Greta Gerwig'in senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenmiş olduğu *Lady Bird*, *Little Women* ve *Barbie* filmlerinin feminist kuram çerçevesinde söylemsel analizini içermektedir. Buradan hareketle ele alınan filmler iki ana başlık altında makro bağlamda şematik yapı ve mikro bağlamda ise sözdizimsel yapı bakımından analiz edilecektir. Söz konusu filmler kültürel, tarihsel ve mekânsal bağlamda kadınlık deneyiminin farklı okuma alanlarına elverişli olması ve bu anlamda feminist söylemin çeşitli yönlerini yansıtma potansiyeli barındırması sebebiyle çalışmaya dahil edilmiştir.

3.4. Feminist Kuram Çerçevesinde Film Analizleri

3.4.1. Lady Bird Film Analizi

3.4.1.1. Makro Bağlam

3.4.1.1.1. Şematik Yapı

- 11 Eylül olaylarının ardından Christine, annesiyle birlikte memleketi Sacramento'ya döner ve Katolik bir okula kaydedilir.
- Christine yeni okulunda Danny ile tanışır ve flört ederler ancak daha sonra Danny'nin eşcinsel olduğunu öğrenir.
- Danny ile olan ayrılığının ardından Kyle'dan hoşlanmaya başlayan Christine, Kyle'ın çevrresine dahil olabilmek amacıyla Jenna Walton ile arkadaşlık etmeye başlar. Ancak Jenna tarafından kabul görebilmek için aslında olmadığı biri gibi

davranmaya başlar, kendisini ve ailesinin maddi durumunu doğru bir şekilde yansıtmayarak varlıklı oldukları yönünde yanlış bir algı yaratır.

- Christine'in Kyle ile olan ilişkisi romantik yönünün yanı sıra cinselliği de barındırmaktadır, nitekim Christine ilk cinsel deneyimini Kyle ile birlikte yaşar. Ancak Kyle'ın kendi bekareti hakkında yalan söylediğini öğrenmesi üzerine ilişkileri sona erer ve arkadaş olarak kalmaya karar verirler.
- Kyle, Jenna ve Jenna'nın erkek arkadaşı ile beraber mezuniyet balosuna gitmek üzere yola çıkan Christine, bulunduğu ortama ait hissetmeyerek kendine yabancılaştığını fark eder ve arabadan iner.
- Christine, Jenna ve Kyle'ın arkadaş ortamına dahil olması nedeniyle zayıflayan arkadaşlık bağını yeniden güçlendirmek amacıyla July'nin evine gider.
- Annesinden gizli bir şekilde yazmış olduğu New York'taki bir üniversiteyi kazanması üzerine annesi Marion, Christine'e soğuk bir tutum sergiler.
- Christine New York'a gider ve yurda yerleşir. Annesi Marion'un duygularını yazmış olduğu mektupları okuduktan sonra annesine empati duymaya başlar ve Sacramento'yu özlediğini fark eder.
- Finalde Christine'in üniversiteyi kazanması ve annesiyle olan çatışmalarının sona ermesiyle birlikte film, mutlu sonla kapanır.

Filmde Christine'in doğuştan verili olan isminin yerine *Lady Bird* takma adını edinmesi, cinsiyetçi değer yargılarıyla örülü Katolik mezhebine yönelik alaycı tutumu ve nispeten seküler bir mekân olan New York'a taşınarak beşerî bilimler alanında öğrenim görmek istemesi gibi unsurlar özneleşme yolunda ataerkil otoriteye başkaldırı niteliğindedir. Ancak Marion'un baskın olan sınıfsal söylemi ve egemen sistemin sınırları dahilinde hayatta kalmaya odaklı tercihi, Christine'in kendini gerçekleştirme arzusu ile çatışma yaratmaktadır. Nitekim bu durum Christine'in sosyal çevresinde kabul görmek amacıyla kendisini olduğundan farklı tanıtmasına ve öz kimliğini bastırmasına neden olur. İdeolojik ve kültürel aktarımların taşıyıcısı olarak aile ortamı ve anne figürü, erken çocukluk döneminden itibaren kimlik gelişimini etkileyen önemli faktörlerdir. Anlatının sonunda Marion'un söylemindeki olumlu dönüşüm ataerkil ve sınıfsal engellerin söylemsel düzeyde çözülmesine işaret eder. Bu durum, özerk bir birey olarak koşulsuz kabul edilmeyi bekleyen Christine'in farklı bir sosyal aidiyet kurgulama ihtiyacını ortadan kaldırır. Bu anlamda film, dişil öznenin kimlik edinme sürecinde çözümün

Amerikan Rüyası'nın sistem içerisinde neo liberal yükselme vaatlerinde değil ataerkil ve kapitalist söylemin yeniden üretiminin aşılması yönünde konumlandığını söylemek mümkündür.

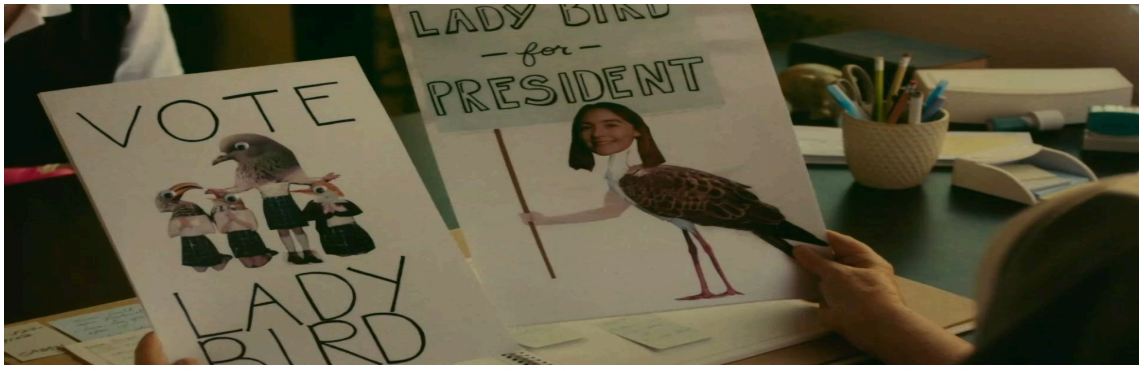
3.4.1.2. Mikro Bağlam

3.4.1.2.1. Sözdizimsel Yapı

Film, 2002 yılında ABD'nin Kaliforniya eyaletine bağlı bir taşra kenti olan Sacramento'da geçmektedir. Nitekim 11 Eylül 2001 tarihinde New York şehrinde gerçekleşen terör saldırılarının ardından Afganistan'a düzenlenen operasyonların televizyon haberlerinde yer aldığı görüntüler filmde sıklıkla gösterilir. Christine'in annesi Marion aşırı korumacı annelik modelini benimseyen bir kadın olarak sunulur ve dönemin karmaşık toplumsal yapısı nedeniyle kızını lise eğitiminin son senesinde bir Katolik okuluna gönderir. Ancak Christine, dini ritüellere katılımda ve okulun kısıtlayıcı tutumlarını benimsemekte isteksiz davranmakta ve çoğunlukla alaycı bir tutum sergilemektedir. Donlevy (2002) Katolik okullarını komüniter teori ile ilişkilendirir. Bu teoriye göre bireylerin kimliği bağımlılıklar ve yükümlülükler çerçevesinde toplumsal aidiyet duygusu ve diğer üyeler ile kurdukları sosyal etkileşimler bağlamında şekillenir. Selznick, bu durumu karışmış benlik olarak tanımlar; zira bireyin benlik oluşumunda ve sosyal sorumlulukları benimsemesinde rızadan ziyade içerisinde bulunduğu topluluğun ortak değerlerinin kabulü söz konusudur. Bu anlamda komüniterlik, liberalizmin bireyselci yapısına karşıt olarak toplum odaklı bir düşünce sistemidir; birey, içerisinde bulunduğu sosyal çevre bağlamında anlam kazanır. Donlevy'nin araştırmasına göre Katolik olmayan ancak Katolik okullarında eğitim gören öğrenciler ortak dua ritüelleri ve dini ayinlere katılımın zorunlu olması gibi katı tutumlar neticesinde sosyal aidiyet duygusuna yabancılaşmakta ve özgür iradelerinin kısıtlandığını düşünerek kimlik çatışması yaşamaktadır (Donlevy, 2002). Christine, müzikal seçmeleri için oluşturulan aday başvuru ve kabul listelerine ismini *Christine "Lady Bird" Mcpherson* olarak yazar. Christ, ingilizcede İsa Mesih[13] anlamındadır. Christine ismi ise İsa'ya ait olan, Hristiyan kadın anlamına gelir. Christine'in kendisine Lady Bird takma adını edinmesi, annesinin baskıcı tutumuna ve geleneksel dini otoriteye başkaldırı biçimi olarak okunabilir. Nitekim

[13] (*Tureng*, n.d.)

oyuncu seçmelerinde *"I gave it to myself. İt was given to me, by me"* ifadesinde bu ismin kendisine kendisi tarafından verildiğini belirtir. Semiyotik bağlamda incelendiğinde kuş figürü bağımsızlığın ve özgürlüğün göstergesidir.



Şekil 3.1: Film Karesi

Butler (2023) kimlik kavramının bireylerin verili biyolojik cinsiyetlerinden farklı olarak toplum tarafından inşa edildiğini ve dayatıldığını öne sürer. Ancak kişi zamanla kendisine yeni bir kimlik inşa edebilir ve bu durum *performatif kimlik* olarak tanımlanır. Performatif kimlik, kişinin toplum sahnesinde sergilediği rollerin bütününü kapsar. Örneğin Christine, sosyoekonomik anlamda alt – orta sınıfa mensuptur ancak burslu olarak okuduğu lise dini bir kurum olmanın yanı sıra prestijli ve ücretli bir okuldur. Bu anlamda elit üst – orta sınıfa hitap eder ve akademik başarının yanı sıra saygın bir çevre edinme fırsatı sunar. Christine'in, en iyi arkadaşı Julie haricinde kurmuş olduğu ilişkiler tamamen maddi düzeyde varlıklı insanlar üzerinden ilerler. Bu ilişkilerle esasında saygın ve varlıklı biri tarafından seçilmişlik, onaylanma ve aidiyet hisleri üzerinden tamamlanmaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim Christine, kültürel sermayeyi sınıf atlamanın temel aracı olarak görür. Örneğin Jenna hem varlıklı bir aileden gelmesi hem de erkekler tarafından beğenilen ideal kadın vücuduna ve yüz güzelliğine sahip olması bakımından kapitalist ve ataerkil sistemin ödüllendirdiği bir figürdür. Christine, Kyle'ın Jenna'ya duyduğu ilgiyi fark etmesi üzerine Jenna'nın sosyal çevresine dahil olmayı amaçlar. Bu anlamda kendisini köklü ve varlıklı bir aileden olarak tanıtması kimliğin performatif inşası ile ilişkilendirilebilir.

1990'lı yıllarda internetin yaygınlaşması ve teknoloji şirketlerine yapılan büyük yatırımların ardından 2000 yılında *dot – com balonu* olarak adlandırılan finansal kriz ve

2001'de gerçekleştirilen 11 Eylül saldırıları nedeniyle borsaların çökmesi sonucu binlerce şirket batmış ve işten çıkarmalar meydana gelmiştir (Battalio & Schultz, 2006).



Şekil 3.2: Film Karesi

Babasının işten çıkarılmasından ötürü evin geçimini tek başına üstlenen annesi Marion, Christine'in üniversiteyi New York'ta okuma hayalini maddi yetersizliklerinden ve terör saldırılarından dem vurarak toplumsal gerçeklerle çatıştırır ve sıklıkla ona sosyal konumlarını hatırlatır. Christine'in babası, annesine nazaran daha şefkatli ve ılımlı bir karakterdir; bu durum toplumsal cinsiyet rollerinin ekonomik koşullar tarafından üretildiğine ve ondan etkilendiğine bir örnektir. Nitekim Beavuoir (2022) tarihte kadının ikinci plana indirgenmesinin temel nedenini özel mülkiyetin ortaya çıkışı olarak belirtir. Üretim araçlarına sahipliğin erkek cinsinin tekelinde olması, kadının ekonomik anlamda ezilmişliğinin nedenidir. Bu sebeple evlilik, kadının yazgısı haline gelmiştir. Ancak Lady Bird filminde hanenin geçimini annenin sağlaması onun daha otoriter bir kimlik benimseyerek hane reisi rolünü üstlenmesine neden olur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rollerinin ters yüz edildiğini söylemek mümkündür. Marion, ücretli emek piyasasında psikiyatri hemşiresi olarak çalışırken diğer yandan ev içi işler ve ailesinin duygusal bakımını üstlenen bir figürdür. Hooks (2022) kamusal alanda çalışan kadınların aynı zamanda hane içerisinde ev kadını olarak çalışmasının kadın üzerindeki baskıyı ve sıkışmışlık hissini artırdığını belirtir. Lynch (1994) işçi sınıfına mensup kadınlar açısından kamusal ve özel alan ayrımlarının bulanıklaştığını ifade eder. Bu durum işçi kadınların hem hane içi işlerle hem de ücretli emek piyasasına katılımlarıyla birlikte kamusal alanda ikili bir sorumluluk üstlendiğini gösterir. *"Çoğu sosyalist feministe göre sorun, genelde toplumun değil, özelde kapitalizmin yeniden üretimidir… sosyalist*

feministlerin çoğunluğu kapitalizme direnen diğer hareketlerle, özellikle de işçi hareketiyle bağ kuracak özerk bir kadın hareketi için çalışıyordu." (Connell, 2022, s. 68)

Kapitalizmin emekçi sınıf üzerindeki ekonomik baskısı, Marion'un kızına olan sevgisini performansa bağlı olarak koşullamasına neden olur; çocukluk evresinde kendi annesinin ihmalkâr ve alkolik bir kadın olması, finansal yetersizliklerle bir araya geldiğinde kızına karşı aşırı korumacı ve nesnel bir tutum benimsemesine yol açar. Nitekim bu durum sevginin metalaşması olarak okunabilir. Marion'un kadınlık ve annelik kimliği kapitalist sistemde hayatta kalma üzerine kuruludur; ücretli emek piyasasında ailesinin geçimini üstlenmesi ve işten arta kalan zamanlarında ev kadını olarak ev içerisinde çalışması kendisini gerçekleştirmesine alan bırakmamaktadır. *"Kadın için ev, sadece erkekler ve çocuklar yokken rahatlama yeriydi. Evdeki tüm zamanlarını diğerlerinin ihtiyaçlarını karşılamaya harcadıkları zaman ev, kadınlar için bir çalışma alanıdır; rahatladıkları, konfor ve huzur buldukları bir yer değil."* (Hooks, 2022, s. 67). Hooks ataerkil ideolojiyi etken grubun bağımlı edilgenler üzerinde kurmuş olduğu hegemonik baskı olarak yorumlar, bu durumda kapitalist ekonomik düzen için de aynısını söylemek mümkündür. Kapitalizm, üretim araçlarının özel mülkiyet sahipleri tarafından kontrol edildiği ve ekonomik faaliyetlerin serbest piyasa mekanizmasıyla belirlendiği kâr odaklı bir sistemdir. Ancak bu durum Marx'ın belirttiği üzere artı değer üreten işçi sınıfının emeğinin sömürüsüne yol açmaktadır. Bu sistemde işçi sınıfının çalışması zengin kesimi daha da zenginleştirmekte iken işçi sınıfı ise üretmiş olduğu emek değerinin tamamını geri kazanamamaktadır. Mevcut sistemi içselleştirmiş olan Marion'un kızına yönelik eleştirel söylemleri esasında statükonun yeniden üretimine bir örnektir. Kapitalizmin yeniden üretilmesi ise aynı mantığa dayalı olan ataerkil ideolojinin korunmasına katkı sağlamaktadır. Hane içerisinde aile bireyleri tarafından kullanılan dil, toplumsal normların ve cinsiyetçi rollerin taşıyıcısı niteliğindedir. Marion'un Christine'den beklentisi toplumun kız çocuklarına yönelik normatif cinsiyet rolleri olan itaatkarlık, uyumluluk ve azla yetinme özelliklerine sahip olmasıdır. Bu durum kuşaklar arası kadınlık rollerinin aktarımına işaret etmektedir. Ailesinin ekonomik yetersizliklerinden ötürü sosyal statüsünden sürekli bir kaçış durumu içerisinde olan ve annesinin mükemmeliyetçi tutumları nedeniyle gerçek benliğini yetersiz olarak gören Christine, diğer yandan öz benliğini korumak için çaba sarf etmektedir.

Filmde Marion ve Christine'in dinlemiş olduğu *Gazap Üzümleri*, 1929 yılındaki büyük buhranın ardından 1930'lu yıllarda Oklahoma'dan Kaliforniya'ya göç eden işçi sınıfı bir ailenin dramını konu edinir. Romanda kapitalist işverenler tarafından işçi sınıfının emeğinin görünmez kılınarak itibarsızlaştırılması; zorunlu göç olgusu ve Joad ailesinin doğduğu topraklara ve köklerine duyduğu bağlılık arasındaki tezatlık, Greta Gerwig'in filmin genel bağlamına yapmış olduğu ironik bir göndermedir. Nitekim Christine'in Sacramento kasabasından uzaklaşarak New York'a taşınmak istemesi ve bu bağlamda annesiyle çatıştığı noktalar, *Gazap Üzümleri* romanında ele alınan kültürel aidiyet kavramıyla ilişkilendirilebilir. Christine'in New York hayali esasında annesinin aşırı korumacı tutumundan uzaklaşarak kendi kimliğini inşa etme arzusunu taşır.

Devletin ideolojik aygıtları arasında bireyi erken çocukluk döneminden itibaren etkileyen birincil yapı ailedir. Hooks (2022) ailede ataerkil ideolojinin aktarımında özellikle annenin rolüne dikkat çeker. Ona göre ataerkil düzeni içselleştiren anneler çocuklarını toplumun normatif beklentilerine uygun bir biçimde yetiştirilerek patriarkal toplum düzenine uyumları sağlanır. Millett (2024, ss. 78-79) cinsler arasındaki mizaç farklılığının devamlılığının erken çocukluk döneminde geliştiğini, bu bağlamda kültürün erkekleri aktif ve saldırgan olmaya iterken kızlarda bu dürtünün engellenerek bastırıldığı bir koşullanma durumundan kaynaklandığını ifade eder. Böylelikle cinsiyet rollerinin kültür tarafından inşa edildiğine ve psiko – cinsel kimliğin öğrenilmiş bir kimlik olduğuna dikkat çeker. Bu bağlamda Marksist kuramın temel kavramlarından biri olan *"yanlış bilinç"* kavramı önemlidir. Mitchell (1966) bireylerin hâkim sınıfın ideolojisini, patriarkal sistemi ve toplumsal cinsiyet normlarını içselleştirerek sosyal adaletsizliklerin sorgulanmasının engellendiğini ileri sürer. Bu anlamda aslında kültürel bir yaratım olan aile ve verili toplumsal düzen olan patriarkanın çeşitli araçlar yoluyla zamanla meşruiyet kazanıldığını ve bu durumun doğal bir süreç olarak görerek içselleştirdiğini vurgular. Böylelikle kadınlar öz bilinçlerini ve potansiyel sorgulama alanlarını yitirerek farkında olmadan hane içerisinde ataerkil değerleri yeniden üretmektedir. Nitekim bu durum patriarkal cinsiyet rollerinden kaynaklanmaktadır fakat aynı zamanda geçmişte Marion'un annesinin kendisine *"kötü davranan bir alkolik"* olması Marion'un Christine'e karşı aşırı korumacı anne rolünü üstlenmesine neden olur. Filmin büyük bir kısmı Christine ve annesinin sözlü ve psikolojik çatışmaları çerçevesinde ilerler. Nitekim Christine'in New York'a taşınarak beşerî bilimler alanında eğitim almak istemesinin

ardındaki temel neden annesinin baskıcı tutumlarından uzaklaşmanın yanı sıra kültürel sermaye edinerek sosyal statü bağlamında sınıf atlama ve fırsat eşitliğine kavuşma arzusudur. Bu durum neo liberalizm ve Amerikan rüyası ideolojisinin kişisel hedeflere yansıması olarak okunabilir.

Geçmiş yaşam deneyimleri epizodik bellekte toplanmakta ve bu deneyimler inanç ve değerlerin oluşumunda rol oynayarak kimliği oluşturan unsurlar haline gelmektedir. Nitekim Christine, annesinin şartlı sevgisini zihninde bu sevgiye ancak kusursuz ve başarılı olduğu takdirde ulaşabileceği yönünde kodlar; bu anlamda muhafazakâr taşranın baskısından kurtularak New York'a gitmek hem bağımsızlığı yolunda atacağı ilk adım hem de başarıya açılan kapı niteliğindedir. Christine'in zihninde iyi bir anne duygularını sağlıklı biçimde ifade edebilen ve çocuğunu koşulsuz seven biri olmalıdır; iyi bir kız evlat ise üniversiteyi kazanarak annesini mutlu eden, aynı zamanda diğerlerinden farklı ve özgün yanlarını koruyabilmelidir. Buradan hareketle Van Dijk'ın belirttiği üzere toplumsal beklentilerin bireysel düzeyde zihinsel temsillere dönüştüğünü söylemek mümkündür.

- *Keşke beni beğenseydin*
- *Tabii ki seni seviyorum*
- *Ama beni beğeniyor musun?*
- *Olabileceğin en iyi versiyonunda olmanı istiyorum*
- *Ya en iyi versiyonum buysa?*

Ataerkil toplumlarda kadın cinselliği toplumsal bir tabu ve normatif baskı alanıdır. Nitekim Christine'in gitmiş olduğu Katolik okul, cinselliğin yanı sıra regl ve kürtaj gibi beden politikalarına yönelik katı ve muhafazakâr bir tutum sergilemektedir. Van Dijk'ın belirttiği üzere devlet ve kurumların patriarkal söylemleri bireylerin cinselliğe yönelik öznel anlam inşa etme sürecini baskılar. Christine ilk cinsel deneyimin romantik ve özel olması gerektiğine inanmaktadır; bu durum normatif baskıların içselleştirilmesine bir örnektir. Kyle'ın, Christine ile onu bekareti konusunda manipüle ederek cinsel beraberlik yaşaması ve ardından ilk cinsel deneyimin sosyal önemini sıradanlaştırması, cinselliğin toplumsal anlamının erkek cinsi bağlamında çifte standarda tabi olduğunu göstermektedir. Kyle'ın Christine'in içsel beklentilerine olan kayıtsız tutumu, kadınların ilk deneyim mitine atfetmiş oldukları anlamın ataerkil erkeklik tarafından

değersizleştirilmesine işaret ederken diğer yandan kadınların öznel deneyimlerine yönelik küçümseyici tutumun yansıması niteliğindedir. Bu durum, filmde normatif cinselliğin kırılma noktasını oluşturarak ataerkil cinselliğe yönelik eleştirel bir pencere açar. Film queer bireylere yönelik din, aile ve toplum baskısını Danny üzerinden görünür kılar. Katolik mezhep, heteronormatif değerlerin yüceltildiği ve cinselliğin bastırıldığı bir sistemdir. Dindar ve varlıklı bir aileden gelen Danny'nin sosyal statüsü, queer kimliğini bastırarak kendisine toplumsal değerlerle uyumlu performatif bir kimlik geliştirmesine neden olur. Eşcinselliğinin ortaya çıktığı sahne ise patriarkanın kadınları bağımlı kıldığı heteronormatif romantik aşk mitinin çözülüşüne hizmet ederken ideal erkek kimliğini sorgulama alanına taşır. Christine'in Danny'e karşı empatiyle yaklaşarak şefkatli bir tutum sergilemesi, heteronormatif beklentilerle oluşturulan toplumsal erkeklik rolünü ve homofobik sistemsel baskıyı kırılmaya uğratır.

Christine'in klasik Hollywood sinemasının elde edilen bir arzu nesnesi statüsüne indirgediği kadın temsiline karşılık tanıştığı tüm erkeklere ilk adımı atan taraf olmasının, iletişimde kontrolü eline alarak ataerkil güç dinamiklerini bilinçli bir şekilde dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Ayrıca tanışma esnasında erkeklerle el sıkışması, beden diliyle kurmuş olduğu üstünlüğün aktif eyleyiciliğini destekleyen mikro söylemsel ifadesidir. On sekiz yaşına girdiği gün bir paket sigara, loto bileti ve *Playgirl* dergisi satın alması, yetişkinlik dünyasına giriş için başlangıç paketi niteliğinde görünmektedir. Ancak esasında sahne, pornografik erkek vücuduna ait görsellerin metalaştırıldığı *Playgirl* dergisi aracılığıyla erkek bakışının ters yüz edildiği bir parodi niteliği taşımaktadır. Bu anlamda Christine, patriarkal sistemin pasif alıcı ve arzu nesnesi olarak tanımladığı kadın temsilinin dışında fallik özne olarak konumlanmaktadır.

Filmin sonlarına doğru annesinin kendisine yazmış olduğu mektuplar, kapitalist sistemde hayatta kalma içgüdüsüyle hareket ederek kontrol duygusuna tutunan otoriter anne figürünün kırılganlığı sınıfsal bir ayrıcalık olarak görmesine işaret eder. Filmde Christine'in özneleşme erkek egemen anlatının aksine romantik birlikteliklerinin sonucu olan hayal kırıklığı üzerinden değil annesiyle yaşamış olduğu söylemsel çatışmaların neticesinde kurulan duygusal uzlaşı sayesinde mümkün olur. Aynı zamanda bu durum, geleneksel Hollywood sinemasının baba ve oğulu merkeze alan klasik yapısına karşıt olarak annenin hane içerisindeki görünmeyen emeğinin duygusal ve fiziksel boyutunu

açığa çıkarır. Mektuplar, Christine'in annesinin bakış açısını içselleştimesine yarayan bir araç konumundadır. Bu sahne, anlatının seyrini epistemolojik bağlamda değiştirir. Nitekim New York'taki üniversiteyi kazanan Christine, katılmış olduğu bir partide ilk defa Lady Bird lakabını kullanmayarak kendisini gerçek ismi ile tanıtır. Christine'in kendisini Lady Bird olarak tanımlamasıyla başlayan anlatının finalde doğuştan verili olan ismine geri dönüşüyle tamamlanması, postfeminizm bağlamında Christine'in dil üzerinden gerçekleştirdiği kimlik inşasının akışkanlığına ve öznenin karmaşık doğasına işaret etmektedir. Postfeminizmde kadınlık, sabit bir kimlikten ziyade keşfedilerek yeniden tanımlanan bir deneyimdir. Nitekim tanıştığı bir adamın Tanrı'ya inanmadığını dile getirmesi üzerine *"birbirlerini ailelerinin onlara verdiği isimle çağıran insanların Tanrı'ya olan inançsızlıklarını"* bir tür çelişki alanı olarak görür. Film bağlamında kilise patriarkal bir kurum, din ise ataerkil değerlerle örülü baskı alanı olarak konumlanmaktadır. Ancak bu sahnede kilise Christine için annesini ve duygusal aidiyeti çağrıştıran bir hafıza alanını çağrıştırırken kültürel köklerine geri dönüşü simgelemektedir. Metaforik bağlamda kilise, kadın öznenin maneviyat arayışının ve kendilik bilincini arzulamasının sembolüdür; olguları açıklamakta dilin yetersiz kaldığı durumlarda mekân, söylemin doğal ifadesidir.

Christine'in finalde kiliseye doğru yürüdüğü sahne, klasik Hollywood sinemasının gelenekselleşmiş *"let's go home"* söylemiyle sonlanan eril anlatılarının ters yüz edilişidir. Filmin ilk sahnelerinde okul korosunda söylenen ve finale doğru kilisede yankılanan ilahi, Marion'un baskın söylemindeki çözülmenin neticesinde Christine'in kimlik arayışındaki değişimi dairesel bir anlatı yapısıyla sunar. Bu anlamda Lady Bird filmi, toplumsal annelik rolünü ve kadının özneleşme sürecini sınıfsal ayrımcılık ve kapitalizm eleştirisi bağlamında sosyalist feminizm ve postfeminizmden yararlanarak gözler önüne serer.

3.4.2. Little Women Film Analizi

3.4.2.1. Makro Bağlam

3.4.2.1.1. Şematik Yapı

- Jo ve Meg sosyetenin düzenlediği bir baloya katılır. Jo, zengin bir aristokrat olan Laurie ile ilk defa bu baloda tanışır.

- Anneleri, bir noel sabahında kızlarından yoksul komşuları Bayan Hannah ile yiyeceklerini paylaşmalarını ister. Bir sonraki noelde babaları savaştan döner.

- Laurie ile komşu olduklarını öğrenmeleri, kız kardeşleri Laurie ile yakınlaştırır ve birlikte daha fazla vakit geçirmeye başlarlar. Bunun neticesinde Laurie Jo'ya ilgi duymaya başlar, Meg ve Laurie'nin öğretmeni John ise birbirlerine âşık olarak evlenir.

- Laurie Jo'ya evlilik teklifi eder ancak Jo bu teklifi reddeder.

- Beth, Bayan Hannah'ya tek başına yaptığı ziyaretinde bulaşıcı ve ölümcül olan kızıl hastalığına yakalanır.

- Beth'in hastalanmasının ardından tedavi için gerekli parayı kazanmak amacıyla Jo New York'a giderek öğretmenlik yapmaya başlar. Daha önce kızıl geçirmemiş olan Amy ise March halayla birlikte resim ve Fransızca dersleri almak üzere Avrupa'ya gider.

- Amy ve Laurie Avrupa'da karşılaşırlar, Laurie Amy'e ilgi duymaya başlar ve Amy'nin en başından beri kendisinden hoşlandığını öğrenir.

- Jo, New York'ta öğretmenlik yapmasının yanı sıra ücret karşılığı hikayeler yazmaktadır. Kalmış olduğu pansiyonda Profesör Bhaer ile tanışır ve aralarında duygusal bir bağ oluşur.

- Beth'in durumunun kötüleştiğini duyan Jo ve Amy eve geri dönerler. Jo, Laurie ve Amy'nin evlendiğini öğrenir.

- Beth vefat eder. Jo, kız kardeşleri ile olan bağından esinlenerek *Little Women* isimli romanını yazmaya başlar.

- March hala evini miras olarak Jo'ya bırakır. Jo, evi karma eğitim verilen bir okula dönüştürür.

- Profesör Bhaer Jo'nun ziyaretine gelir. Finalde Bhaer ve Jo birbirlerine duygularını itiraf ederler, Little Women romanı basılır ve okul faaliyete başlar.

Little Women filmi, toplumsal cinsiyet ve kadınlık rollerinin belirginleşmeye başladığı on dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında geçmektedir. Filmde kadınların özel mülkiyet ve miras hakkından yoksun bırakılması vurgulanarak evlilik kurumunun ekonomik boyutu, kadın bakışının üç farklı yönüyle gözler önüne serilir. Özellikle kadın kimliğini evlilik üzerinden tanımlayan ataerkil sisteme karşı evliliği geçim kaynağı olarak görmeyi reddederek radikal görüşleriyle ön plana çıkan Jo, filmde feminist söylemin ana taşıyıcısı olarak konumlandırılır. Beth'in hastalığı ve Meg'in evliliğiyle birlikte özel alandan uzaklaşarak kamusal alanın çeşitli problemleriyle yüzleşen Jo ve Amy, filmin sonlarına doğru toplumsal beklentilere uyum sağlamayı reddederek kendi yollarını çizerler. Kız kardeşlerin, o dönemde kadınlar için bir görev ve nispeten tek geçim kaynağı olarak görülen pragmatik evliliğin yerine gerçek duygulara dayalı birliktelikler tercih etmelerinin, ataerkil evlilik kurumuna karşıt bir duruş olduğu söylenebilir. March halanın bekar ancak varlıklı bir kadın olarak konumlandırılması, filmin ana teması olan ekonomik evlilik olgusuyla tezatlık oluşturmaktadır. Ayrıca evini Jo'nun babası yerine Jo'ya bırakması, kadınların özel mülkiyet ve miras edinmesine yönelik ataerkil sınırlamaların sembolik olarak aşılmasına işaret eder. Jo'nun bu evi okula dönüştürmesi özel alan ve kamusal alan arasındaki sınırı bulanıklaştırırken, eğitimin karma biçimde verilmesi ise kızların o dönemde erkeklerden ayrı ve daha kısıtlı koşullarda eğitim görmesine alternatif bir yol niteliğindedir. Dolayısıyla film, kadınların bireysel özgürlük arayışını miras, özel mülkiyet, evlilik kurumu ve Jo'nun kamusal alanda vermiş olduğu cinsiyetçilik olgusuyla mücadelesi üzerinden görünür kılar.

3.4.2.2. Mikro Bağlam

3.4.2.2.1. Sözdizimsel Yapı

Little Women, Amerikan asıllı yazar Louisa May Alcott'un aynı adlı romanından uyarlanan 2019 yapımı bir filmdir. Filmde babaları Amerikan iç savaşına katılan dört genç kız ve annelerinin öyküsü anlatılmaktadır. Filmin açılış sekansında Jo'nun yazmış olduğu son hikâyeyi yayınevi editörü *"kadın karakterin ölmesi yahut evlenmesi durumunda"* yayınlamak üzere kabul eder, aksi takdirde ahlaki öğretisi ağır basan bir hikâyenin okuyucular tarafından beğenilmeme olasılığının yüksek olduğunu ifade eder. Bu tutum, kadınların yazarlık kimliğinin eril egemen sistemde ancak belirli sınırlar dahilinde kabul edildiğini göstermektedir. Daun Jung (2017) on sekizinci yüzyılda

ataerkil toplum tarafından yazma eyleminin kadınlar açısından olumsuz karşılandığını ve kadın yazarların, yazılarının kamusal alanda saygı görmesini hedefleyerek maskülen bir takma isim edindiklerini belirtir. Jo, hikayelerinde herhangi bir takma isim kullanmaz ve yazıların başka bir kız arkadaşına ait olduğunu ifade eder. Bu anlamda Jo'nun tutumunun ataerkil cinsiyet normlarının baskısı altında şekillendiğini söylemek mümkündür ancak farazi arkadaşının cinsiyetini kadın olarak seçmesi, hikayelerindeki kadın bakış açısı ve söylemini korumak istediği yönünde okunabilir.

Filmde evlilik kurumunun ekonomik boyutu Jo, Amy ve Meg üzerinden üçlü karşıtlık bağlamında sorunsallaştırılmaktadır. Jo kadınların sırf ekonomik gerekçelerle evlenmesi fikrine karşı çıkarken Amy evlilik kurumunu finansal güvence aracı olarak sisteme uyum sağlama eğilimindedir. Meg ise geleneksel kadınlık rollerini içselleştirmiş, cinsler arası romantik duygulara değer atfetmekte ve evliliği romantik bir birleşme olarak görmektedir. Laurie ile olan diyaloğunda sırf cinsiyetinden ötürü babasıyla birlikte askeri birliğe katılamadığından ötürü üzgün olduğunu sıklıkla vurgulaması, esasında Jo'nun patriarkal toplumun erkeklere sunmuş olduğu kendini gerçekleştirme fırsatına duyduğu arzudan ileri gelir.

> *Kadınsı olmak, iktidarsız, önemsiz, edilgen, yumuşak başlı olduğunu göstermek demektir. Genç kadın, hazırlanmak ve süslenmekle yetinmemeli, ayrıca kendiliğindenliğini bastırmalı, onun yerine ablalarının öğrettiği zarafeti ve yapmacık çekiciliği geçirmelidir. Kendini olumlama çabaları, kadınsılığını ve erkeği baştan çıkarma olasılığını azaltır. Genç erkeğin varoluş yolculuğuna çıkmasını görece kolay hale getiren, insan olma ve erkek olma misyonlarının birbiriyle çelişmemesidir. Daha çocukken bu mutlu yazgının işaretini almıştır. Hem toplumsal değerini hem de erkek saygınlığını, kendini bağımsızlık ve özgürlük olarak gerçekleştirerek kazanır. (Beauvoir, 2022, s. 71)*

Nitekim Laurie'nin evlilik teklifini reddetmesi, romantik aşkı inkâr etmesinden ileri gelmez. Jo, patriarkal sistemin baskı araçları olarak gördüğü romantik aşk ve evlilik kurumunun tahakkümü altına girmeyi reddeder. Film boyunca ifade ettiği söylemler bu durumu destekler niteliktedir:

- *Kitaptaki bir kadın karakter olsaydım her şey çok daha kolay olurdu. Sadece güle oynaya dünyadan vazgeçerdim… Bence kadınların kalpleri olduğu kadar akılları, ruhları var. Ve güzellikleri olduğu kadar tutkuları, yetenekleri de var. İnsanların,*

kadınların sadece aşka uygun olduklarını söylemesinden de bıktım usandım artık. Ama çok yalnızım.

Bireysel varoluş ve toplumsal beklentiler arasındaki zıtlık, Jo'nun bireysel söylemi ve toplumsal söylemin yaratmış olduğu kadın kimliği arasındaki çatışmayı doğurmaktadır. Ataerkil sistem, evliliği ve anne olmayı tercih etmeyen kadınlarda toplum tarafından izole edilerek yalnız kalma tehdidini barındırır. Geleneksel Hollywood sineması ataerkil aşk birlikteliğine dahil olmayan bekar ya da boşanmış kadınları mutsuz biçimlerde temsil ederek evliliği kadınlar için yegâne bir amaç olarak sunar. Nitekim Jo, March hala ile olan diyaloğunda halasının cinsiyetçi söylemine bağımsızlık arzusunu belirterek karşılık verir.

- *Aslında kimse kendi ayakları üstünde durmaz. En azından bir kadın asla. İyi bir eş bulmalısın.*
- *Ama sen evli değilsin.*
- *Çünkü ben zenginim. Ve babanın aksine ben parama sahip çıktım.*
- *Yani bir kadının evlenmemesinin tek yolu zengin olması mı? Ama bir kadının zengin olabileceği iş sayısı çok az.*
- *Bu doğru değil. Bir genelev işletebilirsin, ya da sahneye çıkarsın. İkisi de hemen hemen aynı şey. Onun dışında haklısın, kadınlar için az yol var.*

March halanın Jo'ya annesinden daha iyi bir hayat yaşaması gerektiğini söylemesi üzerine Jo bu duruma itiraz eder ve annesinin hayatından memnun olduğunu belirtir. Ancak aslında Jo ile Amy'nin kavgasının ardından Jo'nun annesi ile olan diyaloğu annelik kimliğinin doğuştan gelmediğine ve öğrenilmiş idealize edilmiş toplumsal kadın rolü olduğuna işaret eder.

- *Çok fazla karar aldım ve mutsuzluğumu yazdım, günahlarıma ağladım. Ama hiç faydası olmamış gibi. Bir tutkuya kapılınca öyle vahşileşiyorum ki herkese zarar verip keyif alabilirim.*
- *Bana kendimi hatırlatıyorsun.*

- *Ama sen hiç kızmıyorsun.*

- *Hayatımın her günü kızgınım ben. Doğuştan sabırlı değilim. Ama yaklaşık kırk yıllık bir çabayla öfkeme yenilmemeyi öğrendim artık.*

- *Ben de aynısını yaparım.*

- *Umarım benden daha iyi şeyler yaparsın. Dizginlenemeyecek kadar asil ve eğilmeyecek kadar yüce olan ruhlar vardır.*

Amy ise kadınlara yönelik eğitim ve istihdam fırsatlarının yetersiz olmasından ötürü geçimlerini sağlayabilmek amacıyla evliliğe mecbur olduğu fikrini kanıksayan bir figürdür. March hala daha önce hiç evlenmemiş ve varlıklı bir kadındır. Sosyal çevresinin ekonomik ve kültürel statüsü yüksek kişilerden oluşması, Amy'nin zengin bir eş potansiyeli ile tanışma olasılığını artıran bir unsurdur. March hala, Jo'nun evliliğe olumsuz bakması ve Meg'in fakir bir öğretmene âşık olması sebebiyle Avrupa seyahati için Amy'i seçer ve evliliğinin ailesi için tek kurtuluş ümidi olduğunu sıklıkla vurgular.

- *Ben sadece bir kadınım. Ve bir kadın olarak kendi paramı kazanmamın bir yolu yok; ne kendimi geçindirecek, ne de aileme destek olacak kadar. Şayet kendi param olsaydı, ki yok, o para evlenir evlenmez kocamın olurdu. Eğer çocuklarımız olsaydı onun olurdu; benim değil, ona ait olurlardı. O yüzden orada oturup evliliğin ekonomik bir teklif olmadığını söyleme, çünkü öyle. Senin için olmayabilir ama benim için öyle.*

LaFleur (2014) cinsiyetler arası ikili kutuplaşmanın on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru kurumsal bir kimlik kazandığını ifade eder. Bu kutuplaşmanın nedenleri dönemin ekonomik ve sosyal ilişkileri çerçevesinde açıklanabilir. Jürgen Habermas Sanayi Devrimi'nden önceki dönemde temel geçim kaynağı olarak toprak ve tarımla uğraşan toplulukların ve ortak iş gücünün, yerini fabrikalara bırakmasıyla birlikte kamusal alan / özel alan ayrımının belirginleştiğini iddia eder (Allen, 2012). Tague (2001) on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan Sanayi devrimi ile birlikte finansal anlamda kadınlar için yeni ekonomik fırsatların tanıtılması, ayrıca kadınların tüketim ve modaya artan ilgisi nedeniyle kamusal alanda görünürlüklerinin artmasıyla beraber toplumsal cinsiyet normlarının tehlikede olduğu varsayımından hareketle bir takım tedbirler alındığını

belirtir. Örneğin çeşitli yazarlar tarafından evlilik kurumunun ve geleneksel aile biçiminin öneminin yeniden vurgulandığı kadınlara hitaben davranış kılavuzları yayımlanmıştır. Davidoff (2021, s. 105) kadınların kamusal alana dair verilen eğitim hakkından mahrum bırakılarak kocalarının statüsünü yansıtacak bir kültürel sermaye olarak görüldüğünü ve evliliğe hazırlık niteliğinde ev içi yetkinliklere yönlendirildiklerini ifade eder. Evlilikler esasında sosyal ve siyasal ilişkilerin geliştirilmesinin yanı sıra aynı zamanda ekonomik birleşmelerdir ve bu dönemde ortaya çıkan özel mülkiyet ve miras kavramları neticesinde yükselen yuva doktrini monogamik evlilik kurumuna özel bir önem atfetmiş ve evlilik sermayenin birikimi ve mülkün aktarımını güvence altına alan bir araç olarak görülmüştür Nitekim Beauvoir (2022, s. 82) tarihte kadınların ötekileşmesinin özel mülkiyet kavramı ile iç içe geçtiğini belirtir: *"... Kölelerin ve toprağın efendisi olan erkek, kadının da sahibi olur. Bu 'kadın cinsiyetinin büyük tarihsel yenilgisidir'. Bu yenilginin nedeni, yeni aletlerin icat edilmesinin ardından işbölümünde meydana gelen alt üst oluştur."* Kadınların ev içi emeği erkeğin üretken emeğinin yanında önemsizleştirilmiş, bunun sonucunda mülk aktarımı üretim araçlarına sahiplik bakımından avantajlı konumda olan erkeğin lehine sonuçlanarak toprak sahipliğinin babadan oğula geçtiği patriarkal aile sistemi kurulmuştur (Beauvoir, 2022). Erkek, karısının bedeni ve mülkiyeti üzerinde tam hakimiyet sahibidir. Bu durumda kadınların cinsel ilişkiyi reddetme hakları olmadığı gibi evlilik içi tecavüz suç kapsamına girmemektedir ve bu dönemde kürtajın yasak olması sebebiyle kadınların çocuk sahibi olma konusunda söz sahibi olmaları engellenmiştir. Miras edinme ve özel mülkiyet hakkının erkeğe tanınması ile kadının erkeğe bir nevi çeyiz olarak getirmiş olduğu mülkün denetimi de erkeğin elindedir. Dolayısıyla erkek, evlilikte ekonomik üstünlüğü elinde tutarak karısına bakmakla yükümlüdür ve kadın, eşine karşı cinsel görevlerini yerine getirme ve çocuk bakımı ile sınırlandırılarak erkeğin uyruğu haline getirilmektedir. Bu durumda evlilik birliği ortaklıktan ziyade işçi ve işveren ilişkisine dönüşmektedir (Zeigler, 1996). Millet bu durumu şu şekilde ifade eder (2024, s. 197):

> *Cinsel beraberlik esasına dayanan evlilik, kadınları satın alınan ve satılan bir meta haline getirmekle, kendisinden sonra ortaya çıkan köleliğin temeli oldu. Ataerkil düzende, mülkiyet kavramı, kadına sahip olmak biçiminden çıkıp mal, toprak ve sermayenin özel mülkiyeti biçimini de kapsadı. Engels (ve Marx) kadının erkeğe bağımlılığını, bütün iktidar sistemlerinin, eşitsiz ekonomik ilişkilerin ve baskının tarihsel ve kavramsal prototipi olarak gördü.*

"... doğurduğu çocuklar da kocanın ailesine aittir. Dolayısıyla, şayet kadının miras hakkı olsaydı, usulsüz şekilde baba ailesinin serveti kocasının ailesine aktarılmış olacaktı." (Beauvoir, 2022, s. 111) Üretim araçlarının erkeğin tekelinde olması nedeniyle kadını dezavantajlı bir konuma indirgeyen bu anlayış neticesinde özel mülkiyet edinme ve miras hakkından yoksun bırakılan kadının ev içi işler ve çocuk bakımıyla sınırlandırılması burjuval sistemin devamı için bir gereklilik olarak görülmüştür. Sermayenin korunabilmesinin aile bireyleri arasında kurulan güçlü bağlar ile mümkün olduğu düşüncesinden hareketle kadınlara yönelik hazırlanan kılavuzlarda romantik aşk yüceltilmiş, erkeğin doğaları gereği üstün konumda olması gerektiği ve kocalarına olan aşklarını en iyi şekilde onlara itaat ederek ifade edebilecekleri öğretilmiştir. Buna göre erdemli kadın kocasına büyük bir aşkla itaat eden kadındır (Tague, 2001). Millett (2024, s. 145) bu durumu şu şekilde ifade eder:

> *Şövalye tavrının taktik olarak ne kadar hayati olduğu, sevgi, yuva ve mutlu evlilik konularındaki direnişinin aslında statükoyu sürdürme çabasından başka bir şey olmadığı anlaşılır. Victoria döneminin evliliğe neredeyse kutsal sayılacak derecedeki inancı, ne pahasına olursa olsun kadınların köleliğini sürdürme amacını allayıp pullamaktan öte bir nitelik taşımaz. Bu tutumun gönül çelen tatlılığı, aşırı duygusallığı, cinsel politikanın şekerle kaplanmış acı tadını gizlemek amacını güder.*

Aynı zamanda evlilik dışı doğacak çocukları mülkün aktarımı açısından bir tehdit olarak gören orta sınıf burjuvazisi bu durumu engellemek amacıyla kadınları saflık, erdemlilik, yücelik gibi değerlerle bağdaştırmış ve bakirelik kadınlar için sahip olunması gereken bir yükümlülük olarak kabul edilmiştir: *"Yüzyıllar boyunca kadının değeri, sahip olduğu insan nitelikleri, zekâsı, manevi özellikleriyle değil, yalnızca ve yalnızca burjuva mülkiyet ahlâkının istediği kadınsal erdemlerle ölçüldü. Kadının manevi görünüşünü 'cinsel temizlik/cinsel erdem' tayin ediyordu."* (Kollontay, 2016, s. 96) Buna istinaden Beavuoir (2022, s. 222) kadınlar tarafından yapılan zinanın aynı zamanda kocayı toplumsal bağlamda küçük düşüreceği korkusuyla kadınların ahlaki erdemlerle donatıldığını belirtir ancak burada bir çifte standart söz konusudur; zira evlilik dışı cinsel ilişki erkekler tarafından eylendiğinde toplum düzenini tehdit ettiği yönünde herhangi bir suçlama yahut yaptırımla karşılaşmadıklarını ifade eder. Zeigler (1996) kocanın ekonomik anlamda kadını mağdur etmediği takdirde zinasının ya da kadından ayrı yaşamasının boşanma

sebebi olarak görülmediğini belirtir. Ayrıca eğer zina yapan taraf kadın ise koca kadının zina ettiği erkeğe cezai mütalaa davası açarak tazminat elde edebilmektedir.

Millett (2024, ss. 249-254) ataerkil aile kurumunun bekasını kadınların ve çocukların bağımlılığı üzerine temellendirdiğini ifade eder. Bu nedenle kadınların eğitim hakkından mahrum bırakılması hem patriarkal düzenin çarkını döndürmeye devam eder hem de nitelikleri bakımından yetersiz görülen kadınların düşük ücret karşılığında çalıştırılmaları kapitalist ekonomiye hizmet eder. Houston (1986) dikiş dikme ve dantel eğirme işleriyle uğraşarak ev ekonomisine katkıda bulunan kadınlara kamusal alanda çalışan erkeklere nazaran çok düşük ücretler ödendiğini vurgular. Bu durumda ücretli emek piyasasına doğrudan ya da dolaylı olarak dahil olan kadınlar evlilik kurumundan bağımsız olarak kendilerini geçindirebilecek miktarda kazanç sağlayamamaktadır ve bu durumun kadınları aile kurma zorunluluğuna mahkûm ettiği söylenebilir. Engels (2000) ekonomik gereksinim üzerine kurulan evliliklerde aynı zamanda ev içi emeğin de görünmez kılındığına dikkat çekerek kadınların durumunu karın tokluğuna çalışan bir işçi olarak betimler ve burjuva toplumunu aile kurumuna uyarlayarak ailede erkeği burjuva olarak tanımlar, kadınların ise proleteryayı temsil ettiğini öne sürer. Jo, maddi açıdan ailesine destek olabilmek amacıyla New York'ta öğretmenlik yapmaya başlar ve diğer yandan ücret karşılığı hikayeler yazar. Virginia Woolf (2020) bir kadının kurgusal anlatılar üretebilmesinin ancak kendine ait bir odası ve geçimini sağlayabileceği ölçüde mümkün olduğunu belirtir Nitekim Jo'nun hem evinde hem de New York'ta kalmış olduğu pansiyonda hikayelerini yazarken çatı katındaki odasından görüntülere yer verilir.



Şekil 3.3: Film Karesi

Millett (2024, ss. 139-140) eğitim hakkının Amerika ve İngiltere'de öğretim maliyetlerinin düşük ücretler karşılığı gerçekleştirilebilmesi amacıyla kadınların öğretmenlik mesleği yapabilmeleri için yükseköğrenime kabul edilmelerinin feminist mücadeleler neticesinde mümkün olduğunu belirtir:

> *Mount Holyoke kapılarını 1837 yılında kadınlara açtı, Oberlin aynı yıl kadınlara kolej bitirme derecesi hakkı tanıdı ve erkeklerle eşit eğitim sağlayan ilk kolej oldu. Daha sonraki yıllarda Doğu kesiminde Vassar (1865) Smith ve Wellesley (1875), Radcliffe (Harvard'a ek olarak,1882), Bryn Mawr (1885) gibi az sayıda kolej açıldı. İngiltere'de 1848'de Londra Üniversitesi'ne bağlı Queen Koleji, 1849'da da Bedford açıldı … 1872'de Cambridge Üniversitesi'nde Girton, 1879'da Oxford Üniversitesi'nde Margaret Hall ve Somerville, 1874'te kadınlar için bir tıp fakültesi kuruldu. Bu okulların kuruluş amacı kadınların eğitimi olduğu için, karma öğretim yapan okullardan daha çok öğrenci çekiyorlardı: 1875'te sadece Vassar'daki kız öğrenci sayısı, kız öğrenci de alan sekiz devlet üniversitesindeki kız sayısından fazlaydı.*

Hane içi ilişkilerin doğasına ilişkin *"ayrı alanlar nosyonu"* toplumsal cinsiyet araştırmaları açısından önem arz eder. Tarihsel süreçte pek çok kültürde ekonomik faaliyetler, siyasal ve kültürel yapılanmalar kamusal alan olarak erkeklikle, özel alan olarak hane ise aile ve kadınlarla ilişkilendirilir. Mesleki eğitime dayalı uzmanlık cinsel iş bölümünün temelidir ve bu nedenle kadınların ustalık gerektiren işlerde eğitim alma hakkı uzun yıllar boyunca engellenerek rolleri ücretsiz ev emeğine indirgenerek hane içi ev işleri ve çocuk bakımıyla sınırlandırılmaktadır. Örneğin viktoryen İngiltere döneminde kız çocuklarına yönelik eğitim her bakımından kusursuz bir eş ve anne olmalarına yönelik olarak özel mürebbiyeler tarafından verilmiştir. Orta sınıfa mensup kızların gittikleri yatılı okullar ise dikiş dikme ve dantel işleme gibi el işleri, müzik ve Fransızca alanlarındaki eğitimlerle sınırlıdır (Davidoff, 2021, s.99). Walby (2021) ücretli emek piyasasında eğitimin yanı sıra iş deneyimini de kapsayan beşeri sermaye kavramına dikkat çeker ve hane içi işlerin ve çocuk bakımının sorumluluğunu üstlenen kadınların erkeklere kıyasla daha az beşeri sermaye edinebilmeleri sebebiyle daha düşük nitelikli işlere ve ücretlere tabi kılındıklarını belirtir.

Jo'nun, kız kardeşi Beth'in tedavisi için gerekli olan parayı kazanmak üzere kamusal alana dahil olması ve diğer yandan ailesine duygusal destek sağlaması ise çifte emek kavramıyla açıklanabilir. Jo'nun yaratıcı emeği olan öğretmenlik ve yazarlık yapması

üretim, Beth'e ve ailesine sağladığı duygusal bakım emeği ise yeniden üretimdir. Filmin sonlarına doğru Mr. Dashwood'un, Jo'nun kendi hayat hikayesinden esinlenerek yazmış olduğu kitaptaki protagonist kadın karakterin evlenmesi gerektiğini söyler. Filmde Jo'nun Profesör Bhaer ile tren garında yaşamış olduğu romantik paylaşımların gerçek bir sahneye mi yahut kitabın revize edilmiş finaline mi ait olduğu hakkındaki bilgi belirsiz bırakılır. Birincil metinde yer almayan filmdeki bu sahne seyircinin eleştirel düşünme sürecini aktifleştirerek yorumlamaya açık bırakıldığı bilinçli bir hamle olarak okunabilir. Mr. Dashwood ayrıca kâr payı ve telif hakkı için görece düşük bir ücret önerir. 1800'lü yıllarda hanenin temizlik, saygınlık ve erdemle ilişkilendirilerek evliliğin yüceltilmesi ve erkeklere ödenen aile ücreti, kamusal alanda çalışan kadınları değersiz kılmış ve aynı işi yaptıkları erkeklere kıyasla daha az ücret kazanmalarına yol açmıştır. Dolayısıyla evli olmayan ve işçi sınıfına mensup olan kadınlar kendi geçimlerini sağlayarak bağımsız bir yaşam sürdürme haklarından yoksun bırakılmışlardır (Porter, 1993). Jo, Mr. Dashwood'un önerisini kabul eder ancak *"para karşılığı kadın karakterini evlendirmesi durumunda ücretten daha yüksek bir pay alması gerektiğini"* vurgular. Nihayetinde kitabının telif hakkını vermeyi reddederek bastırması ise kadın emeğinin tarihsel bağlamda görünmeyen konumunu açığa çıkarmaktadır. Bu sahne ile Jo'nun, yaratıcı emeğini geri sahiplenerek ekonomik özne konumuna yükseldiğini söylemek mümkündür. March hala film boyunca sıklıkla evlilik kurumunun ekonomik boyutunu ve kadınların iyi bir eş bulabilmesi için idealize edilmiş cinsiyet rollerine uyması gerektiğini vurgulayan bir figürdür ancak finalde evini miras olarak Jo'ya bırakır. Jo, halasından miras kalan malikaneyi karma eğitimin gerçekleştirildiği bir okula dönüştürür. Böylelikle yalnızca kızlara yönelik verilen ve nitelik bakımından yetersiz temel kadınsı erdemler, ev ekonomisi, iyi bir evlilik potansiyeli için sanat; müzik yahut dil eğitimi yerine karma bir okul kurması kadınların beşerî bilimler alanında da eğitim alması gerektiğine dair inancını ortaya koymaktadır. Bu anlamda Jo karakterinin hem birinci dalga feminizm hem de radikal feminizm bağlamında öne çıkan bir figür olduğunu söylemek mümkündür.

Zeigler (1996) mülkiyet sahipliğini yalnızca belirli sayıda kadını ilgilendirmesi bakımından sınırlı bir alan olarak görür ve kadınların evlilik birliği içerisindeki konumlarını hane içi emek odağında açıklar. Nitekim 1848 yılında yapılan hukuki düzenlemelerle ilk defa Amerika'nın New York eyaletinde evli kadınlar kocalarından bağımsız mülkiyet edinme hakkı kazanmışlardır ancak Zeigler bu tutumların karı ve

kocanın evlilik içerisindeki hak ve sorumluluklarını değiştirmediğini öne sürer ve Rabkin'in araştırmasında kadınların ayrı mülkiyet edinme hakkının kadından ziyade kadının babasının yahut yasal vasisinin yararına olduğunu belirtir. Ayrıca 1870 yılında çıkarılan kazanç yasası ile kadınların ücretli emek piyasasında edinmiş oldukları kazanç üzerindeki tasarruf hakkının kendilerine ait olduğu kabul edilmiştir ancak bu durum mülkiyet hakkı yasası kapsamının dışında tutulmuştur. Bu bağlamda yapılan reformlar yüzeysel anlamlarıyla sınırlı kalarak pratikte kocanın aile içerisindeki otoritesini etkilememiş ve kadınların ev içi emeği göz ardı edilmiştir. Aynı zamanda Zeigler on dokuzuncu yüzyıl Amerika'sında istihdam yetersizliği ve düşük ücretler neticesinde çoğu ev kadınının ev dışında bir çalışma hayatı olmadığına dikkat çeker. Örneğin on dokuzuncu yüzyılda Amerika'da mahkemeler kadınların boşanma hakkını kısıtlayarak hane içi emek üretimini güvence altına almaya yönelik politikalar izlemiştir. Dolayısıyla kadın, bağımsız bir birey ve "kişi" statüsüne sahip değildir; *true womanhood* adı verilen anlayışa göre iyi bir eş ve anne kimliği üzerinden tanımlanır.

Film ergenlik ve yetişkinlik zaman zaman katmanlarının paralel kurgu tekniğinden yararlanılarak flashback ve flashforward sahnelerinin iç içe geçtiği, lineer olmayan parçalı bir anlatı yapısına sahiptir. Bu tutum, klasik Hollywood sinemasında erkek kahramanın doğrusal zaman çizgisinde ilerleyen ve net bir çözümle sonuçlanan kahramanlık yolunun bilinçli olarak yapı bozuma uğratıldığı yönünde okunabilir. Murdock (2023) normsal yapıların dişil bireyde varoluşsal çatışma ve kimlik karmaşasına neden olduğunu, dolayısıyla kadın kahramanın yolculuğunun manevi bağlamda içe dönük bir bakışla dişil doğası ile bağlantı kurarak kendini yeniden keşfetmek olduğunu vurgular. Bu anlamda Joseph Campbell'ın kaleme almış olduğu erkek kahramanın başarı odaklı yolculuğunun kadın cinsini temsil etmediğini ifade eder. Nitekim patriarkal dünyada kadınların yaşam yolculuğu doğrusal ilerleyen bir başarı hikayesinden ziyade varoluşsal ve toplumsal çatışmalarla dolu karmaşık ilişkiler ve duygulardan oluşur.

Film, kadın deneyiminin döngüsel yapısını zaman sıçramalarıyla yansıtır. Beth'in henüz hayatta olduğu sahnelerde kadın dayanışması, kız kardeşlik bağları ve geleceğe duyulan umudu vurgulamak amacıyla kullanılan renk paleti sıcak tonlardadır. Bu anlamda Gerwig, karakterlerin patriarkal toplumun dışında yer alan hane içi dünyasını güvenli bir alan olarak resmeder. Beth'in ölümünden sonraki sahnelerde ise mavi ve gri tonlarında

soğuk renkler hakimdir; bu durumun, karakterlerin duygudan arındırılmış toplumsal rollerini işaret ettiğini söylemek mümkündür.



Şekil 3.4: Film Karesi

Soğuk renk tonları, patriarkal dünyada var olmaya çalışan kadınların çocukluklarındaki duygusal evrenden koparak toplumun kendileri için biçtiği rollere uyum sağlamaya çalışırken yaşadıkları duygusal donma deneyimini simgeler. Beth'in ölümü, yaş bakımından en küçük kardeş olması sebebiyle metaforik anlamda çocukluğun yitirilmesi ve yetişkinliğe atılan adım ile kadınlık deneyiminin duygusal kırılma noktası olarak okunabilir. Nitekim Meg, John'la olan evliliğinin ardından hane içi ev işleri; çocuk bakımı ve yoksullukla mücadele ederken Amy resim sanatına olan tutkusu ile ailesinin maddi refah seviyesinin yükselmesi için gerçekleştirmek zorunda olduğu pragmatik evlilik baskısı arasına sıkışmıştır. Kız kardeşlerinin evlilik yoluna adım atmasıyla birlikte Jo için ise yalnız kalma korkusunun yaratmış olduğu duygusal baskı ve yazarlıkta özgürlük arayışı, patriarkanın görünmeyen ancak denetleyici etkisine ve kadınların bireysel arzularını ve öznelliklerini baskılayarak sisteme dahil eden eril söyleme işaret etmektedir. Yetişkinliğe adım atan kadınlar için ev kadınlığı ve annelik, normatif sabit bir rol olarak sunulurken kadın öznelliği ve yaratıcı ifade alanları değersizleştirilmekte ve kimi zaman ise tehlikeli olarak addedilir. Nitekim film, bu durumu Jo karakteri ile görünür kılarken kadınlık kimliğinin sisteme farklı biçimlerde katılımını Amy ve Meg üzerinden gerçekleştirmektedir. Finalde Jo'nun kendi anlatısını bastırmasıyla birlikte kurulan yazarlık kariyeri ve okulun açıldığı bölümlerde yumuşayan renk tonlarının eşlik ettiği olumlu bir hava hakimdir. Bu kısım kadınsı deneyimin acıyı ve umudu bir arada barındıran döngüsel çizgisinde kadınların kendi arzularını ve emeklerini sahiplenerek

ortak geçmişlerini bugünleriyle uzlaştırdıkları yeni bir dünya kurmalarına dayalı bir mutlu sonu imlemektedir. Sistemin çizdiği sınırların ötesinde egemen normlara karşı alternatif bir söylem ve kimlik kurgusu üreten kadınlar, mikro mücadele alanı yaratarak sistem tarafından görünmez kılınan kadın deneyimini kendi anlatılarını kurarak sahiplenmektedir.

3.5.1. Barbie Film Analizi

3.5.1.1. Makro Bağlam

3.5.1.1.2. Şematik Yapı

- Film, oyuncak bebekleriyle oynayan bir grup kız çocuğu ile açılır. Barbie'nin yaratılmasıyla birlikte çocuklar oyuncak bebeklerini parçalarlar.
- Barbie, her şeyin kusursuz ilerlediği bir ütopya olan Barbieland evreninde günlerini mutluluk içinde geçirmekte iken bir anda nedensizce ölüm düşüncelerine kapılır. Bu düşünceler bedeninde gözle görülür fiziksel değişimleri beraberinde getirir.
- Bunun üzerine diğer Barbie'ler sorunu çözümlemesi için onu *Tuhaf Barbie*'nin yanına götürür. Tuhaf Barbie, Barbie'ye gerçek dünyada kendisiyle oynayan dişil figürün duygudurumundan etkilendiğini söyler ve gerçek dünyaya giderek bu durumu düzeltmesi gerektiğini belirtir.
- Barbie, arabaya gizlice saklanan Ken ile birlikte gerçek dünyaya doğru yolculuğa çıkar. Ancak gerçek dünya Barbieland'in feminist evreninden oldukça farklıdır. Erkeklerin tacizkar bakışları ve söylemleri Barbie'de rahatsızlık hissi uyandırırken Ken ise aksine gerçek dünyada daha önce olmadığı kadar mutludur.
- Barbie, kendisiyle oynayan dişil figürün Sasha olduğunu düşünerek yanına gider. Ancak Sasha onu hiç de umduğu gibi karşılamaz ve onu ulaşılmaz güzellik standartlarına sahip bir faşist olmakla suçlayarak kız çocuklarının ve genç kızların kendisini kötü hissetmesine sebep olduğunu belirtir.

- Ken ise o esnada gerçek dünyada bir gezintiye çıkar. Gerçek dünyada ön planda erkeklerin olduğunu fark etmesi üzerine ataerkilliği benimser.

- Barbie ve Ken'in Barbieland'den kaçtığını öğrenen Mattel yalnızca Barbie'yi yakalamak üzere harekete geçer. Barbie, Mattel'den kaçarken Barbie bebeklerin yaratıcısı olan Ruth Handler ile tanışır. Ardından Sasha'nın annesi Gloria, Barbie'nin kaçmasına yardım eder.

- Barbie, aradığı asıl kişinin Gloria olduğunu fark eder ve onu Sasha ile birlikte Barbieland'e götürür. Ancak Barbieland, Ken'in diğerlerine ataerkilliği anlatmasıyla birlikte artık Kendom evrenine dönüşmüştür.

- Gloria'nın umutsuzluğa kapılan Barbie'ye yaptığı konuşmanın ardından bir tür zihinsel uyanış yaşayan Barbie'ler, diğer kadınlar üzerinde de farkındalık yaratmak üzere bir plan yaparak harekete geçerler.

- Plan, Ken'lere karşı zayıf ve çaresiz rolü yaparak onların bir tür güç yanılsaması hissetmesini sağlamak ve ardından ego ve kıskançlık duygularını harekete geçirerek birbirlerine düşmelerini sağlamaktır.

- İki gruba ayrılan Ken'lerin birbirleriyle savaştıkları esnada Barbie'ler yeni anayasayı kabul ederek ataerkil düzeni yıkar ve feminizmi geri getirir.

- Barbie, artık yaşamını gerçek bir kadın olarak sürdürmek ister. Bu amaçla gerçek dünyaya geri döner ve kendisine Ruth Handler'ın kızının ismi olan Barbara Handler ismini alır.

Barbie filmi, feminizmin kapitalist sistem tarafından ataerkil güzellik standartlarının ve cinsiyet rollerinin pazarlandığı bir meta haline dönüşümünü ele alır. Filmde bütün kadınların Barbie, bütün erkeklerin ise Ken ismini taşıması ise kendilik bilincinin ortadan kaldırılarak tek tip benlik sunumunu idealleştirildiği, eleştirel düşünceyi ve bireysel söylemi bastırmasına işaret eder. Barbie'nin ölüm üzerine duymuş olduğu varoluşsal kaygılar sonucu kusursuz fiziğinin giderek gerçek kadın vücuduna benzemeye başlaması, mevcut sistemden kurtuluş yolunda ilk adımın eleştirel düşünme süreci olduğunu imlemektedir. Nitekim Barbieland evrenindeki mutlu havanın korunabilmesi, esasında

gerçek dünyadaki kadınların mutluluğuyla bağlantılıdır. Bu durum, postfeminizme yönelik bir eleştiri niteliğinde olup, patriarkal sistemin halen hüküm sürdüğü bir gerçeklikte kadın dayanışmasına ve feminist harekete duyulan ihtiyacı vurgulamaktadır. Ayrıca Gloria ve Sasha'nın Latin Amerika kökenli olmaları, Barbie'nin temsil ettiği ve beyaz ırkın yüceltildiği kusursuz beden algısıyla tezatlık oluşturarak ırksal ayrımcılığa yönelik bir eleştiri niteliğindedir. Filmde erkek kahramanın klasik yolculuğu ters yüz edilerek kadın kahramanın içsel dönüşümüne ve özneleşme sürecine yer verilir. Ancak aynı zamanda patriarkanın erkekleri de kendi içerisinde hiyerarşik bir düzene tabi tutması ve birbirleriyle rekabet etmeye zorlaması, Kendom evreninin yıkılmasında başat etken olarak rol oynar. Bu durum, ataerkil sistemin yalnızca kadınları değil erkekleri de olumsuz etkilediğini vurgulamaktadır. Barbieland ve Kendom tabelalarının Hollywood levhasına benzetilmesi ve *Godfather* filmine yapılan gönderme, Hollywood'un ataerkil yapısına ironik bir eleştiri niteliğindedir. Sonuç olarak Barbie filmi, Warner Bros. Pictures stüdyosunun desteğiyle üretilmiştir ancak Hollywood da dahil olmak üzere patriarkayı, kapitalizmi ve postfeminizmi sorunsallaştırması bakımından modern Hollywood sinemasında feminist bir yapım olarak yerini almıştır.

3.5.1.2. Mikro Bağlam

3.5.1.2.1. Sözdizimsel Yapı

Barbie, senaryosunu ve yönetmenliğini Greta Gerwig'in üstlendiği 2023 yapım bir filmdir. Filmin açılışında oyuncak bebekleriyle oynayan kız çocukları görünür. Oyuncak bebekler maternal ideolojinin ve kadınların annelik rolüne uygun olarak yetiştirilmesi ön plana çıkararak cinsiyet normlarının taşıyıcısı olan kültürel kodlardır. Bu anlamda açılış sahnesinin, kız çocuklarına yönelik kadınlık kimliğinin inşa edilme sürecine dair tarihsel bir okuma sunmaktadır. Barbie'nin bir dev olarak belirdiği sahne ise yeni bir çağın başlangıcını simgeler ancak aynı zamanda mükemmel ve ulaşılması zor idealize edilmiş kadın bedenine işaret eder. Barbie'nin ortaya çıkışıyla birlikte oyuncak bebeklerini parçalayan kız çocukları geleneksel kadınlık ve annelik rolleri kırılmaya başlar; neo liberal ideoloji ekseninde kadınlık bireyci bir tutumla çok yönlü bir figür haline gelir. Bu sahne, seyircideki kalıplaşmış bilişsel yapıları dönüştürmeye yöneliktir.

Barbieland evrenini simgeleyen tabela, görsel açıdan Hollywood tabelasına benzetilerek hayali bir düş ülkesine gönderme yapmaktadır. Barbieland esasında *"feminizmin bütün sorunları çözdüğü"* steril bir ütopyadır. Kadınlar farklı ırklara, görünümlere ve mesleklere sahip olmalarına karşın bütün kadınların ismi Barbie'dir. Bu durum kadınların öz benliklerinin ve bireysel farklılıklarının silinerek tek bir kadınlık kalıbına sıkıştırıldıkları kolektif bir üst benlik altında stereotipleştirilmesinin ifadesidir. Zaman içerisinde klişe Barbie'nin ortaya çıkan varyasyonları görünürde kadınlığın çoğulcu ve kapsayıcı bir biçimde ele alındığı izlenimini vermektedir. Bu tutum ile postfeminizmin neo liberal kapsayıcılığına eleştirel bir pencere açıldığını söylemek mümkündür.



Şekil 3.5: Film Karesi

Barbie'nin varoluşun nihai sonucu olan ölüm düşünceleriyle birlikte kusursuz fiziğinin yavaş yavaş bozulmaya uğramaya başlaması ideolojik manipülasyonun açığa çıkarılmasıdır. Barbie'nin ölüm düşüncesini dile getirmesi üzerine dans ve eğlencenin hâkim olduğu ortamın bir anda durması, söylemin hegemonik yapısına işaret eder. Her şeyin sorunsuz ilerlediği Barbieland evreninde hegemonik söylem yalnızca güzellik, iyilik ve başarı üzerine konuşulmasına izin verir; aksi takdirde söylem dışlanır. Ölümden söz edilmesi olumsuzlukları görünmez kılan pembe ütopyanın kırılganlığına işaret eder. Ataerkil toplumun kusursuz fantezilerle örülü dünyasında ortaya çıkan varoluş kaygısı, karşı söylem olarak eleştirel düşünceyi harekete geçirerek sistemi çökmesine neden olabilecek bir tehdit unsuru olarak gösterilmektedir. Barbie'nin travması ataerkil normlar karşısında kimlik krizi yaşayan kadın deneyimine işaret eder, bu durum bireyin sistemle ilk çatışmasıdır. Diğer Barbie'ler onu tuhaf Barbie'nin yanına götürür. Tuhaf Barbie ataerkil güzellik normlarına uymayan, kusurlu ancak ana akım Barbie'lerin sahip olmadığı bilgiyle dolu özgürleştirici bir figürdür. Bu kısım, sistem dışı bırakılarak izole

edilen kadınların patriarkanın hegemonyasından kurtuluş için gerekli bilgeliğe ve özgürlük alanına sahip olduğu mesajını vermektedir.



Şekil 3.6: Film Karesi

Barbie, gerçek dünyada kendisiyle oynayan dişil bireyi bulmak amacıyla bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk, eril anlatılardaki erkek kahramanın dışa dönük ve zafer odaklı yolculuğundan farklı olarak kadının içsel dünyasına yapmış olduğu kendini keşfetme deneyimine işaret etmektedir. Barbie gerçek dünyaya adım attığı anda erkeklerin tacizkâr bakışlarına ve sözlü saldırılarına maruz kalır ve tuhaf hisseder ancak aynı şey Ken için geçerli değildir; Ken, Barbie'nin aksine harika hissetttiğini ifade eder. Gerçek dünyada Amerikan başkanlarının; para birimlerinin üzerinde yer alan figürlerin, güvenlik güçlerinin, iş insanlarının ve genel anlamda kendini gerçekleştirebilen bireylerin tamamının erkeklerden oluşması, Ken'in yalnızca erkek olmanın bütün kapıları açmak için yeterli olduğu yanılgısına kapılmasına neden olur. Esasında bu durum bir bakıma doğrudur. Ken, bir şirkette üst düzey bir görev talep ettiğinde muhatabı olan erkek, pozisyon için gerekli olan eğitiminin yetersiz olduğunu ifade eder. Ken'in, ataerkilliği yeterince iyi uygulayamadıklarını söylemesi üzerine karşı taraf "*esasında gayet iyi uyguladıklarını, yalnızca bu durumu daha iyi örtbas ettiklerini"* ifade eder. Ataerkil ideoloji üzerine yazılmış kitapları okuyan Ken, *"ataerkilliği sıfırdan başlatabileceği"* yer olan Barbieland'e geri dönerek öğrendiklerini diğerlerine anlatır.

Cinsiyetçilik ataerkil düşünce sisteminin ve genel anlamıyla patriarkanın devamlılığını sağlayan ideolojik bir temeldir. Patriarka, Max Weber'in tanımında hane reisinin erkek olduğu babasoylu aile yapılanmalarından devlet sistemlerinin erkek egemen yönetim biçimini referans almasına değin uzanan geniş çaplı sosyolojik bir olgudur. Walby ise Weber'in tanımından hareketle patriarkayı kadınlar ve aile reisi olmayan yaşça daha genç

erkekler üzerinde hegemonya kuran, sömürü düzenine dayalı toplumsal yapılar sistemi olarak tanımlamaktadır (Walby, 2021, s. 40). Engels, *famulus* kelimesinin Antik Roma döneminde köle ve *familia* kelimesinin ise bir erkeğin sahip olduğu bütün köleler anlamına geldiğini ifade eder (Lenin vd., 2000, s. 144). Hanks (2024, ss. 160-161) bu durumu şöyle özetler:

> *Birçok dilde 'baba' ve 'lider' sözcüklerinin kökeni bağlantılıdır; kurumların ve yapıların eril kurucuları sıklıkla 'baba' diye anılır (Kilise Babaları, Kurucu Babalar gibi). Hanedanlar, krallar, imparatorlar ve çarlar, halklarının babası olmakla övünür, kendi iktidarlarını kurma ve sürdürme girişimlerinde babacan bir dil kullanırlardı.*

Örneğin Antik Roma aile hukukunda *patria potestas*, ailenin en yaşlı erkek üyesini hane reisi olarak kabul eder ve *pater familias* olarak adlandırılan babalık erkinin hane içerisindeki bütün üyeler ve köleler üzerinde yasal olarak uygulayabileceği, yaşam ve ölüm haklarını belirlemeye değin uzanan geniş bir çerçevede otokratik haklar tanımlar. Patria potestas hane üyelerinden yalnızca kadınlar ile biyolojik çocukları değil erkek bireyleri de kapsar ve patria familias olmanın şartlarından biri de patria potestas hakimiyeti altında olmama durumudur. Patriarka ve ataerki birbirinin yerine sıklıkla kullanılan iki kavramdır ancak patriarka toplumsal yapının tümüne yayılmış olan erkek egemenliğine işaret eden makro bir tanıma karşılık gelirken ataerki daha özel bir biçimde bu egemenliğin ailedeki tanımına tekabül eder. Ataerkil aile yapısı ilk olarak on dokuzuncu yüzyıl tarihçilerinden Sir Henry Maine tarafından akrabalığın kan bağından ziyade egemenlik durumuna göre kurulduğu bir yapı olarak tanımlanır. Örneğin hanede bir erkeğin karısı akraba olarak görülürken kız kardeşinin oğlu bu ilişkinin dışında tutulur (Millett, 2024, ss. 83-84). Weber, cinsler arası ilişkide erkeğin kadın üzerinde kurmuş olduğu hegemonyayı doğuştan kazanılmış bir hak olarak görmesinin bir nevi iç sömürü durumuna yol açtığını belirtir ve bu durumu '*herrscahft'* kavramıyla tanımlar (Millett, 2024, s. 71).

> *... İngiltere'de babalar modern dönemin başlarına kadar ailenin bir mensubu olarak kabul edilmemişlerdir. Türetildiği Latince'de aile kelimesi köle anlamına gelir; anlamı hane halkını oluşturan bağımlıları kapsayacak şekilde genişletilmiş, ama Babanın/Efendinin kendisi dışarda bırakılmıştır... Babanın doğal otoritesi, çocuğun erkeğin etkin olan tohumunun bir ürünü, kadının ise yalnızca edilgen bir kap olduğu*

inancına ve Hıristiyan simgeciliğinin merkezindeki Tanrı Baba fikrine dayanmaktaydı. (Davidoff, 2021, s. 60)

Gloria, Barbie bebeklerin üretim merkezi olan Mattel şirketinde yönetici asistanı olarak çalışan bir figürdür ve *"Sürekli Ölümü Düşünen Barbie*, *Tüm Vücudu Selülitli Barbie* ve *Ürkek Barbie"* ismini verdiği çizimler gerçek dünya ve Barbieland arasında bir geçit açılmasına neden olmuştur. Yani esasında Barbie'nin aramış olduğu dişil figür Gloria'dır. Barbie, gerçek dünyada Gloria'nın kızı Sasha ile tanıştığında *"kadınlar için daha iyi bir dünya inşa etmeleri"* sebebiyle onun kendisine hayran olmasını ve takdir etmesini beklerken Sasha'nın sosyolojik eleştirisi ve etnik ayrımcılığa yönelik öfkeli söylemiyle karşılaşır.

- *İcat edildiğin günden beri kadınlara kendini kötü hissettiriyorsun. Kültürümüzün tüm kötü yanlarını temsil ediyorsun. Cinsel kapitalizm, gerçek dışı fiziksel idealler… Feminist hareketi elli yıl geriye götürdün. Kızların doğuştan gelen değer hissini yok ettin ve azgın tüketimi özendirerek gezegeni öldürüyorsun.*

- *Hayır size yardım edip mutlu ve güçlü hissetmenizi sağlamam gerekiyor.*

- *Ben güçlüyüm. Sen buraya gelip kendini Barbie olarak takdim edene kadar yıllardır aklıma bile gelmemiştin faşist şey.*

Sasha ile Barbie arasındaki bu sahnenin ardından Barbie, idealize edilmiş kadınlığın gerçek dünyada ruhsal ve fiziksel anlamda kadınlar için olumsuz bir kültürel kodlama olduğunu fark eder. Kusursuz vücut ölçülerine sahip olan sarışın beyaz kadın temsili, etnik ideali küresel ölçekte empoze eden kültürel aktarım aracıdır. Chin (1999) Mattel tarafından ilk defa 1990 yılında beyaz ırkın hakimiyeti altında olan Barbie endüstrisini çeşitlendirmek ve azınlık kesimin temsili için farklı etnik kökenlere ve yüz hatlarına sahip moda bebeklerinin piyasaya sürüldüğünü belirtir. Ancak Chin'e göre bu tutum, oyuncak dünyası açısından çeşitlilik ve kapsayıcılığı ifade ederken sosyal anlamda ırksal sınırları daha da belirginleştirmektedir. Nitekim siyahi bebekler beyaz bebekler için kullanılan kalıbın aynısına kahverengi boya eklenerek üretilmiştir. Chin, Mattel'in farklı etnik kökenlere sahip bebekleri fenotip bakımından bilinçli bir tercih sonucu yahut bilinçsiz bir şekilde melezleştirmeye eğilimli olduğunu ifade eder ve bu tutumu kültürel asimilasyon

olarak betimler. Bu anlamda sahnenin, filmin feminist kırılma anlarından biri olarak önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

Bu arada Mattel, Barbie'nin gerçek dünyaya geldiğini öğrenir ve onu Barbieland'e geri göndermek üzere harekete geçer. Dişil bireylere yönelik oyuncak bebekler üreten bir şirkette yönetim kurulunun ve yaratıcı ekibin tamamının erkeklerden oluşması kurumsal erkekliğe işaret etmektedir. Kadınlara ilham vermesi amacıyla tasarlanan ve zamanla astronot, Nobel ödüllü bir yazar yahut siyahi başkan gibi çeşitli meslek gruplarını temsil eden varyasyonların arkasında erkek egemen bir karar mekanizması yer almaktadır. Bu tutumun, feminizmin kadın hakları bağlamında görevini tamamladığını iddia eden postfeminizme açık bir eleştiride bulunduğunu belirtmek mümkündür. Ayrıca Barbie'nin Mattel'de CEO, CFO, COO ve Barbie biriminin başkanı konumundaki kişilerin erkek olduğunu öğrenmesinin ardından orada bulunan bir erkek çalışanın *"Ben hiç gücü olmayan bir adamım, bu beni kadın mı yapar?"* söylemi ataerkil ideolojiye ve hiyerarşik bürokrasiye ironik bir göndermedir. Barbie'nin Mattel'den kaçarken labirenti andıran uzun bir tünelin ardından karşılaştığı ve Barbie'nin yaratıcısı olan Ruth Handler, kurumsal erkekliğin yaratıcı özne olarak kadın söylemini bastırmasına işaret ederken metaforik bağlamda toplumsal güzellik normlarına uymayan yaşlı kadınların cinsel kapitalizm tarafından dışlanmasını imlemektedir. Mattel ekibinin Barbie'den oyuncak kutusuna girerek Barbieland'e geri dönmesini istemesi, sistem tarafından ataerkil kalıplara sıkıştırılarak özerkliği kontrol altına alınmak istenen kadınlık kimliğini temsil etmektedir.



Şekil 3.7: Film Karesi

Barbie, Gloria ve Sasha'yı *"her şeyin 7/24 eğlence, iş, arkadaşlık ve kadınlık"* olduğu Barbieland evrenine götürür ancak ütopya artık Ken'in önderliğinde her şeyin erkeklere

yönelik olarak değiştirildiği *"Kendom"* evrenine dönüşmüştür. Barbie rüya evi Ken'in erkeksi *"Mojo Dojo Casa House"* adını verdiği ve western filmlerindeki kovboy barlarını çağrıştıran bir ev halindedir, diğer Barbie'ler ise müstehcen kıyafetler içerisinde Ken'lere hizmet etmektedir. Gloria Barbieland evreninde kadınların rıza yoluyla kabullendikleri ataerkilliği *"tıpkı 1500'lü yıllarda ortaya çıkan çiçek hastalığında halkın hastalığa karşı savunmasız olduğu duruma"* benzetir. O sırada Mattel, Gloria ve Sasha'yı *"dünyalarının sonsuza dek değişmemesi için"* gerçek dünyaya geri getirmek üzere hareket geçmiştir ve diğer amaçları Kendom krallığını sona erdirmektir. Ancak şirketten gelen bir telefon, Ken'in yaratmış olduğu değişimin popülerleşerek gelir kaynağına dönüştüğünü bildirir.

- *Bu Mojo Dojo Casa evleri peynir ekmek gibi satılıyor patron. Çocuklar onlara çıldırıyor. Ken tişörtlerde, fincanlarda. Bir numaralı dövme oldu.*
- *Olamaz.*
- *Warner Brothers, Ken filmi için seçmelere başladı ve film şimdiden hit oldu bile.*

Aynı zamanda Mattel ekibinden iki numaralı ast yöneticinin *"Barbie ya da Ken olması ne fark eder? Para akıyor"* cümlesinin ardından Barbie'nin depresif değişimine yönelik *Bunalım Barbie* isimli yeni bir oyuncak bebek reklamı gösterilir: *"Anksiyete, panik ataklar ve OKB ayrı satılmaktadır"*. Satış rakamlarının düşük olması sebebiyle artık üretimden kaldırılmış olan *Happy Family Midge*, *Barbie Tanner Doll and Dog*, *Growing up Skipper*, *Barbie Video Girl, Palm Beach Sugar's Daddy Ken*, *Earring Magic Ken* ve Ken'in en iyi arkadaşı olan *Allan*, kapitalist endüstrinin kâr marjına göre tutum değişimi potansiyeline sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Mattel'in Barbieland ile gerçek dünya arasında açılan portalı kapatmaya çalışması ve Tuhaf Barbie'nin filmin başında Barbie bebek ve onunla oynayan kızın özdeşleşmemesi gerektiği söylemi, ataerkil ideoloji ve kapitalizm için tehdit unsuru oluşturan bilgiye ulaşma süreci ve eleştirel düşüncenin engellenmesi gerektiği düşüncesini destekler niteliktedir.

Tüm bunlar üzerine derin bir üzüntü içerisinde umutsuzluğa düşen Barbie, olanları geri alamayacağını anlar ve sessizce kabullenmeye karar verir. Ancak Gloria'nın patriarkal sistemde kadın olmanın zorluklarını anlattığı uzun monolog, orada bulunan bir Barbie'yi ataerkil hegemonyanın etkisi altındaki hayal dünyasından uyandırır.

Kadın olmak gerçekten imkânsız… Sanki her zaman mükemmel olmalıymışız. Ama nasıl oluyorsa bunu her zaman yanlış yapıyoruz. Zayıf olmalısın ama çok zayıf olmayacaksın, ve zayıf olmak istediğini söyleyemezsin. Sağlıklı olmak istiyorum demen gerek ama aynı zamanda zayıf olmalısın. Zengin olmalısın ama para isteyemezsin çünkü bu, görgüsüzlüktür. Patron olmalısın ama aksi olamazsın. Öncü olmalısın ancak başkalarının fikirlerini ezemezsin. Anne olmayı sevmelisin ama sürekli çocuklarından bahsetme. Kariyer sahibi kadın olmalısın ama her zaman başkalarını da kollayacaksın. Erkeklerin kötü tavırlarına cevap vereceksin, ki bu çılgınca ama bunu açıkça söylersen şikâyet etmekle suçlanırsın. Erkekler için hep güzel olmalısın ama onları çok baştan çıkarıp başka kadınları tehdit edecek kadar olamazsın çünkü bir kardeşliğin parçası olmalı ama hep öne çıkmalısın. Ve her zaman minnettar olmalısın. Ama sistemin hileli olduğunu hiç unutma o yüzden de bunu kabullenmenin bir yolunu bul ama ayrıca hep minnettar ol. Hiç yaşlanmayacaksın; kaba olmayacaksın, hava atmayacaksın, bencil olmayacaksın, düşmeyeceksin, başarısız olmayacaksın, korkmayacaksın, hiç yoldan çıkmayacaksın. Çok zor, çok çelişkili ve kimse sana madalya vermiyor ya da teşekkür etmiyor. Ve görülüyor ki sadece her şeyi yanlış yapmakla kalmıyorsun, her şey de senin suçun oluyor. Kendimin ve tüm diğer kadınların insanlar bizden hoşlansın diye kendilerini heba edişini izlemekten çok sıkıldım.

Barbie, Gloria'nın *"ataerkil düzende kadın olmanın gerektirdiği bilişsel uyumsuzluğu dile getirerek Ken'in gücünü elinden aldığını"* ifade eder ve diğer Barbie'leri bilinçlendirmek üzere harekete geçerler. Bu tutum, radikal feminizmin yükseldiği dönemde kadınların farkındalık eşiğinin yükseltilmesi hedeflenerek patriarkal sistem hakkında bilgilendirildiği bilinç yükseltme grupları ile ilişkilendirilebilir. Sistem hakkında bilinçlenen kadınlar Tuhaf Barbie, Allan ve üretimden kaldırılan diğer bebeklerle birlikte ataerkil erkeklerin karşısında bilgiden yoksun ve kurtarılmaya muhtaç kadın rolü ile *"ego ve kıskançlıklarını"* harekete geçirerek erkekleri birbirine düşürmeyi ve onlar kendi aralarında kavga etmekte iken eski düzeni geri almayı hedefler. Allan, filmde geleneksel erkeklik rollerine karşı çıkan bir figür olarak öne çıkar ve Ken'in aksine feminizm yanlısı bir tutum sergilemektedir.

Barbie: *Önemli olan bizi nasıl gördükleri değil, kendilerini nasıl gördükleri. Ken diyarı kendini yok edecek tohumları barındırıyor. Önce Barbie'leri Ken'lerinden uzaklaştırmalıyız. Beyni yıkanmış numarası yapan bir yem Barbie kullanabiliriz. Çaresiz ve kafası karışmış görünerek dikkatlerini dağıt. Ken'ler yardıma muhtaç bir kız gördüğünde dayanamaz. Onları boyun eğdiğine inandırmalısın. Gücün onlarda*

olduğuna. Gardları düşünce de gücü geri alacaksın. Sonra da artık beyni yıkanmamış olan Barbie'leri davamız için alacağız. Tüm Barbie'ler normale dönüp de Barbie Diyarı'nı geri almaya hazır olana dek bunu yapacağız.

Gloria: *Anneleri olmalısın ama onlara kendi annelerini hatırlatma. Sahip olduğun her gücü önemsiz gibi göstermelisin. Erkeklerin egolarına zarar vermeden onları reddetmenin bir yolunu bulmalısın. Çünkü onlara evet dersen motorsundur ama hayır dersen namus bekçisisindir.*

Sasha: *Bir tane daha, para konusunda kafan hep karışık olsun. Ya da eski bir numarayla dikkat dağıt. Güzel olduğunu keşfetmeleri için gözlük tak… Planımızın son safhası Ken'leri birbirine düşürmek. Şimdi üzerinizde güçleri olduğunu sanıyorlar, onlara birbirleri üzerinde güçleri olup olmadığını sorgulatacaksınız.*

Bu durum, Mary Ann Doane'in Riviére'nin maskeli balo kavramından esinlenmiş olduğu feminist görüşü ile açıklanabilir. Doane'a göre kadınların, performatif kimlik maskesi altında normatif kadınlığın abartılı bir biçimini sergileyerek patriarkal kalıpları kendi yararları için kullanabilmeleri mümkündür. Bu anlamda film, ataerkil sistemi dönüştürebilmenin yolunun, kadınların birbirlerini sistem hakkında bilgilendirerek kuracakları dayanışma ile ve sistemi kendi kurallarıyla manipüle ederek mümkün olduğu mesajını vermektedir. Filmin sonunda varoluşsal erkeklik krizine giren Ken, piyasaya "Barbie ve Ken" olarak Barbie'nin uzantısı ve uyruğu konumunda piyasaya sürüldüğünü ve Barbie olmadan benliğinin ne anlama geldiğini bilmediğini ifade eder. Nitekim Ken'in de zaman içerisinde ortaya çıkan varyasyonları metasal bağlamda çeşitlilik oluşturmakta ise de özsel nitelikleri bakımından aynılık durumu hakimdir. Bu durumu, ataerkil sistemin erkekler açısından da belirli erkeklik kalıpları üreterek bireysel söylemi bastırdığı yönünde okumak mümkündür. Patriarkal sistemin temeli egemen grubun bağımlı grup olan ötekiler üzerinde kurmuş olduğu sömürü düzenine dayalıdır. Dolayısıyla cinsiyet hiyerarşisi kapitalizmle de yakından ilişkilidir ve işçi sınıfına mensup erkeklerin kapitalist patronlara karşı örgütlü bir birlik oluşturmaları Althusser'in *Kültür Endüstrisi* (2010) başlıklı eserinde belirttiği üzere egemen grup, baskı aygıtlarının yanı sıra ideolojik aygıtlardan da yararlanarak statükonun tehdidini engelleme çabası içerisindedir. Buna göre patriarkal sistem yalnızca kadın ve erkek cinslerini kutuplaştırmakla kalmamakta,

aynı zamanda erkekleri de kendi aralarında sınıfsal kategorilere ayırmaktadır. Connell (2022, ss. 168-169) bu durumu şu şekilde ifade eder:

> *… aslında çoğu erkek, ataerkillik ideologlarının satmaya çalıştığı sert, egemen ve dövüşken erkeklik imajına uymamaktadır. Zaten bu imaj da uyulsun diye tasarlanmamıştır. Bir John Wayne'in veya Sylvester Stallon'un beyazperdedeki kahramanlığı, yalnızca kahraman olmayan erkekler kitlesiyle kıyaslandığında kahramancadır. Ataerkil nüvenin bileşimini ve kadınların tümden tabi kılınmalarını 'onaylayan' ideoloji, erkekler arasında toplumsal cinsiyet tabanlı bir hiyerarşinin yaratılmasını gerektirir… Böylece, en azından üç öğe içeren genel bir hiyerarşi yaratılmıştır: Hegemonik erkeklik, (baskın birliklerinde değil, kolektif projede suça ortak olan) tutucu erkeklikler ve tabi kılınmış erkeklikler.*



Şekil 3.8: Film Karesi

Mattel'in, Barbie'nin esas mutlu sonunun Ken'e âşık olmak olduğunu söylediği sahne patriarkal kültürün belirlediği romantik aşk miti üzerine kurulu kadın yazgısına işaret etmektedir. Ancak Barbie, Ken'e âşık olmadığını ve bu anlamda *"bir sonunun olduğunu düşünmediğini"* ifade eder.

- *Olay hep buydu zaten. Seni, sonun olmasın diye yarattım. Barbie'yi icat eden kadının Barbie'ye benzediğini mi sanıyorsunuz? Ben 1.50'lik önemsiz bir nineyim, iki göğsüm de alındı ve vergi kaçırma sorunlarım var. Kimse Barbie'ye benzemiyor… Fikirler sonsuza kadar yaşar, insanlar yaşamaz. İnsan olmak çok rahatsızlık verebilir. İnsanlar bu rahatsızlıkla baş etmek için ataerkillik ve Barbie gibi şeyler uydurur.*

- *Ortaya çıkan şey değil, ona anlam veren insanların bir parçası olmak istiyorum. Fikir olmak değil, hayal kuran olmak istiyorum.*

Barbie'nin yaratıcısı olan Ruth Handler ile Barbie arasında geçen ikili diyaloğun, hegemonik eril söylemin karşısında konumlanan feminist karşı söylem olduğunu ifade etmek mümkündür. Barbie, patriarkal normlara itaati reddederek ideolojik kodları üreten ve dönüştüren bir figür olmayı arzular. İnsan olarak gerçek kadın yaşamını deneyimlemek üzere dünyaya geri dönmek için Ruth Handler'dan izin istemesi üzerine Handler, Barbie'nin yaratıcısı olmasının onu kontrol edebileceği anlamına gelmediğini ve insan olarak kendini gerçekleştirebilmesi için iznine ihtiyacı olmadığını ifade eder.

- *Seni öz kızımı ettiğimden daha fazla kontrol edemem. Sana onun adını verdim, Barbara. Ve senin için de her zaman onun için ettiğim gibi umut ettim. Kızlarımız geriye bakıp ne kadar ileri gittiklerini görsün diye biz anneler sabit dururuz.*

- *Yani insan olmak talep etmem ya da istemem gereken bir şey değil mi? Öylece öyle olduğumu keşfedeceğim bir şey midir?*

Handler'ın söylemi, ataerkil düzenin ev kadınlarına ve annelere biçtiği sabit rollere karşı çıkarak ikinci dalga feminizmin kadın öznelliği üzerindeki sistematik denetime işaret eder ve bu denetimi yok sayar. Bu anlamda Ruth'un söylemi, hegemonik sistem içerisinde bireysel özerklik kavramına dikkat çekerek kadın tarihini olumlayan dilsel bir temsildir. Kızların geriye dönüp baktıklarında kat etmiş oldukları mesafe ise kadınların genişleyen hareket alanına ve kuşaklar arası kolektif hafızaya ve feminist kazanımların yeniden kodlanan dinamik yapısına işaret etmektedir. Barbie'nin kadın öznelliği üzerine epistemolojik sorgusu, patriarkal kodların ifşa edilerek dönüştürüldüğü filmde kadınlığın verili bir performans mı yahut keşfedilmesi gereken bir deneyim mi olduğu hususunda seyirci için yeni bir bilişsel çerçeve sunmaktadır. Bu sahne, hâkim söylemin parçalanabilirliğine işaret ederek kadının bireysel öznelliğine ve kolektif tarihine sahip çıkmasını teşvik ederken, erkek egemen ideolojiye alternatif bir karşı söylemi imlemektedir. Nitekim *"feminizmin bütün sorunları çözdüğü"* Barbieland evreninde birey kendi kimliğini inşa etmek yerine sistemin onun için belirlediği rollere uymaktadır. Barbie'nin neoliberal kapitalist sistem tarafından oluşturulmuş ticari bir meta halindeki kadın kimliğinin ötesine geçerek bağımsız bir birey olma talebi, sistemin kendisi için biçmiş olduğu kuralların dışına çıkarak kadınsı tarihin aktif öznesi olma isteğini yansıtmaktadır.

Millett, egemen grubun hegemonyasını meşrulaştırma şeklini şu şekilde ifade eder (2024, ss. 116-117):

> *Ataerkilliğin belki de en büyük psikolojik silahı evrenselliği ve sürekliliğidir… Aynı sözler sınıflar için de söylenebilirse de, ataerkillik kendini doğal olarak kabul ettirme alışkanlığı yüzünden toplumlar üzerinde sınıfların elde ettiğinden daha yaygın ve güçlü bir egemenliğe sahiptir. İnsan toplumlarında, din de evrenseldir. Bir zamanlar kölelik de evrenseldi. Ve her ikisini savunanlar da, bu kurumların ölmezliğinden, bunların dönülmez, vazgeçilmez insancıl 'içgüdülerden', hatta 'biyolojik kökenlerden' geldiğinden dem vururlardı.*

Filmin başlangıcında kadınların hâkim olduğu Barbieland evreninde ataerkinin ortadan kaldırılarak düzenin yeniden kurulması, erkek egemen grup tarafından doğallaştırılan patriarkal sistemin kültürel inşasını açığa çıkarır ve karşı söylem olarak matriarkal ideolojiyi olumlar. Nitekim Barbie'nin gerçek dünyada sıfır noktasından deneyimleyeceği kadınlık kimliği için ismini Barbara Handler olarak tanımlaması, kadın öznenin yazgısını anaerkil ideoloji bağlamında yeniden kurması gerektiği düşüncesini destekler niteliktedir.

SONUÇ

Bu çalışma ile hedeflenen esas amaç, ataerkil ideoloji ve kültürel emperyalizmin çıkış noktası olarak görülen Hollywood sinemasında kadın temsilinin değişim noktalarının açığa çıkarılması ve mevcut sisteme içeriden bir bakışla feminist bir dil ve karşı söylem ifadelerinin mümkün olduğunun ortaya konmasıdır. Buradan hareketle kadın temsili dönemsel bağlamda incelenmiş, erkek egemen söylem ve feminist karşı söylem unsurları örnek filmler üzerinden sosyolojik bir bakışla değerlendirilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde Hays Kodları'nın yürürlüğe girdiği 1934 yılından, kaldırıldığı tarih olan 1968 yılına kadar olan süreç, stüdyo sinemasında sansürün etkileri ve ataerkil ideolojinin yeniden üretimi bağlamında incelenmiştir. Karşılaştırmalı bir analiz sunmak amacıyla ikinci bölümde pre code dönemi ele alınmıştır. Her iki dönem de sesli sinemanın başlangıç tarihi olan 1927 yılından sonraki yapımlarla sınırlandırılmıştır. Sansür öncesi dönemde erkek egemen bakış hâkim olmakla birlikte sansürden sonraki dönemde katı sınırlarla çerçevelenmiş kadın temsili daha esnek bir biçimde sunulmaktadır. Örneğin *Red-Headed Woman*, *Design for Living*, *Angel* ve *Trouble in Paradise* filmlerinde kadının cinsel özgürlüğünün cezalandırılması gereken bir tehdit unsuru olarak değerlendirilmediği ve kadınların yanı sıra erkeklerin de bakışın ve arzunun nesnesi olarak konumlandırıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Kod sonrası dönemde ise katı ahlaki tutumlar ve beden politikaları bağlamında sansürün ataerkil ideolojinin baskı aracına dönüşerek eril egemen söylemi yeniden inşa ettiğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda klasik anlatı sinemasının sinematografik araçları olan transparan kurgu, ışık tercihleri ve müzik kullanımının izleyiciyi ideolojik bağlamda manipüle eden yönleri, egemen söylemle olan ilişkisi kapsamında ortaya konulmuştur.

İkinci bölümde 1960'ların sonunda yükselen radikal feminizmin Hollywood sinemasına olan yansımaları feminist film teorileri bağlamında incelenmiştir. İncelemenin sonucunda radikal feminizmin yükselişinin ve seksenli yıllarda artış gösteren çalışan kadın imgesinin

Hollywood'da kadın temsili açısından olumlu bir değişime neden olmadığı, aksine ataerkil aile kurumunu ve erkekler arası dostluğu yücelten karşı devrim niteliğindeki film oluşumuna zemin hazırladığı sonucuna ulaşılmıştır. Hollywood'da protagonist olarak temsil edilmeyen ve yardımcı rollere yahut figüranlığa indirgenerek görünmez kılınan siyahi kadınların ise yetmişli yıllarda ortaya çıkan blaxploitation türünde aşırı cinselleştirilmiş bir biçimde sunulması bakımından erkek bakışının arzu nesnesi olarak konumlandırıldığı saptanmıştır. 1985 yapım *The Color Purple* ve 1998 yapım *Beloved* filmleri haricinde siyahi feminizm büyük stüdyo destekli yapımlarda karşılık bulmamaktadır. Milenyumun başlangıcında yükselen chick flick filmleri postfeminizm bağlamında okumak mümkünse de patriarkal sistemin kusurlu yanlarını sorunsallaştırmaması açısından egemen ideolojinin yeniden üretildiğini ifade etmek mümkündür. Hollywood, bir sinema endüstrisi olarak her daim kâr marjı ile hareket etmektedir. Dolayısıyla chick flick türü, esasında *Legally Blonde* ve *The Princess Diary* filmlerinin yüksek gişe hasılatı getirmesinin sonucunda Hollywood'un dişil seyirciye yönelik üretime başlamasının ardından oluşmuş bir gelenektir. Bu durum, dişil bireylerin kültürel bağlamda içselleştirmiş olduğu ataerkil güzellik standartlarının ve romantik aşk mitinin sinemasal tezahürüdür.

2017 yılında yönetmen Harvey Weinstein'ın kadın çalışanlarına uygulamış olduğu cinsel taciz skandalının ortaya çıkmasıyla birlikte Hollywood'da tecavüz suçuna odaklanan film üretiminde artış görülmüştür. Bu filmler, kadın bakışıyla cinsel şiddetin yıkıcı sonuçlarını ele alması bakımından önem taşırken kadın öznenin deneyimini merkeze alarak cinsiyet eşitsizliğine odaklanan ve patriarkal sistemi sorgulayan film üretimlerine ivme kazandırmıştır. Dolayısıyla Hollywood sinemasında feminist söylemin 2017 yılı ve sonrasında yükselişe geçtiğini söylemek mümkündür.

Üçüncü bölümde analiz edilen *Lady Bird*, *Little Women* ve *Barbie* filmlerinin feminist perspektifle ele alınmalarının haricinde ortak yönü, kapitalizmin patriarkal yapılarla ilişkisini açığa çıkarmasıdır. Söz konusu filmler, kapitalist patriarkal sistemin tarihsel gelişimini farklı dönemler bağlamında gözler önüne sermekte olup eleştirel ve feminist bir sorgulama alanı yaratmaktadır. *Lady Bird* filminde kapitalizmin getirmiş olduğu sosyal eşitsizliğin bir genç kızın gözünden dişil bireyler üzerindeki olumsuz tezahürlerini sunması ve dini kurumların ataerkil söylemine işaret etmesinin yanı sıra *Lady Bird*'ün

yüksek kendilik bilincinin ve öz benliğine duyduğu saygının ön plana çıkarılmasının kadınlar için olumlu bir rol model oluşturduğunu söylemek mümkündür. *Little Women* filminde evliliğin ekonomik boyutunun zamansal bakımdan ortaya çıktığı ilk dönemlerde ele alınması, miras ve özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla birlikte değişen kadın yazgısının gözler önüne serilerek sorunsallaştırılması bakımından yerinde bir tercihtir. Barbie filminde tempolu popüler müzik türünün eşlik ettiği canlı ve doygun renk paletiyle oluşturulan film dünya, doğrudan feminist söylemleriyle her yaştan dişil bireye hitap etmekte; özellikle kız çocuklarının feminizmle tanışmasını kolaylaştırmaktadır. Ayrıca ataerkil ideolojinin erkekleri de kendi aralarında hiyerarşik biçimde ayrıştırdığını gözler önüne sermesi, meselenin kadın ve erkek arasındaki cinsiyetçilik probleminden daha fazlası olduğuna işaret ederek emperyalizm ve kapitalizm ile olan yakın ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Sonuç olarak Hollywood sineması, normatif cinsiyet rolleriyle bezeli film anlatıları tarafından şekillenen eril egemen bir endüstri olarak feminist ideoloji için oldukça kısıtlı bir zemin sunmaktadır. Ancak bu çalışma kapsamında incelenen film örnekleri ve tartışmalar, Hollywood içerisinde feminist söylemin tamamen olanaksız olmadığını; aksine direnç alanları, dönüşüm ihtimalleri ve yeni temsil pratikleri sunduğunu göstermektedir. Radikal feminizmin yükselişi kadın temsili bağlamında köklü bir değişime neden olmamış; aksine Hollywood'un feminizme tutumu, erkekler arası dostluk ilişkilerini ve ataerkil erkeklik mefhumunu yücelten karşı devrim niteliğindeki anlatılar dahilinde ele alınmıştır. Bu bağlamda gerçek feminist anlatılar *#MeToo* hareketinin etkisiyle 2017 yılı ve sonrasında kadın karakterlerin pasif temsillerden aktif özne konumuna yükselişi, eril bakışı sorgulayan ve ifşa eden anlatı yapıları ve kadın yönetmenlerin artan etkisi, feminist politikanın sinemasal ifadesini mümkün kılmıştır. Örneğin *Star Wars* ve *Resident Evil* film serilerindeki kadın temsilinin 2017 sonrasındaki gözle görülür değişimi ve *Lara Croft: Tomb Raider* filminin 2018 versiyonu dijital feminizm bağlamında kurulan kadın dayanışmasının bir neticesidir. Gelişen teknoloji ve yaygınlaşan sosyal medya platformları dünyanın her bölgesine erişimi kolaylaştırarak farklı coğrafyalardaki kadınların birbirlerine destek olmalarını sağlamıştır. Küreselleşen dünya, postkolonyal feminizmin evrensel bir nitelik kazanmasına katkıda bulunmaktadır. Siyahi yurttaş haraketlerinin minimize edilmesi amacıyla üretilen blaxploitation türündeki filmler ve 2000'lerin chick flick geleneğinde görüldüğü üzere Hollywood, değişen toplum yapısının beklentilerini kendi tarzıyla harmanlayarak yeni bir gelir kapısı

haline dönüştürmüştür. Ancak *#MeToo* hareketinin sonrasında kadın öznenin değişiminin diğer dönemlerdeki hareketlere kıyasla özsel niteliklerini koruyarak kalıcı bir temsil biçimine evrilmesi öngörülmektedir. Hollywood, stüdyo dönemi filmlerinin tematik anlamda benzerlerini günümüzde dahi üretmeye devam etmektedir. Örneğin Caruso'nun 2022 tarihli *Redeeming Love* (Kurtarıcı Aşk) isimli filmi dindar bir Hristiyan olan Michael ile çocuk yaşta fuhuşa sürüklenen Angel'ın aşk hikayesini sunmaktadır. Filmin isminden de tahmin edilebileceği üzere Michael karakterinin kutsal aşkı, Angel ile evlenerek onu içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmakta ve evlilik yoluyla saygı duyulan bir eş potansiyeline yükseltmektedir. Angel'ın çocuk sahibi olması imkânsız görünmekte iken filmin sonunda mucizevi şekilde iki çocuk sahibi bir kadına dönüşerek Tanrı tarafından ödüllendirilmektedir. Bu anlamda film klasik Hollywood klişelerini yeniden üretmektedir ancak günümüz dünyasında oldukça demode bir temaya sahip olduğu gerçeği, son derece başarısız olan gişe hasılatından anlaşılmaktadır. Dolayısıyla kadınların birileri tarafından kurtarılması gerektiği fikrinden ziyade erkekle eşit konumda olan bağımsız dişil öznelere yer verilmesinin Hollywood'un kâr odaklı sistematik yapısı ile de uyumlu olacağını söylemek mümkündür. Hollywood sinemasının ataerkil film üretimini tamamen sonlandırması günümüz şartlarında olası görünmemekle beraber feminist söylem ile oluşturulan film pratikleri sistemin merkezinde bir dönüşüm umudu yaratmakta ve bu anlamda sinema endüstrisine alternatif bir bakış, karşı söylem imkânı ve dönüştürücü bir potansiyel sunmaktadır.

KAYNAKÇA

5 Steps of Freytag's Pyramid | Freytag's Pyramid Template. (n.d.). Blaze. https://www.blaze.tech/post/freytags-pyramid-a-complete-guide-blaze

Adorno, T. W. (2024). *Kültür endüstrisi* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev.; 13. bs). İletişim Yayınları.

Akbulut, D. (2012). *Amerikan sineması*. Etik Yayınları.

Akbulut, H. (2003). Türden türselliğe: Kuramlar çerçevesinde tür sinemasına bir yaklaşım. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, *4*, Article 4. https://dergipark.org.tr/tr/pub/kilad/issue/69074/1093446

Allen, A. (2012). The public sphere: Ideology and/or ideal? *Political Theory*, *40*(6), 822-829. https://www.jstor.org/stable/41703105

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (A. Tümertekin, Çev.; 4. bs). İthaki Yayınları.

Altman, R. (1980). Moving lips: Cinema as ventriloquism. *Yale French Studies*, *60*, 67-79. https://doi.org/10.2307/2930005

Anderson, P. W. S. (Yönetmen). (2002). *Resident Evil* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Antonioni, M. (Yönetmen). (1970). *Zabriskie Point* [Film]. MGM.

Badham, J. (Yönetmen). (1993). *Point of No Return* [Film]. Warner Bros.

Baker, K. K. (1999). What rape is and what it ought not to be. *Jurimetrics*, *39*(3), 233-242. https://www.jstor.org/stable/29762605

Battalio, R., & Schultz, P. (2006). Options and the bubble. *The Journal of Finance*, *61*(5), 2071-2102. https://www.jstor.org/stable/3874704

Bazin, A. (1951). Théatre et cinéma. *Esprit*, *180 (6)*, 891-905. https://www.jstor.org/stable/24252270

Beasley, M. (1986). Eleanor Roosevelt's vision of journalism: A communications medium for women. *Presidential Studies Quarterly*, *16*(1), 66-75. https://www.jstor.org/stable/27550311

Beauvoir, S. D. (2022). *İkinci cinsiyet* (4. bs, C. 1). Koç Üniversitesi Yayınları.

Black, G. D. (1989). Hollywood censored: The Production Code Administration and the Hollywood film industry, 1930-1940. *Film History*, *3*(3), 167-189. https://www.jstor.org/stable/3814976

Bobo, J. (1989). Sifting through the controversy: Reading the Color Purple. *Callaloo*, *39*, 332-342. https://doi.org/10.2307/2931568

Boden, A., & Fleck, R. (Yönetmenler). (2019). *Captain Marvel* [Film]. Walt Disney Studios.

Bordwell, D. (2016). *Hollywood'un film dili* (Z. Atam, Y. C. Ekinci, & B. Tanyeri, Çev.). Doruk Yayınları.

Bottalico, M. (1999). The illusion of myth: Hollywood in "The Love of the Last Tycoon: A western". *RSAJournal*, *10*. https://doi.org/10.13135/1592-4467/9055

Butler, J. (2023). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür, Çev.; 9. bs). Metis Yayınları.

Campbell, J. (2023). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.; 13. bs). İthaki Yayınları.

Carroll, N. (1990). The image of women in film: A defense of a paradigm. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *48*(4), 349-360. https://doi.org/10.2307/431572

Chatman, S. (1980). What novels can do that films can't (And Vice Versa). *The University of Chicago Press*, *7*(1), 121-140. https://www.jstor.org/stable/1343179

Chin, E. (1999). Ethnically correct dolls: Toying with the race industry. *American Anthropologist*, *101*(2), 305-321. https://www.jstor.org/stable/683203

Chollet, M. (2023). *Bugünün cadıları* (Z. H. Louze, Çev.; 2. bs). İletişim Yayınları.

Clarkson, S. J. (Yönetmen). (2024). *Madame Web* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Connell, R. W. (2022). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar* (C. Soydemir, Çev.; 5. bs). Ayrıntı Yayınları.

Connolly, K. (2021). *Hollywood'un karanlık tarihi* (M. Gün Ayral, Çev.; 2. bs). Vadi Yayıncılık.

Conway, J. (Yönetmen). (1932). *Red-Headed Woman* [Film]. Metro Goldwyn Mayer.

Cukor, G. (Yönetmen). (1939). *The Women* [Film]. Loew's Inc.

Cukor, G. (Yönetmen). (1949). *Adam's Rib* [Film]. Loew's Inc.

DaCosta, N. (Yönetmen). (2023). *The Marvels* [Film]. Walt Disney Studios.

Davidoff, L. (2021). *Feminist tarihyazımında sınıf ve cinsiyet* (5. bs). İletişim.

Decherney, P. (2019). *Hollywood* (E. Ünver, Çev.). Dost Kitabevi.

Degler, C. N. (1956). Charlotte Perkins Gilman on the theory and practice of feminism. *American Quarterly*, *8*(1), 21-39. https://doi.org/10.2307/2710295

Demme, J. (Yönetmen). (1998). *Beloved* [Film]. Buena Vista Distribution.

DeVere Brody, J. (1999). The returns of "Cleopatra Jones". *Signs*, *25*(1), 91-121. https://www.jstor.org/stable/3175616

Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The articulation of body and space. *Yale French Studies*, *60*, 33-50. https://doi.org/10.2307/2930003

Doane, M. A. (1981). Woman's stake: Filming the female body. *October*, *17*, 23-36. https://doi.org/10.2307/778247

Doane, M. A. (1988). Masquerade reconsidered: Further thoughts on the female spectator. *Discourse*, *11*(1), 42-54. https://www.jstor.org/stable/41389107

Doane, M. A. (1996). Temporality, storage, legibility: Freud, Marey, and the cinema. *Critical Inquiry*, *22*(2), 313-343. https://www.jstor.org/stable/1343974

Donlevy, J. K. (2002). Catholic schools: The inclusion of non-Catholic students. *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, *27*(1), 101-118. https://doi.org/10.2307/1602190

Duff, D. (2002). Intertextuality versus genre theory: Bakhtin, Kristeva and the question of genre. *Paragraph*, *25*(1), 54-73. https://www.jstor.org/stable/43263675

Eastman, C. (n.d.). Crystal Eastman, "Now We Can Begin" (1920) | The American Yawp Reader. *The American Yawp Reader*. https://www.americanyawp.com/reader/22-the-new-era/crystal-eastman-now-we-can-begin-1920/

Edwards, B. (Yönetmen). (1959). *Operation Petticoat* [Film]. Universal Pictures.

Edwards, B. (Yönetmen). (1961). *Breakfast at Tiffany's* [Film]. Paramount Pictures.

Elsaesser, T. (2004). The pathos of failure: American films in the 1970s: Notes on the unmotivated hero [1975]. İçinde T. Elsaesser, A. Horwath, & N. King (Ed.), *The Last Great American Picture Show* (ss. 279-292). Amsterdam University Press. https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mxhc.16

Ephron, N. (Yönetmen). (2009). *Julie & Julia* [Film]. Sony Pictures Releasing.

Fahs, B. (2011). Ti-Grace Atkinson and the legacy of radical feminism. *Feminist Studies*, *37*(3), 561-590. https://www.jstor.org/stable/23069922

Fennell, E. (Yönetmen). (2020). *Promising Young Woman* [Film]. Universal Pictures.

Fink, M. (1990). How music functions in films. *American Music Teacher*, *40*, 24-53. https://www.jstor.org/stable/43542406

Fleming, V. (Yönetmen). (1939). *Gone with the Wind* [Film]. Loew's Inc.

Friedan, B. (2022). *Kadınlığın gizemi* (N. Eryılmaz, Çev.). Sander Yayınları.

Gerwig, G. (Yönetmen). (2017). *Lady Bird* [Film]. Universal Pictures.

Gerwig, G. (Yönetmen). (2019). *Little Women* [Film]. Columbia Pictures.

Gerwig, G. (Yönetmen). (2023). *Barbie* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Gilmour, H. (1998). Different, except in a different way: Marriage, divorce, and gender in the Hollywood comedy of remarriage. *University of Illıonis Press*, *50*(2), 26-39. https://www.jstor.org/stable/20688177

Gorbman, C. (1980). Narrative film music. *Yale French Studies*, *60*, 183-203. https://doi.org/10.2307/2930011

Harlin, R. (Yönetmen). (1996). *The Long Kiss Goodnight* [Film]. New Line Cinema.

Haskell, M. (1974). Howard Hawks: Masculine feminine. *Film Comment*, *10*(2), 34-39. https://www.jstor.org/stable/43450708

Haskell, M. (1993). To Have and Have Not: The paradox of the female star. *American Imago*, *50*(4), 401-420. https://www.jstor.org/stable/26303948

Herr, R. S. (2014). Reclaiming third world feminism: Or why transnational feminism needs third world feminism. *Meridians*, *12*(1), 1-30. https://doi.org/10.2979/meridians.12.1.1

Higgins, C. (Yönetmen). (1980). *9 to 5* [Film]. 20th Century Fox.

Hobson, J. (2002). Viewing in the dark: Toward a Black feminist approach to film. *Women's Studies Quarterly*, *30*(1/2), 45-59. https://www.jstor.org/stable/40004636

Hooks, B. (1986). Sisterhood: Political solidarity between women. *Feminist Review*, *23*, 125-138. https://doi.org/10.2307/1394725

Hooks, B. (2022). *Feminizm herkes içindir: Tutkulu politika* (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, & A. Yıldırım, Çev.; 6. bs). Bgst Yayınları.

Houston, R. A. (1986). British society in the eighteenth century. *Journal of British Studies*, *25*(4), 436-466. https://www.jstor.org/stable/175564

Izgarjan, A., & Markov, S. (2012). Alice Walker's womanism: Perspectives past and present. *Gender Studies*, *11*(1), 304-315. https://doi.org/10.2478/v10320-012-0047-0

Jacobs, L. (1993). Belasco, DeMille and the development of Lasky lighting. *Film History*, *5*(4), 405-418. https://www.jstor.org/stable/27670733

Jenkins, P. (Yönetmen). (2017). *Wonder Woman* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Jenkins, P. (Yönetmen). (2020). *Wonder Woman 1984* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Jung, D. (2017). Critical Names Matter: "Currer Bell," "George Eliot," and "Mrs. Gaskell". *Victorian Literature and Culture*, *45*(4), 763-781. https://www.jstor.org/stable/26788832

Kanin, G. (Yönetmen). (1940). *My Favorite Wife* [Film]. RKO Radio Pictures.

Kantor, J., & Twohey, M. (2021). *#MeToo hareketini başlatan cinsel taciz hikâyesinin açığa çıkışı: Kadın dedi ki* (S. İ. Alkılınç, Çev.). Bilgi Yayınevi.

Kaplan, A. (1974). The feminist perspective in film studies. *Journal of the University Film Association*, *26*(1/2), 5-22. https://www.jstor.org/stable/20687233

Kaplan, E. A. (1991). Women and film in international perspective: Where are we? Where do we go? *Review of Japanese Culture and Society*, *4*, 37-45. https://www.jstor.org/stable/42800108

Kaplan, E. A. (2004). Global feminisms and the state of feminist film theory. *Signs*, *30*(1), 1236-1248. https://doi.org/10.1086/421879

Kardish, L. (1968). Ernst Lubitsch: A brief introduction. *Members Newsletter (Museum of Modern Art)*, *1*, 11-12. https://www.jstor.org/stable/4380532

Kazan, E. (Yönetmen). (1949). *Pinky* [Film]. 20th Century Fox.

Kollontay, A. (2016). *Marksizm ve cinsel devrim* (2. bs). Ceylan Yayınları.

Konrad, A. M., & Cannings, K. (1994). Of mommy tracks and glass ceilings: A case study of men's and women's careers in management. *Relations Industrielles / Industrial Relations*, *49*(2), 303-335. https://www.jstor.org/stable/23074108

Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). *A Clockwork Orange* [Film]. Warner Bros.

Kusama, K. (Yönetmen). (2005). *Æon Flux* [Film]. Paramount Pictures.

Lafleur, G. (2014). Sex and "Unsex": Histories of gender trouble in eighteenth-century North America. *Early American Studies*, *12*(3), 469-499. https://www.jstor.org/stable/24474867

Lapedis, H. (1999). Popping the question: The function and effect of popular music in cinema. *Popular Music*, *18*(3), 367-379. https://www.jstor.org/stable/853613

Lenin, V. I., Marx, K., & Engels, F. (2000). *Marksizm kadın ve aile* (Ö. Ünalan, Çev.). Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Lerner, G. (1971). Women's rights and American feminism. *The American Scholar*, *40*(2), 235-248. https://www.jstor.org/stable/41209841

Liu, Y. (2010). Maoist discourse and the mobilization of emotions in revolutionary China. *Modern China*, *36*(3), 329-362. https://www.jstor.org/stable/20721316

LoBrutto, V. (2009). "Invisible" or "Visible" editing: The development of editorial styles and strategies. *Cinéaste*, *34*(2), 43-47. https://www.jstor.org/stable/41690763

Lubitsch, E. (Yönetmen). (1932). *Trouble in Paradise* [Film]. Paramount Pictures.

Lubitsch, E. (Yönetmen). (1933). *Design for Living* [Film]. Paramount Pictures.

Lubitsch, E. (Yönetmen). (1937). *Angel* [Film]. Paramount Pictures.

Luketic, R. (Yönetmen). (2001). *Legally Blonde* [Film]. MGM Distribution Co.

Lynch, K. A. (1994). The family and the history of public life. *The Journal of Interdisciplinary History*, *24*(4), 665-684. https://doi.org/10.2307/205630

Main, G. L. (1996). Naming children in early New England. *The Journal of Interdisciplinary History*, *27*(1), 1-27. https://doi.org/10.2307/206471

Mankiewicz, J. L. (Yönetmen). (1950). *All about Eve* [Film]. 20th Century Fox.

Margot Robbie wrote a letter to Hollywood. (2017, Ekim 17). Elle. https://www.elle.com/culture/a13032868/margot-robbie-elle-women-in-hollywood-speech/

Marshall, G. (Yönetmen). (2001). *The Princess Diaries* [Film]. Walt Disney Pictures.

Marshall, P. (Yönetmen). (1992). *A League of Their Own* [Film]. Columbia Pictures.

Mayne, J. (1985). Feminist Film theory and criticism. *Signs*, *11*(1), 81-100. https://www.jstor.org/stable/3174288

Mayne, J. (1987). Feminist film theory and women at the movies. *Profession*, 14-19. https://www.jstor.org/stable/25595398

Mazursky, P. (Yönetmen). (1969). *Bob & Carol & Ted & Alice* [Film]. Columbia Pictures.

McG (Yönetmen). (2000). *Charlie's Angels* [Film]. Columbia Pictures.

Messaris, P. (1981). The film audience's awareness of the production process. *Journal of the University Film Association*, *33*(4), 53-56. https://www.jstor.org/stable/20687580

Metz, C. (1976). The fiction film and its spectator: A metapsychological study (A. Guzzetti, Çev.). *New Literary History*, *8*(1), 75-105. https://doi.org/10.2307/468615

Metz, W. C. (1993). Pomp(ous) sirk-umstance: Intertextuality, adaptation, and All That Heaven Allows. *Journal of Film and Video*, *45*(4), 3-21. https://www.jstor.org/stable/20688015

Meyers, N. (Yönetmen). (2000). *What Women Want* [Film]. Paramount Pictures.

Meyers, N. (Yönetmen). (2003). *Something's Gotta Give* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Meyers, N. (Yönetmen). (2009). *İt's Complicated* [Film]. Universal Pictures.

Millett, K. (2024). *Cinsel politika* (S. Selvi, Çev.). Can Yayınları.

Mitchell, J. (1966, Aralık 1). *Women: The longest revolution*. New Left Review. https://newleftreview.org/issues/i40/articles/juliet-mitchell-women-the-longest-revolution

Modleski, T. (1984). Time and desire in the woman's film. *Cinema Journal*, *23*(3), 19-30. https://doi.org/10.2307/1225094

Modleski, T. (2002). On the existence of women: A brief history of the relations between women's studies and film studies. *Women's Studies Quarterly*, *30*(1/2), 15-24. https://www.jstor.org/stable/40004634

Moeslein, A. (2020, Ocak 15). *Inside the superhero sisterhood of 'Birds of Prey'*. Glamour. https://www.glamour.com/story/birds-of-prey-cover-story

Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, *16*(3), 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Mulvey, L. (1993). Some thoughts on theories of fetishism in the context of contemporary culture. *October*, *65*, 3-20. https://doi.org/10.2307/778760

Mundt, I. (2017). Margaret Sanger, taking a stand for birth control. *The History Teacher*, *51*(1), 123-161. https://www.jstor.org/stable/44504545

Murdock, M. (2023). *Kadın kahramanın yolculuğu* (A. D. Yurdakul, Çev.; 8. bs). Beyaz Baykuş Yayınları.

Nichols, M. (Yönetmen). (1988). *Working Girl* [Film]. 20th Century Fox.

Nussbaum, M. C. (1992). Human functioning and social justice: In defense of Aristotelian essentialism. *Political Theory*, *20*(2), 202-246. https://www.jstor.org/stable/192002

Onat, E. (2023). Kara filmin evcimen kadını. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları*, *2*(1), Article 1. https://doi.org/10.32955/neuissar202321608

Pascoe, C. J., & Hollander, J. A. (2016). Good guys don't rape: Gender, domination, and mobilizing rape. *Gender and Society*, *30*(1), 67-79. https://www.jstor.org/stable/24756165

Pérez, J. M. G. (2019). Del cine clásico de Hollywood: Más allá del choque entre el estilo y el canon. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *27*, 119-130. https://doi.org/10.63700/620

Petrie, D. (Yönetmen). (1961). *A Raisin in the Sun* [Film]. Columbia Pictures.

Porter, S. L. (1993). Victorian Values in the Marketplace: Single Women and Work in Boston, 1800-1850. *Social Science History*, *17*(1), 109-133. https://doi.org/10.2307/1171246

Preminger, O. (Yönetmen). (1954). *Carmen Jones* [Film]. 20th Century Fox.

Rapping, E. (1986). Hollywood's new "Feminist" heroines. *Cinéaste*, *14*(4), 4-9. https://www.jstor.org/stable/41686818

Reich, E., & Richmond, S. C. (2014). Introduction: Cinematic identifications. *Film Criticism*, *39*(2), 3-24. https://www.jstor.org/stable/24777945

Reisman, L. (1949). Cinema technique and mass culture. *American Quarterly*, *1*(4), 314-325. https://doi.org/10.2307/3031301

Richards, L. S. (1965). Rembrandt: Chiaroscuro and the etchings. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, *52*(4), 106-111. https://www.jstor.org/stable/25152046

Roach, J. (Yönetmen). (2019). *Bombshell* [Film]. Lionsgate.

Robertson Wojcik, P. (2003). Typecasting. *Criticism*, *45*(2), 223-249. https://www.jstor.org/stable/23126345

Rosenbaum, J. (2004). New Hollywood and the sixties melting pot. İçinde T. Elsaesser, A. Horwath, & N. King (Ed.), *The Last Great American Picture Show* (ss. 131-152). Amsterdam University Press. https://www.jstor.org/stable/j.ctt46mxhc.9

Russell, C. (1994). Mourning the woman's film: The dislocated spectator of "the company of strangers". *Revue Canadienne d'Études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, *3*(2), 25-40. https://www.jstor.org/stable/24402384

Ryan, M., & Kellner, D. (2021). *Politik kamera* (E. Özsayar, Çev.; 4. bs). Ayrıntı Yayınları.

Scott, R. (Yönetmen). (1997). *G. I. Jane* [Film]. Largo Entertainment.

Sherman, L. (Yönetmen). (1933). *She done him wrong* [Film]. Paramount Pictures.

Sherman, V. (Yönetmen). (1944). *Mr. Skeffington* [Film]. Warner Bros.

Shortland, K. (Yönetmen). (2021). *Black Widow* [Film]. Walt Disney Studios.

Shulman, A. K. (1980). Sex and power: Sexual bases of radical feminism. *Signs*, *5*(4), 590-604. https://www.jstor.org/stable/3173832

Simmonds, F. N. (1988). "She's Gotta Have It": The representation of Black female sexuality on film. *Feminist Review*, *29*, 10-22. https://doi.org/10.2307/1395143

Siodmak, R. (Yönetmen). (1946). *The Killers* [Film]. Universal Pictures.

Sirk, D. (Yönetmen). (1959). *Imıtation of Life* [Film]. Universal Pictures.

Snyder, R. C. (2008). What is third-wave feminism? A new directions essay. *Signs*, *34*(1), 175-196. https://doi.org/10.1086/588436

Spedding, P., & Lambert, J. (2011). Fanny Hill, Lord Fanny, and the myth of metonymy. *Studies in Philology*, *108*(1), 108-132. https://www.jstor.org/stable/41059282

Spielberg, S. (Yönetmen). (1985). *The Color Purple* [Film]. Warner Bros.

Staiger, J. (1997). Hybrid or inbred: The purity hypothesis and Hollywood genre history. *Film Criticism*, *22*(1), 5-20. https://www.jstor.org/stable/44018896

Stevens, G. (Yönetmen). (1942). *Woman of the Year* [Film]. Loew's Inc.

Stewart, J. (2003). Negroes laughing at themselves? Black spectatorship and the performance of urban modernity. *Critical Inquiry*, *29*(4), 650-677. https://doi.org/10.1086/377724

Tague, I. H. (2001). Love, honor, and obedience: Fashionable women and the discourse of marriage in the early eighteenth century. *Journal of British Studies*, *40*(1), 76-106. https://www.jstor.org/stable/3070770

Tally, P. (2005). Chapter nineteen: Re-imagining girlhood: Hollywood and the tween girl film market. *Counterpoints*, *245*, 311-329. https://www.jstor.org/stable/42978707

Tarantino, Q. (Yönetmen). (2003, 2004). *Kill Bill: Vol. 1 & Vol. 2* [Film]. Miramax Films.

Terborg, J. R., Peters, L. H., Ilgen, D. R., & Smith, F. (1977). Organizational and personal correlates of attitudes toward women as managers. *The Academy of Management Journal*, *20*(1), 89-100. https://doi.org/10.2307/255464

Thompson, N. M. (2007). The chick flick paradox: Derogatory? feminist? or both? *Off Our Backs*, *37*(1), 43-45. https://www.jstor.org/stable/20838769

Treichler, P. A. (1984). Escaping the sentence: Diagnosis and discourse in "The Yellow Wallpaper". *Tulsa Studies in Women's Literature*, *3*(1/2), 61-77. https://doi.org/10.2307/463825

Tureng. (2025). *Petticoat*. http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/petticoat

Tureng. (n.d.). https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/christ

van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, *4*(2), 249-283. https://www.jstor.org/stable/42888777

Vanneman, R., & Cannon, L. W. (1987). The American dream. İçinde *The American Perception of Class* (ss. 257-282). Temple University Press. https://www.jstor.org/stable/j.ctv941wv0.17

Vidor, C. (Yönetmen). (1946). *Gilda* [Film]. Columbia Pictures.

Walby, S. (2021). *Patriyarka kuramı* (H. Osmanağaoğlu, Çev.; 2. bs). Dipnot Yayınları.

West, S. (Yönetmen). (2001). *Lara Croft: Tomb Raider* [Film]. Paramount Pictures.

Whitaker, F. (Yönetmen). (1995). *Waiting to Exhale* [Film]. 20th Century Fox.

Wiesner-Hanks, M. E. (2024). *Tarihte toplumsal cinsiyet* (5. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wilder, B. (Yönetmen). (1944). *Double Indemnity* [Film]. Paramount Pictures.

Wood, E. J., & Toppelberg, N. (2017). The persistence of sexual assault within the US military. *Journal of Peace Research*, *54*(5), 620-633. https://www.jstor.org/stable/48590491

Woolf, V. (2020). *Kendine ait bir oda* (E. Taboğlu Özkülahçı, Çev.; 51. bs). İndigo Kitap.

Wyler, W. (Yönetmen). (1947). *The Heiress* [Film]. Paramount Pictures.

Yan, C. (Yönetmen). (2020). *Birds of Prey* [Film]. Warner Bros. Pictures.

Zeigler, S. L. (1996). Wifely duties: Marriage, labor, and the common law in nineteenth-century America. *Social Science History*, *20*(1), 63-96. https://doi.org/10.2307/1171504