T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

#METOO SONRASI HOLLYWOOD KADIN FİLMLERİNİN ELEŞTİREL TEORİ VE FEMİNİST FİLM KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Umut Alaz KÖKÇÜ

İstanbul, 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

#METOO SONRASI HOLLYWOOD KADIN FİLMLERİNİN ELEŞTİREL TEORİ VE FEMİNİST FİLM KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Umut Alaz KÖKÇÜ

Danışman: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN

İstanbul, 2024

GENEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Umut Alaz KÖKÇÜ
Anabilim Dalı: Radyo, Televizyon ve Sinema
Programı: Sinema
Tez Danışmanı: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN
Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans—2024
Anahtar Kelimeler: Hollywood, Feminizm, #MeToo, Popüler Kültür, Kadın Filmleri, Kadın Sineması

#METOO SONRASI HOLLYWOOD KADIN FİLMLERİNİN ELEŞTİREL TEORİ VE FEMİNİST FİLM KURAMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

2006'da ortaya çıkan ve 2017'de tekrar gündeme gelen #MeToo hareketi, başta cinsel suçlar olmak üzere çeşitli mağduriyetler ve ayrımcılık yaşayan kadınların sosyal medyada seslerini duyurmaya başladığı bir slogandan, kadınların dayanıştığı bir harekete dönüşmüştür. Yapımcı Harvey Weinstein'in işlediği cinsel suçların The New York Times gazetesinde gündeme gelmesiyle pek çok kadın film endüstrisinde yaşadığı cinsel saldırıları ve cinsiyet temelli ayrımcılığı dile getirmiş ve söz konusu hareket Hollywood'da yankı bulmuştur. Bu durum güç sahibi erkeklerin pozisyonlarını kaybetmelerine sebep olarak film endüstrisinde yaratıcı konumda yer alan kadınların sayısının azlığına ve Hollywood'un kadın hikayelerine açtığı alanın kısıtlılığına dikkat çekmiştir. Bu atmosferde gerek kamera önü gerekse kamera arkasındaki kadınların görünürlüğü artmaya başlamış, kadın kahramanların ön planda olduğu filmlerin sayısında artış gözlemlenmiştir.

Bu çalışmada Hollywood'un ataerkil zihniyetine bir tepki olarak ortaya çıkan #MeToo hareketinin Hollywood endüstrisinde gerçekleştirdiği görülen dönüşümün endüstri dinamiklerine nasıl etki ettiği ve bu endüstrinin ürünleri olan filmlere nasıl yansıdığı incelenmiştir. 2017 ve sonrasında kadın yönetmenler tarafından çekilen ve kadın baş kahramanların yer aldığı filmlerin popüler kültür ürünü olarak Hollywood sinemasını anlatı ve temsil politikaları bağlamında nasıl dönüştürdüğü ele alınmıştır. Kültürel çalışmalar ve feminist film kuramı çerçevesinde incelenen filmlerde kadın hikayelerinin sayısının arttığı gözlemlenirken temsil politikalarının Hollywood'un 1910'lardan beri benimsediği temsil politikalarından farklılaşmadığı, #MeToo sonrası süreçte yalnızca söz konusu ideolojinin temsil biçimlerinin şekil değiştirdiği sonucuna varılmıştır.

GENERAL INFORMATION

Name and Surname: Umut Alaz KÖKÇÜ
Field: Radio, Television ve Cinema
Programme: Sinema
Supervisor: Prof. Dr. F. Neşe KAPLAN
Degree Awarded and Date: Master's Degree—2024
Keywords: Hollywood, Feminism, #MeToo, Popular Culture, Women's Film, Women's Cinema

ANALYSIS OF WOMEN'S FILM OF HOLLYWOOD AFTER #METOO IN PERSPECTIVE OF CRITICAL THEORY AND FEMINIST FILM THEORY

ABSTRACT

The #MeToo movement, which emerged in 2006 and came to the fore again in 2017, has transformed from a slogan in which women who experienced various grievances and discrimination, especially sexual crimes, to make their voices heard on social media, into a movement in which women stand in solidarity. When the sexual crimes committed by producer Harvey Weinstein came to the fore in The New York Times, many women voiced the sexual assaults and gender-based discrimination they experienced in the film industry, and the movement in question resonated in Hollywood. This situation caused powerful men to lose their positions, drawing attention to the low number of women in creative positions in the film industry and the limited space opened by Hollywood for women's stories. In this atmosphere, the visibility of women both in front of and behind the camera has begun to increase, and an increase has been observed in the number of films in which female heroes are at the forefront.

In this study, it was examined how the transformation in the Hollywood industry brought about by the #MeToo movement, which emerged as a reaction to Hollywood's patriarchal mentality, affected the industry dynamics and how it was reflected in the films that are the products of this industry. It was discussed how the films shot by female directors and featuring female protagonists in 2017 and later transformed Hollywood cinema as a product of popular culture in the context of narrative and representation policies. While it was observed that the number of women's stories increased in the films examined within the framework of cultural studies and feminist film theory, it was concluded that the representation policies did not differ from the representation policies adopted by Hollywood since the 1910s, and only the forms of representation of the ideology in question changed in the post-#MeToo period.

ÖNSÖZ

"Sinema yapma"nın heyecanına şahit olan biri olarak sinema endüstrisindeki erkek ağırlığının dönüşmesinde bir potansiyel taşıyan #MeToo hareketini ele almak ve etkilerini incelemek adına bu tezi ele aldım. Sinemaya dair teorik çalışmaktan oldukça fazla keyif alsam da bir film setinde olmanın mutluluğu ve heyecanı sinemaya duyduğum sevginin özünü oluşturdu. Bu noktada sadece kamera önü değil kamera arkasındaki kadın temsiliyetinin de sinema endüstrisindeki dönüşümün büyük bir parçası olacağına inanıyorum.

Tez yazım sürecinde beni her zaman destekleyen aileme, her zaman iyilik ve destekle yaklaşan; değerli fikirlerini benimle paylaşan danışmanım Prof. Dr. Fatma Neşe Kaplan'a ve en zor zamanımda desteğini benden esirgemeyen ve her zaman yanımda duran sevgili Atakan Göktepe'ye teşekkürlerimi sunmak isterim. Ayrıca fikirleriyle destek olan ve tezimin gelişmesine oldukça katkı sağlayan Doç. Dr. Elif Demoğlu'na, Dr. Öğretim Üyesi Behçet Güleryüz'e ve Doç. Dr. Yusuf Ziya Gökçek'e teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisansımın ilk senesinde Kültürel Çalışmalar ve Sinema dersiyle ufkumu açan ve dersinde öğrendiklerim sayesinde bu tezi yazma isteğini bana sağlayan Prof. Dr. Serpil Kırel'e ve fikirleriyle her zaman beni etkileyen ve bana destek olan Doç. Dr. Mustafa Sadakaoğlu'na da şükranlarımı sunarım.

Bu tezi, öncelikle beni sinema okumaya yönlendiren ve acılı film çekme süreçlerimde hiçbir zaman desteğini esirgemeyen, ardından yüksek lisans yapmam için de beni yüreklendiren annem Safiye Kökçü'ye ve Amerika'dan Türkiye'ye, Arjantin'den Güney Kore'ye dünyanın bütün sinema emekçisi kadınlarına ithaf etmek isterim.

Umut Alaz Kökçü

İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET ..... **i**

ABSTRACT ..... **ii**

İÇİNDEKİLER ..... **iv**

KISALTMALAR ..... **vi**

TABLOLAR LİSTESİ ..... **vii**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **viii**

GİRİŞ **1**

1. KÜLTÜR FABRİKASI OLARAK HOLLYWOOD VE KADINLIĞIN İNŞAASI **6**

1.1.1. Klasik Hollywood Anlatısı 12

1.1.2. Hollywood'un İdeolojisi 30

1.1.3. Hollywood'un Sosyoekonomiği 35

1.2. Hollywood ve Kadın **39**

1.2.1. Hollywood'un Kadın Yaratıcılarının Kısa Tarihçesi 39

1.2.2. Hollywood'un Kadın Temsil Politikaları 48

1.2.2.1. Kadınlar Ne İzler? 50

1.3. #MeToo ve Hollywood **53**

1.3.1. 2017 Sonrası ABD'de Popüler Kültürün ve Söylemin Dönüşümü 54

1.3.2. Harvey Weinstein Olayı ve Sonrası 59

1.3.3. 2017 Sonrası Hollywood'da Kadın Yaratıcıların ve Kadın Kahramanların Durumu 62

2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE **67**

2.1. Amaç **67**

2.2. Yöntem **67**

2.3. Kavramsal Çerçeve **69**

2.4. Feminist Kuram **70**

2.4.1. Feminist Kuramın Tarihsel Gelişimi 71

2.4.2. Feminizm ve Popüler Kültür 77

2.4.3. Feminizm ve Sinema: Feminist Film Kuramı 80

2.5. Eleştirel Kuram **84**

2.5.1. Frankfurt Okulu 84

2.5.2. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu 88

2.5.2.1. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ve Temsil 92

3. SEÇİLEN FİLMLERİN ANALİZİ **97**

3.1. *Wonder Woman* (2017) **97**

3.1.1. Filmin Künyesi 97

3.1.2. Film Öyküsü 97

3.1.3. *Wonder Woman* Filminin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi 99

3.2. *Promising Young Woman* (2020) **106**

3.2.1. Filmin Künyesi 106

3.2.2. Film Öyküsü 106

3.2.3. *Promising Young Woman* Filminin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi 108

3.3. *Barbie* (2023) 116

3.3.1. Filmin Künyesi 116

3.3.2. Film Öyküsü 116

3.3.3. *Barbie* Filminin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi 118

4. SONUÇ 127

KAYNAKÇA 135

KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
bkz.	: Bakınız
İng.	: İngilizce
Alm.	: Almanca
Fr.	: Fransızca
Rus.	: Rusça
a.g.e.	: Adı geçen eser

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1 1910-2010 yılları arasında yapımcı olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3) 36
Tablo 2 1910-2010 yılları arasında yönetmen olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3) 37
Tablo 3 1910-2010 yılları arasında senarist olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3) 37

ŞEKİLLER LİSTESİ

Görsel 1 Spor giyim markası olan Nike'ın büyük beden kıyafet reklamı. 57
Görsel 2 Bridgerton dizisi afişi 57
Görsel 3 Wonder Woman filminin afişi 97
Görsel 4 Snyder'in Justice League (2017) filminde tekme attığı sahnede Wonder Woman'ı sunuş biçimi (üstte). Jenkins'in Wonder Woman (2017) filminde Wonder Woman'ı sunuş biçimi (altta). 103
Görsel 5 Wonder Woman filminde Diana banyodan çıkmış Steve'e bakıyor (sol ve sağ üst). Vertigo filminde Scottie, fetişize ettiği Judy'nin onun arzu ettiği şekilde giyinmesinin ardından kadına bakıyor (sol ve sağ alt). 104
Görsel 6 Promising Young Woman filminin afişi 106
Görsel 7 Cassie, Jerry'le konuşuyor. 109
Görsel 8 *Cassie kameraya bakıyor.* 110
Görsel 9 *Cassie, sosislisini yerken kolundan ketçap akıyor.* 110
Görsel 10 Başında hale benzeri bir görüntüyle resmedilen Cassie. 111
Görsel 11 Cassie, Al'ı tuzağa düşürmek üzere hazırlanıyor. 111
Görsel 12 Barbie filminin afişi 116
Görsel 13 Barbie'nin Ice Capades kıyafeti 125
Görsel 14 Çeşitli mesleklerdeki Barbie'ler 125
Görsel 15 Gloria, Barbie çizimi yapıyor. 125
Görsel 16 Mattel şirketinin dışarıdan görünümü 125

GİRİŞ

5 Ekim 2017 tarihinde, Miramax ve The Weinstein Company firmalarının sahiplerinden ünlü yapımcı Harvey Weinstein'ın yıllar boyunca film endüstrisinden pek çok kadına cinsel saldırıda bulunduğu haberinin *The New York Times* gazetesinde yayımlanması (Kantor & Twohey, 2017) Hollywood çevresinde büyük yankı uyandırmıştır. 15 Ekim 2017 tarihinde oyuncu Alyssa Milano'nun, 2006 yılında Tarana Burke tarafından MySpace isimli sosyal medya platformunda kullanılan #MeToo etiketi ile cinsel saldırıya uğrayan kadınları konuşmaları bu etiketi kullanarak faillerini ifşa etmeleri için teşvik eden tweet'inin ardından #MeToo etiketiyle hikayelerini paylaşan kadınların sayısı hızla artmış ve bu etiket kullanılarak yapılan paylaşımlar Amerika Birleşik Devletleri'nin sınırlarını aşarak #MeToo dünya çapında ses getiren bir sosyal medya etiketi olmuştur. Mitra, #MeToo'nun kısa sürede dünya çapında bir harekete dönüştüğüne işaret etmektedir. Hareketin başlamasının ardından Güney Kore'de yetkililer cinsel şiddet iddialarını ele almak için yeni yönergeler ve örgütsel reformlar geliştirmek zorunda kalmış ve Japonya, 2017'den önce oldukça sınırlı bir tanıma sahip olan tecavüz suçunun yasal tanımını genişletmiştir (2019, s. 1). Dijital feminizmin en etkili örneklerinden biri olan #MeToo hareketi özellikle Harvey Weinstein'in hakkında bulunulan cinsel saldırılara ilişkin suç duyuruları ve Weinstein'ın yargılanmasının ardından sinema endüstrisinde büyük ses getirmiştir. Her ne kadar sinema endüstrisinde cinsel saldırı ve cinsiyete dayalı eşitsizliklere maruz kalan kadınların seslerini duyurmaları ve dayanışmaları Hollywood merkezinde başlasa da tıpkı #MeToo hareketi gibi sinema endüstrisindeki dayanışma ve kamuoyu oluşturma hareketi de Hollywood'la sınırlı kalmamıştır. Hollywood'da kadınların başlattığı #TimesUp hareketi, endüstride çalışan kadınları uğradıkları ayrımcılıkları ve saldırıları ifşa etmeye teşvik ederken Türkiye'de de "kadın sinemacıların setlerdeki cinsel taciz ve ayrımcılıkla mücadele etmek üzere" kenetlenmesi sonucunda #SusmaBitsin platformu kurulmuştur (URL-1). Benzer şekilde Fransa'nın ünlü genç kuşak oyuncularından Adèle Haenel, on iki yaşında bir çocuk oyuncuyken oynadığı filmin yönetmeni Christophe Ruggia tarafından tacize uğradığını açıklayarak film endüstrisini bıraktığını duyurmuştur (URL-2).

#MeToo ve #TimesUp hareketlerinin etkisi Hollywood'da çok büyük etki yaratmıştır. 2017'yi takip eden dönemde yönetmen Bryan Singer, ikonik oyuncu Kevin Spacey ve Morgan Freeman gibi isimler hakkında iddialar ortaya atılmıştır. Bu hareketlerin film endüstrisi ayağında oluşan atmosfer genel olarak iki sorunun sıklıkla dile getirilmesine sebep olmuştur. Öncelikle film endüstrisinde kilit pozisyonlarda yer alan erkeklerin pek çok cinsel saldırı suçu işlemesine rağmen pozisyonlarını koruyabilmeleri ve sesini çıkaramayan mağdurlar sebebiyle benzer suçlara devam edebilmelerini sağlayan sistemin söz konusu erkeklerin sahip olduğu güçlü bağlantılardan ve yıllar boyunca sahip oldukları güvenilir itibarlarından kaynaklandığı görülmüştür. İkinci sorun ise kadınların film

endüstrisinde söz konusu fail kişiler tarafından maruz bırakıldıkları saldırı ve ayrımcılıklar sebebiyle kilit pozisyonlara gelme imkânı bulamaması veya bu pozisyonlara gelebilmeleri için sisteme egemen olan erkeklerin saldırılarına boyun eğmek zorunda kalmalarıdır. İkinci sorun, kadınların yapımcılık, yönetmenlik ve senaristlik gibi yaratıcı pozisyonlarda temsiliyetini azalttığı için bu sorun aynı zamanda perdede anlatılan kadın hikayelerinin diğer filmlere oranla daha düşük olmasına veya filmlerde bütün karakterlerin eril bir dünya görüşü çerçevesinde temsil edilmesine sebep olmaktadır. #MeToo ve #TimesUp hareketlerinin önemli bir kamuoyu oluşturması bu sorunlar ve bu sorunların sebep olduğu diğer sonuçların daha fazla görünür olmasına olanak vermiştir. Hollywood tarihi boyunca feminist çevrelerce sıklıkla eleştirilen kamera önü ve arkasında kadın temsiliyeti sorunu her ne kadar 2017 öncesinde de tartışılıyor olsa da şüphesiz 2017 sonrası ortaya çıkan bu hareketler bu sorunların tartışılmasına ve bunlara çözüm üretilmesi hususunda kamuoyu baskısı oluşmasına ivme kazandırmıştır.

2017 sonrasındaki bu atmosfer, büyük stüdyoların yapımcılık, yazarlık ve yönetmenlik gibi kreatif pozisyonlar başta olmak üzere kadın istihdamına önem vermesine yol açmış, yine büyük stüdyoların kadın hikayeleri anlatan filmler üretmesine yol açmıştır. 2017 sonrasında, ana karakterleri erkek olan ve sinema tarihinde önemli bir yere sahip film franchise'larının ana karakterlerinin kadın olduğu yeniden çevrimlerinin yapılmasına şahit olmuştur. Örneğin kült doğaüstü korku filmi *Ghostbusters* (Reitman, 1984), aynı isimle 2016 yılında Paul Feig tarafından ana karakterlerin kadınlardan oluştuğu oyuncu ekibiyle ve farklı bir hikayeyle yeniden çekilmiştir. Benzer bir şekilde orijinali 1960 yılında çekilen *Ocean's Eleven* (Milestone) filmi her ne kadar 2000'li yılların başından itibaren yeniden çevrimlerle seyirciyle buluştuysa da 2018 yılında çekilen *Ocean's Eight* (Ross) ana karakterleri erkekler olan ve yaklaşık altmış yıllık bu film serisini ana karakterleri tamamen kadınlardan oluşan yeni bir oyuncu ekibiyle yeniden yorumlamıştır. 2000'lerin ilk on yılının sonlarında yeniden yükselişe geçen süper kahraman filmleri ise çoğunlukla *The Dark Knight* (Nolan, 2008) ve *Iron Man* (Favreau, 2008) gibi popüler örneklerde görülebileceği üzere çoğunlukla sevilen erkek süper kahramanların hikayesini beyazperdeye taşırken DC ve Marvel gibi süper kahraman franchise'larıyla meşhur stüdyoların 2017 sonrasında *Wonder Woman* (Jenkins, 2017), *Captain Marvel* (Boden & Fleck, 2019) ve *Black Widow* (Shortland, 2021) gibi kadın süper kahraman hikayelerine yöneldiği görülmektedir. Kadın süper kahraman filmleri için verilen örneklerde bu filmlerin aynı zamanda kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olması[1] da yine 2017 sonrası Hollywood stüdyolarının reflekslerini anlamak açısından önemlidir.

2017 sonrası hareketlerinin yarattığı atmosfer, 1968 olaylarında dünya genelinde feminist hareket ile siyahi hakları hareketinin ve LGBTQ hakları hareketi gibi azınlık gruplarının hareketlerinin

[1] *Captain Marvel* filminde Anna Boden'a yönetmen Ryan Fleck eşlik etmiş olup bu film tek başına bir kadın yönetmen tarafından çekilmemiştir.

dayanışmasına benzer bir ruh yaratmıştır. 2015 yılında aktivist ve yazar April Reign'in başlattığı bir başka dijital aktivizm örneği olan #OscarsSoWhite etiketi Akademi Ödülleri'nde adayların ağırlıklı olarak beyaz erkek Amerikalılar olmasını protesto etmiş ve söz konusu etikete yoğun bir ilgi söz konusu olmuştur. Özellikle #MeToo ve #TimesUp hareketleri de Akademi Ödülleri'ndeki eşitsizliğin başta ırk ve cinsiyet olmak üzere azınlık veya bastırılmış grupların aleyhine olduğu söyleminin ivme kazanmasına yol açmıştır. Bu süreçte başta En İyi Yönetmen ödülü olmak üzere pek çok kategoride kadınların, beyaz olmayan kadınların ve genel olarak beyaz olmayan insanların temsil edilmemesi Akademi Ödülleri'ne karşı bir kamuoyu tepkisi doğurmuştur (URL-3). 1929 yılında dağıtılmaya başlayan Akademi Ödülleri tarihinde bir kadının En İyi Yönetmen Ödülü'ne aday olması Lina Wertmuller'in *Seven Beauties* (1976) filmiyle ancak 1977 yılında gerçekleşen Akademi Ödülleri'nde mümkün olabilmiştir. Wertmuller'i takip eden adaylıklar 1993 yılında *The Piano* filmiyle Jane Campion, 2003 yılında Lost in Translation filmiyle Sofia Coppola ve 2009 yılında The Hurt Locker filmiyle Kathryn Bigelow'un En İyi Yönetmen dalındaki adaylıklar olmuştur. Bigelow, 2009 yılında seksen yıllık Akademi Ödülleri tarihinde bu ödülü alan ilk kadın yönetmen olmuştur. Öte yandan Bigelow'un bu tarihi zaferinin ardından bir kadının bu kategoride aday olması için sekiz yıl geçmiştir. 2017-2021 yılları arasında üç kadın bu dalda ödüle aday olmuş ve ikisi bu ödülü kazanmıştır. 2017'ye kadar seksen sekiz yıllık Akademi Ödülleri tarihinde yalnızca dört kadın bu dalda aday olup biri bu ödülü kazanabilmişken 2017 ile 2021 yılları arasında üç kadın yönetmenin bu dalda adaylık kazanarak ikisinin bu ödülü elde etmesi 2017 sonrası sinema dünyasının endüstri içindeki cinsiyet eşitsizliklerine karşı tutumu konusunda önemli bir izlenim vermektedir.

Görüldüğü üzere 2017 sonrası şüphesiz sinema endüstrisiyle sınırlı kalmayan; ancak bu endüstride önemli ölçüde gündem olan #MeToo ve #TimesUp hareketleri sinema endüstrisini dönüştürmeyi ve cinsiyet temelli eşitsizlikler konusunda kamuoyu oluşturmayı amaçlayan kadın hareketi için önemli bir itici güç olmuştur. Öte yandan Hollywood, kurulduğu yıllardan beri tartışmalı bir endüstri olagelmiştir. Film üretiminin fabrika benzeri bir üretim sistemine oturtulması ve başlangıçta teknolojik bir yenilik olan hareketli görüntü teknolojisini renkli hayaller üreterek kar edilebilir bir endüstri haline getirmesi açısından Hollywood, pek çok ulusal ana akım sinemaya rol model teşkil etmiştir. Öte yandan tam olarak bu seri üretim düzeni sebebiyle de eleştirilegelmiştir. Neo-Marksist ekoller Hollywood'un seri üretim yapısını bir sinema filminin sanat eseri mi yoksa bir kitle kültürü ürünü mü olduğu çerçevesinde tartışmıştır. Frankfurt Okulu'nun önemli isimleri Adorno ve Horkheimer, sinemanın da içinde bulunduğu kitlelerce tüketilen ürünlerin üretildiği acenteleri "kültür endüstrisi" olarak tanımlamışlardır. Adorno ve Horkheimer tekel koşullarında üretim yapan bu kültür endüstrilerini her şeye benzerlik bulaştırmakla suçlamaktadırlar (2020, s. 47-48). Yazarlara göre kültür endüstrisinin ürünleri olarak sinema filmleri hangi hikâyeyi anlatıyor olursa olsunlar egemen rejimin ideolojisini

kitlelerin zihinlerine dayatmaktadır (a.g.e., s. 53). Öte yandan sinemada kadınların hem kamera önünde hem de kamera arkasındaki konumunu merkezi olarak tartışan feminist film kuramı 1970'lerde ilk metinlerini vermeye başlamış olup bu metinler *Screen* ve *Jump Cut* gibi Frankfurt Okulu geleneğinden gelen ve kitle iletişim araçlarının etkilerine eleştirel yaklaşan dergilerde yayınlanmıştır (Altman, 1984, s. 30). Feminist film kuramı Althusser, Saussure ve Lacan gibi isimlerin çalışmalarıyla birlikte Frankfurt Okulu'nun eleştirel yaklaşımını benimsemiş ve bu ekolleri feminist kuram ile sentezlemiştir. Görülebileceği üzere Hollywood, eleştirel kuram ve feminist film kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde Hollywood egemen ideolojinin söyleminin sürekli olarak ve seri üretim halinde üretildiği ve dünyaya dağıtıldığı bir organizmadır. Dolayısıyla bu iki ekol, Hollywood'un sürekli kapitalist sistemin devamlılığını sağlayacak, bu sistemin en iyi alternatif olduğunu tekrarlayacak söylemler ile ataerkil düzeni kutsayacak söylemlerden şaşmayacağı yönünde kuvvetli bir kanaat bildirmektedir. O sebeple 2017 sonrası Hollywood'da yaşanan bir asrı aşkın süredir eleştirilen geleneklerin değişimi yönünde gözlemler bu kuramsal bakış açıları yönünden problematiktir.

Bu çalışmada #MeToo ve #TimesUp hareketleri sonrasında dönüşen Hollywood'un, bu endüstrinin bir asrı aşkın süredir devam eden alışkanlıklarını ne derece değiştirdiğinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla çalışmanın birinci bölümünde öncelikle Hollywood'un hangi yöntem ve stratejilerle anlatılarını kurduğu ve seyirciyle buluşturduğu ele alınacaktır. Hollywood'un ilk yirmi yıllık süre içinde sinema sektörünün kârlı ve sürekli bir iş kolu haline gelmesini sağlayan ve stüdyo sisteminin üzerine kurulduğu tür sistemi, yıldız sistemi ve yapım yasası temel özellikleriyle ele alındıktan sonra klasik Hollywood anlatısının temel öğeleri açıklanmaya çalışılacaktır. Ardından Hollywood'un ideolojiyle ilişkisi incelenecek ve bu endüstrinin sahip olduğu iddia edilen söz konusu ideolojiyi önceki kısımda ele alınmış olan klasik Hollywood anlatı özellikleri aracılığıyla seyirciye nasıl naklettiği anlaşılmaya çalışılacaktır. Takip eden kısımda Hollywood'un kültür üretimini nasıl gerçekleştirdiğini anlamak adına öncelikle Hollywood'un kadın çalışanlar özelinde sosyoekonomik yapısı ele alınacaktır. Ardından Hollywood'un tarihine özellikle kadın sinemacılar perspektifinden yaklaşılacaktır. Burada kapsamın genişliği sebebiyle çoğunlukla endüstri tarihinde yer alan kadın yönetmenler odağa alınacak olup bu isimlerin çalışma şartları incelenecektir. Bu isimlerin kamuoyundaki imajı ile ürettikleri filmlerin içerikleri arasında paralellikler olup olmadığı araştırılacaktır. Zira Hollywood'un ikinci asrını anlamak için ilk asırdaki kadın sinemacıların bu erkek egemen endüstride kendine nasıl yer bulduğunu (veya bulamadığını) anlamak önem arz etmektedir. Burada sıklıkla birbiriyle karıştırılan "kadın sineması" ve "kadın filmi" ayrımına da vurgu yapılacaktır. Sonrasında ise genel olarak Hollywood'un tarihi boyunca kadın karakterleri nasıl ele aldığı ve hangi temsil politikalarını kullandığı incelenecektir. Son olarak 21. yüzyılda Hollywood'un kamera önü ve arkasındaki kadınlarla ilişkisi ele alınacak olup

#MeToo hareketinin başlatmış olduğu sinema sektöründeki kadın hareketi lehine görünen değişim ortaya konulmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise öncelikle çalışmanın amacı, yöntemi ve kavramsal çerçevesi izah edilecektir. Daha önce açıklanan sebeplerden ötürü bu çalışmada Hollywood'un geçirdiği dönüşümü anlamak ve sınamak adına eleştirel kuram ve feminist film kuramı yol gösterici kuramlar olarak benimsenmiştir. Öte yandan feminist film kuramı ve erkek egemen sektörlerde çalışan kadınlar konu başlıkları feminist kuramın kendisinden bağımsız düşünülemeyecek kadar birbirlerine bağlıdırlar. O sebeple ikinci bölümde amaç, yöntem ve kavramsal çerçeve izah edildikten sonra öncelikle feminist kuramın tarihsel gelişimi ele alınacaktır. Ardından feminizmin popüler kültür ile ilişkisi ele alınıp kadının toplumsal varlığının kültür ürünlerinde yer alması hususunda sinema çerçevesinden de daha geniş bir perspektif sunulması amaçlanmaktadır. Ardından feminist film kuramı ele alınacak olup bu kuramın kilit metinleri ve kavramları üçüncü bölümde incelemeye tabi tutulacak olan filmleri anlama konusunda yol gösterici olması açısından ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ise 2017 sonrası değişimi filmler üzerinden anlayabilmek adına eleştirel kuram ve feminist film kuramı çerçevesinde incelemek üzere üç adet film incelemesi yer almaktadır. Bu filmler Patty Jenkins'in 2017 yapımı süper kahraman filmi *Wonder Woman*, Emerald Fennell'ın 2020 yapımı filmi *Promising Young Woman* ve Greta Gerwig'in 2023 yapımı filmi *Barbie* olarak belirlenmiştir. *Wonder Woman* filmi 2010'lu yılların Hollywood'unun önemli bir öğesi olan süper kahraman filmlerinden olması ve kadın yönetmenlerin yönettiği kadın süper kahraman filmleri furyasının ilk filmi olması sebebiyle seçilmiştir. *Promising Young Woman*, tecavüze uğrayıp intihar eden arkadaşının intikamını almak isteyen Cassie'nin hikayesini anlatmakta olup bu trajik kadın hikayesini perdeye taşıyarak aynı zamanda filmin yönetmeni olan senariste En İyi Özgün Senaryo Akademi Ödülü'nü kazandırması sebebiyle seçilmiştir. Barbie ise Akademi Ödülleri tarihinde En İyi Yönetmen Akademi Ödülü'ne aday gösterilen beşinci kadın yönetmen Greta Gerwig'in hem dünya çapında çocuklar arasında çok popüler olan hem de feminist çevrelerce gerçekçi olmayan güzellik standartlarını kız çocuklarına dayatması başta olmak üzere pek çok sebeple eleştirilen popüler oyuncak bebek Barbie'yi merkezine alması sebebiyle seçilmiştir. Üçüncü bölümde yol gösterici olarak seçilen kuramlardan faydalanılarak bu üç film incelenecektir.

1. KÜLTÜR FABRİKASI OLARAK HOLLYWOOD VE KADINLIĞIN İNŞAASI

Fransız gazeteci Blaise Cendrars, Hollywood'u "Sinemanın Kâbe'si" olarak tanımlamıştır.[2] Hareketli görüntü teknolojisinin icat edildiği on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında adları sinemanın mucitleri olarak anılan Lumière Kardeşler çalışmalarına devam ederken, sonraki yıllarda önemli bir kitle eğlencesi ve bir sanat dalına dönüşecek olan sinemanın teknolojik ilerlemesine en büyük katkıları veren ülkelerden bir tanesi Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri'nin I. Dünya Savaşı'nda gözlemci pozisyonunda yer alması, II. Dünya Savaşı'na ise savaşın başlamasından bir süre sonra dahil olması sinema sanatında ve endüstrisinde başı çeken Avrupa ülkeleri savaşın acıları ve acımasızlığıyla boğuşurken Amerika Birleşik Devletleri'nin başta ilgi çekici teknolojik bir yenilik olan sinemayı kurumsallaştırmasına ve endüstrileştirmesine imkân tanımıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nin büyük batı eyaleti olan California'nın dört mevsim sıcak, aydınlık iklimi 1910'lardan itibaren film yapımcılarının ilgisi çekmiş ve Amerikan Sinema endüstrisi kendine yuva olarak California'nın Los Angeles şehrinin Hollywood bölgesini seçmiştir. Bütün dünyayı büyük ölçüde etkileyen söz konusu felaketlerden görece daha az etkilenmiş olan Amerikan Sineması, sinema alanına büyük yatırımlar yaparak bütün dünyada ana akım ulusal sinemaların kendilerine bir ideal, bir model olarak seçtiği, ekonomik olarak kârlı ve istikrarlı bir sinema endüstrisi kurmayı başarmıştır.

Adorno ve Horkheimer'in ünlü "kültür endüstrileri" kavramını ortaya attıkları yıllarda dünya II. Dünya Savaşı'nın ortasında ve Hollywood ise altın çağının başındadır. Hatta Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrileriyle yalnızca sinemayı kastetmese de sıklıkla sinemadan ve Hollywood'dan örnekler vermektedirler. Zira yazarlar kültür endüstrisi hakkında ilk metinlerini içeren *Dialektik der Aufklärung*'u[3] yazarken Amerika Birleşik Devletleri'nde sürgün hayatı yaşamaktadırlar. Gerçekten de Hollywood, yaptığı büyük yatırımlar ve büyük platolar, teknolojik imkanlar sayesinde film yapımını istikrarlı ve endüstriyel bir iş koluna dönüştürmeyi başarmıştır. Üçlü bir sac ayağına benzetilebilecek tür filmlerinin benimsenmesi, yıldız sisteminin yerleşmesi ve yapım yasası adı verilen sansür üzerine kurulmuş olan Hollywood film endüstrisi Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere dünya genelinde toplumsal ve siyasi iklime duyarlı, sansür sayesinde yalnızca Amerika'da değil, dünyanın çeşitli ülkelerinde gösterilebilir filmler yaparak endüstriyel bir biçimde kültür üretimi yapan önemli bir merkez halini almıştır. Bu bağlamda Hollywood'un kültürü nasıl ürettiği, ideolojinin ve toplumsal rollerin inşasını nasıl gerçekleştirdiği soruları son derece kıymetlidir. O sebeple bu kısımda Hollywood'un kısa tarihçesi ve bu endüstrinin üzerine kurulmuş olduğu tür filmleri, yıldız sistemi ve yapım yasasını ele almak yerinde olacaktır. Bununla birlikte Hollywood'un gerek kamera önü gerekse

[2] *Bkz.* Cendrars, B. (2009). *Hollywood Sinemanın Kâbesi*. İstanbul: Can Yayınları.
[3] *Alm.* Aydınlanmanın Diyalektiği

kamera arkasındaki yapısı, filmlerin toplumsallığı ve ideolojiyi filmler aracılığıyla nasıl ürettiği anlaşılmaya çalışılacaktır. Hollywood'un meydana geldiği günden beri gerek kamera önünde gerekse kamera arkasında yer alan kadının nasıl temsil politikalarına maruz kaldığı incelenecektir.

1.1. Hollywood ve Kültür Üretimi

Film çalışmaları literatüründe önemli bir metin olan *Cinéma/idéologie/critique*[4] başlıklı makalelerinde Comolli ve Narboni, sinema filminin ekonomik ilişkiler içerisinde üretilen bir ürün olduğunu ifade etmektedirler. Ekonomik ilişkiler içerisinde üretilen bu ürünü üretmek için emek gereklidir ve kapitalizm bu emeği para olarak görmektedir. Ürün emek sayesinde üretildikten sonra bilet satışı karşılığında maddi değeri olan bir mala dönüşmekte ve bu değer pazar kuralları tarafından belirlenmektedir. Maddi karşılığı pazarın kuralları tarafından belirlenen ve kapitalist üretim bandının ürünü olan filmler, bu sebeplerden dolayı aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünüdür. "Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de bir parçasıdır (…)" (2019, s. 90-91). Pearson ve Simpson'a göre ideoloji, film ve televizyon kuramlarında en çok tartışılan kavramlardan biri olup uzun süredir devam eden tartışmalar sonucunda ideoloji, genellikle "bir düşünce, görüş veya bakış açısı sistemi" olarak tanımlanmaktadır (2005, s. 324). Görülebileceği üzere film çalışmaları alanında özellikle Marksist eğilimli araştırmalar, sinemanın, "bir düşünce, görüş veya bakış açısı sistemi" olan ideolojiyi ürettiği, yaydığı ve dayattığı hususuna dikkat çekmektedir. Burada seyircinin (veya alıcının) söz konusu ideolojik mesajlar konusunda aktif mi yoksa pasif mi olduğu sorusu gündeme gelse de bu tartışmalar ikinci bölümde ele alınacak Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalar ekollerinin kitleler halinde tüketilen kültür ürünleri hususundaki farklı perspektiflerine yer verilecek kısımda detaylı bir şekilde ele alınacağından bu soru, bu kısımda ele alınmayacaktır.

Sinemanın ideolojik bir sanat olduğu görüşünden hareketle, literatürdeki genel eğilimin özellikle Hollywood sinemasının dünya çapında ulusal sinemalar içinde ideolojinin üretilmesi ve yayılması noktasında özel bir yeri olduğu görülmektedir. Hollywood, ideolojinin filmin içerisine gerek metin gerekse biçim düzeyinde yerleştirilmesi hususunda dünya çapında büyük bir üne sahip olmakla birlikte bunu ustalıkla yapması sebebiyle dünya çapında ulusal sinemalara bu anlamda rol model teşkil etmiştir. Kırel'e göre Hollywood, küresel çapta ulusal sinemaların hem üretim biçimini hem de birçok ülkenin popüler kültürünü doğrudan etkilemiştir. O sebeple Hollywood'un metaları olan filmleri yalnızca film olarak değerlendirmek naiflik olacaktır. Bu filmlerin "masum birer seyirlik eğlence" olmadıkları ve hem metin hem de biçim düzeyinde dünya çapında sinema üretimini etkilediğini tespit etmek önem arz etmektedir (2006, s. 54).

[4] *Fr.* Sinema/İdeoloji/Eleştiri

19. yüzyılın sonunda icat edilen hareketli görüntü teknolojisi hızla gelişirken, kitlelerin bu mucizevi yeni temaşaya da ilgisi yüksek olmuştur. Filmler, fuarlarda, köy binalarında hatta çadır şovları halinde gösterilmeye devam ederken yalnızca film göstermek hususunda özelleşmiş ilk salonlar 1903 yılından itibaren kurulmaya başlanmıştır. Meyhanelerden devşirilen ve bir perde ile projeksiyondan müteşekkil salonlar kısa sürede şehir yaşamının bir parçası haline gelmiştir. Özellikle Nickelodeon adı verilen ve 1 *nickel* karşılığında film izlenebilen sinema salonları, 21. yüzyıldan bakıldığında tanıdığımız sinema salonlarının prototipidir. 1900'lerin başında Nickelodeon'lar, örneğin ailelerin alışverişe çıktıktan sonra uğrayıp birkaç kısa film izleyerek eğlenebildikleri popüler bir şehir eğlencesi haline gelmiştir. Sinemanın şehir yaşantısına bu derece entegre olabilmesi ve geniş kitlelerce sevilmesi, filmlerin daha uzun sürmesi ve hikâye anlatmak üzere kullanılması arayışını da beraberinde getirmiştir. İlk dönem yapımcılar, genellikle halk nezdinde sevildiğinden emin oldukları eski vodvil programları, gazete karikatürlerinin yeniden canlandırılması gibi içeriklere yönelmişlerdir. Bazen ise İncil'den bazı sahneler veya geniş kitlelerce bilinen hikâye ve tiyatro oyunlarının bazı kısımları filme çekilmiştir (Decherney, 2019, s. 22-23, 26). Aşina hikayelerin film içeriği olarak kullanılmasının temel sebebi, film dilinin henüz yetkin şekilde kullanılamadığı bu dönemde seyircinin önceden bildiği hikayeleri takip edebileceği öngörüsüdür. Öte yandan seyircilerin önceden tanıyıp sevdiği vodviller, tiyatro oyunları ve romanlar, bu eserleri seven seyircinin sinema salonuna gelmesini sağlamaktadır.

Gerek kamera ve projeksiyon teknolojilerinin gelişmesi gerek sinema salonlarının kurulması gerekse film yapımı ve çekimi alanındaki hareketlilik, sinemanın geleceği olan, ciddi ve rekabetçi bir piyasa ortamına sahip olmasına yol açmıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde Edison Manufacturing Company, en büyük rakibi olan American Mutoscope and Biograph firmasına hukuki savaş açmıştır. Edison, hareketli görüntü teknolojisi üzerine sahip olduğu patentlere dayanarak 1901 yılının temmuz ayında açtığı davayı kazanmıştır. Kazanılan bu dava Edison'a hareketli görüntü ve film teknolojilerini üreten tek ABD firması olma hakkı kazandırmıştır (Balio, 1985a, s. 23). Öte yandan Decherney (2019, s. 30-31), Edison'un açtığı her davayı kazanamadığını hatırlatmaktadır. Ancak Edison'un açtığı her dava, yeni kurulmuş olan stüdyo ve şirketleri fazlasıyla maliyetli hukuk savaşları içine girmek zorunda bıraktığından dava Edison'un aleyhine sonuçlandığında dahi Edison Manifacturing Company, küçük rakiplerini ekonomik anlamda zarara uğratmaktadır. Edison, hukuk savaşlarıyla başladığı film üretiminde en güçlü tekel olma stratejisini en büyük rakipleriyle uzlaşarak bir ileri noktaya taşımıştır. Edison ve Biograph patentlerini ve önemli selüloit üreticisi George Eastman'ı da dahil ettiği Tröst, Amerikan sinemasının ilk yıllarında film yapımını ve dağıtımını tamamıyla kontrol eden bir tekel teşkil etmiştir.

Tröst'ün sinema sektörünün geleceğini etkileyen bir diğer hamlesi ise sinemayı ailelerin ve orta sınıfın güvenle tüketebilmesini garanti altına almak adına sansürü kabullenmek olmuştur. Zira

sinemanın ilk yıllarında, yeni yeni oluşan bu endüstrinin en büyük düşmanları bazı odak gruplar ve kanaat önderleri olmuştur. Başta *Legion of Decency*[5] adı verilen Katolik dernek ve kadın-çocuk dernekleri olmak üzere bazı gruplar sinema filmlerinin ahlaksız görüntü ve içeriklere sahip olduğunu ve toplumu zehirlediğini savunmuştur. Bu grupların protestolarından ve boykotlarından kaçınmak üzere Tröst'e bağlı film şirketleri ile söz konusu kanaat grupları iş birliği gerçekleştirmiş ve 1909'da daha sonra adı *National Board of Review* olacak olan *National Board of Censorship* kurulmuştur (Grieveson, 2004, s. 25). Sinema salon sahipliğinin saygın bir iş olduğunu göstermek adına pek çok sinema salonu yalnızca sansür kurulunun onayladığı filmleri gösterme kararı alarak seyirci sayısını arttırmayı amaçlamıştır (Decherney, 2019, s. 32). *National Board of Censorship*, kendisinden sonra gelen ve özellikle II. Dünya Savaşı yıllarından itibaren Hollywood üzerine karabasan gibi çöken Hays Office'in öncülü olması açısından önem arz etmektedir.

Ancak Tröst'ün ömrü çok uzun olmamıştır. Zira Carl Laemmle ismindeki iş adamı Tröst'ün oligopolüne kısaca IMP olarak anılan Independent Motion Picture Company isimli şirketi kurarak son vermiştir. Laemmle, sinemanın potansiyelini görmüş ve 1905 yılında mağaza önlerine film gösterme cihazları koyarak piyasaya girmiştir. Kısa zamanda işi büyüterek Laemmle Film Service isimli film dağıtım şirketini kurmuştur (Schatz, 1988, s. 16). Edison ve Biograph'ın patentlerinin tekeli ise Laemmle gibi yeni girişimcilerin önünü kapattığı gibi Decherney'e göre sektörü ve çekilen filmleri de tektipleştirmiştir. Tröst'ün stratejisi gereği filmlerin niteliğinden ziyade niceliği önemsenmiştir. Hatta filmler tek makaradan oluşmakta olup kilolarına göre satılmakta ve dağıtılmaktadır. IMP, yani Bağımsızlar ise Edison liderliğindeki oligopolü George Eastman'den ham film almaktansa Fransa'dan ithal bir şekilde Lumière Kardeşler'den alarak aşmışlardır.

Decherney, bağımsızların Tröst'e karşı iki temel üstünlüğü olduğunu tespit etmektedir. Öncelikle bağımsızlar, Tröst'ün uyguladığı tek makaralık (maksimum on beş dakikalık) kısa filmler çekilmesi stratejisine karşın daha uzun ve daha derinlikli hikâye anlatan birkaç makaralık filmler çekerek orta sınıfa hitap etmiştir. Bağımsızların ikinci avantajı ise Tröst'ün kamera önünde kimin yer aldığını önemsemeyen bakış açısına karşın film yıldızlarının potansiyelini keşfetmiş olmalarıdır. Burada öncü isim IMP'nin kurucusu Laemmle'dir. Örneğin Laemmle, Biograph filmlerinde oynayarak halkın ilgisini kazanan Florence Lawrence'ı 1909'da IMP bünyesine katarak yalnızca oynayacağı filmleri değil, aynı zamanda özel hayatını çektiği filmleri destekleyecek biçimde sansasyonel başlıklarla basına servis etmiştir. Bu örnek, Hollywood'un yaklaşık bir asır boyunca devam edecek film yıldızı stratejilerinin bir prototipini oluşturmuştur. Sinema salonu sahibi Adolph Zukor'un kurduğu ve daha sonrasında adı Paramount olacak Famous Players film şirketi, kadrosunu film yıldızlarından kurarak

[5] *İng.* Terbiye Birliği

büyük bir çıkış yakalamıştır (2019, s. 32-34). Orta ve uzun metrajlı filmler ile film yıldızlarının etkin kullanımı, Edison'un önderliğindeki Tröst'ün geride kalmasına ve kurdukları hakimiyetin kısa süre içerisinde bağımsızlara geçmesine sebep olmuştur. Laemmle'ın IMP ile kurduğu stüdyo yapısı, bilinen Hollywood sisteminin oluşmasına yol açmıştır.

1910'ların başında gerçekleşen bir diğer önemli gelişme ise Amerikan sinemasının merkez üssünün değişmesi olmuştur. Edison ve Biograph başta olmak üzere ilk film stüdyoları ve yapım şirketleri çoğunlukla New York ve Chicago'da konumlanmış durumdadır. 1911 yılından itibaren bağımsızlar olarak bilinen film stüdyoları, plato ve merkezlerini Amerika Birleşik Devletleri'nin batı eyaleti olan California'nın Los Angeles şehrine taşımışlardır. Sinema sektörünün bu ilk yıllarında yaşanan taşınma halini araştıran Beaton (1983, s. 100), bu taşınmanın üç temel sebebi olduğu ifade etmektedir. Ona göre birinci sebep, Edison ve Tröst'ün gerek federal ajanlar gerekse özel dedektifler aracılığıyla kendi patentleri altında olan kamera ve projeksiyonların kullanılıp kullanılmadığını sıkı bir şekilde takip etmesi ve telif ihlali tespit ettiğinde bu şirketlere dava açmasıdır. Dolayısıyla ülkenin en doğusundan en batısına taşınmak, telif ihlali yapan şirketlerin gözden ırak kalmasını sağlamaktadır. Ancak öte yandan Decherney, bağımsızların telif ihlali tespitinden kaçmak üzere California'ya taşındıkları iddiasının yıllarca anlatılmasına rağmen gerçek olmadığını not düşer. Hatta Batı'ya taşınan ilk stüdyoların bazılarının Tröst üyesi olduğunu hatırlatmaktadır (2019, s. 38).

Beaton'a göre sinema sektörünün California'ya taşınmasının ikinci sebebi, sessiz film dönemi yönetmen ve yapımcıların arayıp da bulamadığı okyanus, çöl, tarlalar, yarı tropikal bahçeler gibi pek çok alanın California'da halihazırda bulunuyor olmasıdır. Üçüncü ve en önemli sebep ise iklimdir. Zira sinema sektörünün meydana geldiği Chicago, New York ve Philadelphia gibi eyaletlerde kış çok çetin geçebilmektedir. O sebeple sinema sektörü aktörleri, merkezlerini güneye çekmeyi düşünmüşlerdir. Bunun için Florida denenmişse de California dört mevsim boyunca açık havaya sahip olmasıyla nihai destinasyon haline gelmiştir. California'nın doğal güzellikleri sıcak, kuru ve temiz iklimiyle birleştiğinde gerek plato kurmak için yeterince alan olması gerekse böyle bir atmosferde dış çekimlerin yapılmasının kolay olması sebepleriyle sektör California'ya ve özellikle Los Angeles şehrine taşınmıştır.

I. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Amerikan sineması kendine yuva olarak Los Angeles'ı seçmiş, Tröst'ün ilkel bir şekilde tekel olma çabaları başarısız olmuş ve Carl Laemmle ve Adolph Zukor gibi isimlerin başı çektiği bağımsız sinemacıların film yıldızlarından yararlanan endüstriyelleşmiş sinema sektörü oturmaya başlamıştır. Tröst'ün önayak olduğu sansür ve yıldızların öneminin keşfedilmesiyle birlikte Hollywood'un üzerine kurulduğu bir diğer dinamik ise film türlerinin oluşması ve benimsenmesidir. Decherney, yıldız sisteminin Hollywood'a istikrarı getirdiğini, türlerin ise düzen getirdiğini ileri sürmektedir. Zira türler hikâye anlatımını tek tipleştirmek ve karakterleri tanımlayarak seyirci beklentilerini yönetmek için ideal formüller sunmaktadır (2019, s. 52). Film türlerinin

uylaşımlarının kullanılması, hem stüdyolar için üretilecek filmlerin çizgilerini çizerek yaratım sürecinin otomatikleşmesini sağlamakta hem de filmlere bilet alan seyircinin nasıl bir film izleyeceğine yönelik herhangi bir belirsizliği ortadan kaldırmaktadır. Abisel, 1920'lerin rekabetçi kapitalist Amerika'sında büyüyen film endüstrisinin en güvenilir dayanağının yıldız sistemi ve türler olduğunu ifade etmektedir (2016, s. 22). Türler ve belli yıldızların üzerine yapışan belli tipler, henüz film yapılmadan önce ne kadar seyirci çekeceği konusunda öngörülebilirlik sunduğu için Hollywood ticari açıdan istikrarlı bir endüstri olmuştur.

Son olarak, Hollywood olarak anılan Amerikan sineması stüdyo sisteminin oturmasında etkili olan faktör sesin sinemaya entegrasyonudur. Sinemanın icadında bu yeni teknolojinin ses ile senkronize olarak çalışması hedeflenmişse de ses ile imajın senkronize gösterimin teknolojik olarak mümkün olması ve yaygınlaşması sinemanın icadından yaklaşık otuz yıl sonra gerçekleşebilmiştir. Burada en etkili olan stüdyolar, Paramount ve MGM gibi büyük şirketlerden ziyade dönemin görece küçük stüdyoları Warner Bros ve Fox olmuştur. Warner Bros ve Fox, sesi filmlerinde kullanmak ve sahip oldukları sinema salonlarına sesli film gösterme teknolojisini entegre etme hamlesini, sektörün büyükleriyle boy ölçüşmeleri sağlayacak bir strateji olarak uygulamışlardır. 1926-1927 yıllarında Warner Bros ve Fox, tamamen sesli film prodüksiyonuna geçmiştir (Decherney, 2019, s. 63-64). Sesin daha canlı ve gerçekçi bir seyir deneyimi sunmasıyla sesli filme geçiş, diğer stüdyoların da direnemeyeceği ve sektörün kaçınılmaz istikameti haline gelmiştir. Ancak öte yandan sessiz filmlerden sesli filmlere geçmenin maddi manevi sonuçları bulunmaktadır. Öncelikle sesli filme geçiş, gerek stüdyolarda sesli film çekmeye veya dublaj yapmaya imkân veren ekipmanların satın alınmasını gerekse sinema salonlarının sesli filmleri gösterebilecek ses sistemlerinin sağlanmasını gerektirmektedir. Decherney, söz konusu yatırımların şanslı bir döneme denk gelerek tam da Büyük Buhran öncesinde yapıldığını vurgulamaktadır (2019, s. 68-69). Balio da (1985b, s. 255) söz konusu yatırımların sesle beraber büyülü hale gelen sinema sektörünü 1931'e kadar Büyük Buhran'ın etkilerinden koruduğunu ifade etmektedir. Bu süreçte sesli filmlere uyum sağlamayan oyuncular tasfiye olmuş, sinema ara yazısı yazma departmanları çalışanlarını işten çıkartmış ve dublaj-altyazı sektörleri oluşmuştur. Decherney, aynı zamanda sessiz filmler zamanında her sinema salonunun filmde çalacak müziği kendi seçtiğini hatırlatarak sesli filmin film müziği seçiminde de yapımcılara tam yetki verdiğinin altını çizmektedir (2019, s. 65).

Netice itibariyle Warner Bros 1927 yılında ilk sesli filmi *The Jazz Singer*'ı (Crosland) vizyona çıkardığında, daha önce de bahsedildiği üzere Amerikan sinema endüstrisi açısından geri dönülemez bir istikamet belirlemiştir. 1930-1948 yılları arasında Hollywood stüdyo sistemi Balio'nun değişiyle "olgun

bir oligopol"[6] halini almıştır. Bu oligopol, tür filmlerinden ve yıldız sisteminden yararlanırken öte yandan yıllar boyunca, bilhassa siyasi etkilerle dönüşüme uğrayan, sansür veya yapım yasasının çizdiği alan içinde kalmaya çalışarak faaliyet göstermiştir. Bu oligopol "Büyük Beşli" olarak bilinen MGM, Paramount, Fox, Warner Bros ve RKO ile "Küçük Üçlü" olarak bilinen Universal, United Artists ve Columbia şirketlerinden meydana gelmekte olup söz konusu sekiz stüdyo kendilerine ait film yapma, dağıtma ve gösterim ağlarını kurarak Amerikan sinemasını hakimiyet altına almıştır. Söz konusu stüdyolar belli yıldız kadrolarına sahiptir; Lauren Bacall filmi izlemek isteyen seyirci Bacall'u yalnızca Warner filmlerinde görebilirken Joan Crawford filmi izlemek isteyen seyirci Crawford'u MGM'in filmlerinde bulabilmektedir. Bununla birlikte her stüdyo her tür film çekse de bazı stüdyolar özellikle bazı film türleriyle özdeşleşmiştir. Örneğin Warner Bros adı gangster filmleriyle özdeşleşmişken Paramount "Avrupai" güldürüler, Universal korku filmleriyle, MGM ise müzikallerle özdeşleşmiştir (Abisel, 2016, s. 23-24). Tür filmleri, yıldız sistemi ve yapım yasası üçgeninde yükselen Hollywood stüdyo sistemi, önüne çıkan ekonomik, politik ve toplumsal sorunları esnek bir şekilde bertaraf etmiş ve yıllar boyunca aynı prensipleri benimseyerek faaliyetini sürdürmüştür.

#MeToo hareketi sonrası Hollywood'un gerek sektörel yapısının gerekse Hollywood filmlerinin biçim ve içerik özelliklerinin ne derece değiştiğini anlamaya çalışan bu çalışmada Hollywood'un tarihsel gelişimi ve üzerine kurulduğu ekonomik istikrar yaratmayı amaçlayan mekanizmaları da ele alarak Hollywood'un filmlerde yer verdiği ideolojinin ne olduğu ve bu ideolojiyi filmlere hem metin hem de biçim düzeyinde nasıl yerleştirdiğini anlamak önem arz etmektedir. O sebeple bu bölümde Hollywood'un ideolojisinin ne olduğu ve filmlerin hangi stüdyolar veya yönetmenler tarafından üretildiği fark etmeksizin istikrarlı bir şekilde filmlerde kendine yer bulan ideoloji(ler)in ne olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır. Ardından ikinci kısımda Klasik Hollywood Anlatı Sineması'nın söz konusu ideolojileri hangi anlatı araçlarıyla filmlere yerleştirdiği ele alınacaktır. Son kısımda ise Hollywood'un gerek sahiplik yapısının gerekse karar verici mercilerinin (yapımcı, yönetmen vb.) sosyoekonomik yapısının araştırılması amaçlanmıştır. Bu kısım sayesinde Hollywood'un sosyoekonomiği anlaşılmaya çalışılacak olup #MeToo hareketi sonrası Hollywood'da sosyoekonomik düzeyde bir değişikliğin olup olmadığının anlaşılması ve kıyas yapılması noktasında veri elde edilmiş olacaktır.

1.1.1. Klasik Hollywood Anlatısı

Hollywood'un 1910'lardan itibaren oturmuş olan anlatı yapısı, zamandan ve stüdyolardan bağımsız olarak ana iskeletini koruyan bir formüle sahiptir. Klasik Hollywood anlatısını anlamak, bu istikrarlı yapının ideolojik söylemi aktarmadaki etkisini anlamaya yardımcı olacaktır. Hollywood

[6] *Bkz.* Balio, T. (1985b). Part III: A Mature Oligopoly, 1930-1948. T. Balio (Dü.) içinde, The American Film Industry (s. 253-284). Wisconsin: University of Wisconsin Press.

anlatısının en temel özelliği biçimin her filmde yaklaşık olarak aynı olması ve biçim özelliklerinin seyirci tarafından fark edilmeyecek şekilde kullanılmasıdır. Bu noktada Yılmaz'ın Hollywood anlatısı üzerine, egemen ideolojinin istediği şeyin filmlerde seyirciyi rahatsız edecek hiçbir unsurun yer almaması olduğuna ve anlatının pürüzsüz bir şekilde ilerleyerek seyircinin anlatının içinde düşünmeden, duygulanarak ve istenen tepkileri vererek deneyim yaşaması amaçlandığına ilişkin değerlendirmesini tekrar hatırlamak gerekir (2008, s. 78). Kırel'e göre (2018, s. 186) Hollywood'un kullandığı bu temel olarak sıradan ve alışıldık motiflerin ve tekrarlayan kalıpların izini sürmek "egemen" olanın anlatılarda nasıl yer aldığını anlamaya yardımcı olmaktadır.

Öncelikle Hollywood'un, önceki kısımda da ifade edildiği üzere sinemayı teknolojik bir yenilikten kar elde edebilen ve istikrarlı bir endüstri haline getiren sistemini anlamak Hollywood'un üretim pratiklerini anlamak açısından önem arz etmektedir. Bu konuda literatürde pek çok çalışmacının Hollywood'un tür filmlerinin, yıldız sisteminin ve yapım yasası olarak da bilinen sansürün, film yapımcılığına istikrar getiren üç temel dinamik olarak kullandığı hususunda uzlaştığı görülmektedir. Bu kısımda Hollywood'da bu üç unsurun da üstünde, ortaklaşan anlatı yapısını ele almadan önce Hollywood'a istikrar getiren bu üç dinamiği ele almak bu endüstriyi anlamak açısından faydalı olacaktır. Bu açıdan ilk önce tür filmlerinin Hollywood'daki gelişiminden bahsetmek yerinde olacaktır.

Tür kuramı veya sanat eserlerini/kültür ürünlerini türlere ayırmak şüphesiz ki sinemaya özgü bir pratik değildir. Pek çok kuramcı türlere ayırma pratiğinin edebiyat alanında Aristo'nun Poetika eserinde edebi eserleri sınıflandırmasıyla başladığı konusunda hemfikir görünmektedir. Abisel'e göre bir şeyleri sınıflandırma ve tür oluşturma çabası, "yaşamı denetleme gücünü arttırmak ve doğayı, nesneleri ve olguları kavrayıp açıklama ve yeniden düzenleme ihtiyacının bir sonucu"dur (2016, s. 27). Paralel bir şekilde sinemada tür kuramı üzerine önemli çalışmaları bulunan Rick Altman, Aristo'nun türlere ayırma pratiğinin hatırlanması ve derhal sinemaya uyarlanmasında on dokuzuncu yüzyılın pozitivizminin ve Darwinist yaklaşımın etkili olduğunu ifade etmektedir (2008, s. 322). Sinemanın icadı on dokuzuncu yüzyılın sonunda gerçekleşmiş ve bu pratiğin yaygın olduğu bir döneme denk gelmiştir. Öte yandan sinema filmlerinin yapısı da türlere ayırarak kategorize etmeye müsaittir. Zira film türleri, sinema sanatı tarafından icat edilmemiştir. Grant, western türünün halihazırda edebiyatta var olduğunu, müzikallerin ise tiyatro alanında zaten yer aldığını örnek göstermektedir (2007, s. 4).

Sinemanın ödünç aldığı türler kendinden önceki sanat ve kültür alanlarında zaten yer alıyor olsa da sinemada türlerin kullanımının tek amacı söz konusu öncül türlere benzerliğin vurgulanması değildir. Kırel, sinemada türlerin kullanımındaki esas amacın "seyircisiyle filmlerini buluşturmaya çalışan film şirketlerinin yapım, dağıtım ve gösterim düzenindeki olası belirsizlikleri en aza indirgemek isteği" olduğunu tespit etmektedir (2010, s. 247). Film türlerinin tarihsel perspektiften ele alan Altman, filmlerin sinemanın ilk yıllarında uzunluklarına ve konularına göre tanımlandığını ifade etmektedir. Bu

tanımlama ve türlere ayırmalar, on dokuzuncu yüzyılın son yıllarında "gevşek" bir biçimde "dövüş filmi" veya "öykülü film" gibi sınıflandırmalar şeklinde gerçekleşmektedir. Sinemanın yalnızca teknik bir yenilik olarak algılanarak çeşitli anları kaydetmesi pratiğinin yerini filmlerin öykü anlatma pratiğinin almasının ardından söz konusu sınıflandırmalar da çeşitlenmiştir. Özellikle zaten biliniyor olan edebi ve teatral türlerden yararlanarak komedi/güldürü, romans filmi veya konulara göre "savaş filmi" gibi isimlendirmeler kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Altman, stüdyo sisteminin gelişmesiyle sinemada türlerin, beslendiği edebi ve teatral türlerden ayrılarak çeşitlendiğini ve türlerin alt türlerle zenginleştiğini not düşmektedir. Kırel'in tespitine paralel olarak Altman da sinemada türlerin, edebiyat örneğinde kütüphanecilik sınıflandırmalarına yaramasından daha öte ticari kökenlerinin olduğunu ifade etmektedir. Altman'a göre sinemada türlerin temelde yapım, dağıtım ve tüketim aşamalarında olmak üzere üç işlevi vardır. Yapım sürecinde türler, yapım kararları için bir şablon ve formül oluşturmaktadır. Dağıtım sürecinde türler, yapımcı ve dağıtımcı arasında bir dil işlevi görmektedir. Zira filmin hangi türde olduğu sinema salonu sahiplerine filmin potansiyel izleyicisi hususunda fikir vermektedir. Tüketim aşamasında türlerin işlevi ise dağıtım aşamasında yapımcı-gösterici arasındaki iletişime benzerdir. Seyirci, belli türdeki bir filme bilet aldığında sinema salonunda aşağı yukarı nasıl bir film izleyeceği konusunda henüz film başlamadan fikir sahibi olacağından filmin türünün belli olması muhtemel hayal kırıklıklarının önüne geçmektedir (2008, s. 322-323). Bu tespitlerden de anlaşılabileceği üzere sinemada türler, kendisine kaynak olan edebi ve teatral türlere kıyasla daha ziyade ticari işlevlere sahiptir.

Kırel, tür filmlerini "popüler sinema şemsiyesi altında yer alan ve onu kapsayan popüler sinemanın korumasında yoluna devam eden bir üretim stili, mekanizması ve estetiği" olarak tanımlamaktadır. Langford'a göre ise film türlerinin rolü kültürel anlamların ve film yapımı pratiklerinin aktif üreticisi olmaktır (2005, s. 1). Özetle tür filmleri ana akım popüler sinemanın ayrılmaz bir parçası olarak düşünülmektedir ve şüphesiz tür filmlerine dayalı ilk büyük film endüstrilerinden olan Hollywood dünya çapındaki diğer ana akım ulusal sinema endüstrilerine bu anlamda örnek olmuştur. Altman'a göre türlerin endüstriyel kullanımı kullanışlıdır zira öncelikle yapımcılar için bir yol haritası yaratırken seyirci için de sürprizleri en aza indirmektedir. Çünkü seyirci türün uylaşımlarını ve ikonografisini tanımaktadır (2000, s. 14-15). Ona göre film türleri tarihötesidir, ortaya çıktığı dönemden bağımsız olarak yıllar boyunca uylaşımlarını, stilini ve popülerliğini muhafaza eder (s. 20). Yine Altman'a göre film türleri belli ritüelistik ve ideolojik fonksiyonlara sahiptir. Tür filmlerinde anlatı, toplumun kurucu çelişkilerine doğrudan hitap ederek toplumsal bir kendini ifade etme biçimi olarak hizmet edebilir (s. 26). Yine Altman bir başka çalışmasında *Cahiers du Cinéma* dergisinin başı çektiği *Screen* ve *Jump Cut* gibi dergilerin de dahil olduğu bir grup eleştirel yaklaşıma sahip dergiyi işaret ederek bunların Frankfurt Okulu'nun kitle iletişime eleştirel yaklaşımından etkilendiğini ve Lévi Strauss'un çalışmalarından etkilendiğini belirtmektedir. *Cahiers du Cinéma* ekolü bu yaklaşım her bir

film türünü özel bir yalan türü olarak tanımlamaktadır. Film türlerine yönelik bu ideolojik yaklaşım, Hollywood'un izleyiciyi kendi pozisyonlarına çekmek için aşina anlatı formüllerini kullandığını savunmaktadır (1984, s. 9). Kırel de tür filmlerinin toplumsal ve ideolojik boyutlarıyla ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Zira tür filmleri seyircilerin gündelik hayattaki korku, kaygı, umut ve sorunlarından bahsedildiği gibi aynı zamanda türün uylaşımları içerisinde bu korku, kaygı, umut ve sorunların bertaraf edildiği bir alandır (2010, s. 248-249). Örneğin Hollywood filmlerinde neredeyse bütün tür filmlerin vardığı ortak sonuç, mevcut sistemle bütün sorunların çözülebileceği ve günün sonunda herkesin mutlu olduğu bir yer olan Amerika'yı portrelemektedir (Özarslan, 2016, s. 62).

Özetle film türleri sinemanın ilk yıllarında yapımcılarla dağıtımcılar ve dağıtımcılarla seyirci arasında bir dil işlevi görmektedir. Türlerin kendine özgü ikonografileri, uylaşımları, karakterleri ve formülleri seyirci için aşina hale geldikçe türlerin kullanımının seyirci beklentilerini karşılama noktasında kullanışlı olduğu keşfedilmiştir. Özellikle Hollywood, türlerin seyirciyle olan söz konusu bağından faydalanan öncü film endüstrilerinden biri olmuştur. Aynı zamanda tür filmi yaparken yapımcı ve yönetmenlerin ellerinde bir yol haritası olması yapım süreçlerini de kolaylaştırmıştır. Öte yandan film türlerinin kullanımına eleştirel bakmak da mümkündür. Bahsi geçtiği üzere *Cahiers du Cinéma* dergisinin oluşturduğu ve İngiltere'deki *Screen* ve *Jump Cut* gibi dergilerin takip ettiği ekol, Frankfurt Okulu'nun kitle iletişim araçlarına karşı Neo-Marksist ve eleştirel bakışını benimsemiştir. Bu anlayışa göre film türleri seyirci için konforlu bir seyir sunarken sistemin kendisinin her derdi çözdüğü mesajını yinelemektedir. Kendine has ritüellere sahip tür filmlerinde her türlü mesajı ve ideolojiyi gizlemek de böylece mümkündür.

Hollywood'un dünya çapındaki popülaritesini ve tüketimini arttıran diğer unsur ise yıldız sistemi ve Hollywood'un yıldızları kullanma biçimidir. Film yıldızları, her ne kadar erken Amerikan sinemasında Tröst tarafından görmezden gelinmeye çalışılmışsa da sinema endüstrisinin ve bilhassa Hollywood'un inkâr edilemez lokomotif gücü olagelmiştir. Önceki kısımda bahsi geçtiği üzere Bağımsızlar'a öncülük eden Carl Laemmle'in yıldızların gücünü keşfetmesiyle halk tarafından sevilen oyuncular, film yapım sürecinden filmin pazarlanma sürecine kadar pek çok aşamadaki filmciliğin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Öte yandan yıldızlar da sıradan insanlar olup onların sahip olduğu etki alanı da film çalışmalarının önemli bir ilgi alanıdır. Ancak diğer sıradan insanlardan ayrılan, belli özellikleriyle öne çıkan insanların gizemi sosyolojinin de eğildiği konulardan biridir. Francesco Alberoni, her toplulukta, topluluğun diğer üyelerinin gözünde özellikle dikkate değer ve evrensel ilgiyi çeken kişiler bulunduğuna dikkat çekmektedir. Bu ilgi çoğunlukla krallar, soylular, rahipler ve peygamberler gibi erk sahibi kişiler üzerindedir. Bu kişilerin sahip olduğu önem ve ilgi, onların sahip olduğu güçten ve karar alma kudretlerinden ileri gelmektedir. Öte yandan bazen hiçbir kurumsal gücü olmayan ancak bazı özellikleriyle maksimum ilgiyi çekebilen kişiler de vardır (2007, s. 65). Yıldız

olarak adlandırılan bu kişiler, Alberoni'ye göre "iktidarsız elit"lerdir. Bu kişiler krallar veya rahipler gibi karar alma, hüküm sürme güçleri olmayan ancak etki alanları ve kitleleri harekete geçirme hususunda kudretli olan kişilerdir. Bu tespitinin ardından Alberoni, Weber'in "karizma" kavramını hatırlatmaktadır. Weber'e göre karizma, hiçbir kurum tanımaz, kendi kendini belirler ve kendi sınırlarını koyar. Karizma sahibi olan kişi sahip olduğu neredeyse doğaüstü özellikleriyle kaderindeki görevi üstlenerek başkalarının kendine itaat etmesini ve takip etmesini talep eder. Karizmatik kişi, gücünü yerleşik düzen ve yasalardan almamaktadır, bu gücü yalnızca güçlerini uygulamada kazanmakta ve sürdürmektedir (2012, s. 476, 478).

Richard deCordova'ya göre (2007, s. 132) Hollywood'da yıldız sistemi dört temel tarihsel basamağın ardından yerleşmiştir. İlki, erken dönem filmlerde oynayan oyuncuların isimlerinin halk tarafından öğrenilmek istenmesidir. Yani deCordova'ya göre yıldızlara yönelik bu arzu en başından beri mevcuttur. İkinci basamak, yapımcı ve patronların bu ilgiye direnmesi ve oyuncuların isimlerini filme yazarak tanınmalarını reddetmesi olmuştur. Zira oyunculara böyle bir paye vermek yeni yeni yükselişe geçen sinema endüstrisi içinde oyuncuların daha yüksek ücretler talep etmesine yol açabilirdi. Üçüncü basamak ise Carl Laemmle'in Tröst'ün halkın isteğine karşı oyunculara talep edilen payeyi vermemesini ters yüz etme stratejisidir. Laemmle, Florence Lawrence'ı Biograph firmasından transfer ederek onu büyük bir yıldıza dönüştürmüştür. Dördüncü aşama ise başta yıldızların benimsenmesini içeren stratejileriyle Bağımsızların Tröst'ü "yenmesi ve yıldız sisteminin doğmasıdır. Gomery'e göre (2008, s. 65, 67) 1920'lere doğru Hollywood'un popülerliğinin dünya çapında artması stüdyolar için kesintisiz üretim yapmayı zorunlu hale getirmiştir. Stüdyolar, bu kesintisiz üretimin vitrinine film yıldızlarını yerleştirmiştir. Hollywood'un Hollywood olmaya başladığı 1920'lerden itibaren film yıldızları, "bütün filmleri gözden kaçmayan bir çekicilikle süsleme"nin önemli bir aracı haline gelmiştir. Ünlü patron Carl Laemmle, Biograph firmasında popüler olan Florence Lawrence'ı IMP'ye transfer ederek onu gazetelerde "IMP Kızı" lakabıyla tanıtmıştır. Laemmle, Lawrence gibi bir araya getirdiği yıldızları turnelere çıkartmış ve yıldızlar hakkında sahte gazete haberleri yaptırarak IMP'nin filmlerine olan ilgiyi arttırmıştır. Adolph Zukor, zaten tiyatro ve vodvillerle meşhur olmuş ve halk tarafından sevilen isimleri adı daha sonrasında Paramount olacak olan Famous Player stüdyosunda toplamıştır. Yıldızların endüstride kazandığı bu yeni ağırlık, yıldıza özel senaryo yazılması pratiğini beraberinde getirdiği gibi yıldızların da stüdyolara karşı pazarlık yapabilme kapasitelerini arttırmıştır. Morin'a göre (1961, s. 5) yıldızlar yazılmış ve stüdyo tarafından kabul edilmiş bir senaryoyu dönüştürebilme, hatta onlarla kimlerin filmde oynayacağını, yazarları ve yönetmenleri de seçme lüksüne sahip olmuşlardır.

Laemmle'in Florence Lawrence başta olmak üzere bütün yıldızları için gazetelerde haberler yaptırması ve onları beyazperdenin dışında da sürekli olarak halkın gözü önüne yerleştirmesi stratejisi kurumsallaşarak Hollywood stüdyo sisteminin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bordwell,

Hollywood stüdyo sistemi için karakter tutarlılığının önemine dikkat çekmiştir. Bu tutarlılık senaryolarda yer alan ve belli stereotipleri tekrarlayan karakterler için olduğu kadar film yıldızları için de geçerlidir. Film yıldızları, gerek doğuştan gelen özelliklerinden ve karizmalarından gerekse stüdyoların halkla ilişkiler departmanları tarafından kendilerine yaratılan personalardan ayrı düşünülemezler. Her yıldız, gerek filmlerde kendileriyle özdeşleştiği için oynadığı rolleri gerekse beyazperde dışında kendilerine biçilen rolleri oynamak zorundadırlar. Bordwell'e göre Hollywood, yıldızların halihazırda sahip olduğu imaj paketini sonuna kadar kullandığı gibi aynı zamanda bu hazır imajı ve ön kabulleri maskelemekte ve her filmde yıldızın personasını yeniymiş gibi yeniden sunmaktadır (2005, s. 13-14). Yıldızların filmlerde ve film dışında sahip olduğu personalar, seyircilerde aşinalık hissi yaratması ve her filmde seyirci beklentilerinin karşılanması noktasında önem arz etmektedir. Film yıldızlığı fenomeni üzerine çalışmaları literatürde kilometre taşı haline gelmiş olan Richard Dyer, bir tüketim fenomeni olarak yıldızları ele alırken seyirci-yıldız etkilemişinin dört kategoride gerçekleştiğini tespit etmektedir. İlk kategori duygusal yakınlıktır. Seyirci, yıldızlar ve onlarla özdeşleşmiş karakterleri izlerken bu karakterlere duygusal yakınlık hissetmektedir. Bu ilk kategori, ikinci kategori olan özdeşleşmeye sebep olmaktadır. Yıldızla özdeşleşmiş karaktere karşı hissedilen aşinalık, seyircinin karakterle özdeşleşmesine yol açar. Bu durum ise yıldızı tanıyormuş hissiyatını güçlendirirken seyircinin film boyunca yıldızla/karakterle özdeşleşmesine sebep olur. Bu özdeşleşme hali, filmin seyirci için sürükleyiciliğini arttırırken yıldızın/karakterin hikâye boyunca içine düştüğü durumlarda seyircinin ekranda gördüğü aşina kişiyle birlikte sevinmesine, onunla üzülmesine, onun için endişe duymasına sebep olmaktadır. Bu bağ, seyirci için sinema salonundan çıktıktan sonra da devam edecek bir gönül bağına sebep olmaktadır. Üçüncü kategori ise taklit etmedir. Yıldızların perdedeki görünümünü güçlendiren halkla ilişkiler faaliyetleri, yıldızlara gerek görünüşleri gerekse kişilik özellikleri hususunda taklit edilebilir bir persona yaratmaktadır. Özellikle gençler arasında bu durum, belli film yıldızlarını rol model olarak kabul etmeye yol açabilmektedir. Dyer'in tariflediği dördüncü kategori ise yansıtma olup taklit aşamasının yıldızın rol model olarak kabul edilmesinin daha ileriye götürülmesi halidir. Yansıtma kategorisinde, yine özellikle gençler arasında yıldızın görünüşü, saç stili, giyim tarzı, konuşma şekli gibi spesifik özellikler benimsenebilmektedir. Yıldız, dönüşülmek istenen bir ideal halini almıştır (1998, s. 18).

Seyirci-yıldız ilişkisi kadar film-yıldız ilişkisini anlamak da önem arz etmektedir. Yıldız çalışmaları için bir diğer önemli isim olan King, bu ilişkinin üç değişkene bağlı olduğunu ifade etmektedir. Bunlar karakter, kişi ve imajdır. King'in karakter kavramıyla kastettiği yıldızın perdede oynadığı karakterdir. Yıldızlar belli tip karakterlerle özdeşleşerek sıklıkla aynı tipteki rolleri oynamaktadırlar. Örneğin Katherine Hepburn daha maskülen ve isyankâr kadın karakterleri oynarken Joan Crawford daha feminen ve masum genç kadın rolleriyle özdeşleşmiştir. Türkiye'den bir örnek ise

Kemal Sunal'ın "Şaban" karakteriyle özdeşlemesidir. Sunal'ın filmde oynadığı karakterin adı Şaban değilse bile filmin adında Şaban isminin geçmesi seyirci tarafından yadırganmaz, zira Sunal ve Şaban karakteri bir bütün olmuş gibidir. King'in bahsettiği kişi kavramı ise yıldızın perde dışında olduğu kişidir. Burada yıldızın aşkları, evlilikleri, verdiği demeçlerdeki dil, ne giydiği, nerede tatil yaptığı gibi küçük büyük bütün detaylar yıldızın kişiliğini meydana getirmektedir. King'in gündeme getirdiği üçüncü kavram olan imaj ise ilk iki kavramın bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Yıldızı yıldız yapan şey karakter ile kişiliğin, filme dair ve film dışı (*filmic* ve *extra-filmic*) olanın bir araya gelmesiyle oluşan imajdır (2005, s. 176).

Hollywood'da kadın yıldızlar yıldız sisteminin lokomotifi gibi vazife görmektedir. Dyer'in bahsettiği temsil ve yansıtma kategorileri göz önüne alındığında yıldızlar kitleler için ideal olan olduğu için kadın yıldızlar da feminenliğin ve ideal kadınlığın sembolü olagelmişlerdir. Öte yandan kadın yıldızlar gerek kitlelerle ilişkileri gerekse stüdyolardan gördükleri muamele bağlamında erkek yıldızlardan ayrılmaktadırlar. Her ne kadar yıldızların sahip olduğu değerler seti (dış görünüş, oyunculuk kabiliyeti, ses tonu vb.) filmlerde oynadıkları karakterleri belirleseler de kadın yıldızlar söz konusu olduğunda kadına ve kadınlığa ilişkin ön yargılar kadın yıldızların oynadığı roller ile yıldız arasında bir gerilim oluşturmaktadır. Haskell, Batı medeniyetine söylenen en büyük yalanın kadının "aşağı olan" olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Hollywood filmlerinde kadın yıldız ve stereotipler arasında bir gerilim söz konusudur. Bu gerilim özetle bağımsız özgür ruhlu bekar kadın ile sızlanan gelin arasındaki gerilimdir. Haskell'e göre Hollywood'un zeki ve hırslı bir kadını popüler bir kahraman olarak göstermek için hiçbir nedeni yoktur. Öte yandan bir kadının erkeklerin dünyasında rekabet edebilecek ve muhtemelen kazanabilecek bir pozisyonda gösterilmesi kadın cinsiyetine ilişkin kültürel kabulleri alt üst edebileceği için sakıncalı bile sayılmaktadır. Hollywood'da kadının zekâsı bir erkeğin penisiyle eş değer görülmekte ve gizlenmesi gereken bir şey olarak kabul edilmektedir. O sebeple Hollywood'da kadının hırsı ve hevesi derhal yakınındaki sevdiklerinin dolaylı isteklerine yönlendirilmeli ve alay edilerek küçümsenmelidir. Bu sebepler neticesinde erkeklerle rekabet eden, rekabet edebilecek zekaya ve hırsa sahip olan kadın karakterler filmin doruk noktasında evlenerek bir erkeğin eşi olmak ve hırslarından vazgeçmek zorundadır (1979, s. 1, 4). Bette Davis, Katherine Hepburn ve Barbara Stanwyck gibi gerek filmlerde oynadıkları karakterler gerekse de film dışı unsurlarıyla isyankâr, bağımsız ve özgür ruhlu yıldızların dahi her filmde başına gelen son budur.

Her ne kadar Bağımsızların başlattığı yıldız sistemi başarılı olup yıldızlara gerek maddi anlamda gerekse kreatif anlamda özgürlük alanı doğmuşsa da bu özgürlükler zamanla yok olmuştur. Stüdyolar yıldızları kıymetli mülk olarak kabul etmektedir. Yıldızların halk arasındaki popülerliği stüdyoları beğenilen yıldızları kendi bünyesinde toplama veya halkın beğeneceği yeni yıldızlar yaratmaya mecbur etmiştir. Decherney'e göre (2019, s. 50-52) stüdyolar yıldızlarla beş ile yedi yıl arasında kontratlar

imzalayarak yılda kırk hafta çalışmak zorunda bırakmaktadır. Stüdyolar bir yıldızı bünyesine aldıktan sonra onların filme ait ve film dışı imajlarını organize etme gücüne sahiptir. Bu durum yıldızların oynayacakları karakter tipine stüdyonun karar verdiği ve bağlayıcı kontratlar sebebiyle yıldızların oynadıkları rollerin profili üzerine çok sahip olamadıkları anlamına gelmektedir. Yıldızlar kıymetli mülk olarak görüldükleri için proje bazında başka stüdyolara ödünç verilebilmekte veya başka stüdyodan ödünç alınabilmektedir. Bunun karlı bir örneği MGM'in Clark Gable'ı *It Happened One Night* (Capra, 1934) filminde oynayabilmesi için Columbia Pictures'a ödünç vermesiyle gerçekleşmiştir. Gable, bu filmdeki rolüyle En İyi Erkek Oyuncu Oscar'ı kazanmış ve stüdyosu MGM'e Oscar ödüllü bir oyuncu olarak geri dönmüştür.

Hollywood'un yıldızlara sunduğu imkanlar göz kamaştırıcı olsa da çalışma şartları ve muamele de oldukça zorludur. Yıldızlar stüdyolar için kıymetli bir mülk olmanın ötesinde değildir ve hiçbir yıldızın kendi sanatsal kaygıları çerçevesinde istediği rolleri seçmek ya da personasını değiştirmek gibi bir lüksü bulunmamaktadır. Öte yandan bu durumla mücadele eden yıldızlar da olmuştur. Warner Bros'un kontratında çalışan Olivia de Havilland, Warner Bros'un oynaması için baskı yaptığı rollerden memnun değildir. 1943'te Warner Bros için *Devotion* (1946, Bernhardt) filmini çeken de Havilland, bir sonraki projesi olan *The Animal Kingdom* kendisine teklif edildiğini buradaki rolü reddederek kontratının bitmesine altı ay kala Warner Bros'la yollarını ayırmıştır. Ardından de Havilland, Warner Bros'un kendisine hep aynı tipte ve istemediği rolleri oynamayı zorunlu kılması gerekçesiyle kontratının tek taraflı feshedilmesi için 5 Kasım 1943'te dava açmıştır. Bu dava dönem için son derece ilgi çekicidir ve hayretle karşılanmıştır. Olivia de Havilland'ın yakın arkadaşı ve o dönem Warner Bros'un kontratında çalışan Geraldine Fitzgerald dava sürecinde de Havilland'ı desteklediği için Warner Bros'ta gözden düşmeye başlamıştır. Daha öncesinde Warner Bros'a aynı sebeple dava açan ve kaybeden Bette Davis sosyal ortamlarda de Havilland'ı desteklemiştir. Hukuki masrafları on üç bin dolar gibi küçük bir servete mal olsa da de Havilland mahkeme tarafından haklı bulunarak davayı kazanmıştır. Bu hukuki zafer, Warner Bros'un patronu Jack Warner'ı sinirlendirerek endüstrideki bütün stüdyolara de Havilland'a iş vermemeleri konusunda telkinde bulunmalarına sebep olmuştur (Higham, 1984, s. 119, 122). Hollywood tarihine "de Havilland Kararı" olarak geçen bu tarihi karar Decherney'e göre (2019, s. 52) de Havilland'ın iki yıl iş bulamamasına sebep olmuştur.

Film yıldızlığı mevhumu, tarihini etkileyici liderler, hükümdarlar ve peygamberlere kadar götürülebilecek bir çalışma alanıdır. Sinema veya Hollywood yıldızlığı icat etmemişse de erken dönemlerde sinema-seyirci ilişkisi açısından önemini keşfederek kendisine uyarlamıştır. En erken dönemlerden itibaren film yıldızlığı hiçbir zaman perdede görünen yıldız görüntüsünden ibaret olmamıştır. King'in de vurguladığı üzere yıldızın oynadığı karakter, yıldızın kendi kişiliği ve yıldızın filme ait ve film dışı özelliklerinin toplamı olan imaj, yıldız personasında etkili olmaktadır. Hollywood

stüdyoları yıldızın oynayacağı rolleri olduğu kadar yıldız hakkında basında yer alan haberleri ve yayılan dedikoduları da King'in bahsettiği "imaj"ı arzu ettikleri gibi tasarlayabilmek adına ustalıkla kullanmışlardır. Öte yandan stüdyoların yıldızları hapsettiği çerçevenin son derece kısıtlayıcı olduğu görülmektedir. Olivia de Havilland örneğinde de görülebileceği üzere stüdyolar, yıldızlar için önceden tasarladığı imajı yıldızlara dayatmaktadır. Yıldızın bu imajdan kaçabilmesinin tek yolu Hollywood'u karşısına alarak hukuki savaşa girmektedir. Her ne kadar Hollywood'un kuruluşunun ardından yıldızlara verilen paye onları maddi ve kreatif anlamda pazarlık edebilme gücüne kavuşturduysa da yıldız sistemi kısa süre içinde şekillenerek yalnızca endüstrinin onlardan kıymetli birer mülk olarak faydalandığı bir sömürü sistemine ve gişe garantisine dönüşmüştür.

Hollywood'un dünya çapındaki etkisini arttıran ve film yapımını standardize eden son unsur ise sansür ya da yapım yasasıdır. Yapım yasası, başta Amerika'daki muhafazakâr grupların ve geleneksel ailelerin tepkisini çekmeden, buna ek olarak dünyanın farklı ülkelerindeki sansür kurullarının makasına takılmadan film üretmesini sağlayan bir emniyet sigortasıdır. Daha önce de bahsedildiği üzere sinema icadının ardından ilgi çekici ve heyecan verici bir teknolojik yenilik olarak algılanmış, kısa süre içerisinde de kent yaşamına entegre olmuştur. Öte yandan filmler bütün kitleler tarafından aynı heyecanla karşılanmamıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde özellikle dini gruplar, kadın ve çocuk haklarına odaklanmış sivil toplum örgütleri bu yeni eğlence ortamı hakkında endişe duymuştur. I. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde sinema endüstrisi gelişmiş, öykülü filmler geniş kitleleri sinema salonlarına çekmeye başlamış ve film yıldızları halkın gözdesi idoller olarak ortaya çıkmıştır. 1920'lerin başında özellikle bir olay Hollywood'u gazetelerin eğlence sayfalarından baş manşete taşımıştır. 1921 yılında San Francisco'da bir otelde gerçekleşen ve tanınan Hollywood simalarının yer aldığı partide yaşanan trajedi ülke genelinde gündem olmuştur. Dönemin ünlü komedi yıldızı Fatty Arbuckle, genç oyuncu Virginia Rappe'ye tecavüz etmek ve öldürmekle yargılanmaktadır. Gazeteler Arbuckle ile Rappe'nin sarhoş olarak "tuhaf" bir cinsel ilişki yaşadığı ve olayın önce tecavüz sonra ise cinayete evirildiğini yazmıştır. Arbuckle-Rappe vakası 20'lerin başında yaşanan tek Hollywood skandalı değildir. 1922 yılında yönetmen William Desmond Taylor'ın cinayete kurban gitmesi ile genç oyuncular Olive Thomas ve Wallace Reid'in aşırı doz uyuşturucudan dolayı ölmesi 1920'li yıllarda çeşitli grupların Hollywood'u ahlaksız ve aşırı olarak yaftalamasına sebep olmuştur. Bu grupları basın, basını ise yerel yasa koyucular takip etmiştir. Filmleri sansürlemek üzere 1921 yılında otuz yedi eyalette yüze yakın yasa tasarısı yazılmıştır. Yapımcıların kurguladığı filmleri yerel sansür kurulları tekrar kesmekte ve filmler anlaşılmaz film parçalarına dönüşmektedir. Eyaletler politik iklimlerine göre farklı önlemler almaktadır. Örneğin Kansas'ta kadınların filmlerde sigara içmesi yasakken Ohio'da serbesttir; ya da Pennsylvania'da hamile bir kadının perdede gösterilmesi yasakken New York'ta böyle bir yasak bulunmamaktadır (Leff & Simmons, 2001, s. 3-4). Bu durum yeni platolar

kuran, sinema salon zincirleriyle birleşen, özetle yatırım yaparak büyüyen sinema endüstrisi için bir istikrarsızlığa sebep olmaktadır.

Daha önceki kısımda bahsedildiği üzere sinemayı bir tekel halinde yönetmeyi hedefleyen Tröst, 1909'da sinemanın orta sınıfın da güvenle tüketebileceği bir eğlence ortamı olmasını garanti altına almak adına National Board of Review'un kurulmasına önayak olmuştur. National Board of Review, Amerika Birleşik Devletleri'nde yerleşik ilk resmi sansür kuruludur (Decherney, 2019, s. 32). 1920'lere gelindiğinde Amerikan halkının Hollywood'un dejenere bir kente dönüştüğü ve filmlerin müstehcenlik ürettiğine yönelik kanısı daha sert ve sistematik önlemler alınması gerektiğini gündeme getirmiştir. Öte yandan Amerikan sinema tarihinin sonraki yarım asrını şekillendiren bir mahkeme kararı sansür mekanizmasının önünü açmıştır. 1915 yılında Mutual Film Corporation, Ohio'daki sansür kurulunun vermiş olduğu kararlara yönelik dava açarak süreci Yüce Mahkeme'ye kadar götürmüştür. Mutual Film Corporation'ın iddiası filmlerin ifade özgürlüğü hakkı ile güvence altına alınan bir iletişim ortamı olduğudur. Dolayısıyla filmlere uygulanan sansür ifade özgürlüğünün kısıtlanması anlamına gelmelidir. Öte yandan Yüce Mahkeme ve davayı yöneten Yargıç Joseph McKenna aynı fikirde değildir. Mahkeme, Mutual Film Corporation'ın aleyhine sonuçlanmıştır. Zira mahkeme, sinemanın devrim yaratan yeni bir keşif olmadığını, "basit, diğer gösteriler gibi kâr amacı güden ve kamuoyu organı olmayan" bir iş kolu olduğunu ifade etmiştir. Mahkeme sırasında Yargıç McKenna "Sinema filmleri kötülük için kullanılabilir." demiştir. Dolayısıyla Anayasa uyarınca Amerika Birleşik Devletleri Kongresi, tıpkı Gıda ve İlaç İdaresi'nin et paketleme tesislerinde işlenmiş et paketlemesini takip ettiği gibi, sinema endüstrisinin içeriğini düzenleyen bir federal kurum kurma yetkisine sahiptir. Bu bağlamda sıradan bir iş kolu olan sinemanın ürünü film ile bir paket sosis arasında bir fark gözetilmemektedir (Doherty, 2007, s. 32-33).

Yapım şirketlerinin en büyük endişesi sinema sektörüne devlet eliyle gelecek bir sansür müdahalesidir. 1920'lerin stüdyoları, tıpkı 1900'lerin ilk on yılında Tröst'ün yaptığı gibi sinemayı orta ve üst sınıfın da ahlaksızlık ve şiddet konularında endişe etmeden tüketebileceği ve her kesime hitap eden bir kitle eğlencesi haline getirmek üzere devlet müdahalesi gelmeden düzenleyecek bir kuruluş arayışına girmişlerdir. Bu amaçla öncelikle National Association of Motion Picture Industry kurulsa da bu girişim çok başarılı olmamıştır. Ardından 1922 yılında kurulan Motion Picture Producers and Distributers (MPPDA) Hollywood'u 1960'ların sonuna kadar sıkı bir şekilde disipline edecek kuruluş olarak Hollywood patronlarının iştirakiyle kurulmuştur. MPPDA'in başına Ulusal Posta Kurumu'nun eski genel müdürü William Hays getirilmiştir. Hays'in MPPDA'in başında olduğu yıllarda aldığı kararlar ve uyguladığı strateji o kadar ikoniktir ki MPPDA'in başında William Hays'in olmadığı yıllarda dahi kuruluşun "yapım yasası" olarak bilinen kuralları "Hays Code" olarak anılmaktadır (Maltby, 2008, s. 278). MPPDA'e göre sinemanın esas amacı didaktik olmadan veya propaganda yapmadan

eğlendirmektir. Hays, Hollywood'un politikayla işinin olmadığını, Amerikan filmlerinin her türden propagandadan arınmış ve yalnızca en yüksek standartta eğlence sunmayı amaçlamış filmler olduğunu ifade etmiştir (Grieveson, 2004, s. 214).

Decherney'e göre yapım yasası baskı ve sansür olarak yanlış okunmaktadır. Ona göre yapım yasası ve MPPDA'in varlığı yapım şirketlerinin ticari başarısını arttırmak için kurulmuştur. Zira yapım yasasının varlığı filmlerin MPPDA onayı alarak vizyona girmesini, dolayısıyla daha fazla kesimden seyircinin sinema salonuna gelmesini garanti etmektedir. Öte yandan yapım yasası, dünyanın dört bir yanında çok sevilen Amerikan filmlerinin yurtdışındaki sansür kuruluşlarına takılmasını engelleyerek daha fazla film ihracatı yapılabilmesine imkân vermektedir. Hays'in iddia ettiği gibi politikadan arınmış bu filmler aslında sıklık Amerikan değerlerini, aileyi, geleneksel kabulleri yeniden üreterek yücelttiği için sinemaya itirazı olan kanaat gruplarını ve sivil toplum kuruluşlarını da rahatlatmaktadır (2019, s. 70-71). William Hays, Amerikan filmlerinin aklı başında olan kimsenin sansür uygulamaya ihtiyacı olmayacak kadar kaliteli olması gerektiğini ifade etmektedir (akt. Maltby, 2008, s. 279).

1927'de Hays, kurum bünyesinde yer alan Studio Relations Committee[7] (SRC) aracılığıyla sinemanın her türlü ahlaksızlık ve propagandadan arınmış olabilmesi için "Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler" listesi yayınlamıştır. Filmlerin Hays Office'ten onay alarak sinema salonlarında gösterilebilmeleri için bu listede yer alan kurallara riayet etmeleri gerekmektedir. Bu liste kapsamında bazı unsurların filmlerde gösterilmesi tamamen yasaklanmış, bazılarının kullanımında ise yapımcılar hassasiyete davet edilmiştir. Filmlerde gösterilmesi kesinlikle yasak olan maddelerden bazıları şu şekilde belirtilmiştir:

> "*1. Kutsal şeylere saygısızlık – (uygun dinsel törenlerle bağlantılı saygıdeğer bir biçimde kullanılmadığı sürece) Tanrı, Rab, İsa vb. sözcüklerin saygısız ve kaba ifadelerle kullanılmasını kapsar.*
>
> *2. Her tür uçarı ya da müstehcen çıplaklık – gerçek görüntüsüyle ya da siluet halinde; ve filmdeki diğer kahramanlar tarafından herhangi bir şehvet duygusuna yönelik hovardaca bir yaklaşım.*
>
> *(...)*
>
> *4. Herhangi bir cinsel sapıklık iması.*
>
> *5. Beyaz kölelik.*
>
> *6. Irk karışımı (beyaz ve siyah ırklar arasında cinsel ilişkiler). (...)*" (akt. Maltby, s. 281)

[7] *İng.* Stüdyo İlişkileri Komitesi

Yapım yasası şu örneklerde ise film yapımcılarının dikkatli davranmasını ve söz konusu konuların hassasiyetle ele alınmasını beklemektedir:

"*1. Bayrağın kullanılması.*

2. Uluslararası ilişkiler (...).

3. Din ve dinsel törenler.

(...)

7. Zalimlik ve olası ürkütücülük.

8. Hangi yöntemle olursa olsun cinayet işleme tekniği.

(...)

12. Suçlulara yönelik sempati.

(...)

18. Tecavüz ya da tecavüz girişimi.

(...)

26. Aşırı ya da şehvetli öpüşme; özellikle belalı kahramanlardan biri söz konusu olduğunda." (akt. Maltby, s. 281)

Onat'ın aktardığına göre (2022, s. 4-5) "Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler" listesi muğlak yapısı nedeniyle başarısız olmuş, yapımcılar tarafından tam anlamıyla benimsenmemiş ve muhafazakâr grupları da memnun edememiştir. 1920'lerin sonunda Amerika Büyük Buhran'ın etkisindeyken Hollywood, sesli filmlerin büyüsü ve kaçış anlatıları sebebiyle krizden birkaç sene etkilenmemeyi başarsa da Wall Street'le ticari ortaklıkları olan stüdyolar Wall Street'in çöküşünden etkilenmiş, bu durum daha fazla seyirci çekmek için şiddete ve çıplaklığa daha çok yönelmeyi zorunlu hale getirmiştir. Filmlerin istenildiği şekilde disipline edilememesi 1930 yılında muhafazakâr bir sinema dergisi olan *Motion Picture Herald*'ın yayıncısı ve editörü Martin J. Quigley ve Katolik Saint Louis Üniversitesi öğretim üyesi Peder Daniel Lord tarafından yazılarak Hays tarafından da beğenilip benimsenen Yapım Yasası yürürlüğe girmiştir. Yapım yasası, "Yapılmayacaklar ve Dikkat Edilecekler" listesiyle aynı konu ve kapsama sahip olsa da bu listeye kıyasla daha kapsamlı ve kesindir. Bu yasada filmlerde kullanılamayacak belli tabir ve kelimelere kadar detaylar verilmiştir.[8]

[8] 1930'da kabul edilen yapım yasasının tam metni için *bkz.* Jowett, G. (1976). Appendix IV: The Production Code of the Motion Picture Producers and Directors of America, Inc. – 1930-1934. *Film: The Democratic Art* (s.468-472). Boston: Little, Brown and Company.

Öte yandan belki de Hollywood tarihinin en ilgi çekici dönemlerinden biri MPPDA'nin yapım yasasını duyurarak tebliğ ettiği 31 Mart 1930 tarihi ile MPPDA'in Production Code Administration'a[9] yasasnın uygulanması için kesin emir verdiği 2 Temmuz 1934 tarihleri arasındaki dört yıllık periyottur. "Pre-Code Hollywood" veya Türkçe ifadesiyle "Yasa Öncesi Hollywood" olarak adlandırılan bu dönem, stüdyoların yasa öncesi izin verilenin de ötesine geçmeye çalıştığı veya en azından ifade özgürlüğünün sınırlarını daha fazla zorladığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir (Doherty, 1999, s. 2). Yasa Öncesi dönemde çekilen filmler, özellikle dini kanaat önderleri ve muhafazakâr sivil toplum örgütleri tarafından son derece sakıncalı bulunmuş, bu gruplar Yasa Öncesi dönemde dindar seyirciyi filmleri boykot etmeye davet etmiştir. Onat'ın ifade ettiği üzere (2022, s. 5-6) bu dönemin karakteristiği olan şiddet ve cinselliğin açık ve sert temsillerinde en çok dikkat çeken ve söz konusu gruplar tarafından problematik bulunan unsurlar örneğin gangster filmlerinde sıklıkla yer alan ve erkek karakterler aracılığıyla yer verilen gaddarlığın sert temsillerinden ziyade kadın cinselliğinin özgür temsili olmuştur. Vamp kadın veya kendi cinsel özgürlüğüne sahip çıkan kadın karakterler 1930 öncesinde de bulunsa da kadının bir "özgür ruh" olarak temsili Yasa Öncesi dönemin önemli karakteristik özelliklerinden olup 1934'te yasanın tam ve kesin olarak uygulanması hususunda baskı uygulanmasına sebep olan başat sorunlardan biri olarak görünmektedir. Bu dönemim önemli bir film akımı veya türü denebilecek kadar ortak özellikler taşıyan filmler "düşmüş kadın" veya "kötü kız" filmleridir. Bu filmlerde yer alan ana karakter kadınlar cinselliklerini özgürce yaşamak ve dışa vurmak iradesini gösteren, bazen aldatılan eş bazen seks işçiliği yapan ancak başı dik bazense birisinin metresi olan kadınlardır. Ahlaki olarak geleneksel çekirdek Amerikan değerleriyle ters düşen bu kadınlar, dönemin söz konusu rolleriyle özdeşleşmiş Norma Shearer, Barbara Stanwyck, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Jean Harlow, Mae West gibi yıldızları tarafından canlandırılmaktadır. Yine Onat'ın ifade ettiği üzere Yasa Öncesi filmlerin "düşmüş kadın" hikayeleri genellikle erkek ana karakterin "düşmüş kadın"a sahip çıkması, onu affetmesi ile bitmektedir. Onat'ın sözleriyle "'Düşmüş Kadının' kefareti erkeğin onayına tabidir ve eril rıza kadını ahlaki açıdan kurtaracak tek meşru konumudur." (2022, s. 7). Doherty, Yasa Öncesi dönemde örneğin Warner Bros'un resmi stüdyo stratejisi olarak beş filmden en az ikisinin "ateşli" olmasına dikkat ettiğini ifade etmektedir. Doherty'nin aktardığına göre (1999, s. 104) *Variety* dergisinin 1932-1933 yıllarında üretilen 440 filmden en az 352'sinin "bazı cinsellik eğilimine sahip olduğunu" tespit ettiğini not düşmektedir.

1934 yılından itibaren tam anlamıyla uygulanmayı başlayan Yapım Yasası, filmlerde neyin gösterilip gösterilemeyeceği, hangi sözlerin söylenip söylenemeyeceği; hangi karakterlerin affedilebilip hangilerinin cezalandırılması gerektiğine kadar bütün temsil politikaları açısından Hollywood stüdyoları için bir yol haritası teşkil etmiştir. 15 Temmuz 1934 tarihi itibariyle William Hays yerine Amerikan

[9] *İng.* Yapım Yasası İdaresi

sansürünü yıllarca yönetecek olan Joseph I. Breen, Stüdyo İlişkileri Komitesi'nden (SRC) Yapım Yasası İdaresi'nin (PCA) başına getirilmiştir. Breen'in başa gelmesiyle PCA'ya bağlı dağıtım ağlarını kullanmak isteyen bütün stüdyolar için yapım yasasına uymak bir zorunluluk haline gelmiştir (Inglis, 1985, s. 383). Bu düzen II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Amerikan Sineması'nın çerçevesini çizmek noktasında etkili olmuştur.

Öte yandan 1940'ların sonunda Yapım Yasasının etkisinin ve Hollywood Altın Çağı olarak bilinen dönemin sona ermesine vesile olan iki önemli olay gerçekleşmiştir. 1910'ların sonundan itibaren oluşan ve Balio'nun olgunlaşmış bir oligopol olduğunu ifade ettiği stüdyo sistemi, stüdyoların yalnızca film yapımıyla sektörü domine etmemektedir. Bu stüdyolar aynı zamanda pek çok sinema salonu zincirinin ve dağıtım şirketi sahibi olarak yapılan bir filmin nerede ve kaç salonda gösterileceğini de önceden belirleme gücüne sahiptir. Altın Çağ'ın ve yapım yasasının etkisini kaybetmesine sebep olan ilk olay, ABD Adalet Bakanlığı'nın, film stüdyolarının dikey birleşmelerinin rekabet ilkesine aykırılık doğuracağı yönünde görüş bildirmesidir. Paramount stüdyolarına, film yapımının dışında dağıtım şirketi ve sinema salonları zincirlerine sahip oldukları gerekçesiyle açılan dava Paramount aleyhine sonuçlanmış ve tarihe "Paramount kararı" olarak geçen bu emsal karar, stüdyoların dağıtım operasyonlarını ve sinema salonu zincirlerini satarak dikey çözülmeye gitmesine sebep olmuştur. Nitekim 1948'i takip eden yıllar, aynı zamanda sinema seyirci sayısının erozyona uğrayarak televizyonu tercih ettiği yıllardır (Lev, 2003, s. 2).

Aynı yıllarda Hollywood'un çehresini değiştirerek yapım yasasının etkisinin azalmasına sebep olan bir mahkeme kararı daha vardır. Daha önce de değinildiği üzere Hollywood stüdyolarının adeta sansürü talep etmeleri sonucunda kurulan sansür kuruluşları yalnızca sinemayı bütün toplum kesimlerinin güvenle tüketebileceği bir kitle eğlencesi haline getirme ve muhafazakâr grupların baskılarından kaçınma isteğinden kaynaklanmamaktadır. Yapım yasasının oluşturularak sinema filmlerinin biçim ve içerik özelliklerine yönelik düzenlemelerinin getirilmesinin önünü açan, yine daha önce değinilen 1915 yılında Yüksek Mahkeme'nin vermiş olduğu sinema filmlerinin ifade özgürlüğü hakkına sahip olan bir sanat ürününden ziyade ticari bir meta olarak kabul eden karardır. 1952 yılında görülen bir mahkemenin sonucunda ise "Mucize Kararı" olarak anılan emsal dava ise 1915 yılında verilen kararın tam tersine hükmetmiştir.

Bahsedildiği üzere II. Dünya Savaşı sonrası yıllar, aynı zamanda savaşı atlatmış halkın televizyona yönlenerek sinema salonlarına olan talebin azaldığı yıllardır. Aynı zamanda 1940'ların sonu ve 1950'lerin başı İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ortaya çıktığı, genel olarak Avrupa'da ve Asya'da ilgi çekici film akımlarının ve dünya çapında saygı duyulan yönetmenlerin film çektiği yıllar olup söz konusu yabancı filmler Amerikan seyircisiyle de buluşmaya başlamış ve halktan talep görmüştür (Decherney, 2019, s. 133). Amerika Birleşik Devletleri'nde Hollywood filmleriyle yan yana vizyona

giren yabancı filmlerden biri de 1950 yapımı *The Ways of Love*'dır (Renoir, Pagnol, Rossellini). Bu film, Jean Renoir'ın *A Day in the Country*, Marcel Pagnol'un *Jofroi* ve Roberto Rossellini'nin *The Miracle* isimli orta metrajlı filmlerinden meydana gelen bir antolojidir. Filmin ABD'de gösterilmesinin ardından özellikle Rossellini'nin yönettiği *The Miracle*, büyük tartışmaların odağına oturmuştur. *The Miracle*, genç bir köylü kadının, onu kendisinin Hazreti Yusuf olduğuna inandıran bir adam tarafından baştan çıkarılmasını konu almaktadır. Filmde kadın bu adamdan hamile kalır ve köy halkının linçine maruz kalır. Filmin sonunda bebeği bir kilisede doğurur. Jowett'in aktardığına göre dönemin eleştirmenleri *The Miracle*'ın "dine küfür niteliğinde" ve "nahoş" olduğu görüşünde olmuştur. Bu esnada filmi gösteren Paris Theatre dini gruplarca bombalanma tehditleri almıştır.

New York Ruhsat Komisyonu Başkanı Edward T. McCaffrey, Paris Theatre yönetimine filmin "hem resmi hem de şahsi olarak" şirk ve küfür içerdiğini düşündüğünü ifade etmiştir. Filmin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki distribütörü filmin New York'taki gösterim ruhsatının iptal edilmesi gündeme geldiğinde konuyu Yüksek Mahkemeye taşımıştır. İki yıl süren hukuki sürecin neticesinde Yüksek Mahkeme, New York Temyiz Mahkemesi'nin verdiği ruhsatın iptal edilmesi kararını kaldırmıştır. Davayı yöneten Yargıç Tom Clark, sinemanın şüpheye mahal olmayacak şekilde fikirlerin ifade edildiği önemli bir iletişim ortamı olduğunu ve ifade özgürlüğü hakkının korunması gerektiğine hükmetmiştir (Jowett, 1996, s. 262-265). Bu karar 1915'te yine Yüksek Mahkeme tarafından verilen kararın tam tersidir. Rossellini'nin filminin ismiyle anılan "Mucize Kararı", Hollywood'un 1934'ten beri mutlak bir şekilde yapım yasasının gevşemesine ve zamanla şekil değiştirerek yok olmasına yol açmıştır. Doherty (1999, s. 1), 1950'lerin ortasına doğru yasanın "çatlamaya" başladığını ve 1968'de filmlerin yaş gruplarına göre ayrılarak gösterilmesini sağlayan alfabe derecelendirme sisteminin benimsenmesiyle tamamen parçalandığını ifade etmektedir. Ona göre Hollywood Altın Çağı denilen dönem, yasanın yok olmasıyla sona etmiştir.

Görüldüğü üzere Hollywood, tür filmleri, yıldız sistemi ve yapım yasasını film üretiminin finansal sürdürülebilirliğine ve öngörülebilirliğine istikrar getirmek üzere kullanmıştır. Hollywood stüdyolarının tam bir uzlaşı içinde dayandığı bu üç dinamik yalnızca finansal sürdürülebilirliği değil, aynı zamanda Amerikan filmlerinin dünya çapında talep görmesini ve tüketilmesini temin etmiştir. Bununla birlikte söz konusu üç unsurun farklı kullanımları bir yana filmin türünden veya filmde yer alan yıldızlardan da bağımsız olarak Hollywood uzun metraj film üretimine başladığı yıllardan itibaren gelişen ve son halini alan bir anlatı yapısı formüle etmiştir. Bordwell'e göre bir anlatı filmi üç sistemden oluşmaktadır: anlatı mantığı (olayların tanımı, nedensel ilişkiler ve olaylar arasındaki paralellikler), zamanın temsili (sıra, süre, tekrar) ve mekânın temsili (kompozisyon, yönlendirme vb.). Herhangi bir teknik parametre (örneğin, ses, kurgu) bu sistemlerin her biri içinde veya hepsinde işlev görebilmektedir. Ona göre birçok film teorisyeni, bir filmin anlatı malzemesi (olaylar veya eylemler, temel hikâye) ile bu

malzemenin filmde nasıl temsil edildiği arasındaki farkı tanımaktadır (2005, s. 11). Bu bağlamda hikâyenin anlatış biçimlerinden önce Hollywood'un hikâye yapısını nasıl kurduğunu anlamak da önem arz etmektedir. Bordwell, Rus formalist edebiyat eleştirmenlerinin hikâye ve plot arasında ayrım yaptıklarını hatırlatmaktadır. "Hikâye", anlatının olaylarına, varsayılan uzamsal, zamansal ve nedensel ilişkilerine atıfta bulunmaktadır. "Plot" ise filmin içinde gerçekten ortaya çıkan zaman, mekân ve nedensellik sistemlerinin toplamına atıfta bulunmaktadır. Özetle plot, önümüzde duran filmin kendisidir (a.g.e., s. 11). Özön'e göre plot[10], "bir roman, öykü, oyun ya da oyunlukta, olayların ve olguların karşılıklı ilişkilerinin neden-sonuçlarının düzenlenmesinden ortaya çıkan durum"dur (2000, s. 524). Oluk'a göre klasik anlatı sinemasının en belirgin özelliği uylaşımlara dayalı olmasıdır. Burada uylaşımlardan kasıt "öteden beri gelen, toplumsal olarak üzerinde fikir birliğine varılmış, kamunun görüşü haline gelmiş değerler, normlar, adetler (…) ve anlatım'ı şekillendiren yöntemler, kurallar dizisidir". Hollywood'un klasik anlatı sineması da plot açısından Aristoteles'in *Poetika*'sında tanımlanan ve neredeyse Brecht'in kuramına kadar tartışmasız olarak kabul gören "klasik dramatik yapı"ya dayanmaktadır (2004, s. 103).

Klasik Hollywood anlatısı *Poetika*'dan beri kabul gören doğrusal, neden sonuca bağlı ve girişi, gelişmesi ve sonucu net bir şekilde belli olan hikâye yapısını benimsemektedir. Hollywood'un klasik anlatı sineması amaç yönelimli olay örgüsünü benimsemiştir. Burada aksiyonun nedeni bir amaç uğruna harekete geçmiş karakterlerdir (Oluk, 2004, s. 114). Hollywood anlatısında olaylar temelde denge hali, dengenin bozulması ve dengenin yeniden sağlanması şeklinde ilerlemektedir. Todorov'a göre klasik anlatı:

> "*1. Denge kurulur.*
>
> *2. Denge bozulur.*
>
> *3. Karakter(ler) dengenin bozulduğunu tespit ederl(ler).*
>
> *4. Karakterler dengeyi yeniden sağlamak için sorunu ortadan kaldırmaya çalışırlar.*
>
> *5. Denge eski haline getirilir.*" şeklinde ilerlemektedir (Todorov'dan akt. Edgar-Hunt, Marlan, & Rawle, 2012, s. 52).

Todorov'un ifade ettiği gibi Hollywood anlatılarında hikâye, doğrusal bir şekilde düzenin bozulması, bunun fark edilmesi ve dengenin tekrar tesis edilmesi şeklinde ilerler. Öte yandan bazı örneklerde plot, hikâyenin normal akışından farklı bir biçimde düzenlenebilmektedir. Örneğin *Sunset Boulevard* (Wilder, 1950) filminin açılış sahnesi cesedi havuzda yüzen ana karakterin görüntüsüyle

[10] Özön, *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü* başlıklı sözlük çalışmasında plot kelimesini "örgü" olarak çevirmiştir. Ancak plot kelimesinin örgü şeklinde Türkçe kullanımı benimsenmemiş ve yaygınlaşmamış olduğu için bu çalışmada plot kelimesi karışıklıkları önlemek adına aynen kullanılmıştır.

açılmaktadır. Ardından film, karakterin bu noktaya nasıl geldiğini anlatır. Benzer bir durum yine Wilder'ın *Double Indemnity* (1944) filminde yaralı ana karakterin başına gelenleri en başından anlatması şeklinde görülebilmektedir. Plotun nasıl düzenlendiğinden bağımsız olarak sahneler arası nedensellik kurulması ilkesi Hollywood'un klasik anlatı sinemasında istikrarlı bir şekilde yer almaktadır. Klasik Hollywood anlatısında sahneler kendi içinde sınırlı ve kapalı olgular değildir. Tek zaman ve mekânda geçmekle birlikte neden-sonuç ilişki açısından açık uçludur. Zira her sahne yanıtlanmamış bir soruyla bitmekte ve sonraki sahne bu sorunun cevabını vermektedir (Oluk, 2004, s. 118). Bu durum hikâyenin seyirci nezdinde filmin anlaşılır, takip etmesi heyecan verici ve akıcı olmasını sağlamaktır.

Hollywood'un klasik anlatı sineması amaç yönelimli olay örgüsünü benimsemiştir. Burada aksiyonun nedeni bir amaç uğruna harekete geçmiş karakterlerdir (Oluk, 2004, s. 114). Bordwell'e göre Hollywood anlatısı, 19. yüzyıl melodramasının özellikleri keskin bir şekilde belirlenmiş stok karakterizasyonlarını ödünç almıştır. Örneğin melodramların bazı tipleri, belirli etnik tipler, yaşlı bekar ve kötü niyetli avukat gibi, Hollywood sinemasında yeniden doğmuştur. Ona göre Hollywood, romanın özellikleri ve motivasyonları uzun bir biçimde analiz edilen karakterizasyon yapısı ile kısa öykülerde kullanılan ve belli özellik ve motivasyonlar üzerine kurulu kısıtlı karakterizasyonun bir ortalamasını benimsemiştir. Hollywood sineması, her karakterin bireyselliğini ve tutarlılığını tekrar eden motifler aracılığıyla güçlendirmektedir. Önemli karakterler için motif, hikâye eyleminin önemli aşamalarını belirlemek için kullanılmaktadır (2005, s. 13-15). Hollywood'un kahramanları (*protagonist*) sevilebilir ve özdeşlik kurulabilir karakterledir. Rakip veya kötü karakterler (*antagonist*) ise fiziksel olarak güzel değillerdir, yalnızca zekalarına vurgu yapılabilir (Oluk, 2004, s. 105). Ancak filmin çatışmaları kötü karakter ne kadar zeki olursa olsun ana karakter lehine ve mutlu sonla sonuçlanmaktadır.

Hollywood anlatısının metinsel özelliklerin ana hattını ortaya koyduktan sonra Hollywood'un bu hikayeleri nasıl ve hangi yollarla anlattığı konusu önemlidir. Comolli ve Narboni'ye göre (2019, s. 92) "nesneler, 'stiller', biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizerler. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir". Daha önceki kısımda da ifade edildiği üzere "kurumsal olarak sinema ideolojik bir fonksiyon sergiler; onun ürünü olan filmler ise bazen açık ve her zaman gizli ideolojik anlamlara sahiptir" (Green, 1993, s. 102). Yılmaz, Frederic Jameson'ın biçimin doğası gereği ideolojik olduğu sözünü hatırlatarak biçimin bilinçli veya değil, ideolojik bir boyutu olduğunu ifade etmektedir (2008, s. 70). Önceki kısımda yer alan tartışmaları göz önüne alarak sinemanın ideolojik bir araç olduğu kabul edilirse biçimin söz konusu ideolojinin taşıyıcısı olarak rolünü yadsımak imkansızdır. Sovyet montaj geleneğinin düşündürdüklerinden yola çıkıldığında filmin neyi söylediği kadar bunu nasıl söylediği ve hangi formda aktardığı büyük önem arz etmektedir.

Hollywood anlatısıyla özdeşleşen ve daha önce bahsedildiği üzere biçimi seyirci nezdinde görünmez hale getiren unsurlardan biri devamlılık kurgusudur. Devamlılık kurgusunun esas amacı planlarda "mekân, zaman ve aksiyona ait kesintisiz bir akış devamlılığı sağlamaktır". Bu planlar ise grafik özellikleri bağlamında birbirine benzer olmalıdır. Yani karakterlerin ve nesnelerin çerçeve içindeki kompozisyonları, aydınlatmanın devamlılığı, hareket yönü sahne içindeki planlarda aynı ve sahneden sahneye ise benzerlik taşımalıdır. Devamlılık kurgusunda ritim ise çoğunlukla planların ölçeklerine bağlıdır. İstisnalar olmakla birlikte genellikle geniş planlar uzun, orta ölçekli planlar daha kısa ve yakın planlar en kısa süre perdede kalan planlardır. Devamlılık kurgusunun en önemli prensibi 180 derece kuralıdır. Bu kurala göre karakter veya karakterlerin üzerinden geçen ve aksiyon aksı da denen hayali bir çizgi olduğu kabul edilir. Kamera çekim yaparken bu çizginin sağından veya solundan planlar kaydeder. Burada dikkat edilmesi gereken husus, kurguda planlar birleştirilirken aksın hep aynı yönündeki planları kullanması gerektiğidir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 236). Şayet çizginin öbür tarafına geçilmek isteniyorsa araya düzeni bozan bir planın girmesi gerekmektedir: örneğin bir detay çekim veya dış mekân planı. Bu kuralın amacı, seyircinin mekân algısını bozmamak, karakter(ler) veya nesnelerin sahnedeki konumu hususunda kafa karışıklığına sebep vermemektir.

Klasik Hollywood anlatısının bir diğer ayrılmaz parçası açı-karşı açı çekimler ve bunların kurgulanmasıdır. Edgar-Hunt, Marland ve Rawie, açı-karşı açı kurgusunun devamlılık kurgusunun "suyu, ekmeği" olduğunu ifade etmektedirler. Açı-karşı açı kurgusu, 180 derece kuralı ve devamlılık kuralları göz önünde bulundurularak, iki veya daha fazla karakter arasındaki konuşmaları ve bu konuşmalara gelen tepkileri dönüşümlü olarak takip eden kurgu yöntemidir. Açı-karşı açı kuralı, 180 derece kuralına sadık kalındığı müddetçe mekânsal bütünlüğü sağlamaktadır (2012, s. 154). Bu kurguda seyircinin konumu düşünmeye değerdir. Bu tarz planlara ve kurguya sahip sahneleri izleyen seyirci, yönetmenin ve kurgucunun yönlendirmesiyle önemli diyalogları söylenirken ve önemli diyalogların dinlenip tepki verilirken görebilmektedir. Metz, klasik anlatı sinemasında seyircinin tanrısal bir konumdan film evrenini izleyerek her şeyi görüp algılayabildiğini ifade etmektedir. Ona göre bu, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlamanın önemli bir tekniğidir (1983, s. 49). Klasik anlatı sinemasının kullandığı bir diğer özdeşleşme tekniği ise bakış açışı (*point of view*) planlarıdır.

Bu durum, Outard'ın Lacan'ın çalışmalarından esinle tanımladığı suture yani dikiş metoduyla gerçekleşmektedir. Dikiş sisteminde filmik özne ya da sinematik özne, yani ana karakter tanıtıldıktan sonra seyirci karakterin yerine konulmaktadır (Oudart, 1977, s. 35). Dikiş sistemi içerisinde seyirci, kameranın gözünü kendi gözü gibi kabul etmektedir. Sahne, sahne dışında bırakılmış bir seyirci tarafından izlenen bir gösteridir. Dolayısıyla özne, bir bakıma bu temsil sistemine aittir; zira açı-karşı açı veya bakış açısı planları gibi planlarda daha belirgin olacak şekilde görüntü, "eksik olan" seyircinin varlığını ima etmektedir. Bir başka deyişle görüntü, özne için yapılmış gibi sunulmaktadır. Bu sayede

seyirci, kendisini çerçevenin dışındaki özne olma halinin halüsinasyonunu yaşamaktadır (Spellerberg, 1985, s. 763). Daniel Dayan'a göre filmsel ifade, izleyicinin filme ulaşmasını düzenleyen yani kurmacayı ifade eden sistemdir. Ona göre filmsel ifade ideolojiden özgür değildir. Filmin ifade ediliş yani perdeye yansıtılışındaki düzen yalnızca ideolojiyi tarafsız bir şekilde aktarmamaktadır; bu ifade aynı zamanda sinematografik ifadelerin ideolojik kökenini ve yapısını gizlemek için oluşturulur. İşte sinematografik ifadelerin ideolojik kökenlerini gizleyen sistem dikiş sistemidir. Dikiş sistemi, bir "eğitici kod" olarak işlev görmektedir. İdeoloji kendi işleyişlerini gizlemek ve vermek istediği mesajı doğallaştırmak zorundadır. O sebeple dikiş sisteminin kullanımı ideoloji üretmeye yönelik sinematografik sistemin gizlenmesi ve filmsel mesaj ile bu sistemin ilişkisinin saklanmasını sağlamaktadır (2011, s. 79, 88).

Kameranın vizörü ile seyircinin gözünü birbirine eşitleyerek özdeşleşme hali yaratan dikiş sistemi, aynı zamanda seyircinin film deneyimi sırasındaki konumu hakkında da düşündürücüdür. Zira sinemanın kendisini teknolojik ve anlatı açısından konumlandırdığı nokta seyircisine "izleme", daha ötesi "röntgenleme" imkanını vermesidir. Geleneksel film seyir deneyimi düşünüldüğünde karanlık bir salonda otururken başka insanların hayatını, yakalanma tehlikesi olmadan izlemek Kırel'in deyişiyle "garip bir'lüks'tür" (2018, s. 268-269). Sinemanın sunduğu özdeşleşme ve röntgenleme imkanları, bu kısmın başında bahsedilen sinemanın anlatı yapısını kurmada kendine rol model aldığı Aristo'dan itibaren hikâye anlatıcılığı formlarının hiçbirinin sunamadığı bir cazibeye sahiptir. Özdeşleşme ve röntgencilik kavramları feminist film kuramının ana çalışma alanlarından olup ikinci bölümde kapsamlı bir şekilde ele alınacağından bu kısımda bu kavramlara yönelik genel bir çerçeve çizmekle yetinilecektir. Ancak görüldüğü üzere sevilebilir ana karakterlerin seçimi, doğrusal ve nedensellik gözetilerek ilerleyen hikâye yapısı filmlerin seyirciler tarafından akıcı bulunmasını sağlarken yalnızca duygulanmayı teşvik etmekte ve düşünmek için zaman veya imkân yaratmamaktadır. Özellikle açı-karşı açı çekimler ile bakış açısı çekimlerin kullanımı ile birbirine ve seyirciye "dikilen" film, ana karakterle bir olma halini teşvik ettiği için filmin içerdiği herhangi bir ideolojik mesajı düşünmek imkânsız hale gelmektedir. Geleneksel Hollywood anlatısının temel çerçevesi yalnızca anlaşılır ve akıcı olmayı, kahramanla özdeşleşip onun için sevinme, onun için endişelenme hallerini sağlayarak eğlenceli bir seyirlik sunmayı amaçlamaktadır. Öte yandan Kırel'in bu filmlerin "masum birer seyirlik eğlence olmadıkları" yönündeki tespitini (2006, s. 54) hatırlamakta fayda vardır.

1.1.2. Hollywood'un İdeolojisi

Monaco'ya göre (2001, s. 271) sinema estetiğinin ilk kez ikiye bölünmesi Lumière Kardeşler ile George Méliès'in filmleri arasında gerçekleşmiştir. Lumière Kardeşler sinemaya fotoğraftan geçiş yapmaları sebebiyle icatları Cinématographe'ı gerçekliği yeniden üretebilecekleri bir araç olarak

görmüşlerdir. Aynı icat ise sinemaya illüzyonistlikten geçen Méliès için gerçekliği değiştirme ve "çarpıcı fanteziler üretme" amacıyla kullanılmıştır. 20. yüzyılın ilk yıllarında gerçekleşen bu ayrılık, sinemanın bir sanata evrildiği ilk yıllardan itibaren daha film kuramı meydana gelmeden önce bile üzerine düşünülen bir konu olagelmiştir. Sinemada gerçekçi mi yoksa biçimci mi olunması gerektiği tartışmaları, Lumière Kardeşler ve Méliès'nin yoğun bir şekilde film ürettikleri 1900-1910 yıllarından on yıl sonra Sovyetler Birliği'nde üretilen sinema ile Almanya Weimar Cumhuriyeti'nde üretilen sinema arasında da kendini göstermektedir. Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov, kardeşi Mikhail Kaufman ve eşi Elizaveta Svilova ile haber filmleri çekip kurgularken Kinoki (sine-göz) grubunu kurarak Almanya'daki yapay dekor ve mizansenin dışavurumcu etkilerini kullandığı yıllarda Kino-Pravda (Sinema-Gerçek) kuramını geliştirmektedir (Gider Işıkman, 2019, s. 134). Kino-Pravda için gerçek her şeyden önemlidir. Kino-Pravda'da "hayatı 'habersiz' olması için değil, insanları maskesiz, makyajsız göstermek, onları rol yapmadıkları bir anda kameranın gözüyle yakalamak" esas ilkedir (Vertov'dan akt. Gider Işıkman, 2019, s. 137).

Öte yandan Alman Dışavurumcu Sineması ile Sovyet Sineması arasındaki farklar ve bu farklara dayanan tartışmalar yalnızca sanat felsefesi ve estetik yaklaşımlarını ilgilendiren tartışmalar değildir. 1917 Sovyet Devrimi'nin ardından sinema sanatının icrasına ve gelişmesine büyük önem veren Sovyet Rusya için sinemanın sosyolojik köklerden beslenmesi ve gerçekçilik meselesi daha çok politik bir meseledir. Coşkun'a göre filmlerde sosyolojik içeriklere ağırlık verilmesi ve toplumsal gerçekçi bir sinema yapılması genç Sovyet Rusya'nın bir devlet politikasıdır (2011, s. 50). Sovyet sineması, bir sonraki bölümde ele alınacak olan Hollywood'un devamlılık kurgusuna ve filmlerde seyircinin odaklandığı tek bir ana kahraman fikrine karşıdır. 1920'li ve 30'lu yılların filmlerinde toplumsal gruplar tek bir kahramanın yerini almaktadır. Örneğin Eisenstein'ın *Bronenosets Potyomkin*[11] (1925) filminde tek bir ana kahraman yoktur. Geminin bütün işçileri filmin kahramanıdır. Dolayısıyla bu filmlerde karakterin psikolojik durumu değil, toplumsal güçler daha önemlidir (2011, s. 469). Bu prensiplerin kökenini Vertov'un 1926 tarihli "Sine-Göz Grupları İçin Şartlı Talimatlar" başlıklı sloganlarında bulmak mümkündür[12]:

"*1. Dram sineması halkın afyonudur.*

2. Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri [yıldızlar]*!*

[11] *Rus.* Potemkin Zırhlısı

[12] Sovyet sineması bu bölümde ele alınamayacak kadar geniş bir konu olmakla birlikte Sovyet Sineması'nda devrimci olmak ortak ülküsünün her sinemacı tarafından aynı biçim tercihleriyle gerçekleşmediğini hatırlatmakta fayda vardır. Öte yandan Eisenstein, Vertov, Pudovkin gibi sinemacıların ortak ülküye sahip olmakla birlikte özellikle biçim konusunda hemfikir olmadıkları pek çok konu da bulunmaktadır. Bu konunun oldukça detaylı olması ve bu alt başlığın konusu olmaması sebebiyle Sovyet Sineması'na ilişkin bilgi ve tespitler sınırlı tutulmuştur.

3. Kahrolsun burjuva usülü peri masalı senaryolar!

(…)

6. Kahrolsun gündelik hayatın sahnelenişi! Bizi olduğumuz gibi filme alın." (Vertov'dan akt. Gider Işıkman, s. 136).

Özetle erken dönem Sovyet Sineması, kuramsal alt yapısını oluşturan Marksizm'den ilhamla Hollywood'un bayraktarlığını yaptığı klasik anlatı sinemasının halkın afyonu olduğunu savunmaktadır. Dram sineması, yıldızlarla, kökeninin gündelik hayattan almayan senaryolarıyla kitleleri uyutmaktan başka bir işe yaramamakta ve kapitalist ideolojiyi yeniden üretmektedir.

Daha sonraki kısımda detaylıca ele alınacak olan Frankfurt Okulu'nun Adorno ve Horkheimer'cı kanadı başta kültür ve sanat ürünleri olmak üzere insan faaliyetlerinin pazardaki birer mala, metaya dönüştüğünü ifade etmektedir. Makineleşen ve iş bölümüne dayanan bu üretim, çıkan ürünlerin tek tipleşmesine sebep olmaktadır. Adorno'ya göre sinema bir kaçış ve yabancılaşma pratiğidir. Kaçış sineması, durumların farkında olmayan seyirci için yaşadıkları hoşnutsuzluklardan ve zor yaşam koşullarından uzaklaşmanın bir aracıdır (Akbal Süalp, 2010, s. 118-119). Lumière'ler ile Méliès'nin sineması ve Erken Sovyet Sineması ile Alman Dışavurumcu sinemanın farklılığı ve açtıkları tartışma ortamı da tam olarak bununla ilgilidir. Sinemanın gerçekleri gösterip göstermemesi filmi tüketen kitleleri gündelik hayatın gerçekleriyle ve politikayla ilgilenip ilgilenmediklerinin düzeyini belirlemektedir. O sebeple filmlerin gerçeğe yakın olup olmadığı veya belli ideolojik çağrışımları filme görsel ve metinsel düzeyde dahil edip etmedikleri politik bir meseledir.

Yılmaz ideolojinin tartışmalı bir konu olduğunu ve ideolojinin ne olduğuna ilişkin yaklaşımlarda da çeşitlilik olduğunu vurgulamaktadır. İdeoloji, Destutt de Tracy'e göre "doğru düşünme bilimi", Marx'a göre "ters/yanlış bilinç", Lenin'e göre "bir sınıfın dünya görüşü", Gramsci'ye göre "toplumu bir arada tutan sıva" ve Althusser'e göre "maddi bir pratik"tir (2008, s. 63). İdeolojinin varlığı ve kendini hafızalarda güncel tutması konusu film çalışmalarından çok önce de önemli bir düşünce sahasıdır. Gramsci'ye göre toplumda gerçekleşen çatışmalara rağmen o toplumu bir arada tutarak sıva işlevi gören şey ideolojidir. Coğrafyadan bağımsız olarak iktidarlar hegemonyasını sürdürebilmek adına ideolojinin her gün yeniden üretilerek toplum hafızasında güncel tutulmasına ihtiyaç duymaktadır (a.g.e., s. 119). Gramsci'ye göre Marx'ın çalışmalarında kapitalist ideoloji ve ekonomik ilişkiler ön planda olup Marx, siyaset ve kültür alanlarını önemsememektedir. Ancak devrimci dönüşümün gerçekleştirilmesindeki başat engel tek başına hâkim sınıfların ekonomi üzerindeki tahakkümü değildir. Politik ve kültürel alanlarda sınıf egemenliği de ekonomik tahakkümle birlikte gelerek hâkim sınıfın diğer kesimler üzerinde tahakküm kurmasına yardımcı olmaktadır. Gramsci'nin ilgisini çeken en temel sorulardan bir tanesi elit bir azınlığın toplumun geri kalanına zor kullanmadan nasıl tahakküm

uygulayabildiğidir. Bu sorunun cevabı Gramsci tarafından hegemonya olarak verilmektedir. Gramsci, "organik aydın" adını verdiği grubun egemen sınıfın fikir ve görüşlerini ya da bir başka deyişle ideolojisini gündelik dil aracılığıyla topluma yaydıklarını ifade etmektedir. Organik aydınlar, halkın gündelik yaşamları içinde muhatap olduğu din görevlileri, öğretmenler gibi kişiler ile kitle iletişim alanında çalışan kimselerdir (Yaylagül, 2006, s. 96-98).

Akbal Süalp'e göre (2010, s. 120) Althusser, Gramsci'nin mirasını kendime kuramına taşımış ve devletin baskı aygıtları ile devletin ideolojik aygıtlarını tanımlamıştır. Devletin baskı aygıtları ordu, polis, hukuk sistemi ve hapishanelerken devletin ideolojik aygıtları ise okul, aile, din kurumları ve kitle iletişim araçları gibi toplumsal kurumlardır. Althusser'e göre kimse ideolojiden azade olamaz. Hatta kendini ideolojinin dışında sananlar ideolojinin tam içinde yer almaktadır. İdeolojinin dışında kalmak mümkün olmadığı gibi, Althusser'e göre ideolojinin inkâr edilmesi de ideolojinin etkilerinden kaynaklanmaktadır (Fügan Varol, 2016, s. 115). Althusser, "özne aracılığıyla ve özneler için olmayan ideoloji" olmadığını ifade etmektedir (2002, s. 60). Yani ideoloji, bireyleri özne haline getirme işlevindedir (Fügan Varol, 2016, s. 116). Ona göre özne kategorisi her ideolojinin kurucu ideolojisidir. Bu bağlamda Althusser, "insan doğası itibarıyla ideolojik bir hayvandır" ifadesini kullanmaktadır (2002, s. 60-61). Bireyi özne haline getiren ideoloji, çeşitli aygıtlar aracılığıyla egemen söylemini her gün yeniden üretmekte ve hegemonyasını sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. Bu söylemde toplumda yer alan bütün çatışmalara, bütün çelişkilere rağmen bir arada kalmak ve mevcut sistemin günün sonunda en iyisi ve çıkabilecek sorunlara çözüm olacak olan sistem olduğu tekrarlanır (Akbal Süalp, 2010, s. 120).

Sinema, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından önem taşıyan bir kültürel temsil arenası olagelmiştir. Sinemada bulunan politik çıkarlar o kadar güçlüdür ki sinema, sosyal gerçekliğin inşa edilmesine hizmet eden psikolojik duruşları şekillendirir ve dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusundaki ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumların varlığını sürdüren daha geniş bir kültürel temsil sistemine aittir (Ryan & Kellner, 2016, s. 36). Yılmaz, 19. yüzyıldan itibaren burjuva sınıfının ekonomik ve politik iktidarı tamamen ele geçirdiğini, bunun bir yansıması olarak burjuva yaşam tarzı ve ideolojisinin önce edebiyat sonra fotoğraf ve nihayetinde sinemada egemen hale geldiğini ifade etmektedir. Sinema, burjuvazinin kendi hegemonyası açısından önemli bir araç haline gelmiştir. Genel olarak, sinema mevcut durumu, üretim biçimini, yaşam tarzını yani egemen sınıfın hakimiyetini ve bağımlıların bağımlılığını, doğal bir durum gibi sunmada etkili bir işlev görmüştür. Egemen ideolojinin önemli özelliklerinden biri, mevcut durumu (kültürel, ekonomik, politik) doğal, gerçek ve değiştirilemez bir haliyle sunmak ve bu duruma onay aldırmaktır. Aynı zamanda, popüler sinemada büyük ölçüde mevcut yaşam tarzının mümkün olduğunca az sorgulanmasını sağlamak ve bunun ebedi bir durum olduğu izlenimini vermek de egemen ideolojinin bir parçasıdır (2008, s. 71). Bu bağlamda Akbal Süalp'in ana akım ticari sinemanın hâkim ideolojinin ve hegemonyanın devamlılığı için toplumda

yer alan tüm çatışma ve çelişkilere rağmen birliği sağlayacak bir dünya algısını yeniden ve her gün yeniden üretmek zorunda olduğuna ilişkin tespitlerini hatırlamakta fayda vardır. Egemen ideolojiyi yeniden üreten film, "nasıl iyi bir vatandaş olunacağı[nı], vatanperverliğin boyutları[nı], iyi bir aile, eş, iyi ve kötü kadın olmanın biçimleri"ni yeniden tanımlamaktadır (2010, s. 120-121). Örneğin filmler, feminizmin etkisini önlemek adına kadınlara atfedilen geleneksel rolleri destekleyecek temsiller kullanmaktadırlar (Ryan & Kellner, 2016, s. 36). Tüm hayatı şekillendirmek isteyen ve mevcut düzeni sorgulamayı engellemeyi amaçlayan egemen ideoloji, Althusser'in tanımından faydalanırsak, ideolojik aygıtlar aracılığıyla "doğru olan" dünyayı ve kişileri yeniden üretmektedir. Ryan ve Kellner'a göre (a.g.e. s. 37) ideoloji "başıboş bırakılmaları halinde eşitsizliğe dayalı düzeni tersyüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak bu güçlerin kudretine, yani yadsımak istediği şeyin kendisine kanıt oluşturur".

Kırel'e göre (2006, s. 58) Hollywood filmleri, birer ideoloji yayma aracı ve kabul edilebilir egemen öykü anlatma tarzlarından birini oluşturması açısından dikkate alınmalıdır. Bu filmler, popüler eğlenceler gibi görünseler de aslında en önemli işlevlerinden biri, içerdikleri öykülerin ve ilettikleri temaların ideolojik işlevleridir. Küresel ölçekte Amerika'nın temsillerini ve imajını yaratma, yayma ve benimsetme konusunda Hollywood filmleri önemli bir rol oynamaktadır. Hollywood filmleri, Amerika'nın en önemli kültürel taşıyıcılarından biri olarak öne çıkmakta olup ayrıca, Amerika'ya ve Amerikan yaşam tarzına yönelik küresel düzeyde duyulan sempatinin oluşturulmasında önemli paya sahiptir. Ryan ve Kellner, "Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil kalıplarının egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve topluma ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğu"na yönelik bir kanaat olduğunu dile getirirler. Bu kurum ve değerler arasında bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış ve ırkçılık gibi kavramlar yer almaktadır (2016, s. 17). Özellikle ataerkil anlayış Hollywood anlatılarının merkezindedir. Hollywood filmleri muhafazakâr metinler olup bu filmlerde toplumsal cinsiyet rolleri belirlenmiştir. Aile kutsal bir kurumdur ve yalnızca heteroseksüel, tek eşli ve çoğunlukla beyaz burjuva erkek üstünlüğü desteklenmekte ve istenmektedir (Yılmaz, 2008, s. 74). Hollywood sistemi içinde filmler seyirciyi hoşnut etmek için çekilmektedir. Egemen ideolojinin istediği şey filmlerde seyirciyi rahatsız edecek hiçbir unsurun yer almamasıdır. Anlatı pürüzsüz bir şekilde ilerlemeli ve "seyirci anlatının içine kapatılarak düşünmemeli, duygulanmamalı ve istenen tepkileri vermeli"dir. Hollywood filmleri geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreterek onayladığı ölçüde mevcut ekonomik sistemin de tek ve mutlak doğru sistem olduğunu yinelemektedir. Şayet ekonomik sistem içinde bireyler başarısız oluyorsa bu durum sistemin değil bireyin yetersizliğinin bir sonucudur. Hollywood anlatısı içinde erkeğin sistemden yardım almaması ve kadının da yardım almadan başarılı olan erkeğe bağımlı olması öngörülmektedir (a.g.e. s. 78-79).

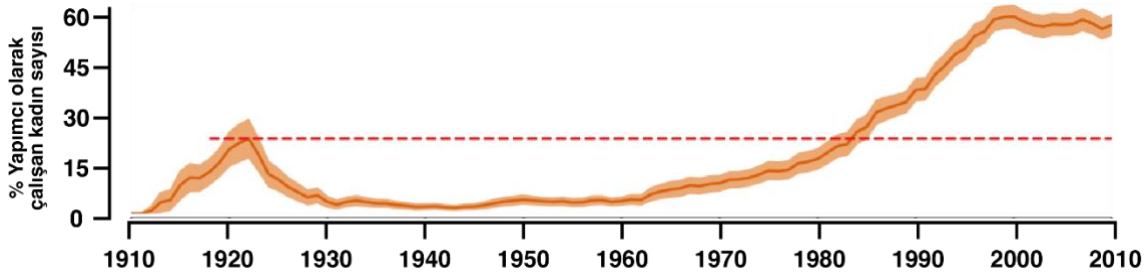
Görülebileceği üzere sinema tarihinin başından itibaren filmlerin gerçekçi mi yoksa biçimci mi olması gerektiği tartışmalarından itibaren sinema filmlerinin gerçekte ne anlattığının politik çağrışımları üzerine tartışılmıştır. Erken dönem Sovyet Sineması'ndan itibaren filmlerin ideolojik işlevleri üzerine düşünülmesi yaygın bir pratik olagelmiştir. Meydana gelişinden kısa süre sonra her geçen gün daha da büyüyen bir endüstri olarak Hollywood, Kırel'in deyişiyle sadece masum seyirlik bir eğlence olmayan filmler üretmiştir. Bu bağlamda, Hollywood sineması, büyük sermaye birikimine katkı sağlarken aynı zamanda önemli bir ideolojik yeniden üretim merkezi olarak faaliyet göstermiştir. Hollywood'un seri üretim kapasitesi sayesinde kapitalizmin ahlaki değerleri (tüketim, bireycilik, haz vb.) milyonlarca izleyiciye aynı anda iletilebilmiştir (Gezmen & Gürkan, 2016, s. 202).

1.1.3. Hollywood'un Sosyoekonomiği

Önceki kısımda bahsedilen 1930-1948 yılları arasında Balio'nun olgun bir oligopol olduğunu ifade ettiği büyük beş stüdyo ve küçük üç stüdyo sinema endüstrisinin %95'ini kontrol etmekteydi (URL-4). Bu stüdyolardan Warner Bros, Harry, Albert, Jack ve Sam Warner kardeşler tarafından kurulmuştur. Metro-Goldwyn-Mayer, Marcus Loew, Samuel Goldwyn ve Louis B. Mayer'in stüdyolarını birleştirmeleriyle meydana gelmiştir. Paramount Pictures, Famous Players Film Company adıyla Adolph Zukor tarafından kurulmuştur. 20th Century Fox'un kurucusu William Fox ve RKO Pictures'ın kurucusu ise David Sarnoff'tur. Hollywood'un bir endüstri olarak ortaya çıktığı I. Dünya Savaşı sonrası yıllarda güçlü iş adamları tarafından kurulan büyük film stüdyoları, endüstrinin gidişatına ve alışkanlıklarına şekil veren isimler olmuştur. Bu erkek egemen yapı 1920'lerden başlayarak stüdyoların nasıl dizayn edileceğini belirlemiş ve bu dönemin alışkanlıkları bir asırdan uzun süredir Hollywood'un yapısını şekillendirmiştir. Erken dönem Hollywood stüdyo sahipliğinin erkek egemenliği hususunda tek istisna 1919 yılında kurulan ve küçük üçlü olarak bilinen stüdyo grubuna dahil olan United Artists'tir. United Artists, büyük stüdyolar ağır şartlarından ve sanatsal heveslerini körelten politikalarından bunalmış olan büyük yıldızlar Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford'ın Hollywood'un kurucu babası yönetmen D. W. Griffith'i de yanlarına almalarıyla 15 Ocak 1919 tarihinde kurulmuştur. Bu yıldızlar, önceki işverenlerinden bağımsızlıklarını ilan ederek Hollywood tarihinde ilk kez kendi çalışmaları ve üretim aygıtları üzerinde tam otonomi elde etmişlerdir (Gomery, 2005, s. 61-62). Amerika Birleşik Devletleri'nde anayasada kadınların oy kullanma hakkını tesis eden 19. madde, 18 Ağustos 1920'de yürürlüğe girmiştir (URL-5). Yani Mary Pickford, Amerika Birleşik Devletleri'nde kadınların oy kullanma hakkının dahi olmadığı bir dönemde Hollywood tarihinin ilk kadın stüdyo sahibi olmuştur. Öte yandan Pickford'ın stüdyo sahipliği çok da başarılı devam etmemiştir. Zira United Artists yıldızlar tarafından kurulmuş bir stüdyo olarak stüdyonun geliri yıldızların filmi satabilme kapasitesine bağlıdır. Ne yazık ki United Artists, diğer büyük stüdyolarla boy ölçüşebilecek sayıda film

çekememekteydi. Bu durum, United Artists'le anlaşan sinema salonlarının yeni bir United Artists filmi çekilip dağıtılana kadar ya perdelerini kapalı tutması ya da aynı filmleri göstermeye devam etmesi anlamına gelmekteydi. Parlak bir çıkış yakalayan United Artists'in çöküşe geçmesinde bir diğer etken ise halihazırda yeterli film üretemeyen stüdyonun lokomotif değerlerinden olan Pickford'ın yaşının ilerlemesi ve yıldızlığının "sönmesi"dir (Gomery, 2005, s. 62). Özetle Pickford'ın stüdyo sahipliği bir patron olarak başarısızlığından değil, Hollywood sistemi içinde yaş alan kadın yıldızlara bakış sebebiyle sona ermiştir.

Amaral, Moreira vd. tarafından gerçekleştirilen *Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences*[13] başlıklı çalışmada yeteneğe veya ilgiye göre cinsiyet farklılığı gözlemlenmeyen bir sektör olarak film endüstrisini ve özelde Hollywood stüdyo sistemini cinsiyet eşitsizliği perspektifinde nicel analize tabi tutmaktadır. Bu amaçla 25.645 filmde kamera önünde ve arkasında yer alan cinsiyet dağılımını inceleyen çalışma sonuçları itibariyle oldukça çarpıcıdır. Çalışmanın öncelikli bulgularından biri, bahsedildiği üzere stüdyo sistemi sahiplik yapısındaki erkek egemen durum ile otoriteyi elinde bulunduran erkek yöneticilerin genellikle erkek yapımcı, yönetmen ve oyunculara iş vermeye daha meyilli olması arasındaki güçlü ilişkidir (Amaral vd., 2020, s. 2). Bielby ise Amaral v.d.'nin tespitine paralel olarak Hollywood bağlamında sinema ve televizyon yazarları arasındaki cinsiyet eşitsizliğini araştırdığı ve Writer's Guild of America'nın verilerinden faydalandığı çalışmasında yaratıcı yetenekleri ticari projelerle eşleştirmeye karar verenlerin ezici çoğunluğu erkek olduğunu tespit etmektedir (2009, s. 250). Bu tespit, Amaral v.d.'nin analiz sonuçlarında net bir şekilde görülebilmektedir:

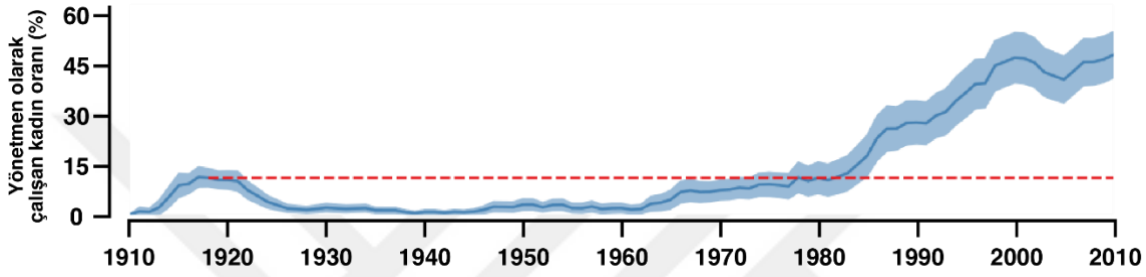


Tablo 1 *1910-2010 yılları arasında yapımcı olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3)*

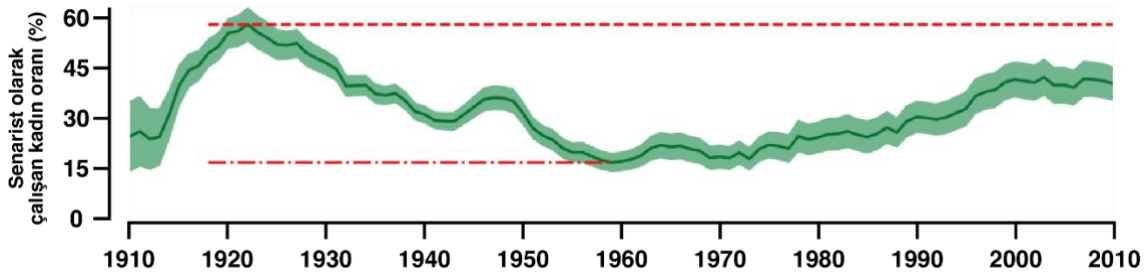
Tablo 1'de kırmızı kesikli çizgiler, 1940'tan önce ulaşılan en yüksek kadın temsil değerini göstermektedir (Amaral v.d., s. 3). Tablo 1, Hollywood stüdyo sahiplik yapısının filmlerin çekilmesini

[13] *İng.* Yetenek veya ilgi düzeyi farklılıklarının olmadığı bir endüstride uzun vadeli cinsiyet dengesizliği örüntüleri

sağlayacak yapımcıları seçme konusunda cinsiyete dayalı eğilimi göz önüne sermektedir. Verilere göre yapımcılık düzeyinde kadın temsiliyeti bir endüstri olarak Hollywood'un kurulduğu yıllar olan 1910-1920 yılları arasında %30'lara yaklaşarak takip eden on yıllık periyodlara oranla yüksek bir profile sahiptir. Öte yandan Hollywood'un altın çağı olarak anılan 1930-1950 arasındaki klasik Hollywood döneminde yapımcılık düzeyinde kadın temsiliyeti yüz yıllık periyod içindeki en düşük yüzdeliklerde seyretmektedir. Verilere göre erkek nüfusun yoğun bir şekilde II. Dünya Savaşı'na katıldığı 1939-1945 yılları arasında dahi yapımcılık düzeyinde kadın temsilinde büyük oranda bir değişiklik gerçekleşmemiştir. Şüphesiz yapımcılık düzeyindeki kadın temsiliyeti oranı, Hollywood'da yönetmen ve senarist olarak istihdam edilen kadın oranına da etki etmiştir.



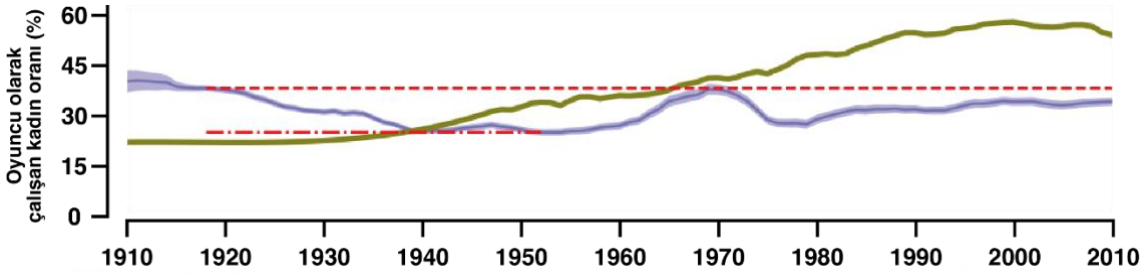
Tablo 2 *1910-2010 yılları arasında yönetmen olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3)*



Tablo 3 *1910-2010 yılları arasında senarist olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3)*

Tablo 1, 2 ve *3*'te görülebileceği üzere kadınların Hollywood tarihi boyuncu yapımcılık, yönetmenlik ve senaristlik pozisyonları içerisinde en çok istihdam edildiği pozisyon senaristlik olmuştur. Yine yönetmenlik ve senaristlik pozisyonlarının sene içindeki oranını gösteren *Tablo 2* ve *Tablo 3*'te, yapımcılık pozisyonunun sene içindeki oranını gösteren *Tablo 1*'de olduğu gibi erkeklerin yoğun bir şekilde II. Dünya Savaşı'na katıldığı 1939-1945, Kore Savaşı'nın gerçekleştiği 1950-1953 ve Vietnam Savaşı'nın gerçekleştiği 1955-1975 yılları arasında anlamlı bir değişiklik olmadığı

görülmektedir. Hatta kadın senarist oranını gösteren *Tablo 3*'te oranların, yakın dönem Amerikan tarihinde önemli yere sahip olan bu üç dönemde de görülür bir şekilde azaldığı gözlemlenmektedir. Yani Amerika Birleşik Devletleri'nin demografik yapısı iş gücüne katılma kapasitesi kadın nüfus lehineyken dahi Hollywood'daki istihdam politikalarının erkek çalışanları işe alma eğiliminde olduğu görülmektedir. Tahmin edilebileceği üzere kadınların Hollywood stüdyo sistemi içerisinde istikrarlı olarak daha yüksek temsiliyet alanına sahip olduğu pozisyon kamera önüdür.



Tablo 4 *1910-2010 yılları arasında oyuncu olarak çalışan kadınların yüzdelik oranını gösteren grafik (Amaral v.d., s. 3)*

Tablo 4'te noktalı kesikli kırmızı çizgiler, kadın temsiliyetinin 1930 sonrasındaki en düşük düzeyini, kırmızı kesikli çizgiler ise 1940 öncesi kadın temsilinin ulaştığı en yüksek düzeyi göstermektedir. Grafikte yer alan yeşil çizgi, Amerika Birleşik Devletleri'nde genel ekonomiye iş gücü düzeyinde kadın katılım ortalamasını göstermektedir (Amaral v.d., s. 3). Görülebileceği üzere Amerika Birleşik Devletleri ekonomisi içinde, yeni kurulan sinema endüstrisi kadın istihdamı noktasında Büyük Buhran'ın başladığı 1929 yılına kadar ülke geneline kıyasla daha yüksek bir orana sahiptir. *Tablo 4*, daha önce yapılan savaş dönemlerinde kadın temsilinde değişiklik olmadığına yönelik kıyaslamalarla paralel bir manzara sunmaktadır. Örneğin II. Dünya Savaşı sırasında kadın seyircinin hedef kitlesi olduğu "kadın filmleri" akımı, kamera önü kadın temsiliyetinde bir farklılığa yol açmamıştır. Bu dönemde kadın hikayesi anlatan ve kadın karakterleri ön plana çıkaran filmlerin genele oranlandığında filmlerde rol alan büyün oyuncular içindeki cinsiyet dağılımına yönelik bir etkisi olduğu gözlemlenmemektedir. 1910-2010 arasında kamera önü kadın temsiliyetinin tüm politik, sosyal ve ekonomik değişiklere rağmen %20-%40 arası bir banda sıkıştığı verilerle sabittir.

Tablo 1, 2, 3 ve *4*'te ortak olarak gözlemlenen trend ise yapımcılık, yönetmenlik, senaristlik ve oyunculuk pozisyonlarında 1960'lardan başlayarak artan kadın temsiliyetidir. Amaral v.d., bu değişikliği 1960 sonrasında stüdyo sisteminin çöküşü geçmesine ve 1960 öncesi bir filmle bir yapımcı ilgilenirken bu sayının 1960 sonrası dönemde sekiz yapımcıya kadar çıkmasına bağlamaktadır. İhtişamlı günlerine kıyasla çöküşe geçen stüdyo sistemi, 1960 sonrasında cinsiyet ayrımı gözetme lüksü olmadan nitelikli iş gücüne ihtiyaç duymaktadır (Amaral v.d., s. 8). Kadın yapımcıların istihdamının artması, orantısal olarak yönetmen, senarist ve oyuncu istihdamını da arttırmıştır. Ancak sonuç olarak veriler, Hollywood

stüdyo sistemi için yapılan "erkekler kulübü" benzetmesine paralel bir tablo çizmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada ele alınan kadınların kamera önü ve arkasındaki temsiliyetine yönelik pratiklerin Hollywood'un kurulduğu ilk günlerden itibaren yerleştiği ve gelenek olarak bir asır boyunca takip edildiği tespit edilebilmektedir.

1.2. Hollywood ve Kadın

Bu kısımda Hollywood özelinde kamera önünde ve arkasındaki kadınların hareketli görüntünün icat edilip kitlelerce tüketilen bir seyirlik haline geldiği 1896 yılından 21. yüzyılın çeyreğine kadar geçen yaklaşık yüz otuz sene içerisindeki konumları anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, özellikle bir önceki kısımda Hollywood'un sahiplik yapısının kadın istihdamı konusundaki etkisi hakkında yer verilen nicel verilerin de düşündürdüklerinin ışığında kurulduğu yıllardan itibaren Hollywood'da kamera arkasında yer alan kadınlarının kısa tarihçesi ele alınacaktır. Hollywood'un kadın filmciler özelinde tarihini ele almak bu çalışmanın kapsamı dışında kalacağından bu kısımda kilit yönetmenlere, onların kamuoyu nezdindeki imajına, filmlerinde ele aldıkları konulara ve Hollywood tarihindeki konumlarına değinilmekle yetinilecektir. Ardından Hollywood'un kadın karakterleri nasıl ele aldığı incelenmeye çalışılacaktır. Kadın karakterlerin temsillerinde Hollywood tarihi boyunca istikrarlı bir şekilde gözlemlenen örüntüler anlaşılmaya çalışılacaktır. Son kısımda ise Hollywood'la başlamayan ve Hollywood'la sınırlı kalmayan, öte yandan Hollywood'u derinden sarsan ve dönüştüren #MeToo ve #TimesUp hareketlerinin nasıl geliştiği ele alınacaktır. Bu hareketler ile başlayan film endüstrisi içinde güç sahibi erkekler tarafından cinsel saldırıya uğrayan kadınların travmalarını paylaşmasının ardından oluşan kamuoyunun, Hollywood'un başta yönetmenler olmak üzere film endüstrisinde pek çok pozisyonda kadınlara yer vermesi eğilimi ve bu sürecin ardından sayıları artan kadın merkezli anlatıların bu hareketle bağlantısı anlaşılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda çalışmanın bu kısmı, kadınların Hollywood'un kuruluşundan itibaren gerek kamera arkasında yer aldıkları konum, gördükleri önem ve yaşadıkları deneyimler gerekse metin düzeyindeki temsil ediliş biçimleriyle 19. yüzyılın sonundan 21. yüzyılın ilk çeyreğine kadarki dönüşümünü bütünlüklü bir şekilde ele almayı amaçlamaktadır.

1.2.1. Hollywood'un Kadın Yaratıcılarının Kısa Tarihçesi

Hollywood, kurulduğu yıllarda pek çok kadın sinemacının sırtında yükselmiş, bu erken dönem kadın sinemacıların elinde şekillenmiştir. Dönemin ünlü sinema dergisi *Motion Picture World*'ün 11 Temmuz 1914 tarihli sayısında sinema tarihinin öncü kadın yönetmenlerinden Alice Guy-Blaché, uzun süredir niçin kadınların film sanatının sunduğu imkanlardan yararlanmayarak ün ve servet kazanmadığını merak ettiğini ifade etmektedir. Zira ona göre:

> "*Bir kadın, bir fotodramayı* [filmi] *sahneye koymak için bir erkek kadar uygun olmakla kalmaz, aksine birçok açıdan ona karşı belirgin avantajlara sahiptir. Çünkü kendi doğası gereği ve bir hikâye anlatma ile sahne düzeni oluşturmanın gerektirdiği birçok bilgi, nazik cinsiyetin bir üyesi olarak tamamen onun yetki alanındadır*. (…) *Bir kadının, bir filmi bir erkek kadar kolay bir şekilde sahneye koyamayacağıyla ilgili hiçbir şey yoktur ve bu sanatın tüm teknik detayını tamamen öğrenememesi için bir neden de yoktur. Drama tekniği, birçok kadın tarafından öylesine başarılı bir şekilde öğrenilmiştir ki, artık bir erkeğin olduğu kadar kadının da sahası olarak kabul edilmekte ve* [dramanın] *film işine uyarlanması onu kadının etki alanından çıkarmamaktadır. Film fotoğraflama tekniği, drama tekniği gibi, bir kadının faaliyetlerine uygundur."* (2014, s. 328-329).

Gerçekten de Guy-Blaché'nin ifade ettiği gibi 1920'lerin Amerika'sı sinema alanında kadınlara pek çok iş koluna kıyasla daha fazla imkân vadetmektedir. Ward Mahar, bu dönemde izlediğiniz bir filmin kadın tarafından yazılmış veya yönetilmiş olmasının, bir kadın görüntü yönetmeni tarafından çekilmiş olmasının, bir kadın kurgucu tarafından kurgulanmış veya bir kadın sansür görevlisi tarafından kurgulanmış olmasının yüksek ihtimal olduğunu hatırlatmaktadır. Mary Pickford, Mabel Normand ve Gloria Swanson gibi yıldızlar bu dönemde dünyanın en yüksek maaşlarını almaktadır. Louis Weber gibi kadınlar kendi yapım şirketlerini kurabilmekte, aynı proje içinde hem yapımcı hem yönetmen hem senarist hem oyuncu olabilmektedirler. Yine Ward Mahar'ın aktardığına göre 1920'de *Ladies' Home Journal* dergisi, beş yıl içinde "Studio Land"de yani Los Angeles'ta kadın etkisinin %50-%50 olacağını ön görmektedir (Ward Mahar, 2006, s. 1-2). Kadınların Amerikan sinemasındaki yeri üzerine kilometre taşı çalışmasında Slide, Amerikan film endüstrisinin ilk yıllarından sesli döneme geçişe kadar sinema sektörünün her alanında yer alan kadın hakimiyetine dikkat çekmektedir. 20. yüzyılın bu ilk yirmi yılında sektörde ödenen maaşlar konusunda çalışanın cinsiyetinden ziyade deneyim ve becerilerinin kıstas alındığını ifade eden Slide, "güzel bir yüzün işe girmek için hiçbir faydası olmadığını" ifade etmektedir. Bu durum kamera arkasında çalışan kadınlar için geçerli olduğu kadar kamera önündeki kadınlar için de geçerlidir. Slide'a göre beş yüzün üstündeki sessiz dönem oyuncusunun iki yüz seksen yedisi kadındır. Hatta bu kadınların çoğu kendi yapım şirketlerini açmıştır. 1912 ile 1920 yılları arasında yirmiden fazla film şirketi kadınlar tarafından yönetilmektedir. Burada şirketlerin erkekler tarafından finanse edildiği tartışılabilecekse de bu şirketlerin filmlerini şirketlerin başında olan Mary Pickford, Marion Davies, Gloria Swanson gibi isimler satmaktadır. Sinemanın icadının ardından sayısı artan nickelodeon'larda kasiyer ve satıcılardan salon müdürlüğüne ve sahipliğine kadar kadın varlığı gözlemlenmektedir. Sessiz dönem yıldızlarından aktris Ormi Hawley 1921 yılında emekli olduğunda Panayanakos Kardeşler tarafından New York'taki üç sinema salonunu yönetme teklifi almıştır. Bu

dönemde stüdyoların stenografları ve sekreterleri çoğunlukla kadındır. Sessiz dönem Hollywood'da kadın varlığı sekreterlikten stüdyo sahipliğine kadar uzanan bir yelpazede güçlü bir varlık göstermektedir. Mary Pickford, United Artists stüdyolarının sahiplerinden biri olarak 1920'lerin başında Amerika'nın en güçlü iş insanlarından biridir. Aynı şekilde sessiz dönem Hollywood'da kurgucular ağırlıklı olarak kadınlardır. Slide'ın aktardığına göre 1925'te *Motion Picture Magazine* dergisi Hollywood'daki kadın kurgucu varlığını "[kadın kurgucular] hızlı ve yaratıcı. Ayrıca işlerinde dâhiyaneler ve genellikle halkın ne görmek istediği konusunda güçlü bir sezgileri var" şeklinde yorumlamıştır. Aynı durum senaryo yazarları arasında da geçerlidir (1996, s. 2-3, 6-8).

Bir önceki kısımda yer alan *Tablo 1, 2* ve *3*'te de görülebileceği üzere Amerikan sinema endüstrisinin kuruluşundan 1920'lere kadar yükselişe geçmiş; ancak bu varlık 1930'lardan 1970'lere kadar sürekli bir düşüş göstermiştir. Ward Mahar'a göre 1930'lardan itibaren yaşanan bu değişimin sebebi stüdyo sisteminin sahiplik yapısının değişmesidir. Genişleyen bir endüstri olarak sinema sektörü erkek ağırlıklı iş adamları tarafından yapılan yatırımlarla genişlemesini sürdürmüş, stüdyoların yürütme kontrolü ve mali meşruiyet önem kazandığında kadınlar sinema sektöründeki pozisyonlardan silinmeye başlamıştır (2006, s. 3). Öte yandan 1920'lerin kilometre taşı kadın filmcileri içinde özellikle isimlerinin ve imajlarının ön planda olması sebebiyle yönetmenlerin tam anlamıyla özgür olabildiği ve cinsiyet kimliklerini doğal bir şekilde yaşayabildikleri konusu da sorgulamaya açıktır. Dünya sinema tarihindeki ilk öykülü filmi çeken Alice Guy-Blaché ile dünya sinema tarihinde bir filmde hem yönetmen hem yapımcı hem senarist hem baş rol oyuncusu sıfatlarına sahip ilk kişi olan Lois Weber erken dönem Hollywood'daki kadın filmcilerin imajlarını ve çalışma şekillerini anlamak açısından iki önemli örnektir.

Alice Guy-Blaché, sinemaya 1896'da başlayan çağdaşlarından çok daha uzun bir kariyere sahip olmuştur. Lumière Kardeşler 1905'te film üretmeyi bırakmışlardı. Georges Méliès ise 1912'de ve Edison ise 1917'de film üretme faaliyetlerine son vermişlerdir. Guy-Blaché'nin yönettiği filmlere ilişkin kanıtlar, onun mizansene dair kameranın önünde ne görünüyorsa en ufak detayda sorumluluk sahibi olduğunu işaret etmektedir. Kariyeri boyunca yaklaşık olarak bin adet film yönetmiş Guy-Blaché'nin yalnızca yüz filmi muhafaza edilebilmiştir (McMahan, 2003, s. xxvi-xxvii). Kariyeri boyunca Guy-Blaché, imajı hususunda çok dikkatli davranmıştır. Acker'a göre (1993, s. 3, 9) Guy-Blaché sette bir muhabir olduğu zamanlarda sürekli diken üstünde olmuştur, yumuşak ve usturuplu yani bir "hanımefendi" gibi konuşmaya gayret etmiştir. Tam da bu özellikleri neticesinde basından ilgi ve takdir görmüştür. Erken dönem filmlerinde kadınların genellikle ev işleriyle ilgilenmesi sıklıkla tartışılsa dahi Guy-Blaché politik içerikli bir film yaptığında dahi herhangi bir yorum yapmaktan kaçınmıştır. Özellikle herhangi bir politik uyumsuzluk göstermemeyi veya süfrajet hareketine destek verdiğine dair görüş bildirmemeyi tercih etmiştir. Acker, bir belgeselde Guy-Blaché'nin kızının, annesinin tam bir on

dokuzuncu yüzyıl insanı olduğu ve aile yapısına inandığını; ancak güçlü feminist görüşleri olduğunu söylediğini hatırlatmaktadır. Öte yandan şayet Guy-Blaché'nin feminist görüşleri vardıysa bile bunları çok iyi gizlediğini ifade eden Acker, yönetmenin Motion Picture World dergisi için kaleme aldığı yazıya referansla kadınların sinema sektöründe başarılı olma potansiyelini kadının fıtratına bağlamasını eleştirmektedir. Ona göre Guy-Blaché'nin "kadının doğasına" ilişkin kamuoyuyla paylaştığı görüşlerin herhangi bir Viktoryen dönem erkeğinkinden farkı yoktur.

Bu dönemin Alice Guy-Blaché kadar önemli bir sembol ismi ise Lois Weber'dir. Daha önce de bahsedildiği üzere Weber, sinema sektöründe yönetmenlik, yazarlık, yapımcılık, oyunculuk gibi kilit pozisyonları (çoğunlukla bir filmde hepsini birden) omuzlamış, erken dönem Hollywood'un üretken isimlerindendir. Ward Mahar'a göre Weber, erken dönem Hollywood'da kadın yönetmenlere yönelik pozitif algıyı arttıran önemli bir yönetmendir; sosyal konulara ve toplumsal sorunlara değinen filmleriyle en az D. W. Griffith'in filmleri kadar ses getirmiş ve hem eleştirmenlerin hem de seyircinin övgüsünü kazanmıştır (2006, s. 6). Ahlaki duruşunu desteklemeyen hiçbir filmde adının yer almasını istemeyen Weber, bir sinema filminin ne olduğunun yeni keşfedildiği yıllardan itibaren toplumsal gerçekçiliği benimsemiş ve kürtajdan ırkçılığa, fuhuştan idam cezasına kadar genişleyen konularda filmler çekmiştir. Filmleri çoğunlukla kadınları ve kadın hikayelerini anlatıyor olsa da tıpkı Guy-Blaché gibi Weber de kendini süfrajet hareketiyle ilişkilendirmemiştir. Ancak Weber'in sinemanın erken dönemlerinde keşfettiği şey sinemanın halkın tutumlarını değiştirmek ve kamuoyu oluşturmak konusundaki gücü olmuştur. Weber'in sinemasını Acker "Tanrının ağzından Weber'in lensine, oradan da kitlelerin gözüne" şeklinde özetlemektedir (1993, s. 12-13). Weber'in 1916 yılında Universal bünyesinde Phillips Smalley ile çektikleri *Where Are My Children?* filmi kürtaj karşıtı olmakla birlikte doğum kontrol yanlısı bir filmdir. Dönemi için çarpıcı bir konu seçimine sahip film, Weber'in ahlaki yaklaşımı gereği kürtaj karşıtı olmakla birlikte baştan çıkarılarak hamile kalan bir genç kadının kürtaj sonrasında ölmesi üzerinden doğum kontrolünün önemini vurgulamaktadır. Zira 20. yüzyılın ilk yıllarında kürtaj ve doğum kontrol yöntemleri yasak olup bunların tanıtımını yapan ve bilgilendiren yayınlar da müstehcen sayılmaktadır. Norden'a göre *Where Are My Children?* 1916 yılında Universal'ın en sükse yapan filmi olmuştur. Universal maliyeti on bin dolar olan filmden üç milyon dolar gelir elde etmiş ve film dünya çapında popülarite kazanırken pek çok stüdyo da benzer temalarda filmler yapmaya girişmişlerdir (2013, s. 28).

Görülebileceği üzere 1910-1920 yılları arasında Hollywood'un mihenk taşı iki kadın yönetmeni farklı imajlara sahip olup farklı konulara ilgi duymaktadırlar. Guy-Blaché dramalarında kadınlara domestik bir çerçeve çizerken kendi imajını tam bir Viktoryen hanımefendi olarak çizerek endüstride tutunmayı başarabilmiştir. Weber ise toplumsal gerçekçi yaklaşımını muhafazakâr seyirciyi memnun edecek ahlaki bir sağduyu ile bir araya getirerek hem eleştirmenler hem de seyirci nezdinde popülarite

elde etmiştir. İki yönetmende de ortak gözlenen özellik ise politik olarak "sivrilmemeye" gösterdikleri özendir. İki yönetmen de kendilerinin 1920'lerde alevlenen süfrajet hareketleriyle ilişkilendirilmesini reddetmektedir. Acker'a göre bu yönetmenler sinema sektöründe politik anlamda görünmez olmalarının yönetmenlik kariyerlerini daha uzun ömürlü hale getireceğinin bilincindedir. Zira ona göre bu dönemde kültürün verdiği mesaj "[B]u oyunu oynamak istiyorsan erkek gibi oyna veya git. Ve eğer bir kadınsan, bundan kimseye bahsetmesen iyi edersin" şeklinde açık ve nettir (1993, s. 4). Öte yandan Guy-Blaché ve Weber'e kıyasla sektöre daha geç giriş yapmış Dorothy Arzner kendisinin öncüsü sayılabilecek bu yönetmenlerden farklı bir profil çizmiş ve 21. yüzyıla kadar örnek teşkil edebilecek mihenk taşı bir yönetmen olmuştur.

Dorothy Arzner, Hollywood tarihinde sessiz film döneminden sesli film dönemine geçişte sektörde varlığını sürdürebilmiş tek kadın yönetmendir. 1927 ile 1943 yılları arasında üçü sessiz ve on dördü sesli olmak üzere on yedi adet uzun metraj film yönetmiştir. Slide'a göre Arzner'in yaratıcı alandaki bu uzun varlığı kendinden sonra Hollywood stüdyo sisteminde yönetmen olabilmiş Ida Lupino, Elaine May ve Joan Micklin Silver gibi isimlerin önünü açmıştır (1996, s. 103). Arzner'i sessiz dönemin bilinen kadın yönetmenlerinden ayıran en önemli özelliği hem yaptığı filmlerde hem de kamusal imajında söz konusu yönetmenlerin aksine açık bir şekilde feminist tonlara yer vermesidir. Acker'a göre (1993, s. 21) Arzner hem yönettiği filmlerdeki kadın karakterler hem de onları oynayan kadın oyuncu seçimleriyle kadın temsili konusunda senaryonun iki boyutlu sınırlarını aşmıştır. Arzner Hollywood tarihinde döneminin majör kadın yıldızlarının hepsiyle çalışmış olan tek yönetmendir. Clara Bow, Rosalind Russell, Lucille Ball, Merle Oberon, Claudette Colbert, Sylvia Sydney, Joan Crawford ve Katherine Hepburn gibi yıldızlarla çalışmış olup bu yıldızlardan bazılarının ilk kez baş rol oynamalarını sağlayan filmleri yönetmiştir. Kariyerinin büyük çoğunluğu 1930'larda geçen Arzner kimliğini gizlemeyen bir lezbiyendir. Hatta hem basına hem de stüdyo patronlarına cinsel yönelimini vurgulamak adına genellikle soğuk renklerde ve maskülen tarzda giyinmeyi tercih etmiştir. Slide, bu dönemde cinsel yönelimini gizleyen George Cukor ve Edmund Goulding gibi erkek yönetmenleri hatırlatarak 1990'larda bile yalnızca birkaç yönetmenin cinsel yönelimini açıkça paylaştığını not düşmektedir (1996, s. 104).

Arzner, kariyeri boyunca yedi uzun metraj filmin yönetmenliğini yapan Ida Lupino'yla beraber Hollywood altın çağında büyük stüdyoların bünyesinde film yapabilmiş iki yönetmenden biridir. Öte yandan Lupino yönetmenliğe başlamadan önce endüstri içinde bilinen bir oyuncudur. Lupino'nun sinema endüstrisindeki asıl kimliği ve mali kaynağı oyunculuk iken Arzner yalnızca yönetmen olarak Hollywood'da çalışmış tek kadındır. Daha önce de bahsedildiği üzere 1970 öncesi Hollywood'da kendine yer edinebilmiş az sayıdaki kadın yönetmenler içinde Arzner'i istisnai yapan unsur ise Arzner'in filmlerinin sahip olduğu feminist tonlar ve bu filmlerdeki kadın ana karakterlerin önemidir.

Arzner'in sabit bir feminist duruşunun olduğunu ifade eden Slide, bir eleştirmenin *Nana* (1934) filmini izledikten sonra Arzner'in "abartılı bir feminist" olduğunu ve kadın karakterlerine çok nazik davranırken erkekleri kötü temsil ettiğini hatırlatmaktadır (1996, s. 103). Johnston'a göre (1988, s. 39) genel olarak, Arzner'in filmlerindeki kadın, kendi kimliğini "ihlal ve arzu" yoluyla belirlemektedir, erkek söyleminin ötesinde ve dışında bağımsız bir varoluş arayışındadır. Arzner'in çalışmalarında, "pozitif" ve "bağımsız" dişi ana karakterler kurgulayan diğer Hollywood yönetmenlerinin aksine, kadının söylemi veya daha doğrusu onu görünebilir hale getirme çabası, metnin sistemine yapısal bir uyum kazandırırken aynı zamanda baskın eril söylemi parçalanmış ve tutarsız hale getirmektedir. Arzner'in filmlerinde merkezi dişi ana karakterler, kendilerini hapsetmiş olan eril söyleme karşı tepki göstermekte ve bu söylemi ihlal etmektedirler. Bu kadın karakterler mevcut düzeni lağvedip yeni bir dişi dil düzeni kurmamaktadır. Tam tersine eril söylemi, onu parçalayarak, alt üst ederek ve bir anlamda yeniden yazarak kendi söylemlerini oluşturmaktadırlar.

Ward Mahar, erkeklikle özdeşleşmiş film yönetmenliği pozisyonunda Arzner'in Hollywood tarihinde istisnai bir konuma sahip olmasının nedenini sorgulamaktadır. Arzner neden istisnadır ve Arzner'i takiben neden daha fazla kadın, yönetmen koltuğuna oturamamıştır? Ona göre Arzner özelinde cevaplamak gerekirse bu sorunun iki cevabı vardır. Öncelikle Arzner yönetmenlik öncesinde yeterli deneyimi kazanabileceği bir dönemde film endüstrisine girmiştir. Aynı zamanda bu dönem, kadınların yönetmenlik dahil olmak üzere kadınların çeşitli pozisyonlarda çalışabildiği bir dönemdir. 1930'lardan itibaren stüdyo sahipliğinin erilliği ve Hollywood üzerinde tahakküm kuran Wall Street etkisi kadınların başta yönetmen olarak kilit pozisyonlarda kariyer planlaması için müsait olmayan bir iş çevresine sebep vermiştir. I. Dünya Savaşı'nın ardından Paramount stüdyolarını gezen Arzner, üniversiteyi bırakarak film yönetmeni olarak bir kariyer kurmaya karar verecek kadar endüstrinin büyüsüne kapılmıştır. Arzner'in kariyerinde yükselişi emsali görülmedik bir şekilde hızlı olmuştur. Stenograf olarak girdiği Paramount'ta kısa süre sonra *script girl* olarak çalışmaya başlamış, oradan da dönemin önemli kadın kurgucusu Nan Heron'ın yanında çıraklık yapmıştır. Bu sırada *Blood and Sand* (Niblo, 1922) filminde yer alan ve düşük bütçeyle yetersiz bir şekilde çekilmiş bir boğa dövüşü sahnesini yetkin bir kurgu diliyle kotarabilmesi sebebiyle dikkat çekmiş ve yönetmen olma biletini kazanmıştır. Ward Mahar'a göre Paramount'ın o dönemki kırmızı çizgilerinden biri olan estetik değerleri koruyarak film için çekilen planlarla stok görüntüleri birlikte kurgulayabilmesi ve bunun sonucunda stüdyonun para kaybetmesine engel olması Paramount yönetiminin takdirini kazanmıştır. Arzner'in altın çağ Hollywood'undaki istisnai yerine sahip olabilmesinin bir sebebi de yine Arzner'in stüdyonun maddi çıkarlarını koruyabilmesiyle ilintilidir. Arzner, "'B' filmi bütçesiyle 'A' filmi çekebilmesiyle" ünlüdür. Yapım süreçlerinin her alanında çalışmış olması ve bu departmanlarda ustalığa sahip kadın meslektaşlarından öğrendiği zanaat sayesinde makul bütçelerle önemli filmler yapabilmektedir (2006, s. 205-206). Özetle

Guy-Blaché ve Weber gibi ilk dönem kadın yönetmenler "hanımefendilikleri" ve ahlakı yaklaşımlarıyla takdir toplarken döneminde Ida Lupino'yla birlikte tek kadın yönetmen olan Arzner ustalığı ve tutumluluğu ile stüdyo sistemi içinde varlık gösterebilmiştir.

II. Dünya Savaşı'nın ardından Amerika Birleşik Devletleri büyük bir toplumsal ve siyasi ekonomik değişikliğe uğramış ve bu durum şüphesiz Hollywood'u da etkisi altına almıştır. II. Dünya Savaşı'nda Başkan Harry Truman tarafından yönetilen Amerika Birleşik Devletleri Japonya'ya karşı iki kez atom bombası kullanmış, savaşın bitiminden beş yıl sonra komünizmle mücadele amacıyla Kore Savaşı'na girmiştir. Komünizmle mücadele siyasetin ana gündemiyken başlayan cadı avı Hollywood'a da sıçramıştır. Bu döneme ilişkin, Hollywood 10'lusu olarak bilinen Edward Dmytryk ve Dalton Trumbo gibi önemli isimlerin de aralarında bulunduğu on kişi hakkında komünizm iddiasında bulunulmuş ve soruşturmayı reddederek sorguya gelmeyen on kişi için hapis ve para cezası uygulanmıştır (Tailleur & Bessie, 1966, s. 48-49). Bununla birlikte Baxter'a göre 1960'lara gelindiğinde 20. yüzyılın mitoloji başkenti olan Hollywood finansal ve sanatsal anlamda bocalamaya başlamıştır. Komünist avı pek çok önemli sanatçı ve zanaatkarın meslekten uzaklaşmasına ya da Avrupa'ya kaçmasına sebep olmuştur (1972, s. 7). Savaştan dönen insanlar aileleriyle kalabalık şehirlerden uzakta ve banliyölerde yaşama eğilimi göstermişler ve bu durum sinemaya gitme oranını düşürerek evin konforunda tüketilebilen televizyon seyirciliğini arttırmıştır. Daha önceki kısımda bahsi geçtiği üzere Rossellini'nin *Miracle* filmi üzerine açılan dava ile sinema filmlerinin ifade hürriyeti kapsamında sayıldığı emsal kararın ardından özellikle 1960'lardan itibaren filmlerde ele alınan konular ve bunların hem metinsel hem de biçimsel olarak ele alınma biçimlerinde belli bir özgürleşme olmuştur. II. Dünya Savaşı Amerika'sının Hollywood'u derinden sarsan bu gelişmeleri 1967'de başlayan ve yaklaşım on yıl süren, "Yeni Hollywood" olarak anılan bir dönemin başlamasına zemin hazırlamıştır. Neale'a göre Yeni Hollywood, yapım yasasının çöküşü çoğunluk izleyici kitlesinin televizyona kaybedilmesi ve bunun sonucunda çeşitli alt kültürel gruplara yönelik ürünlerin oluşturulması, stüdyo sisteminin çöküşü ve yönetmen isimlerinin önemli hale gelmesi, geleneksel Amerikan değerlerine duyulan güvenin çöküşü, Vietnam Savaşı, 1960'ların ırka, cinsel yönelime dayalı isyanları ile öğrenci isyanları, Watergate skandalı gibi olayların bir sonucu olarak doğmuştur (1976, s. 118).

Yeni Hollywood'u başlatan en önemli filmlerden biri *Easy Rider* (Hopper, 1969) olmuştur. Film, karakterleriyle beraber Amerika'yı motosikletle gezerken Amerikalıların "seks, uyuşturucu ve siyasete dair birbiriyle çatışan yaklaşımlarını" ele almaktadır. Decherney'e göre bu film epizodik anlatımı, tanınmayan oyunculara yer vermesi, aleni seks ve uyuşturucu kullanımı sahneleri ve cesur siyasi söylemleriyle Hollywood stüdyo sisteminin karşı olduğu her şeydir ve bir yanıyla da 1960'ların karşı kültürüne dair bir ansiklopedi niteliğindedir (2019, s. 135). Film tam bir hit olmuş, Cannes Film Festivali'nde yönetmeni Dennis Hopper'a En İyi İlk Film ödülü kazandırmış ve filmin yazarları Peter

Fonda, Dennis Hopper ve Terry Southern'a En İyi Özgün Senaryo dalında Oscar adaylığı kazandırırken Jack Nicholson'a da En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dalında Oscar adaylığı kazandırmıştır (URL-6). 1960'ların son yıllarında doğan bu akım, Hollywood'a yeni nesil genç yönetmenler kazandırmıştır. Steven Spielberg, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian DePalma ve Terrence Malick gibi isimlerin dahil olduğu bu yönetmenler bireysel bir tarza sahip olsalar da ticari olarak pazarlanabilir filmler yaparak Yeni Hollywood dönemini görece yenilikçi atmosferinde isimlerini duyurmuşlardır. Öte yandan görülebileceği üzere bu yönetmenlerin hepsi beyaz erkeklerdir. Ancak Decherney, beyaz erkeklerden oluşan bu yeni nesil yönetmenlerin 1960'lar ve 1970'ler boyunca Hollywood'un önemli kadın sinemacılarıyla iş birliği yaptığını hatırlatmaktadır. Önemli kurgucu Thelma Schoonmaker, Scorsese filmlerinin ardındaki itici güç olmuştur. Peter Bogdanovic, önemli bir prodüksiyon tasarımcısı olan eşi Polly Platt ile çalışmıştır. Kurgucu Dede Allen, Arthur Penn, Warren Beatty gibi isimlerin filmlerini kurgulamıştır (2019, s. 138-139).

1960'ların sonunda gerçekleşen bu toplumsal çalkantılarda önemli bir rol oynayan damar şüphesiz feminist harekettir. Yılmaz, feminizm ile 1968 hareketi arasındaki ilişkinin "oldukça nazik" olduğunu ifade etmektedir. Zira feminist hareket özellikle oy hakkı talebini merkezine koyan birinci dalga feminizm hareketinden beri varlığını sürdürmektedir. O sebeple ikinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu dönemin kadın hareketinin 1968 ruhundan doğduğunu söylemek doğru olmasa da 1968 ruhunun ikinci dalga feminizm için itici bir güç olduğu söylenebilir (1997, s. 64). Montañez Smukler'e göre 1960'ların sonları ve 1970'lerin başında, tüm kadın yönetmenlerin açıkça feminist olmadığı bir gerçektir: bazıları kendilerini böyle tanımlamazken, diğerleri politik bağlantıları hakkında açıkça konuşmakta ve eserlerinde feminist temaları tartışmaktaydılar. 1970'lerde tüm kadın yönetmenler için ortak olarak doğru olan şey ise hayatlarının feminist bir deneyim olduğudur. Popüler kültürle sıklıkla iç içe geçen bir hareket olarak kadın hareketi, 60'ların sonuna gelindiğinde Hollywood üzerinde de etki göstermeye başlamıştır: endüstri liderleri, feminizmin nasıl bir kâr getirebileceğini görmeye başlamışlardır (2019, s. 159). Bu özgürleştirici ve kadınlar için sinema endüstrisinde kariyer umudunu doğuran ortamda, özellikle ABD'de yeni yeni kurulan film okullarından mezun olan pek çok genç kadın bir ucundan film endüstrisine girmeyi başarabilmiştir. 1970'lerden en ünlü örneklerden biri Stephanie Rothman'dır. 1964 yılında University of Southern California Sinematik Sanatlar Okulu'ndan yüksek lisans derecesiyle mezun olan Rothman, mezuniyetinin ardından yanında pek çok sinemacıyı yetiştirmesiyle ünlü Roger Corman'nın asistanlığını yapmaya başlamıştır. Ardından 1960'ların sonuna kadar Corman'ın filmlerine senaryo desteği vermiş ve televizyon yönetmenliği yapmıştır. 1970 yılında ilk filmi *Just the Two of Us*'ı çekmiştir.

Televizyon yönetmenliği, ardından bağımsız filmler yapmak ve neticesinde stüdyo sisteminin içine "sızabilmek" 1970-1980 yıllarında endüstriye entegre olan kadın yönetmenlerin geçtiği ortak bir

yol gibi görünmektedir. Benzer bir şekilde Karen Arthur, *Legacy* (1975) ve *Mafu Cage* (1979) filmlerini yaptığı yıllarda televizyon işleri için yönetmenlik yapmaktadır. Bu dönem aynı zamanda, Altın Çağ Hollywood'unda Ida Lupino'nun yaptığı gibi oyuncu olarak Hollywood'da varlığını sürdürmüş kadınların yönetmenliğe giriştiği yıllar olmuştur. Oscar ödüllü oyuncular Anne Bancroft ve Lee Grant bu dönemde uzun metraj filmler yönetmişlerdir. Bir diğer grup kadın yönetmen ise kendi filmlerini finanse ederek bu bağımsız filmlerle görünür olmuşlardır. Joan Micklin Silver 1970'lerin başında eğitim filmleri çekerken 1975'te birkaç stüdyoyla finans ve dağıtım anlaşması yaparak *Hester Street*'i yazıp yönetmiştir. Claudia Weill, ilk filmi olan *Girlfriends*'i (1978) kendi imkanlarıyla finanse etmiştir. Filmin festivalleri dolaşırken yarattığı etki Warner Bros'un ilgisini çekmiş ve stüdyo filmin dağıtım haklarını satın almıştır. Weill bu tanınırlık sayesinde ikinci filmi olan *It's My Turn*'ü (1980) Columbia Pictures için çekmiştir (Montañez Smukler, 2014, s. 14-16).

Patricia White, 2010 yılı Akademi Ödülleri ödül töreninde En İyi Yönetmen Ödülü'nü açıklamak üzere sahneye çıkan Barbra Streisand'in kazananın yazdığı kâğıda bakarak "İşte zamanı geldi!" dediği anı hatırlatmaktadır (2015, s. 1). Ödülü kazanan *The Hurt Locker* (2008) filminin yönetmeni Kathryn Bigelow olmuştur. 2010'da gerçekleşen Akademi Ödülleri'nin o sene seksen ikincisi düzenlenmektedir. Streisand'in vurgusu, Bigelow'un zaferinin seksen iki yıl içinde geç kalınmış bir zafer olduğunun altını çizmektedir. Öte yandan Bigelow'un En İyi Yönetmen Oscar'ını kazandığı *The Hurt Locker* ve sonraki yıllarda çektiği *Zero Dark Thirthy* (2012) ve *Detroit* (2017) gibi filmler Bigelow'un zaferi üzerine çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Bigelow'un ödül konuşmasında ödülünü "Irak ve Afganistan'da ve dünya genelinde günlük hayatlarını riske atan [ABD] ordusunun cesur kadın ve erkeklerine" adaması da bu tartışmaları körüklemiştir. Zira Bigelow'un bu tarihi ödülü kazandığı film *The Hurt Locker*, Irak Savaşı sırasında Amerikan ordusunun içindeki bir bomba imha ekibinin hikayesini anlatmaktadır. Bu durum, Oscar ödüllerinin tarihinde seksen ikinci ödül töreninde ilk kez En İyi Yönetmen ödülünü bir kadın yönetmenin kazanmasının Bigelow'un Amerikan değerlerini öven, militarist bir film yapmasından kaynaklandığını düşünen bir kesimin oluşmasına yol açmıştır. Zira Bigelow'un *The Hurt Locker*'dan sonra çektiği film olan *Zero Dark Thirty* de Usame Bin Ladin'in ele geçirilmesi hikayesini konu edinen militarist bir filmdir. Bu filmlerin genellikle erkek yönetmenler ve erkek seyirci kitlesiyle özdeşleşen aksiyon türünde olması da söz konusu kanıyı kuvvetlendirmiştir. Öte yandan bir grup ise Bigelow'un erkeklikle ilgilenmesini ve aksiyon türünde eser üretmesini cinsiyet ve güç üzerine feminist bir keşif olarak görmektedir. White, bu tartışmaların kadınların sinema tarihindeki yeri ne kadar eski olursa olsun "kadın sineması"nın ne olduğu veya ne olması gerektiği hususunda yıllar boyunca bir uzlaşıya varılamamış olmasına bağlamaktadır (2015, s. 3). Tıpkı Guy-Blaché ve Weber'in feminist hareketleri ile ilişkilerini reddetmesi ve ahlaklı, "hanımefendi" bir imaj çizmeye çalışmaları, Arzner'in stüdyo sistemi içinde kullanışlı, zararsız olması durumlarının Hollywood stüdyo sistemi

içerisindeki kadın yönetmenlerle ilgili tartışmaların odağında olması gibi Bigelow'un genellikle erkeklerle özdeşleşmiş tür ve üslupta filmler yapması ve konularını militarist temalar çerçevesinde belirlemesi de yine Hollywood stüdyo sistemi içinde kadınların hangi şartlara uydukları taktirde endüstride tutunabilecekleri hususunda fikir vermektedir. Tıpkı Arzner'in uzun yıllar endüstrideki tek kadın yönetmen olmasının çeşitli sebeplere ilişkilendirilmesi gibi Bigelow'un tarihi Oscar'ı da çektiği filmin Amerikan değerlerini ve ordusunu kutsaması ile ilişkilendirilmiş; Bigelow'un seksen iki yıl içerisinde bu ödülü kazanan tek yönetmen olması ve uzun yıllarda tek olma özelliğini koruması bu sebebe bağlanmıştır. Bigelow, En İyi Yönetmen Oscar'lı tek kadın yönetmen olma unvanını on bir yıl boyunca muhafaza etmiştir.

1.2.2. Hollywood'un Kadın Temsil Politikaları

Önceki kısımda bahsedildiği üzere Haskell'e göre, Batı medeniyetine söylenen ve toplumun derinlerine işlemiş olan "büyük yalanın" kadının "aşağı olan" olduğu yalanıdır. Ona göre Amerika, film sektöründe çoğunlukla bu yalanı pekiştirmeye adanmış bir endüstriye sahiptir. Amerikan Rüyası makinesinin propaganda kolu olarak Hollywood, evlilik rollerinin ve evlilikteki coşkunun romantik bir hayalini teşvik etmekte ve sürekli olarak aşkın, değişimin, boşanmanın, depresyonun, değişimin ve ölümün farkında olmaktan kaynaklanan gerçekleri ve korkuları göz ardı etmektedir. "*Ancak her iyi rüyanın gizli içeriği gibi, çoğunlukla karmaşık bir şekilde gizlenmiş bilinçdışı unsurlar, uykumuzu kaçırdı ve teknik renkli balonlarımıza iğneler batırdı.*" (1979, s. 2). Johnston, Panofsky'nin erken dönem sinema seyircisinin perdede gördüklerini anlamlandırmada ve bütünlüklü bir şekilde algılamada sorun yaşadığı konusundaki tespitlerini hatırlatarak sinemada herkes tarafından anlaşılabilecek, üzerinde topluca uzlaşılmış bir ikonografi ve stereotiplerin oluşturulmasının pratik bir zorunluluk olduğunu ifade etmektedir. Yani sinemada gösterge ve gösterge kümelerinden meydana gelen ikonografi ve stereotiplerin kullanımına direkt olarak eleştirel bakılmaması gerekmektedir; zira bunların oluşturulması ve dünya çapında seyirci tarafından net bir şekilde anlaşılması anlatının seyirci tarafından anlamlandırılması için gerekli bir şarttır. Öte yandan Johnston, ikonografinin genel olarak ticari sinemada kadınların klişeleştirilmesinden kısmen sorumlu olduğunu düşünmektedir. Ona göre sinema tarihinde erkek rollerinin kadın rollerinden daha fazla farklılaştığı gerçeği, cinsiyetçi ideolojiyle ilgili olup erkeği tarihin içine, kadını ise tarih ötesi ve ebedi bir varlık olarak yerleştiren temel karşıtlıkla ilişkilidir. Sinema geliştikçe, erkeğin klişeleştirilmesi giderek bir "karakter" oluşturmaya engel olarak yorumlanmıştır. Stereotipik olarak üretilen erkek roller, derinlikleri olan karakterler olamamaktadır. Ancak derinlik ve biriciklik için, yani bir karakter oluşturmak için klişe ve genellemelerden uzak durulması gerektiği düşüncesi kadınlar için yazılan rollerde göz ardı edilmiştir. Kadınlar, ana akım ticari

sinema (atasının Hollywood olduğunu varsaydığımız) içinde egemen ideoloji tarafından bazı değişiklikler dışında ebedi ve değişmez olarak sunmuştur (2005, s. 32).

Robin Wood, *It's a Wonderful Life* (Capra, 1940) ve *Shadow of a Doubt* (1943) filmlerini tartıştığı çalışmasında film çalışmalarında sıklıkla kullanılan "Amerikan kapitalist ideolojisinden" bahsetmektedir. Bu kavram sıklıkla filmlere eleştirel yaklaşmak üzere kullanılmaktadır; ancak bu ideolojinin çerçevesi hiçbir zaman net bir şekilde çizilmemiş olup sürekli olarak belli varsayımlara dayanmaktadır. Genel kanı bu ideolojinin paraya tapan ve cinsiyetçi olduğu yönünde olup özellikle film çalışmalarında yapılan referanslarda bu ideolojinin varlığı ve öğeleri herkesçe uzlaşılmış ve herkesçe biliniyormuş gibi davranılmaktadır. Öte yandan Wood, "çok bariz olanın tekrarını yapma riskini göze alarak" bu ideolojinin temel unsurlarını özellikle Hollywood çevresinde maddeler halinde ele almıştır. Hollywood'da kadının temsil ediliş biçimlerini anlamak adına Wood'un "bariz olanı ilan ettiği" bu tespitleri önemlidir. Bu çerçevede özellikle Hollywood filmlerinin bütünleşik bir unsuru olan bu ideolojinin kadın ve cinsiyet rolleri üzerinde neler söylediği Wood tarafından şu şekilde özetlenmiştir:

> "(…) *3. Evlilik (yasal ve heteroseksüel tek eşli) ve aile: hem birinci hem de ikinci kavramın (ev, kadın için inşa edilmiştir, onun görevi medeni değerleri somutlaştırmak ve çocukları aracılığıyla devam ettirmektir) daha fazla tasdiklenmesi, hem de kişisel ilişkilere sahiplik ilkesinin (*benim *evim,* benim *karım,* benim *çocuklarım) erkek egemen bir toplumda genişletilmesi.*
>
> (…)
>
> *9. İdeal erkek: güçlü maceraperest, etkili, kısıtlanmamış bir eylem adamı.*
>
> *10. İdeal kadın: eş ve anne, mükemmel arkadaş, ocak ve yuvanın son derece güvenilir dayanağı.*
>
> *Bu özellikler oldukça geçimsiz bir ideal çift oluşturduğundan, her birinin bir gölgesi vardır:*
>
> *11. Kararlı eş/baba, güvenilir ama sıkıcı.*
>
> *12. Erotik kadın (maceraperest, kumarbaz bayan, salon "eğlendiren"), büyüleyici ama tehlikeli, kahramanı ihanete uğratma veya kara pantere dönüşme eğiliminde.*" (2009, s. 593-594).

Haskell'e göre ana akım sinemada, toplumun kabul ettiği rol tanımlarına göre, gerçek hayatın bir mikrokozmozu işlevi gören filmlerde, erkeklerin ve kadınların ilgi alanları sadece farklı değil, aslında zıttır. Bir erkek, başarmak, yaratmak, fethetmek için sürdürdüğü yolculukta en çok "kendisi" olmakta; düşünce ya da aşkla meşgul olduğunda ise en az kendisi olmaktadır. Bir kadın, duygusal

yoğunluk içinde (erkeğe duyulan aşk ya da çocuk sevgisi gibi), en çok kendisi olmakta; bilgi ya da başarı peşinde koştuğunda, yani en az "kadınsı" olduğunda ise en az kendisi olmaktadır (1979, s. 4). Hayward'a göre sinema cinselliği inşa eden yapılardan biridir. Sinemada cinsellik, kadın pasifliğine karşı olarak heteronormatif ve aktif erkekliği inşa etmektedir (2012, s. 101). Görüldüğü üzere ticari sinema temsiller açısından Amerikan toplumundan ve muhafazakâr çekirdek değerlerinden beslenmektedir. O sebeple kadının sinemada ele alınışı, mevcutta devam eden statükoyu bozmamak amacıyla ataerkil tahakkümü devam ettiren temsiller yoluyla gerçekleşmektedir. Daha sonraki kısımda ayrıntılı bir şekilde alınacak feminist film kuramının da büyük ölçüde sahip olduğu, ana akım filmlerin hedef kitlesinin erkek seyirci olduğu varsayımı filmlerde kadının temsil biçimleriyle örtüşmektedir. Bu varsayım filmlerin görsel düzeyinde daha belirgin olsa da sinemada "bakış" kavramına ilişkin değerlendirmeler feminist film kuramının yer aldığı ikinci bölümde ele alınacaktır.

1.2.2.1. Kadınlar Ne İzler?

Görüleceği üzere çoğunlukla erkek seyirci için üretilen ticari ana akım filmlerin kadını konumlandırışı bu kadar kısa ve net şekilde özetlenebilmektedir. Öte yandan kadın seyircinin hedef kitle olduğu filmlerde yer alan kadın temsillerini ele almak da önem arz etmektedir. Ancak bunun için sıklıkla birbiriyle karıştırılan iki kavramı birbirinden ayırmak gerekmektedir: kadın filmi (*women's film*) ve kadın sineması (*women's cinema*). Öncelikle kadın sineması, kadınlar tarafından yapılan filmlere atıfta bulunmaktadır. Bu, Dorothy Arzner ve Ida Lupino gibi klasik Hollywood yönetmenlerinden Claudia Weill ve Joan Silver gibi bu isimlerin görece yeni mirasçılarına; Leni Riefenstahl veya Lina Wertmüller gibi birçok feministin tercih etmeyeceği yönetmenlerden, doğrudan ve bilinçli bir şekilde kadın ifade tarzlarıyla ilgilenen diğer çağdaş Avrupa yönetmenlerine, örneğin Chantal Akerman ve Helke Sander'e kadar geniş bir yelpazeyi içermektedir. Kadın filmi tabiri ise özellikle kadın izleyici kitlesine hitap etmek üzere tasarlanmış Hollywood ürünlerine atıfta bulunmaktadır. Bu tür filmler, 1930'lar, 40'lar ve 50'ler boyunca popülerdir ve genellikle melodramatik tonları olan ve yüksek duygusal içerikli filmlerdir. Bu içerik, söz konusu filmlere *weepies*[14] denilen küçümseyici unvanı kazandırmıştır (Mayne, 1981, s. 27). Haskell de Anglo-Amerikan eleştiri çevreleri arasında, kadın filmi tabirinin, baskılanmış bakire veya yaşlı kadın yazarın, dile getirilmemiş özlemlerini yazdığı ve gizli arzularını dökerek bu hayalleri hayal kırıklığı içindeki ev kadınına aktardığı edebiyat eserlerinin imajını çağrıştırmak için küçümseyici bir şekilde kullanılmaktadır. Eleştirel açıdan bir aşağılama tabiri olarak "kadın filmi" adlandırması, kadınların ve dolayısıyla kadınlara ait duygusal sorunlarının ikinci derecede öneme sahip olduğu ima etmektedir. Erkek ilişkilerine odaklanan bir film, aşağılayıcı bir şekilde "erkek filmi" olarak

[14] *Weepies* kelimesi İngilizce *weeping* fiilinden türetilmiştir. *Weeping* "ağlamak, zırlamak" anlamına gelmektedir. O sebeple *weepies* "ağlatan (film)" olarak çevrilebilir.

adlandırılmamaktadır. Bu filmler ciddi "psikolojik dramalar" olarak alımlanmaktadır. 1930'lar ve 1940'lar, kadın filmlerinin altın çağıdır ve stüdyo üretiminde suç melodramı veya Western kadar düzenli bir unsurdur. En temelde, pembe dizi gibi görülen kadın filmleri, hayal kırıklığına uğramış ev kadınları için duygusal bir içerik sunmakta ve mastürbatuar bir ihtiyacı karşılamaktadır. Weepies terimi, siyaseten muhafazakâr estetikle tanımlanan bu filmleri ifade etmektedir. Bu filmlerde, kadın seyirciler, acıma ve korku yerine kendi acıma ve gözyaşıyla kendi kaderlerini reddetmeyip kabul etmeye yönlendirilmektedir (1979, s. 154-155). Hollywood'un kadın filmleri 1930'larda ortaya çıkmış ve II. Dünya Savaşı yıllarında erkek nüfusun çoğunlukla savaşa katılması sebebiyle kadın seyirci oranındaki artışı tatmin etmek amacıyla savaş yıllarında sayılarını arttırmış ve 1960'lara doğru yok olmuş gibi görünmektedir. Öte yandan Greven, kadın filmi türünün tamamen ortadan kaybolmadığını, aksine yeraltına inerek kadın odaklı modern korku türüne dönüştüğünü, burada kadın dönüşümünün motiflerinin sadece devam etmekle kalmadığını ve gerçekten geliştiğini iddia etmektedir (2011, s. 2). Greven'a ek olarak kadın filmi geleneğinin 1990'larda ve 2000'li yılların başında *chick flick* olarak adlandırılan kadın ana karakterlere sahip ve kadın seyircinin hedef kitle olduğu romantik komedi filmlerinde de devam ettiği ifade edilebilir.

Basinger'a göre kadın filmleri umutsuz ibretlik öyküler anlatmaktadır. Öte yandan bu filmler seyir deneyimi açısından kadınlar için özgürleştiricidir. Bu filmlerde kadın seyirciler favori kadın yıldızlarını harika kıyafetler giyerken, harika mobilyalarda otururken, kötü adamlara âşık olurken, çokça cinsel ilişki yaşarken, düşmanlarını yok ederken, hatta çocuklarını başkalarına verirken izleyebilmektedirler. Bu filmlerde kadınlar hayatlarını mahvedebilir ve her şeyden paçayı sıyırabilirdiler. Ona göre kadın filmlerinin önemli bir özelliği toplum tehdit altında hissetmeden kadınların bu suni özgürlüğü ve norm dışılığı deneyimlemesini sağlamasıdır. Zira neticede film bittiğinde, kadın genellikle ölü, cezalandırılmış veya aile ocağına geri dönmüş, hareketlerinin hatalı olduğunun farkında olmaktadır. Bu filmlerde "[H]ikayeler çok açıkça kusurlu olduğu ve kadın kahramanla kontrolsüz davranışları için ağır bir bedel ödedikleri için, kadınlar için tamamen güvenli bir türde yanlış özgürlüğün tadını çıkarmak" oldukça uygun görünmektedir (1993, s. 6). Bu filmlerde kadınlar, diğer Hollywood filmlerinde görmesi zor olan bağımsız, kendi işini ve mesleğini icra eden, ailenin sorumluluğunu üstlenen figürlerdir. Öte yandan Basinger'ın da belirttiği gibi bu bağımsızlık genelde filmlerde cezalandırılmakta ve filmin sonunda seyircinin izlediği bu bağımsız kadının hikayesinin hazin veya düşündürücü sonu sunulmaktadır. Kadın filmlerinden ünlü bir örnek Bette Davis'in ilk gişe hiti olan *Now, Voyager*'dır (Rapper, 1942). Bette Davis tarafından canlandırılan "evde kalmış" Charlotte'un hayatı tamamen varlıklı annesi Mrs. Vale tarafından kontrol edilmektedir. Charlotte, umutsuz bir ruh hali içinde, bir sağlık tesisine yatırılmak için ikna edilir. Kısa sürede, sofistike ve kendinden emin bir kadına dönüşür. Güney Amerika'ya yapılan bir gemi seyahati sırasında Charlotte,

evli bir mimar olan Jerry Durrance ile tanışır ve aralarında bir ilişki başlar. Altı ay sonra eve döner ve ayakları yere basan bağımsız bir kadın olarak annesiyle yüzleşir. Bir gün, kısa bir tartışmanın ardından annesi kalp krizi geçirir ve hayatını kaybeder. Charlotte, Vale ailesinin servetini miras alsa da annesinin ölümünden suçluluk duyar. Sağlık tesisine geri döner ve orada depresyonda olan genç bir kız olan Tina ile arkadaş olur. Ancak bu genç kız Charlotte'un sevgili Jerry'nin kızıdır ve genç kızın depresyonu, annesi olan Jerry'nin karısı tarafından reddedilmesi nedeniyledir. Charlotte, iki kadının da doktoru olan Dr. Jaquith'in müsaadesiyle Tina'yı evine, Boston'a götürür. *Now, Voyager*'la ilgili olarak Greven, Freud'u İngilizceye ilk kez çeviren isimlerden ünlü psikanalist Joan Riviere'in *Woman and Masquerade*[15] başlıklı makalesini hatırlatmaktadır. Joan Riviere, kültürde kadınlığın yapısının göz önüne alındığında, kadınların dişilik rolünü taklit etmeleri gerektiğini savunmaktadır. Ona göre dişi olma hali bir taklit, bir maskeli balodur. Greven, *Now, Voyager*'ın Riviere'in kavramına benzer bir temsil sunmakla kalmayıp tıpkı Riviere'in çalışmasına benzeyen bir mizojini eleştirisi sunduğunu ifade etmektedir. Mutsuz bir orta yaşlı kadın olarak Charlotte, "kapatıldığı" sağlık kuruluşundan çıktığında bakımsız bir kadından iyi giyinen, iyi görünen ve iyi konuşan yeni bir kadın olarak erotik bakışın nesnesine dönüşmektedir (2011, s. 31-32).

Hollywood sineması (ve onun ilham verdiği dünya geneli ana akım ulusal ticari sinemalar) filmlerde kurdukları ve istikrarlı bir şekilde korudukları toplumsal cinsiyet temsillerini gerçek hayattan almaktadırlar. Burada gerçek hayattan kasıt ise egemen sınıfların muhafazakâr erkek üstünlükçü dünya görüşüdür. Hollywood, sinemadaki seyirciyi gündelik yaşamını çevreleyen ideolojiyi perdede deneyimlemeye davet etmektedir. Bu noktada ataerkil ideolojinin sabit ve değişmez cinsiyet rolleri tasavvurları Hollywood filmlerinde de aynı şekilde yeniden üretilmektedir. Görüldüğü üzere 1930-1960 arası Hollywood stüdyo üretiminin diğer film türleri gibi standart bir ürünü olan ve kadın filmleri olarak anılan akım, hedef kitlesi kadın seyirci olmasına rağmen temsiller açısından diğer ana akım filmlerden farklı bir profil çizmemektedir. Kadın filmlerinin diğer Hollywood ürünlerinden tek farkı, ana karakter olan kadın karakterler aracılığıyla filmlerin başında kadının toplumsal ve politik konumunun değişebileceği yanılgısını sunmasıdır. Basinger'ın görüşleri hatırlandığında kadın filmleri iş hayatında yükselen, istediği erkekle birlikte olan, düşmanlarını yok eden, geleneksel olarak yanlış kabul edilen eylemleri özgürce gerçekleştiren kadınların öykülerini anlatarak ataerkil ideoloji içerisinde umutsuz hale gelmiş kadınlar için geçici bir katarsis deneyimi sunmaktadır. Kadınların ana hedef kitlesi olduğu bu filmlerde dahi söz konusu özgürlük yanılsaması finalde kadının ölümü veya cezalandırılması ile noktalanmaktadır. Böylelikle Hollywood, temsiller yoluyla kadına biçilen toplumsal ve politik konumu tek ve değişmez bir kader ile filmlerde yeniden üreterek egemen ataerkil söylemi muhafaza etmektedir.

[15] *İng.* Kadın ve Maskeli Balo

1.3. #MeToo ve Hollywood

İlk olarak 2006 yılında Tarana Burke tarafından Myspace isimli sosyal medya platformunda kullanılan MeToo, 13 yaşında cinsel saldırıya uğrayan bir çocuğun yardım çağrısına cevap olarak "MeToo" (Ben de) cevabını vermesiyle cinsel istismar yaşayan kadınların taban hareketine dönüşmüştür (Sayej, 2017). 2017 yılında tekrardan sosyal medyada kullanılmaya başlayan #MeToo etiketi, pek çok alanda şiddete uğrayan kadınların dijital ortamda sesini çıkarmasına olanak sağlayarak viral haline gelmiştir. Yerel bir mücadeleden küresel bir harekete dönüşen MeToo, kadınlar, translar, engelliler ve beyaz olmayan insan toplulukları için yardım ağına dönüşmüştür (URL-7).

2017 yılının Ekim ayında *The New York Times'*da Hollywood'daki film yapım şirketi olan Weinstein Company'nin sahibi yapımcı Harvey Weinstein ile ilgili taciz ve tecavüz suçlamalarının gündeme gelmesinin ardından (Kantor & Twohey, 2017) ardından oyuncu Alyssa Milano'nun sosyal medya platformu olan Twitter'da "Eğer cinsel saldırıya uğradıysan cevap olarak 'ben de' diye cevap ver" (URL-8) demesiyle Twitter'da gündeme gelmiştir. Atılan bu gönderiye ertesi gün toplamda 55 bin cevap gelmiş, 85 ülkede trend olmuş, gönderi yayınlandıktan sonra 45 gün içinde bir başka sosyal medya platformu olan Facebook'ta 85 milyon kez paylaşılmıştır (URL-9). Sosyal medya platformları sayesinde küresel bir hareket haline gelen #MeToo, Amerika, Asya ve Avrupa kıtalarında pek çok ülkede kadınların mücadelesi adına ses getirmiştir. Kadınların kendi ülkelerindeki mücadeleleri, dijital medya yoluyla küresel çapta ivme kazanmıştır. Örneğin #MeToo'dan önce, 2015 yılında Türkiye'de Özgecan Aslan cinayetinin ardından #SenDeAnlat etiketiyle kadınların deneyimlerini paylaşması (Bakırcı, 2020, s. 225) veya Avustralya'da 2018 yılında muhalefet liderinin bir kadını taciz etmesinin ardından #MeToo akımı sayesinde güç bulup kendini ifade edebilen kadının ses çıkarabilmesi (O'Connel, 2020, s. 341) gibi yerel mücadeleleri bir araya getirerek kadınların dünya genelinde toplumsal cinsiyet temelli mücadelesi adına bir birlik oluşturmuştur.[16] 2018 yılında Türkiye'de Filmmor Kadın Festivali'nde düzenlenen "Vakti Geldi: Film Endüstrisinde Cinsel Taciz" isimli panelde kamera önünde ve arkasındaki kadın sinema çalışanları bir araya gelerek #SusmaBitsin platformunun kurulmasında öncü olmuşlardır. Film, dizi ve reklam setlerinde yaşanan sözlü veya fiziksel tacizlere dikkat çekmek amacıyla kurulan #SusmaBitsin platformunun kurucuları, #MeToo'nun sadece bir sosyal medyada paylaşılan etiket değil, kadınların uzun yıllarca süren mücadelelerinin bir sonucu olduğunu belirterek görünürlük meselesinin kadın mücadelesindeki önemini vurgulamışlardır (URL-10).

[16] 2020 yılında Ann M. Noel ve David B. Oppenheimer editörlüğünde yayımlanan *Global #MeToo Movement* isimli kitapta, Amerika, Meksika, Kolombiya, Belçika, İsveç, Çekya, Hindistan, Güney Kore'nin de aralarında bulunduğu toplam 29 ülkeden kadınlar, kendi ülkelerinin kadın mücadelelerine dair yazılar ele almışlardır.

#MeToo hareketinin doğduğu sosyal ve politik ortamı anlayabilmek adına öncelikle 2017 sonrası Başkan Donald Trump döneminin siyasal atmosferi, ABD'de dönüşen popüler kültür ve popüler söylem ele alınacaktır. Zira 2017 yılında #MeToo hareketinin başlamasından iki yıl önce #OscarSoWhite kampanyasının devamında Akademi Ödülleri çerçevesinde temsiliyette ırksal çeşitliliğinin arttığı görülmektedir. Ardından Harvey Weinstein'in suçlanmasıyla çözülen endüstri ve yaşanan diğer gelişmeler; bunun sonucunda özellikle Hollywood'un bel kemiği sayılabilecek Akademi Ödülleri özelinde değişen cinsiyet temsili ve kadın odaklı hikâye anlatımının yükselişe geçmesi incelenecektir.

1.3.1. 2017 Sonrası ABD'de Popüler Kültürün ve Söylemin Dönüşümü

Bu başlıkta, 2017 yılı ve sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde dönüşen siyasal atmosferin etkileri ve ardından yükselişe geçen ilerici söylemin popüler kültürdeki etkileri incelenecektir. Bu bölümün amacı, daha önce de ifade edildiği üzere Amerikan kültürünün en büyük araçlarından biri olan Hollywood'un Amerika Birleşik Devletleri'nin siyasal ve ekonomik durumundan bağımsız bir yapı olmamasından dolayı, #MeToo süreci ve sonrasındaki Amerikan politik atmosferini anlamak ve endüstrideki dönüşümün hem sebepleri hem de etkilerini irdelemektir. Bu bağlamda 2016 ABD seçimlerinin ardından yükselen popülist sağ söylem ve buna karşı olarak bir direniş alanının yaratıldığı reklam, dizi ve sinema temsilleri, politik doğruculuk, "woke" gibi kavramlar ve konular anlaşılmaya çalışılacaktır.

8 Kasım 2016 günü yapılan başkanlık seçimlerinin ardından Amerika Birleşik Devletleri'nin 45. Başkanı olan Donald Trump (URL-11), cumhuriyetçilerin başkan adayı olarak kendini ilan ettiği konuşmasında, Amerika'ya Güney Amerika ülkelerinden, Çin'den ve Orta Doğu ülkelerinden gelen göçmenlerin Amerikalılar'dan işlerini çaldıklarını iddia ederek, Amerika'yı dışardan gelen "öteki"lerin tehdidine karşı daha güvenli ve daha büyük bir ülke yapmayı amaçladığını ifade etmiştir (URL-12). Kellner'dan aktaran Yalçın, Trump'ın söylemlerindeki en önemli bileşenlerin çoğulculuk ve politik doğruculuk karşıtlığı olduğunu ifade ederek göçmen karşıtlığını, kadın düşmanlığını, yabancı ve özellikle Müslümanlara karşı ırkçılık söylemlerini kullandığını belirtmektedir (2023, s. 10). Trump'ın ve başkanlığını yaptığı yönetimin siyahlara, kadınlara, azınlıklara ve LGBTQ'lara karşı yaptırımları *Columbia Hukuk Okulu'nun İnsan Hakları Enstitüsü*'nün[17] yapmış olduğu zaman çizelgesiyle incelenmiştir. Yönetimin göçmenlere karşı Meksika'da duvar örmesi ve ardından göçmen aileleri çocuklarından ayırarak insan haklarına aykırı tutumu, bir önceki dönemde başkan olan Obama'nın getirmiş olduğu cinsiyetler ve ırklar arası eşitsiz ödemeyi kaldırmayı amaçlayan kuralı durdurmuş

[17] *İng.* Columbia Law School's Human Rights Institute

olması, işverenlerin ahlâki ve dini sebeplerle çalışanlarının doğum kontrolünü karşılamayı reddetmesi için alan açması ve Birleşmiş Milletler Kadın Statüsü Komisyonu'nun 61. Oturumu'na LGBTQ karşıtı ve kadına yönelik şiddet yasasının kaldırılmasını talep eden nefret gruplarını davet etmesi gibi durumlar Trump döneminin öne çıkan olaylarıdır (URL-13).

Bunlara karşılık olarak ise Amerika 2017 ve 2020 yılları arasında pek çok protestoya şahit olmuştur. 2017 yılında Trump'ın başkan olmasından bir gün sonra yapılan Kadınlar Yürüyüşü[18] ve 2020 yılında George Floyd'un polis tarafından öldürülmesinin ardından yapılan Siyah Yaşamı Önemlidir[19] protestoları bunlar arasındadır. 2005 yılında yaptığı bir röportajda "Bir ünlü olduğunda istediğin her şeyi yapabilirsin" diyerek kadınları cinsel organlarından "tuttuğunu" ifade eden Trump'ın bu sözlerinin (URL-14) ortaya çıkması, Kadınlar Yürüyüşü'nün ateşleyicisi olmuştur (URL-15). Pek çok ünlü aktivistin ve oyuncunun katıldığı bu eylem, kadınların ve göçmen kadınların sağcı yönetime karşı bir direnç göstereceğinin de habercisi olarak ülke gündeminde oldukça büyük bir yer almıştır (URL-16). 2020'de yapılan bir diğer protesto ise 46 yaşındaki Amerikan vatandaşı olan George Floyd'un polis gözetiminde öldürülmesinin ardından neredeyse bütün Amerika'ya yayılan geniş çaptaki *Siyah Yaşamları Önemlidir* protestolarıdır (URL-17). Aslında bir sosyal hareket olan Siyah Yaşamı Önemlidir, 2013'te yine bir siyahi bir olan Trayvon Martin'in cinayetinin ardından dijital medyanın da etkisiyle kurulmuştur (URL-18). Özellikle 2017 yılının ardından yükselişe geçen sağ söylemin de etkisiyle George Floyd'un cinayeti büyük katılımlarla protesto edilmiştir.

#MeToo hareketinin de başlangıç yılı olan 2017'den 2020 yılına kadar geçen süreçte Trump yönetiminin karşısında azınlıklara, kadınlara ve LGBTQ bireylere yönelik sosyal adalet arayışı, 2020 yılında yapılan başkanlık seçimlerinde demokratların adayı olan Joe Biden'ın da başkan olarak seçilmesiyle ivme kazanmıştır. Bu noktada, Amerika'daki hâkim popüler kültürün de Trump'ın yönetimine karşı bir direnç alanı oluşturduğunu söylemek mümkündür. #MeToo hareketi, kadınlar ve siyahlar için yapılan yürüyüşler ve ardından yükselişe geçen sosyal dönüşümün rüzgârı popüler kültürü etkisi altına almış ve ilerici söylemler kendine ana akım medya temsilleri içerisinde kendine yer bulmuştur. Özellikle kadınları ve beyaz-olmayan ırkları dışlayan siyasal atmosfer, popüler kültürde kendine yer bulamamış, bunun aksine sinema ve televizyon temsillerinde "politik doğruluk" veya "woke" diye adlandırılan tutum yükselişe geçmiştir. Siyah kültüründe daha eski bir kullanımı olan "woke" hareketi, 2014 yılında ABD'de polis tarafından öldürülen Michael Brown'un ardından düzenlenen protestolarda yükselişe geçmiştir. Yukarıda da bahsedildiği üzere Siyah Yaşamı Önemlidir protestolarının bir parçası olarak "stay woke" tabiri dikkatli olunması amacıyla bir uyarı niteliği

[18] *İng.* Women's March
[19] *İng.* Black Lives Matter

taşımıştır. Ardından sosyal adalet arayışının bir sloganı haline gelen "stay woke", bu adaletsizliğe karşı farkındalık yaratması amacıyla kullanılmıştır (Smith ve Kapur'dan akt. Tunç, 2023, s. 99-100). Politik doğruluk kavramı ise özellikle ırk, cinsiyet, kültür veya cinsel yönelimle tanımlanan grupları ele alırken nefret söylemini bertaraf eden bir dil tercihi olarak açıklanmaktadır (URL-19).

Hollywood'un kamera önü ve arkasındaki cinsiyet eşitsizliğinin 2017 yılı ve sonrasındaki durumu bir sonraki bölümde ele alınacağından bu bölümde Hollywood'daki ırksal temsil sisteminin dönüşümüne ve sinema dışında reklam ve dizilerde kadın temsiliyetine dair örnekler verilerek popüler kültürün dönüşümünün daha geniş bir çerçevede ele alınması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, 2015 yılında aktivist ve yazar April Reign'in sosyal medya platformu olan Twitter'da bir hashtag çalışması olarak başlayan *#OscarsSoWhite* kampanyasının Hollywood'un dönüşümünde #MeToo'nun yanı sıra diğer bir ayak olarak ele almak önem arz etmektedir. 2015 yılındaki adaylıklarda bütün oyunculuk adaylarının beyaz olması karşısında başlatılan bu kampanyanın bir sonucu olarak 2016 yılında da yeterli çeşitlilik sağlanamadığı gerekçesiyle yönetmen Spike Lee ve oyuncu Jada Smith tarafından Oscar Ödül Töreni boykot edilmiştir (URL-20). Ardından 2018 yılından 2024 yılında uzanan süreçte çeşitli gelişmeler yaşanmış, 2020 yılında Oscar ödüllerini veren Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi (AMPAS) 2024'te yürürlüğe girmek üzere "kapsayıcılık standartları" altında yeni düzenleme getirilmiştir. Buna göre, filmdeki temsil, tema ve öykülerde çeşitlilik arttırılmalı, yaratıcı lider ve ekipte temsiliyet arttırılmalı, sektörde fırsat yaratabilme amacıyla film yapım ve dağıtım şirketleri de yeterli temsiliyeti sağlayamayan grupları ücretli stajyer olarak çalıştırmalı, pazarlama, reklam ve dağıtım alanlarında da aynı şekilde yeterli temsiliyeti bulunmayan grup, ırk veya etnik kökenden birden fazla üst düzey yönetici çalıştırılmalıdır (URL-21). Bunların yanı sıra 2016 yılından itibaren Akademi Ödülleri törenlerinde ırksal temsiliyet artmıştır. 2016 yılında Barry Jenkins'in yönettiği *Moonlight* filmi En İyi Film ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödüllerini almış ve aynı zamanda En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu dallarında da aday olmuştur. Oyuncu Denzel Washington'ın yönettiği *Fences* (2016) ve Afro-Amerikan kadın matematikçilerin hikayesini anlatan *Hidden Figures* (Melfi, 2016) filmi de ödül töreninde çeşitli adaylıklara ve ödüllere sahip olmuştur (URL-22). 2018 yılında ise Jordan Peele'ın yönettiği korku filmi *Get Out*, En İyi Senaryo ödülünü kazanmış; En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Erkek Oyuncu dallarında aday gösterilmiştir (URL-23). 2018 yılında Spike Lee'nin yönettiği *BlackKklansman,* 1960'larda geçen ve İtalyan bir şoförle Afrikan-Amerikan bir piyanistin hikâyesini anlatan *Green Book* (Farrelly, 2018) ve Marvel yapımı *Black Panther* (Coogler, 2018) En İyi Film dalında adayı olmuş olup *Green Book* ödülün sahibi olmuştur (URL-24). 2020 yılının ödül törenine damga vuran en önemli olay, Bong Joon Ho'nun yönettiği *Parasite* (2019) filminin En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Yabancı Film ödüllerini almasıdır (URL-25). Güney Kore yapımı olan film, Hollywood'a dışarıdan giriş yaparak endüstrinin en önemli gösterilerinden birinde en önemli ödülleri

almıştır. 2021 yılında Chadwick Boseman, Steven Yeun, Viola Davis, Yuh-Jung Youn gibi oyuncular oyunculuk ödüllerine aday olmuş, Koreli-Amerikalı yönetmen Lee Isaac Chung'un yönettiği *Minari* (2020) filmi de En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerine aday olmuştur (URL-26). 2023 yılında yönetmen Daniel Kwan'ın yönettiği *Everything Everywhere All At Once* filmi, toplam 11 dalda aday olmuş; En İyi Yönetmen, En İyi Film ve En İyi Kadın Oyuncu dahil olmak üzere 7 dalda ödül kazanmıştır. Marvel yapımı olan *Black Panther*'in devam filmi *Black Panther: Wakanda Forever* (Coogler, 2022) ise En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu dahil olmak üzere beş dalda aday olmuştur (URL-27). 2024 yılında Martin Scorsese'nin filmi *Killers Of The Flower Moon* (2023) filminin başrol oyuncusu Lilly Gladstone, Oscar tarihinde En İyi Kadın Oyuncu ödülüne aday olarak gösterilen ilk Yerli

Başkan Donald Trump döneminde ABD'de sadece Hollywood çerçevesinde değil, televizyon medyası ve dijital platformlarda da temsiliyetin beyaz olmayan ırklar ve kadın odaklı; diğer azınlık gruplar lehinde dönüştüğü görülmektedir. Özellikle moda reklamlarında kadın bedeninin temsiliyetinde çeşitlilik sağlanması, "güçlü kadın" anlatılarının kadınlara yönelik reklamlarda kendine yer bulması, dijital film ve dizi platformu olan Netflix'in yapımlarında ırksal çeşitlilik ve LGBTQ temsiliyetinin artması gibi olgular, ABD'deki dönüşümün sadece Hollywood'la sınırlı olmadığının altını çizmektedir. Örneğin spor kıyafetlerinin önde gelen markası Nike, büyük beden kadın kıyafetlerinin reklamını yapmaya başlamıştır (Görsel 1). İngiliz aristokrat bir ailenin öyküsüne odaklanan Netflix yapımı *Bridgerton* dizisi (Görsel 2) siyah karakterlere yer vermiş ve çeşitli tartışmalara sebep olmuştur (URL-29).



Görsel 1 *Spor giyim markası olan Nike'ın büyük beden kıyafet reklamı.* [20]



Görsel 2 Bridgerton *dizisi afişi*

Popüler kültürün bu dönüşümü, çeşitli tartışmalara da yol açmıştır. Öncelikle, politik doğrucu tutumun ifade özgürlüğünün kısıtlayıp kısıtlamadığı bir tartışma konusu olmuştur. Hatırlanacak olursa,

[20] "Nike'ın büyük beden kadın giyimi, her çeşit vücut tipinin hareketle güçlenmesini sağlamak için yapılmıştır." metniyle başlayan duyuru sayfası bulunmaktadır. İlgili sayfaya ulaşmak için bkz. https://www.nike.com/a/what-is-considered-plus-size [Erişim tarihi: 11.04.2024]

AMPAS'ın koyduğu kurallar Akademi Ödülleri özelinde tepeden inme sayılabilecek kurallardır (URL-21). Diğer yandan oldukça fazla tüketilen içeriklere sahip Netflix de gerçekçi olmayan temsiliyetleri politik doğruculuğun bir sonucu olarak ırksal çeşitliliğe yer vermek amacıyla benimsemiştir. Tunç, politik doğruluğun Amerikan sinemasını nasıl şekillendirdiğini ele aldığı yüksek lisans tezinde pek çok yazar ve kuramcının politik doğrucu tutumun farklı ırklara, cinsel kimliklere ve sınıflara karşı hoşgörü üretmek amacıyla pozitif bir noktadan ortaya çıktığını; ancak zamanla bu tavrın bir zorbalığa ve ifade özgürlüğünün kısıtlanmasına dönüşmüş olduğu hususunda hemfikir olduğunu vurgulamaktadır. 1980'lerde pozitif ayrımcılık, ayrımcı olmayan dil gibi kavramlarla benimsenmeye başlanan politik doğruculuk zamanla bir zorunluluğa ve zorlamaya dönüşmüştür (2023, s. 80). Nitekim söz konusu durum medyada ve popüler kültürde, dolayısıyla sinemada da kendine yer bulmuştur. Politik doğruculuk geleneksel film stüdyoları ve dijital üretim ve gösterim yapan Netflix gibi büyük yapım şirketleri tarafından benimsenerek istisnasız bir şekilde bu şirketlerin üreticilerinden beklenen bir standart halini almıştır. Benzer bir şekilde AMPAS'ın Oscar ödülleri için değerlendirilecek filmlerde aranan özellikleri değiştirmesi, söz konusu hoşgörü yaklaşımını samimi bir çeşitlilik arayışından bir zorunluluk haline getirmiştir.

Bu dönüşümle ilgili bir diğer dikkat edilmesi gereken konu ise söz konusu *kapsayıcılık zorunluluğunun* kapitalist üretim-tüketim dinamikleriyle ilişkisidir. Dove markasının 2004 yılında başlattığı "Dove Self-Esteem Project"[21] adlı reklam projesini eleştirel bir söylem analizine tabi tutan Aksu, Dove'un beden olumlamayı ve kişilerin görünüşleriyle barışma oranını arttırmayı amaçlayarak yola çıkan söz konusu kampanyası hakkında özellikle feminizm ve güzellik standartları üzerine çalışan araştırmacıların eleştirel yaklaşımları olduğunu ifade etmektedir. Bu eleştirilerden biri de Dove'un söz konusu kampanyayı insanların bedenlerine yönelik imaj algısını iyileştirmekten ziyade pazarlama amaçları gütmesidir (2023, s. 160). 2014'te çağdaş reklamcılık üzerine bir panel esnasında ortaya atılmış femvertising kavramı, merkezinde kadınlık ve kadınlık performansının yer aldığı ve kadınları güçlendirme amacında olduğu iddiasını taşıyan reklamcılığa verilen bir isim olmuştur. Kavramın ortaya atıldığı yılı takiben de bu tarz reklamlarda büyük bir patlama olmuş, P&G "Always Like a Girl"[22], Pantene'in "Labels Against Women"[23], Sport England'ın "This Girl Can"[24] gibi reklam kampanyaları art arda boy göstermiştir. Gwynne ve Chay'e göre neoliberal geç kapitalist ekonomilerde, fiziksel çekicilik veya "güzellik' bir "para sistemine" dönüştürülmekte ve güzellik miti, kadınların sadece nasıl göründüğünü değil, nasıl davrandıklarını da belirlemeye çalışmaktadırlar (2022, s. 3-4). Bu çalışma reklamcılık sektöründeki femvertising örnekleri üzerine olmamakla birlikte politik doğruluğun ve

[21] *İng.* Dove Özgüven Projesi
[22] *İng.* Her Zaman Kız Gibi
[23] *İng.* Kadınlara Karşı Yaftalar
[24] *İng.* Bu Kız Yapabilir

femvertising'in popüler kültür ve medya alanlarında benzer dönemlerde etkili olması ve bunun ana akım sinemaya yansımaları dikkat çekicidir. Politik doğruluğun bir zorunlu hoşgörü hali dayatmasının yanında femvertising örneklerinde de görüldüğü üzere kadın "güçlendirmesinin" satılabilir bir meta haline gelmesi üzerine düşünmeye değerdir. 21. yüzyılın ilk yirmi yılında ivme kazanan bu iki edim şüphesiz ki temkinli bir yaklaşımı ve değerlendirmeyi gerektirmektedir.

1.3.2. Harvey Weinstein Olayı ve Sonrası

Yukarıda da görüldüğü üzere, #MeToo hareketi dünyanın pek çok yerinde, geriye dönük olarak kadınlara yönelik şiddet politikalarını gözler önüne sermiştir. Hollywood'un #MeToo akımı ise yaşanan istismar, taciz ve tecavüz vakalarının neredeyse endüstrinin çoğunu kapsayan sistematik bir problem olduğunu ortaya çıkarmış ve bu problemi görünür kılmıştır. Örneğin, #MeToo'nun ardından 2018 yılında Wikipedia sitesinde *Sexual abuse in the American film industry: revision history*[25] başlıklı bir sayfa açılmış ve sessiz film dönemi dahil olmak üzere, Hollywood'un döneminin şartlarına göre ses getirip ardından unutulan şiddet olaylarının özeti yazılmıştır (URL-30). *USA Today* isimli haber sitesinde, gazeteciler 843 kadının dahil olduğu toplam 861 kişiyle anket yapmış ve Hollywood'da yönetmen, yapımcı, oyuncu ve kurgucu gibi meslekler yapan kadınların yüzde 94'ünün bu sorulara olumlu yanıtlar verdiğini paylaşmışlardır. Sorular sorular arasında cinsel şaka, izinsiz fotoğraf paylaşımı, başkalarının yaşadığı cinsel içerikli yorum ve şakalar, istenmeyen dokunulma, başkalarının yönetici veya patronlarıyla yaşadıkları cinsel ilişki sonucunda mesleki olarak ilerlediklerine tanıklık etme, teşhir edilmeye maruz kalma, cinsel eylemi yapmak zorunda bırakılma gibi sorulara cevap vermişlerdir. *National Sexual Violence Resource Center*[26] danışmanlığında hazırlanan ve kâr amacı gütmeyen kuruluşlar olan *The Creative Collection* ve *Women in Film and Television*'ın resmi partnerleri olduğu bu ankette adı geçen kuruluşlara üye olan kadınlar arasında yapılmıştır (URL-31)[27].

2018 yılında üç yüz kişiden fazla Hollywood ünlüsünün bir araya gelip kurduğu *Time's Up*[28] Hareketi, iş yerinde cinsel taciz veya saldırıya maruz kalan kişilerin yasal yollarla korumayı amaçlamıştır. Hareketin amacı, cinsiyet eşitliği konusunda yasaların çıkmasını sağlamak ve özellikle beyaz olmayan kadınlar için fırsatlar yaratabilmektir. Oluşturulan fon sonucu Haziran 2018 itibariyle 21 milyon dolar toplanmış ve iki yüzden fazla gönüllü avukat bir araya gelmiştir (URL-32). Yüksek profilli ünlülerin bağışları ve hareketi sahiplenmesiyle, hareket kamusal alanda oldukça görünür kılınmıştır.

[25] İng. Amerika film endüstrisinde cinsel istismar: Tarihin gözden geçirilmesi
[26] *İng.* Ulusal Cinsel Şiddet Kaynak Merkezi
[27] Orijinal haber 20 Şubat 2018'de yapılmıştır. Ardından anketin nasıl oluşturulduğuna ve yapıldığına dair bilgiler, yukarıda belirtilen kaynakçada geçmektedir. Orijinal habere https://www.usatoday.com/story/life/people/2018/02/20/how-common-sexual-misconduct-hollywood/1083964001/ sitesinden ulaşılmaktadır.
[28] *İng.* Zamanı Geldi

Örneğin 2018 yılında yapılan Altın Küre ödüllerinde, kadınlar siyah giyinip hareket için bir farkındalık yaratmayı amaçlayarak ödül törenine katılmışlardır. Ödül törenine #MeToo hareketini başlatan Tarana Burke ve pek çok sosyal aktivist davet edilmiştir (URL-33). Altın Küre ödül töreninden önce, 2018 yılının mayıs ayında yapılan Cannes Film Festivali'nde ise kadınlar bir araya gelip el ele tutuşarak film sektöründeki toplumsal cinsiyet ayrımcılığını protesto etmişlerdir. 2018 yılındaki yarışma jürisinin başkanı olan Cate Blanchett ve jüri üyeleri Kristen Stewart, Léa Seydoux Ava DuVernay ve Khadja Nin'in (URL-34) öncülüğünde yapılan ve seksen iki kişinin katıldığı bu protestoda da kadın ünlüler, endüstrideki cinsiyet bazlı ayrımcılığa dikkat çekmişlerdir (URL-35).

2018 yılında yapılan önemli film festivalleri ve ödül törenlerinde, yüksek profilli ünlülerinde de #MeToo hareketi sonucunda oluşan politik rüzgârı sahiplenmesiyle, yukarıda adı geçen Harvey Weinstein dışında pek çok ünlü oyuncu ve yönetmen hakkında suçlamalar ortaya atılmıştır. 2017 yılının Ekim ayında oyuncu Anthony Rapp, Kevin Spacey'nin kendisi henüz 14 yaşındayken onu istismar ettiğini söylediği bir röportaj vermiştir. Olayın gerçekleşme yılı 1986 olmasına rağmen, Rapp 2017 yılında bu hikâyeyi #MeToo'nun etkisiyle kamuoyuyla paylaşmaya karar verdiğini ifade etmiştir. Rapp, daha önceki yıllarda avukatların ona "değmeyeceğini" söylediğini ancak kendi arkadaşları çevresinde bunu sık sık dile getirmeye çalıştığını söyleyerek mücadelesini bırakmadığını ifade etmiştir. Harvey Weinstein meselesinde sesini yükselten kadınları görene kadar İki Oscar ödüllü (URL-36), "yüksek profilli" bir ünlü oyuncuya karşı mücadele edemediğini belirtmiştir: "Weinstein durumunun gerçekleşmesine izin veren şey, farkında olunan veya olunmayan sessizlik komplosuydu. Bu tür şeyler, sadece dikkat çekmezse ve unutulursa devam edebilir" (URL-37). Rapp'in ardından pek çok kişi de Spacey hakkında suçlamalarda bulunmuştur. Ardından o yıllarda oynadığı dizi olan *House of Cards*'ın (2013-2018) final sezonu ertelenmiş (URL-38), ardından oyuncu diziden çıkarılmıştır (URL-39). Yine Spacey'nin oynadığı ve henüz vizyona girmeyen *All the Money in the World* (Scott, 2017) filminde ise Spacey'nin oynadığı bütün sahneler silinerek başka bir oyuncuyla tekrar çekilmiştir (URL-40).

Usual Suspects (1995), *X-Men: First Class* (2011), *X-Men* (2000) ve *Supermen Returns* (2006) gibi filmlerin yapımcısı ve yönetmeni Bryan Singer da 2017 yılında yapımcısı ve yönetmeni olduğu *Bohemian Rhapsody* (2018) filminin yönetmenliğinden hakkındaki suçlamalardan dolayı kovulmuştur (URL-41). 1997 yılında yapımcı ve yönetmenliğini yaptığı *Apt Pupil* filmi sırasında on dört yaşındaki figüran oyuncu çocuğa soyunmasını emrettiği gerekçesiyle dava açılsa da reddedilmiştir. Ardından 2014 yılında hakkında benzer suçlamalarla tekrar dava açılmış ve tekrar reddedilmiştir. Yapım şirketleri tarafından *Bohemian Rhapsody* filminden çekilmesinin sebepleri olarak filmin başrol karakterini canlandıran Rami Malek'le sette anlaşamaması ve beklenmeyen müsait olamama durumu olarak açıklansa da (URL-42) başka haber kaynaklarında 4 Aralık'ta seti terk ettiği gerekçesiyle setten kovulduğu iddia edilmiş, ardından 7 Aralık'ta hakkında cinsel saldırıdan dava açılmıştır. Yönetmen

olarak Dexter Fletcher'ın işe alındığı bu filmde, Bryan Singer yönetmen olarak kredi almıştır ancak yapımcı olarak almamıştır (URL-43). Film, En İyi Film Ödülü Oscar adayı olmuş ve En İyi Erkek oyuncu, En İyi Kurgu, En İyi Ses Kurgusu ve En İyi Ses Miksajı ödüllerinin sahibi olmuştur (URL-44). Singer, filmden kovulduktan sonra 2017-2019 yılları arasında *The Gifted* isimli dizide yirmi dokuz bölüm yürütücü yapımcı olarak çalışmıştır (URL-45) ve hakkındaki davalar sonucunda ceza almamıştır (URL-46).

2018 yılında oyuncu Morgan Freeman, hakkında on altı kadın cinsel taciz suçlamasında bulunmuştur (URL-47). Freeman, suçlamaları kabul etmemiş ancak eğer saygısızca ve rahatsız edici davranışlarda bulunduysa özür dilediğini beyan etmiştir (URL-48). Ardından 2021 yılında *Hitman's Wife's Bodyguard* (Hughes, 2021) filminde başrolü oynayıp mart ayındaki Oscar Ödül Töreninde sunuculuk yapmıştır (URL-46). Oyuncu Dustin Hoffman hakkında da 2017 yılında beş kadın suçlamada bulunmuş (URL-49) ancak Hoffman suçlamaların ardından üç tane filmde çalışmış ve 2024'te vizyona girecek olan *Kung Fu Panda 4* (Mitchell, 2024) filminde de seslendirme yaparak kariyerine devam etmiştir (URL-50). Yukarıda ismi geçen oyuncu ve yönetmenler dışında pek kişi özellikle #MeToo'nun başlangıcı olan 2017 yılından sonra suçlamalarla karşılaşmışlardır. Bu kişiler, ceza alsalar da almasalar da medyada neredeyse listeler halinde kamuyla paylaşılmıştır. Örneğin, Sara M. Moniuszko, USA Today isimli haber sitesinde 2018 yılının Kasım ayında güncellenmiş haliyle #MeToo suçlamalarına dahil olan altmış kişinin listesini yayınlamıştır. Aralarında Ben Affleck, Luc Besson, Louis C.K., Bill Cosby, Michael Douglas, James Toback, Paul Haggis, Richard Dreyfuss, James Franco, Brett Ratner, Sylvester Stallone, Ed Westwick gibi oyuncu ve yönetmenler; Andrew Kreisberg ve John Lasseter gibi yapım şirketlerinde çalışan yöneticiler bulunmaktadır. Bill Cosby ve Harvey Weinstein hapis cezasıyla karşılaşmış, diğerleri ise suçlamalardan sonra çoğunlukla işlerini bırakıp endüstriyi terk etmişlerdir (URL-51).

Yönetmenler Woody Allen ve Roman Polanski ise, suçlamalara ve hatta hapis cezasına rağmen film sektörüyle çalışmalarını sürdürmüşlerdir. Polanski'den farklı olarak Allen, kendisine yönelik suçlamalar aile içinde ve kanıtsız olduğu için, eski eşi Mia Farrow'la birlikte evlat edindiği Dylan Farrow'un onu çocukken taciz ettiği yönündeki suçlamaları reddetmiştir. İlk olarak 1992 yılında suç duyurusunda bulunulan Allen, soruşturmalarla aklansa da Dylan Farrow, erkek kardeşinin de desteğiyle suçlamayı 2014 yılında yinelemiştir. Diğer oğlu ise 2018 yılında Allen'ı savunmuştur. Allen, 1992 yılında Mia Farrrow'la evlat edindikleri Soon-Yi Previn ile ilişkisinin başlaması sebebiyle Mia Farrow'un bu suçlamaları ona karşı kullandığını açıklamış ve endüstride film üretimine devam etmiştir. Hollywood'un içindeki ünlülerin bir kısmı onunla çalışmaktan pişmanlık duyduğunu belirtmiş, bir kısmı ise onu destekleyerek filmlerinde oynamaya devam etmişlerdir (URL-52). Polanski ise, 1978 yılında, bir sene önce bir çocuğu istismar etmesinden dolayı hapis cezasını beklerken Amerika'dan kaçmıştır.

Bu suçlamaya rağmen, 2003 yılında *Pianist* (2002) filmiyle En İyi Yönetmen Oscar ödülü almış ancak, suçlu olduğu için ödül törenine katılamamıştır. 2009 yılında İsviçre'de tutuklandığı zaman, yüz kişiden fazla Hollywood'da çalışan oyuncu, yönetmen ve yapımcılar onun salınması için imza toplamıştır. Ancak 2010 yılından sonra beş kişi daha Polanski hakkında suçlamalarda bulunmuşsa da Polanski bu iddiaları reddetmiştir (URL-53). Yönetmen, 1978 yılında suçlanmasının ardından, Kate Winslet, Sigourney Weaver, Ben Kingsley, Adrien Brody, Ewan McGregor gibi Amerikalı oyuncularla çalışmış, #MeToo hareketinin başladığı yıl olan 2017'den sonra ise iki film daha çekmiştir (URL-54). Görüldüğü üzere #MeToo ve benzeri hareketlerin özellikle sinema sektöründe güçlü erkekleri haksız yere itham ederek işlerinden ve pozisyonlarından ettiği iddiası büyük örneklerle de sabit olacak şekilde doğru değildir. İşledikleri cinsel suçların ifşasının ardından söz konusu büyük isimler bazen konum değiştirerek bazense suçlamaları tamamen inkâr ederek çalışmalarına devam edebilmektedir.

1.3.3. 2017 Sonrası Hollywood'da Kadın Yaratıcıların ve Kadın Kahramanların Durumu

Çoğunlukla ünlü isimlere yönelik suçlamaların gündemi meşgul ettiği #MeToo sürecinin bir yansıması da endüstri içerisinde çalışan kadınların oranı olmuştur. Bölüm 1.1.3.'te ele alındığı üzere kadınların yönetmen olarak çalışma oranı düşük olmasına karşın, yönetmen olarak çalışan kadınların tanınırlığı ve görünürlüğü de bir başka problem olarak ele alınmaya başlamıştır. 2018 yılında veri gazetecisi Miriam Quick, Oscar, Altın Ayı, Altın Palmiye, Altın Leopar, Altın Küre ve BAFTA gibi ödüllerin de içerisinde bulunduğu dünya çapındaki on büyük yönetmen ödüllerini incelemiş ve 1990-2018 yılları arasında kadın yönetmen oranının yüzde on iki olduğunu ifade etmiştir. Toplam 243 adet film içerisinde oyuncu ve film ekibi içerisinde toplam kadın ve erkek sayılarını karşılaştırmış ve erkeklerle kadınların eşit sayıda olduğu film oranını yüzde 5, kadınların erkeklerin sayısını geçtiği film oranını yüzde 6, erkeklerin kadınların sayısını geçtiği film oranını ise yüzde 89 bulmuştur. Kurgu, prodüksiyon tasarımı ve yapımcı rollerde kadınların oranı daha yüksek olsa da özellikle sinematografi ve yönetmenlik alanında kadınların adaylık ve yönetmenlik oranları oldukça düşüktür (URL-55). 2017 yılından itibaren, 2018 yılında Rachel Morrison *Mudbound* (2017) filmi ile, 2021 yılında Ari Wegner *The Power of Dog* (2021) filmi ile, 2023 yılında Mandy Walker *Elvis* (2022) filmlerindeki görüntü yönetmenliği ile En İyi Görüntü Yönetimi dalında aday olmuşlardır (URL-56). 2023 yılı da dahil olmak üzere 95 yıllık Oscar tarihinde, ilk olarak 1986 yılında olmak üzere En İyi Film Ödülüne aday olan 591 filmden sadece 19'unu kadınlar yönetmiş, En İyi Yönetmen Ödülüne ise ilk olarak 1976 yılında *Seven Beauties* filmiyle Lina Wertmüller aday gösterilmiştir. Oscar ödüllerinin tarihi içerisinde toplam yedi kadın aday olmuş, Kathryn Bigelow 2009 yılında *Hurt Locker* filmiyle bu adaylığı kazanan ilk kadın olmuştur. Ardından 2021 yılında ise ilk olarak Emerald Fennel *Promising Young Woman* ile Chloe Zhao

Nomadland filmleri aynı anda adaylık alarak listeye girmişlerdir (URL-57). 1994 yılında *The Piano* filmi ile En İyi Yönetmen ödülüne aday olan Jane Campion, 2022 yılında *The Power Of The Dog* filmi ile En İyi Film adayı olmuş ve En İyi Yönetmen ödülünü kazanmıştır (URL-58).

2017 yılında henüz ikinci filmiyle En İyi Yönetmen ödülüne aday olan Greta Gerwig (URL-59), 2020 yılında henüz ilk uzun metraj filmiyle aday olan Emerald Fennel (URL-60) ve üçüncü uzun metraj filmiyle ödülü kazanan Chloe Zhao (URL-61) anlattıkları kadın odaklı hikayeleriyle birlikte kadın filmlerinin yükselişini temsil eder hale gelmişlerdir. Bu noktada, ana akım filmlerin içerisinde yer alan, kadınların stereotipik de temsillerinin zaman zaman dışına çıkan filmler, #MeToo'nun da etkisiyle yükselişe geçmiştir. Bu noktada, adı geçen filmlerin öykülerinin ve baş karakterlerinin de incelenmesi önem arz etmektedir. *Lady Bird* (Gerwig, 2017) ve *Little Women* (Gerwig, 2019) filmleriyle En İyi Senaryo ve En İyi Yönetmen dallarında Oscar adaylığı alan Gerwig, filmlerinde kendi hayatını çizmeye ve bağımsız olmaya çalışan kadınları konu edinmektedir. Son çektiği film olan Barbie, tezin son kısmında analizi yapılacak filmlerden biri olup, var oluş sancısı yaşayan Barbie bebeğin hikâyesine odaklanmaktadır. Chloé Zhao'nun *Nomadland* (2020) filmi ise karavanda yaşamaya başlayan ve göçebe olan orta yaşlarında olan Fern'in hikayesine odaklanmaktadır. Temsiliyet açısından bakıldığında 60 yaşlarında bir kadın karakterin baş karakter olarak var oluş problemlerini ele alan ve bağımsız bir şekilde resmeden hikâye biçimi ana akım sinemada kendine çok yer bulmamaktadır. Bu noktada her ne kadar ünlü oyuncu Frances McDormand filmde rol alsa da karakterinin sade ve gerçekçi olması açısından oldukça önemli bir filmdir. Tezin son kısmında ele alınacak olan Promising Young Woman ise, tecavüz-intikam türünün uylaşımlarına sahip, tecavüze uğrayıp intihar arkadaşı için intikam almaya başlayan ve bu yolla kadın dayanışmasına göz kırpan bir filmdir.

Yukarıda bahsi geçen filmlerin yanı sıra, 2018 yılında Jennifer Fox'un yönettiği *The Tale* filmi, cinsel istismara uğrayan çocukların belgeselini çekerken kendi uğradığı istismarla yüzleşen bir kadının hikâyesine odaklanmaktadır. 2020 yılında Eliza Hitman'ın çektiği *Never Rarely Sometimes Always* filmi, kürtaj olmak için Pennsylvania'dan New York'a giden Autumn'un hikâyesini anlatır. 2022 yılında Sarah Polley'in çektiği *Women Talking*, dindar bir komünitede yaşayan kadınların, birbiriyle konuşmaya başlayarak uzun yıllardır süren cinsel saldırıların açığa çıkarmasını aktarmaktadır.

Ayrıca #MeToo sürecinin de etkisiyle film veya televizyon endüstrisi içerisinde yaşanan ayrımcılıkları anlatan ve kadın yönetmenlerin çektiği filmlerin de zaman zaman Oscar ödülleri ve adaylıkları zaman zaman diğer festivallerde ana yarışmaya katılarak ödüller kazandığı görülmektedir. Bu filmlerin en önemlileri olarak sayılabilecek, Kitty Green'in yönettiği *The Assistant* (2019), bir film prodüksiyon şirketinde çalışan kadının yaşadığı ayrımcılığa sessizce direnmeye çalıştığı hikayesine odaklanmaktadır. 2022 yılında Maria Schrader'in yönetmenliğini üstlendiği *She Said* filmi ise Harvey Weinstein'ın suçlarını ortaya çıkaran iki kadın gazetecinin hikayesini anlatmaktadır. Yine 2019 yılında

Jay Roach'ın yönettiği *Bombshell* ise televizyon endüstrisi içerisindeki ayrımcılıkları konu edinerek En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödüllerinde aday olarak gösterilmiştir (URL-62). Bu filmlerle birlikte, #MeToo'nun bir başlangıç noktası olarak görülebilecek, ana akım filmlerde ayrımcılığa karşı mücadele eden kadın temsilleri yer almaya başlamıştır.

Kadın temsillerinin dönüşümü noktasında değinilebilecek bir diğer unsur ise gender-reboot'lar[29] olmuştur. Mevcut ve herkesçe bilinen popüler filmlerin kadın karakterlerle yeniden çekilmesi, #MeToo'dan da önce başlayan ve sonrasında yükselişe geçen, Hollywood'da trend haline gelen bir akım olmuştur. 2016 yılında *Ghostbusters* (Reitman, 1984) filminin tamamı kadın oyuncularla çekilen versiyonu, popüler kültür içerisinde de oldukça ses getirerek dikkat çeken filmlerden biri olmuştur. Ardından 2018 yılında *Ocean's* serisinin devamı olarak çekilen *Ocean's Eight* (Ross) filminin bütün karakterleri kadındır. Sir Arthur Conan Doyle'un polisiye edebiyata ait olan olan Sherlock Holmes'ün hikâyelerinde oldukça az adı geçen kız kardeşi Enola Holmes'un hikâyesini anlatan *Enola Holmes* (Bradbeer, 2020) filmi, dijital dizi ve film platformu olan Netflix'te yayınlanmıştır. Yukarıda örneği verilen filmlerin dışında hem sinemada hem de dizilerde kadın karakterlerin, popüler kültürde etki yaratan filmlerdeki erkek karakterlerin yerine geçerek, erkek hikâyelerini de bir şekilde bir yıkıma uğrattığı görülmektedir. Kadınların temsiliyetinin neredeyse çoğu zaman erkek bakışından inşa edilmesi Hollywood'da eleştirilen bir nokta olmakla beraber, bu noktada kadın karakterlerin erkekler yerine geçmesindense kendi temsil dünyasını yaratmasının öneminden bahsetmek gerekmektedir. Özellikle popüler kültür ürünlerinde temsil, seyircisini/izleyicisini etki altına almış ve kültür endüstrisindeki pek çok ürün tüketenlere yönelik yeni bir gerçeklik sunmuştur. Aşina olunan ve popüler kültür içerisinde kendine bir yer edinmiş filmlerin yeniden çevrimleri, seyirci olarak kadının konumunu sorgulamayı gerektirmektedir. Bir "öteki" olarak kadınların filmlerin dünyası içerisinde kendi gerçekliği ve kendi temsiliyetinin sağlanması ve erkek karakterlerden bağımsız da olabilen, onların yerine geçmeyi gerektirmeyecek öykülerde yer almasının altını çizmek gerekmektedir.

Gender-rebootlar gibi, çoğunlukla bir trendi yakalamak adına yapılan diğer örnek ise Amerika'da sinema ve popüler kültür denince akla ilk gelen Marvel çizgi romanlarının sinema uyarlamalarıdır. Marvel Cinematic Universe (MUC)[30]'ün 1986 yılında başlayan sinema uyarlamaları, özellikle 2018 yılından sonra kadın süper kahramanları merkezine alan veya yan rollerde de kadın kahraman görülen filmlerle dönüşmüştür. 2012'de başlayan ve 2019'da son filmi çekilen *Avengers* serisinde yer alan erkek süper kahramanların hikayeleri çok önceden anlatılmaya başlanmış ancak kadın

[29] *İng.* Mevcut filmlerin (özellikle) baş karakterlerinin cinsiyeti değiştirilerek yeniden çekilmesi
[30] İng. Marvel Sinematik Evreni

süper kahramanların hikâyeleri 2021 yılında çekilen film *Black Widow* (Shortland) ve 2021 yılında yayınlanan dizi *WandaVision* (Schaeffer) ile anlatılmaya başlanmıştır (URL-63).

Yukarıda da görüleceği üzere, Hollywood'un kadınlara yönelik tutumu #MeToo sürecinden önce kendini yavaşça göstermeye başlasa da özellikle 2017 yılından sonra kadınların hem yönetmen hem de film karakteri olarak görünürlüğünün arttığı gözlenmektedir. Bu noktada, Harvey Weinstein'in suçlarının kamuoyunda oldukça görünür bir şekilde yayınlanması ve ardından gelen güçlü Hollywood figürlerinin çeşitli suçlarının ortaya çıkmasıyla Hollywood'un dışına çıkarılması, endüstrinin içerisinde kadınların konumunun sorgulanmaya başlanması ve özellikle kadın filmleri çeken kadın yönetmenlerin de Hollywood içerisinde yeterli olmasa da takdir görmeye başlanması ile sonuçlandığı görülmektedir. Hollywood'un güçlü bir kültürel araç olarak filmleriyle popüler kültürden etkilenmesi ve popüler kültüre yön vermesi kaçınılmaz olduğundan, medyayı ve kendisini etkisi altına alan #MeToo sürecinin bir yansıması da kadın hikayelerine önem vermeye başlanan filmlerin ana akımda ivme kazanmasıdır.

Endüstrideki bir diğer problem olan ve özellikle oyuncular üzerinden tartışılan bir diğer konu kadın-erkek arasındaki ödeme eşitsizliğidir. #MeToo hareketinden önce de bu problem olsa da #MeToo sonrası özellikle kadın oyuncuların bu konuyu daha sık dile getirdiği görülmektedir. 2014 yılında film yapım şirketi Sony'nin sitesinin hacklenmesi sonucunda, kadın ve erkek oyuncular arasındaki ödeme eşitsizliği gün yüzüne çıkmış, *American Hustle* (O. Russel, 2013) filminin kadın oyuncuları Jennifer Lawrence ve Amy Adams'ın rol arkadaşları Christian Bale, Bradley Cooper ve Jeremy Renner'dan daha az aldığı öğrenilmiştir (URL-64). Ardından 2015 yılında oyuncu Patirica Arquette, ödül konuşmasını yaptığı Oscar Ödül Töreninde, kadınların eşit maaş hakkına vurgu yaparak ses getirmiştir (URL-65). Michelle Williams, Charlize Theron, Emma Stone, Natalie Portman, Meryl Streep, Jessica Chastain ve Emma Watson gibi oyuncular da bu ödeme eşitsizliğini yaşadıklarını ifade etmişlerdir (URL-64). Aralarında Oscar ödüllü olan ve yıldız sistemi içerisinde oldukça yüksekte bulunan oyuncuların dahi erkek rol arkadaşlarıyla aralarındaki eşitsizlik düşünüldüğünde, Hollywood'un kadınlara yönelik ayrımcı maaş politikasının endüstrideki en büyük problemlerden biri olduğu görülmektedir. Joann Park, *Berkeley Political Rewiev*'da ele aldığı yazıda, kadınlara yönelik bu ödeme eşitsizliğin kadınların temsil politikalarının bir sonucu olduğunu ileri sürmektedir. Kadınların oyunculuk yeteneklerinden ziyade daha çok güzellikleri, cinsel olarak arzulanabilirliği üzerinden temsil edildiğini ifade eden Park, 2018 yılında yapılan ve en fazla kazanan 100 film üzerinden kadın temsiliyetinin incelendiği çalışmaya atıfta bulunarak[31] kadın oyuncuların karşılaştığı eşitsiz maaş politikasının şaşırtıcı olmadığını ifade etmektedir. Süper yıldız seviyesinde olan oyuncular arasında bile yaklaşık bir milyon dolar maaş

[31] İlgili çalışma için bkz. https://stacker.com/movies/how-are-women-portrayed-top-grossing-movies

farkının olduğunu ifade eden Park, Hollywood'daki bu eşitsizliğin ülke genelinde kadın ayrımcılığına oldukça katkı sağladığını öne sürmektedir (URL-66).

#MeToo hareketinin endüstrideki ayrımcılığa karşı potansiyel bir dönüşüm izlerini taşıdığını ifade etmek mümkün olmakla birlikte, yukarıda da görüleceği gibi kadın ve erkekler arasındaki maaş eşitsizliği gibi meseleler, bu eşitlenmenin önüne geçmektedir. Kadın yönetmenlerin ve kadın temsiliyetinin ana akım sinemada kendine yer bulmaya başlaması oldukça kıymetlidir ancak bu noktada bu dönüşümün ne için yapıldığı sorusu önem kazanmaktadır. Sadece daha fazla para kazanabilmek adına bir moda haline gelmiş feminizmin, popüler sinemadaki kadın temsiliyetini ne derece dönüştüreceği de göz önünde bulundurulmalıdır.

2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Amaç

Bu tez çalışması, #MeToo hareketinin etkisiyle Hollywood filmlerinde gözlemlenen kadın merkezli hikayelerin yükselişini ve kamera arkasındaki kadın profesyonellerin görünürlüklerindeki artışı derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. #MeToo sonrası Hollywood'da gerek film metinlerinde gerekse endüstride ortaya çıkan feminist eğilimin gerçekliği, özellikle seçilen örnek filmlerdeki temsil politikaları üzerinden değerlendirilecektir. Bu sebeple öncelikle Hollywood'un tarihini detaylı bir biçimde ele almak ve bu endüstrinin sosyoekonomik dinamiklerini açığa çıkarmak, yıllardır kökleşmiş temsil politikalarını irdelemek büyük önem arz etmektedir. O sebeple önceki kısımda Hollywood'un tarihçesine ve üzerine kurulduğu ekonomik istikrarı sağlamaya yönelik mekanizmalara değinilmiş, Hollywood'un sahiplik yapısı ile kamera önü ve arkasında yer alan toplumsal cinsiyet yapısı anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu tez çalışmasının amacı, geçmişten çalışmanın yapıldığı döneme kadar Hollywood'un gerek endüstriyel gerekse film içeriği anlamında yapısını ortaya koymak ve yüz yılı aşkın Hollywood geleneğinde gerçekleşen değişimin analiz edilmesidir. Hollywood'da stüdyoların önemli mevkilerine gelen, yönetmen koltuğuna oturan kadınların bir asrı aşkın Hollywood alışkanlıklarına etkisini anlamak hedeflenmektedir. Çalışmada, #MeToo sonrası kamera önünde ve arkasında yer alan kadın varlığının artmasının endüstriyel dinamikleri nasıl etkilediği ve kadın kahraman merkezli filmlerin ne derece kadın hareketi lehine şekillendiği anlaşılmaya çalışılacaktır. Hollywood'da 21. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan bu dönüşümün gerçekten de Hollywood geleneğinin yeniden yapılanmasında etkili olup olmadığı incelenecektir.

2.2. Yöntem

İzah edildiği üzere bu tez çalışması #MeToo hareketi sonrasında 21. yüzyılın ilk çeyreğinde Hollywood'un ana karakteri kadın olan anlatılara yönelmesi ve stüdyoların kadın yönetmenleri yönetmen koltuğuna oturtarak kadınlara kadın hikayesi anlatma imkânı vermesinin yüz yılı aşkın Hollywood üretim pratiklerini dönüştürme ihtimalini göz önüne sermeyi amaçlamaktadır. Bu amaca ulaşmak adına Hollywood'un endüstriyel pratiklerini incelemek önemli olduğu kadar film metinlerinin içeriğini, bu içeriğin hangi görsel temsil politikalarıyla perdeye aktarıldığını anlamak da önem arz etmektedir. O sebeple Hollywood'un endüstriyel ayağını ve temsil-içerik ayağını daha iyi anlamak üzere bu tez çalışmasında iki kuram yol gösterici olarak benimsenmiştir. Bunlardan ilki, Hollywood'da yirmi birinci yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarında ortaya çıkan ve kadın hareketi lehine görünen dönüşümü anlamak adına feminist kuramdır. Bu kısımda feminist kuramın yıllar boyunca geçirdiği dönüşüm ele alınacak ve özellikle film çalışmaları ile feminist kuramın kesişimi olan feminist film kuramı,

endüstrideki değişimleri anlamak için olduğu kadar son kısımda örnek filmlerin tabi oldukları temsil politikalarını anlamak üzere de yol gösterici olacaktır. Feminist film eleştirisi, feminist ideolojiye dayanmakta olup "toplumlardaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmakta ve gelecekte kurmayı hedeflediği toplumun bu yaklaşımlardan arınmış olmasını amaçlamaktadır" (Kabadayı, 2013, s. 89). Feminist film eleştirisi altmışlı yıllarda doğmuş ve özellikle 68 sonrası karşı kültür hareketlerinin bir parçası olarak şekillenmiştir. Bu bağlamda siyah hareketi ve eşcinsel hareketi gibi karşı kültür hareketleriyle birlikte düşünülmesi gereken feminist film kuramı, terminolojisi ve yöntembilimiyle diğer karşı kültür hareketlerinden doğan kuramlara kıyasla en etkilisi ve en uzun soluklusudur. Feminist film kuramı, feminist edebiyat eleştirisinden yoğun bir şekilde etkilenmiş ve başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen bu kuram kendine göstergebilim ve psikanalizi yol gösterici olarak seçmiştir. Feminist film kuramı, filmleri toplumdaki cinsiyet eşitsizlikleri ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımlar bağlamında incelemektedir. Kuram, filmlerdeki ataerkil yapıları ve cinsiyet rollerini analiz ederek, kadın karakterlerin stereotipik temsillerini deşifre etmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda, filmlerdeki cinsiyetçi anlamlandırmaları ortaya koymayı hedefleyen feminist film kuramı, feminist bakış açısına uygun içerikleri teşvik etmeyi amaçlamaktadır (Özden, 2004, s. 191-194). Feminist film kuramı, Hollywood stüdyoları tarafından feminist söyleme sahip olduğu beyanıyla pazarlanan #MeToo sonrası kadın merkezli anlatıların temsil ve söylemlerinin analiz edilmesi hususunda bütün film eleştiri yöntemleri ve sinema kuramları içerisinde tez çalışmasına en uygun yöntem olması gerekçesiyle benimsenmiştir.

Öte yandan sinemanın icadının ardından gelişmeye başlayan film çalışmalarında filmlerin içeriği, söylemi ve ideolojisi her zaman üretim pratikleriyle birlikte anılmıştır. O sebeple sinemanın filmler düzeyinde içeriği ile üretim pratikleri ve bunların sosyolojik karşılıkları birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Diken ve Laustsen, filmlerin toplumsal konuları ele alması ve görsel açıdan şiirsellik kazanarak biçim özelliklerini de geliştirmesinin ardından toplumsal teori ile sinema arasında eleştirel bir ilişki kurulmasının kaçınılmaz olduğunu ifade etmektedir (2008, s. 24). Bu bağlamda Frankfurt Okulu'nun meydana getirdiği eleştirel teori ve Frankfurt Okulu'nun özellikle kültür ürünlerine yönelik eleştirilerini hem yeniden gözden geçiren hem de onu kendi perspektifinden revize eden Birmingham (veya İngiliz) Kültürel Çalışmalar Okulu'nun eleştirel perspektifi çalışmanın ikinci yol gösterici olarak yöntem belirlenmiştir. Frankfurt Okulu'nun simge ismi ve Frankfurt Okulu olarak anılan Frankfurt Üniversitesi Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nün yıllarca müdürlüğünü yapmış olan Horkeimer'a göre (akt. Küçükcan, 2002, s. 258-259) eleştirel teori "tam olarak, saf aklın idealist eleştirisi anlamında değil, ekonomi-politiğin diyalektik eleştirisi"dir. Bu bağlamda eleştirel teori içerisinde özellikle Adorno ve Horkheimer'in ortaya attığı "kültür endüstrileri" kavramı kitle iletişim araçlarının ideolojik ve politik söylemini ekonomik ve endüstriyel eleştiri perspektifinden ele alarak değerlendirmektedir. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ise Frankfurt Okulu'nun kitle kültürüne yönelik eleştirilerinden yoğun bir

şekilde etkilenmiş olup Frankfurt Okulu'na kıyasla kitle iletişimin kitleler üzerindeki etkisine daha iyimser bakmaktadır. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'na göre kültür, sınıf, cinsiyet, ırk ve diğer eşitsizliklerin anlam kazandığı veya bilincin oluşturulduğu bir alan olarak kabul edilmiş ve direniş yoluyla (örneğin alt kültürler) ya da kültür ürünlerinin verdiği mesajlar hususunda alıcıyla gönderici arasında bir tür "müzakere" yaşanan bir ortamdır. Bu bağlamda kültür, hegemonyanın sürdürüldüğü ve kurulduğu alan olarak kabul edilmektedir (Hartley, 2004, s. 49). İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun kültüre ve kitle kültürüne farklı bir perspektiften bakması, bu çalışma için de Frankfurt Okulu eleştirel teorisine kıymetli bir alternatif teşkil etmektedir.

Bu çalışmada, bahsedilen iki kuramsal yaklaşım yöntem olarak benimsenerek #MeToo sonrası Hollywood'un endüstriyel dönüşümü ile filmlerin içerik-biçim özelliklerinin dönüşümünü anlamak açısından yol haritası teşkil edecektir. Seçilen örnek filmler, çalışmanın odak noktasını oluşturacak ve bu filmlerin feminist film kuramı ile eleştirel teori çerçevesinde ayrıntılı bir analizi gerçekleştirilecektir.

2.3. Kavramsal Çerçeve

Bu tez çalışmasının amacı olarak ifade edildiği üzere bu çalışmada #MeToo hareketi sonrasında Hollywood stüdyoları tarafından yapılan ve dağıtılan, yönetmen koltuğunda kadın yönetmenlerin oturduğu ve ana karakterin kadın kahramanlar olarak seçildiği filmler eleştirel bir bakış açısıyla feminist bir perspektiften ele alınacaktır. Bu sebeple çalışmanın ilk bölümünde Hollywood stüdyo sisteminin tarihsel gelişimi ve üzerine kurulmuş olduğu ekonomik mekanizmalar ele alınmıştır. Ardından Hollywood'un stüdyo sahipliği ve kamera önünde ve arkasında varlık gösteren endüstri bileşenleri toplumsal cinsiyet perspektifinden ele alınmıştır. Gerek stüdyo sahipliğinde gerekse kamera arkasındaki karar vericiler düzeyinde erkek egemen yapı gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte Hollywood sinemasının ideolojik temeli ve bunların temsil politikalarına yansımaları incelenmiştir. Bununla birlikte yine ilk bölümde Hollywood'un kamera arkasında çalışan emekçi kadınlarının tarihçesi ve muhatap oldukları çalışma şartları ele alınarak #MeToo hareketinin başlangıcı ve sonuçlarına yer verilmiş ve bu sayede Hollywood stüdyo sisteminin kuruluşu ve kadın çalışanlar perspektifinden ekonomi-politik tarihçesi göz önüne serilmiştir. İkinci bölümde ise "Yöntem" başlığı altında gerekçelendirildiği üzere tez çalışmasının odağına aldığı dönemi hem endüstriyel hem de sinematik perspektiften anlamak üzere feminist kuram ve feminist film kuramı ile Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi ve İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun kültür yaklaşımı yöntem olarak belirlenmiştir. Söz konusu araştırmanın neticesinde tezin vardığı hipotezleri deneye tabi tutmak üzere ise üç film seçilmiş olup bu filmler üçüncü bölümde söz konusu kuramlar yöntem olarak benimsenerek analiz edilecektir. Üçüncü bölümde ele alınacak filmlerin seçimi, filmin #MeToo hareketinin başladığı 2017 yılı ile tez çalışmasının gerçekleştirildiği 2023 yılı arasında vizyona girmiş olması, filmin bir Hollywood stüdyosu

tarafından finanse edilerek dağıtılması, filmin ana karakterinin kadın olması ve filmin yönetmeninin kadın olması kriterleriyle sınırlandırılmıştır. Bu kriterlere uygun olarak, şüphesiz Hollywood'un 21. yüzyılının ilk çeyreğinin önemli bir karakteristiği olan süper kahraman filmlerinin bir örneği olan ve Patty Jenkins tarafından çekilip Warner Bros tarafından yapılan *Wonder Woman* (2017), vizyona girmesinden itibaren feminist film eleştirmenlerini ikiye bölen ve En İyi Özgün Senaryo dalında Akademi Ödülü kazanan (URL-67), Emerald Fennell'ın yazıp yönettiği ve Focus Features tarafından yapılan *Promising Young Woman* (2020) ve yıllardır feminist grupların tartışmalarının öznesi olan Mattel firmasının dünyaca ünlü oyuncak bebeği Barbie'nin hikayesinin feminist perspektiften anlatıldığı, Greta Gerwig'in yazıp (Noah Baumbach'la birlikte) yönettiği ve Warner Bros tarafından yapılan *Barbie* (2023) filmleri analiz edilmek üzere seçilmiştir.

2.4. Feminist Kuram

Tarih, kadınlar açısından incelendiğinde bir cinsiyetin diğerine uyguladığı baskı ve ezilen cinsiyetin direnişine tanık olmuştur. Andrée Michel, mülkiyetin var olmadığı Paleolitik Çağ'da, Anglosakson antropologların kadınların toplumsal konumu açısından erkekten üstün veya erkekle eşit olduğunu söylediklerini belirtmekle birlikte (1993, s. 20) Orta Neolitik Çağ'da mülkiyetin ve yerleşik düzenin insanlık tarihinde yerini almasıyla kadınların rolünün doğurganlığa ve üretici-hizmetçi rollerine indirgendiğini; kadınların evlerine/yuvalarına kapatılmaya başlandıklarını aktarmaktadır (Tillion'dan akt. Michel, s. 25). Orta Neolitik Çağ'dan 21. Yüzyıla kadar farklı zamanlar ve uygarlıklar içerisinde kadınların erkekler tarafından çeşitli baskılanma pratiklerine maruz kalması, uygarlık, kültür, bilim veya sanat tarihinin cinsiyet kodlarından bağımsız olmadığını ortaya koymaktadır. Tarihin çoğunluğunda egemen düzenin ataerkil bir yapıya sahip oluşu ve kadınların bu sistemle mücadelesinin sonucu olarak feminist kuram doğmuştur.

Feminist kuram, kendi tarihselliği içerisinde hiçbir şeyden bağımsız bir kuram olmamakla birlikte, pek çok olguyu da etkileyerek çeşitli teorilerin ortaya atılmasını sağlamıştır. Gisela Notz, feminizmin birçok kavramı içerisinde barındıran bir "üst kavram" olduğunu belirtmekle birlikte bu üst kavramın, kadınların toplumsal mücadelesinin var olduğu tarihsel ve güncel her alanda yer aldığını belirtmektedir (2018, s. 9-10). Bu bağlamda çalışmanın bu kısmında feminist kuramın tarihsel gelişimi ele alınacak, 18. yüzyılda başlayan birinci dalga, 1960'larda ortaya çıkan ikinci dalga ve üçüncü dalga feminist kuramlar ve dijital feminizm ele alınarak kadınların mücadelesinin tarihsel dönüşümü incelenecektir. Ardından çoğu kavramda olduğu gibi toplumsal cinsiyet kodlarından bağımsız düşünülemeyecek olan popüler kültürün feminizmle olan ilişkisi ele alınacaktır. Feminist kuramın pek çok disiplini anlamak üzere bir üst kuram olduğundan yola çıkarak 1960'ların sonlarından itibaren düşünsel altyapısı feminist kuram ve psikanaliz ile meydana gelmiş olan feminist film kuramı bir

popüler kültür ürünü olarak sinemayı anlamak noktasında önem arz etmektedir. O sebeple bu kısımda son olarak feminist film kuramının gelişimi ve temel kavram ve eserleri ele alınarak son bölümde yol haritası olarak benimsenecektir.

2.4.1. Feminist Kuramın Tarihsel Gelişimi

1791 yılında Olympe de Gouges'nin yazdığı *Kadın ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi* ve 1792 yılında Mary Wollstonecraft'ın yazdığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* eserleri, feminist kuramın ilk ciddi çalışmaları olarak ele alınsa da (Donovan, 2014, s. 21) feminist tarih açısından kadınların toplumsal cinsiyet olarak ezilmeye karşı verdikleri mücadele çok daha eski tarihlere uzanmaktadır. Notz, Orta Çağ'da yaşamış olan yazar ve filozof Christine de Pizan'ın (1365-1431) *Kadınlar Şehrinin Kitabı* isimli eserinde, yazarın erkeklerin kadınlara yönelik sözlü ve fiziksel şiddetine karşı kadınların kendilerini savunmalarını istediğini belirtmektedir (2018, s. 33). Yazar Montaigne'nin evlat edindiği Marie de Gournay (1566-1645) *Kadınlarla Erkeklerin Eşitliği* ve *Hanımların Şikâyeti* isimli iki kitabında Rönesans döneminde kadınlara iyi şeylerin yasak olduğunu ve özgürlük verilmediğini ifade etmekle birlikte kadınların erdemden yoksun olduklarını belirtenlere karşı yazılar ele almıştır (Boulding'ten akt. Michel, 1993, s. 46).

"Birinci feminist dalga" kavramı, ilk olarak Martha Weinman Lear tarafından kullanılmıştır (1968, s. 24). 17. ve 18. yüzyılda Aydınlanma Çağı'nın aklı ve bireyi ön plana koyuşu, aklı olmadığı ve duygularıyla hareket ettiği öne sürülen kadınların "öteki" olarak konumlanmasını pekiştirmiştir (Donovan, 2014, s. 24). Örneğin Wollstonecraft, "… kadınlara tanınan rasyonellik gerçekten pek azdır; akıl ve yargıya sahip olmadıkları kabul edildiğinde elbette zihinde saygı duyulacak pek az şey kalır." (2012, s. 82) diye belirterek zihnin kadınlara eğitim hakkının tanınmasıyla gelişeceğini savunmaktadır (a.g.e., s. 245). Diğer yandan Fransız Devrimi, birinci feminist dalganın kuramsal olarak gelişmesinde oldukça önemli bir yere sahiptir; kadın kulüpleri kurulması, kadın dergilerinin yayımlanmaya başlaması kadınlara eylemsel olarak da mücadele etme alanı sağlamıştır. Fakat bu çabalara rağmen, kadınlar Devrimin getirmiş olduğu "vatandaşlık" kavramından ve haklardan yoksun bırakılmışlardır (Notz, 2018, s. 38). Yukarıda da bahsedildiği üzere Olympe de Gouges, *Kadın ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi*'nde erkeklerin sahip olduğu vatandaşlığın bütün hakların ve sorumlulukların kadınlar için de geçerli olduğunu ifade etmektedir: "O (erkek), alışılmadık bir biçimde, kör, bilim cephesinden de destek alarak ve dejenere olmuş bir biçimde, aydınlanma ve aklın yüzyılında, (…) bütün entelektüel yeteneklere sahip bir cinsi boyunduruk altına almak istiyor." (Göztepe, 1996, s. 185, 187)

Çoğunlukla Batıda gerçekleşen özgürlük hareketleri, kadınlara örgütlenme, eğitim, iş ve maaş, oy kullanma hakkı gibi pek çok konuda mücadele etmeleri için özgürlük ortamı sağlamıştır; örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. yüzyılda kadın hareketini destekleyen kuşak, köleliğin kaldırılması

için de mücadele etmiştir. 1848 yılında New York Seneca'da, *İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi*'nden yola çıkarak yazılan *Kadın Hakları Evrensel Bildirgesi*'nde kadınlar, kendi kazançlarını denetleyebilmek ve mal sahibi olabilmek, eğitim görmek, boşanabilmek gibi reformları talep etmişlerdir. Millett, bu bildirgeyi yazmak için toplanan 250 kadından sadece birinin 1920 yılında başkanlık seçimlerinde oy verebilecek kadar yaşadığını belirtmektedir (Millett, 1987, s. 133-134). Oy kullanma hakkı, fazla tepkiye yol açması ve "bilinci harekete geçirdiği" gerekçesiyle birinci feminist dalga içerisinde oldukça büyük öneme sahiptir (a.g.e., s. 138-139. Bu dönemin bir diğer önemli yazarı olan John Stuart Mill, genel ve yerel seçimlerde oy kullanımının herkesin hakkı olduğunu belirtmekle birlikte kadınların belli mevkilere gelmesini de savunmuştur; kadınların, tarihin başından beri sürekli olarak baskılandıklarını ve kadınlara dayatılan şartların ortadan kaldırılması durumunda iki cinsiyetin de kapasitesinin de aynı olduğunu belirtmektedir (2016, s. 74, 80).

Aydınlanmacı Liberal Feminizm olarak da adlandırılan birinci feminist dalgayı, 1960'larda ortaya çıkan ve Radikal Feminizm olarak da adlandırılan ikinci feminist dalga takip etmiştir (Donovan, 2014, s. 21, 265). 18. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadar devam eden birinci feminist dalga kuşağı, çoğunlukla kadınların temel hakları üzerine reform talebinde bulunurken ikinci feminist dalga kuşağı, "kadın sorunu"nun köklerine inmeyi ve sistemin kendisini dönüştürmeyi amaç edinmiştir. Yukarıda da bahsedildiği üzere, birinci feminist dalganın daha çok Batı'daki özgürlük hareketlerinden yola çıkması gibi ikinci feminist dalga da içerisinde bulunduğu kültürel ve sosyal ortamdan beslenerek ortaya çıkmıştır. 60'lı yıllarda özellikle gelişmiş kapitalist ülkelerde ortaya çıkan ve birbiri etkileyen üç hareket bulunmaktadır: Siyah hareketi, öğrenci hareketi ve gençlik hareketi. Özellikle Vietnam Savaşı'na karşı barış isteği ve buna yönelik eylemlerin arttığı bu dönemde bir diğer mücadele ise kadınların mücadelesidir (Mitchell, 1985, s. 33). Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nda erkeklerin savaşa gitmesinden dolayı kadınların yetenekleri doğrultusunda iş ve "kadınca bir yerine insanca bir yer" edinebildiği zaman zarfının ardından 50'li yıllarda kadınlara dayatılan "ev kadınlığı", ileride de değinileceği üzere popüler kültür ürünlerinin de etkisiyle Amerika'da ataerkil rejimin kadınlara karşı "geri-tepme"sinin bir sonucudur (Firestone, 1993, s. 37-38). Cinsiyet rejiminin kadınlara, eş ve anne olmayı "feminenlik" olarak sunmasının sonucu olarak 1950'li yılların sonunda kadınlarda evlilik yaşı 20'ye düşmüş, 1910'da erkeklere oranla koleje giden kadın oranı yüzde 47 iken 1958'de bu oran yüzde 35'e düşmüştür. Kadınların eğitim, bağımsızlık ve erkeklerle eşitlenmesinin veya kendileri için kariyer, politik haklar ve yüksek eğitim istemesinin, nevrotik, mutsuz ve kadınsı olmayan "eski zaman feministleri"nin istediği şeyler olduğu öğretilmiştir (Friedan, 1977, s. 11-12, 22). Kadınsılık ve kadının toplumsal cinsiyeti, "öteki" olarak toplumsal hayatta konumlanışı radikal feminist teorisyenlerce incelenmiş ve buna karşı mücadele verilmiştir.

Simone de Beauvoir, kadının ikinci ve "öteki" oluşunu 1949 yılında yazdığı *İkinci Cinsiyet* isimli kitabında ele alarak radikal feminizmin toplumsal cinsiyet eleştirisinin erken eserlerinden birini vermiştir. Erkeklerin "hakiki kadın"lık olarak gördüğü varoluş, kadınlar için "başka"lıktan ibarettir; kadın toplumsal cinsiyet kimliğinden sıyrılmaya çalıştığı anda, "özne"ye dönüşmekte ve bu toplum için kabul edilebilir olmadığından kadından "nesne"ye dönmesi beklenmektedir. Bu noktada kadının nesne oluşu, onu insan (erkek) değil, "başka" ve öteki yapmaktadır (de Beauvoir, 2019, s. 282). Ataerki, kendi egemenliğini normlar üzerinden değiştirilemez evrensel kuralları bütünü olarak kurmaktadır; bu egemenlik, kadınlarının bedenlerine el koyma, onları ve onların emeklerini görmezden gelme, onu vesayet altına alma gibi pratikleri içermektedir (Apfelbaum, 2015, s. 109-110). Radikal feministler, toplumsal yapının sadece sınıf ve ırk gibi ayrımlarla değil, toplumsal cinsiyetle de egemenliğini sürdürdüğünü ifade etmektedir. "Kişisel olanın politik olması", radikal feminizmin gündelik hayatta ataerkinin sürekli yeniden üretiminin bir ifşası olarak sunduğu bir söylemdir (Echols, 2019, s. ix) . Bu yeniden üretim, kadına karşı şiddet biçimlerinde de kendini göstermektedir: kadınları cezalandırmak, öznelliklerini aşağılamak amacıyla özel veya kamusal alanda, cinsel veya psikolojik acılar veren eylemleri kadın üzerindeki egemenlik pratiğinin bir diğer tezahürüdür. Cinsiyetçi davranışlar, pornografi ve cinsel taciz de şiddet biçimleri arasındadır (Alemany, 2015, s. 276). Örneğin tecavüz, radikal feministlere göre sadece kurban ve fail arasında geçen bir suç eylemi değildir; kontrolsüz cinsel eylemden ziyade ataerkinin kadın üzerinde cezalandırma aracı olarak kullandığı bir şiddet biçimidir (Willis, 1984, s. 112).

İnsanların eril ve dişil olarak üremeye dayalı bölünmesinin bir sonucu olarak toplumsal cinsiyet, örgütlenmiş bir pratik olarak da görülmektedir. Biyolojik farklılıktan da doğan toplumsallaşma süreci, kadınlık ve erkeklik kimliklerini oluşturmaktadır; toplumun bütün kurumları, kültürel bir yapı olan bu kimliklere göre tasarlanmıştır (Connel, 2022, s. 208-209). Bu noktada, kadın cinselliğinin de ataerkil toplumda insan (erkek) dışında bir "öteki" cinsellik olarak görülmesi radikal feministlerin bir diğer odak noktasını oluşturmuştur. Kadının vücudu, tarih boyunca ona ait olmamıştır; anatomik işlevine değil bütünsel ve parçalardan oluşan güzelliği ön plana çıkmıştır. Örneğin, "kadın çekicilik tarihi" içerisinde, kadınların omuzlarının uygun duruşuyla ilgili pek çok trend üremiştir; belin korseyle inceltilmesi, topuklu ayakkabı kullanımı gibi eylemler, kadın bedeninin ona ait olmayan, erkeğin bakışına ait bir nesne olduğu görüşünü desteklemektedir. Kadınların göğüsleri vücudunun bir parçası değil bir cazibe merkezidir; kadın eğer kıllarını almak istemezse mutlaka birileri tarafından kıllarının tıraş edilmesi veya yolunması için ikna edilecektir. Kadın bedeni, görselliğe indirgenerek bir nevi hadım edilmektedir: "Nerde bir tırnak cilası, ruj, sutyen, yüksek ökçe görseniz hadımlaştırma eylemi, yani harem ağası, orada çadırını açmış demektir." (Greer, 1997, s. 4, 28, 33, 36)

Rebecca Walker'ın 1999 yılında kullandığı "üçüncü dalga feminizm" kavramı, postmodern düşüncenin de etkisiyle gelişmiştir (Walker, 1992, s. 86). İkinci feminist dalgayı, tek merkezli ve modernist olarak tanımlayan bu kuramcılar, kesişimsellik ve queer teori gibi pek çok teoriyi de barındıran daha kapsamlı bir feminizme yönelmişlerdir. Çokkültürcülük vurgusunun ağır bastığı bu akım, kadınlar arası ırk, sınıf, cinsel farklılıklara da dikkat eder hale gelmiştir (Donovan, 2014, s. 350). Feminist teorinin tek bir doğruyu savunan fikir birliğinde oluşu, feminizmi disiplin olmaktan çıkarmaktadır; bu noktada feminist kuramcılar, kadın-erkek ikiliğini oluşturan toplumsal cinsiyet yasalarını sorgulamışlardır. Anatomik farklılıklardan ortaya çıkan cinsiyet farklılığını, cinsiyetin ne olduğunu soran kuramcılar, feminist kuramda radikal bir dönüşümü gerçekleştirmişlerdir. Cinsiyetin sınıfsal ve ırksal sosyal ilişkilerle olan bağını sorgulayarak bilgi ve güç gibi kavramlarla açıklamaya çalışmışlar, cinsiyetin ontolojik yapısını eleştiriye tabi tutarak cinsiyetli toplumun "erkek" ve "kadın" olarak ayrılmasını sorgulamışlardır. Bu ayrımın doğal mı kültürel mi olduğu ve yararlı olup olmadığı konusunda sorular sorarak ikinci feminist dalganın norm haline gelmiş ve ikiliğin bir tarafı olan tek bir "kadın"lık kimliğini eleştiriye tabi tutmuşlardır (Flax, 1990, s. 20-21).

Bu akımın öncüsü sayılabilecek Judith Butler, feminizmin ataerki tanımının farklı kültürel bağlamlardaki ifadesinin yeterince incelenmediğini, bu noktada feminizmin "evrenselleştirici" olduğunu ileri sürerek eleştirmiştir. Irksal ve sömürgeci baskıya da karşı olması gereken feminizmin, eleştirel bir perspektifle yeniden incelenmesi gerektiğini belirtmektedir (2014, s. 91-92). Bu noktada Batı'nın logos'una karşı çıkan postmodernizm gibi, postmodern feminizmde modernizmin uzantısı olarak görülen, ikinci feminist dalganın savunduğu tekil kadın kimliğine bir karşı çıkış barındırmaktadır. İkinci dalgada biyolojik veya materyalist gerekçelere dayandırılarak kültürün baskısıyla oluşan toplumsal cinsiyet, Butler'ın kuramında performativiteye dönüşmektedir. Bu edim, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki bağlantıdan bağımsız olmakla birlikte, "toplumsal cinsiyet fikri"ni yaratmaktadır. Bu kimlik, kültürel olarak kurgulanan bir inşadır; insan, belli bir toplumsal cinsiyet stiline uyum sağlayarak kamusal bir eylem gerçekleştirir (a.g.e., s. 229-230). Hem cinsiyetin hem de toplumsal cinsiyetin kültür tarafından inşa edildiğini ifade eden Butler, ikinci feminist dalga kuramcılarının öne sürdüğü, kadınları ayrı bir kimliğe ve ayrı toplumsal faaliyetlere sahip bir grup olduğu fikrine karşı çıkmıştır. İkili cinsiyet kimliğinin *edimsel* olduğunu ileri sürmektedir; bu ikilik toplumsal ve simgesel düzeyde biçimlenmektedir (Hitchcock, 2020, s. 160). Foucault'nun iktidar kavramından yola çıkarak iktidarın "sabit olmayan egemenlik etkilerinin üretildiği, çoklu ve hareketli güç ilişkileri alanı" olarak tanımlanmasını, cinsel kimlik politikalarına da uygulamıştır (Foucault'dan akt. Hitchcock, s. 161-162). Foucault, *Cinselliğin Tarihi* kitabının ilk cildinde "özgürlükçü" cinsellik kuramlarına karşı durarak cinsiyet kategorisinin tarihsel anlamda üretilmiş olduğunu ve bu kuramların iktidar ilişkilerini gizli hale getirdiğini ifade etmektedir (Foucault'dan akt. Direk, s. 73). Foucault'nun bu görüşünden etkilenen

Butler, cinsiyetin ontolojik varlığına karşı çıkarak tarihsellikten ve iktidardan bağımsız cinsiyet olgusunun tahakkümün kendisi haline geldiğini öne sürmektedir. Bu noktada aşağıda da ele alınacağı üzere kadın-erkek farklılığını temel alarak psikanalitik söylemin erkek merkezliliğini eleştiriye tabi tutan Irigaray ve Kristeva'dan da ayrı bir görüşe sahip olduğu görülmektedir (Direk, 2014, s. 73-74).

Lacan ve Freud'un psikanaliz çalışmalarından etkilenerek dilbilim ve feminizm alanında teoriler üreten Julia Kristeva, birinci ve ikinci feminist dalga feminist kuramcılarını da analize tabi tutarak kadınların direnişinin sosyal düzen içerisinde değerli olduğunu ancak cinsiyet farklılıklarının ortaya çıkmasındaki esas unsurun bu farklılığın temsil edilme biçimi olduğunu ifade etmektedir. Bu temsilin yapılanması dil ve dilsel temsil araçlarından oluştuğunu ifade eden Kristeva, kadını erkekten ayıran şeyin sadece biyolojik farklılık olmadığını, aynı zamanda dil yoluyla da bu farklılığın oluştuğunu ileri sürmektedir. Birinci feminist dalganın erkeklerin sahip olduğu hakka sahip olmak isteyerek onlarla özdeşleşme amacını taşıdığını, ikinci feminist dalganın ise cinsel farklılığı ele aldığını söylemektedir fakat "kadın" söyleminin bütün kadınları için kullanıldığında her kadının özgünlüğünün ve özerkliğinin kaybolduğunu ifade etmektedir. Üçüncü dalga feminizmin her bir kadının öznelliğini vurgulaması gerektiğini söyleyen Kristeva, bu öznelliğin dil ile kurduğu ilişkiyi, psikanalitik kavramlarla açıklamıştır. Lacan'ın yukarıda da bahsedilen simgesel düzen tabirinden farklı olarak dilsel düzenin, bedensel işleyişlerde ve semiyotik düzende,var olmasıdır. Bedensel dürtülerin dilde etki yarattığını ifade ederek, Batı düşüncesinin beden/akıl zıtlığını yeniden anlamlandırır. Bu zıtlık, doğa/kültür ve dişil/eril gibi zıtlıkların oluşma sebebidir. Bunu da yapısöküme uğratan Kristeva, anlamın verilmesi *(signification)* sürecinde bedenle dilin beraber çalıştığını ileri sürmektedir (Durudoğan, 2014, s. 58-62). Biyolojik olarak cinsiyet farklılığını yaratan şeyin kadının annelik olgusunun olduğu belirten Kristeva, *abject* (dışlama) kavramını kadınların ataerkil sistemde ezilmesinin bir sebebi olarak açıklamaktadır. Bu kavramı, iğrenç olan ve bu yüzden toplumsal ve simgesel düzene uymayan olarak tanımlamaktadır. Kirli ya da ahlâksız sayılıp öznellik sınırlarının dışına itilmesi gereken şey olan abject, tabu ve yasaklamalarla toplumsal düzenin dışına atılmaktadır. (Hitchcock, 2020, s. 244) Lacan'ın, ayna kuramında olduğu gibi bebeğin aynada kendisini görmesiyle anneden ayrılarak oluşan "öteki"liği, Kristeva'nın kuramında doğum sırasında annenin adet gören kişi ve iğrendirici oluşuyla hemen başlamaktadır. Doğumda oluşan bu ayrılık, kültürün temelini oluşturmaktadır; "ben"in oluşumu iğrenç olan ötekiden kendini ayırmakla ve onu dışlamakla başlamaktadır (Kristeva, 2018, s. 15, 95). Bu noktada kadından duyulan korku, annenin doğurma gücünden kaynaklanmakta ve varlığı ataerkil normu tehlikeye sokmaktadır. Bu yüzden dinlerde kadınlara karşı pek çok yasak ve tabular bulunmaktadır (a.g.e., s. 98-99).

Kristeva'nın abject kavramında kadın olanın biyolojik temelde de farklı oluşuna dikkat çektiği gibi, bu akımın önemli teorisyenlerinden biri olan Luce Irigaray da kadınların belirli deneyimlerinde var olan cinsel kimlik özelliklerine dikkat çekmektedir. Kristeva gibi psikanalizden etkilenen Irigaray,

Batının kültürel ve söylemsel olarak *phallocentric* olduğunun altını çizmektedir. Freud ve Lacan'da erkek çocukla anne ilişkisi daha çok önem kazandığı için, fallusun simgesel anlamı daha önemli bir konumda durmaktadır. Irigaray, bu psikanalitik söylemin fallus-merkezli oluşuna dikkat çekerek, simgesel düzende dişil olanın da yer alması gerektiğini savunmaktadır. Kadın kimliğinin, Batı merkezli entelektüel geleneğinde, erkek-olmayan olarak temsil edilmesi, kadını "öteki" konumuna sıkıştırmıştır. Irigaray'ın amacı, hem psikanalitik kuramın hem de Batı'nın ve toplumun ayrıcalıklı erkek/öznesini yıkmaktır (Hitchcock, 2020, s. 234-237).

Dil, postmodern feministlerin sıklıkla değindiği bir kavramdır. Dişil yazın alanında teoriler üreten Helene Cixous, kadınlığın, kadın isteği ve özerkliğinin toplumsal baskısını ve aynı zamanda yaratıcı gücü olduğunu ifade etmektedir; sosyal ve tarihsel anlatıların yanı sıra metafiziği, dili ve toplumsal ilişkileri dönüştürebilen bir enerjidir. Ona göre kadınlık, hem sosyo-politik hem de dilbilimsel bir harekettir (Bray, 2004, s. 56-57). Derrida'nın da ileri sürdüğü "şeylerin" nasıl olduğuna dair varsayımlara meydan okuyup metinleri yeniden düşünerek yeni ve yaratıcı düşünce için uzam oluşturma fikrinden etkilenen (Hitchcock, 2020, s. 184) Cixous, dildeki temsilin katmanlarına "yapısöküm" uygulandığında Batının "erkeğe ait olan logos"unu merkeze alan söylemlerin istikrarını bozduğunu ileri sürmektedir. Dişilik ve dişilik temsili, Batının karşıtlıklar sistemi içerisinde yer alan yazın alanındaki mantıkta yer almaz; dişil yazını oluşturmak bu noktada ikili cinsiyet sisteminin dışında öteki kimliklerin de temsiliyetine olanak sağlamaktadır (Bray, 2004, s. 24-25). *Écriture féminine* olarak adlandırdığı "histerik-mistik ve metaforik" bedenle yazma eylemi, Lacan'ın da ileri sürdüğü "simgesel düzen" söyleminden etkilenen bir eylemdir. Lacan, kadın veya erkek, dişi veya eril kavramlarının doğal (kültürel) olmadığını, "gerçek taklidi yapan baskıcı bir anlam sistemi" tarafından dilbilimsel olarak biçimlendirilmiş simgesel yapılar olduğunu ileri sürmektedir (Hitchcock, 2020, s. 237, 253).

Feminist hareket oy hakkı için gerçekleştirilen protestolar, eşitlik için katılınan sokak hareketleri gibi duraklara uğrarken 1990'lı yılların sonlarından itibaren internetin sıradan insanların evlerine girmesi ve 21. yüzyılın yoğun bir dijital enformasyon çağı haline gelmesiyle kamusal alanın sokaklardan sanal ortamlara taşınması kaçınılmaz olmuş, dolayısıyla feminist hareket de bu dönüşüm sürecinde dijital alanda kendisine yeni bir ses imkânı yaratmıştır. Daniels'e göre adına siberfeminizm ya da dijital feminizm de denilen aktivizm biçimi ne tek başına bir kuramdır ne de yeni bir feminizm akımıdır. Siberfeminizm, daha ziyade bir grup kurama, tartışmaya ve uygulamaya gönderme yapan bir ifadedir (2009, s. 102). Siberfeminizm kavramı, sanatçı ve akademisyen Susan Hawthorne tarafından ilk kez 1991 yılında feminist ağların ve çevrimiçi toplulukların bilgisayar ortamında iletişiminin gelişimini tanımlamak üzere kullanılmıştır. Kavramın Hawthorne tarafından kullanımının ardından siberfeminizm, akademik araştırmalardan politika lobisine, çevrimiçi aktivizmden sanatsal ifadeye kadar çeşitli görüş ve eylemleri kapsayacak şekilde kullanılagelmiştir (İnce Yenilmez, 2024, s. 1). Daniels'in de hatırlattığı

üzere erken siberfeminist aktivizm örneklerinden biri 2005 yılında yedi genç kadının sokak tacizcilerini ifşa etmeye yönelik bir hareket başlatma fikrinin ardından *HollaBackNYC* adında bir blog açmaları olmuştur. 2005 yılında Thao Nguyen isimli bir kadın New York metrosunda bir erkeğin tacizine uğramış ve söz konusu suçu bildirmek umuduyla tacizcinin fotoğrafını çekerek polise gitmiştir. Polisin şikâyeti ciddiye almamasının ardından Nguyen tacizcinin fotoğrafını dönemin popüler fotoğraf paylaşım sitesi Flickr'a yüklemiş ve fotoğraf *New York Daily News*'un baş sayfasında basılacak kadar ünlü olmuştur. New York halkı tacizci hakkında konuşmaya başlamıştır. Lauren Larken Scuderi, Kaja Trejak, Samuel Carter, Anna Weichselbraun, Colin Weatherby, Emily May ve Elan Abrell isimli yedi genç kadın ise Nguyen'in hikayesinden ilham alarak *HollaBackNYC*'yi kurmuş ve başta New York'ta yaşayanlar olmak üzere kadınları tacizcilerinin fotoğrafını çekme ve kendilerine göndererek ifşa etme hususunda cesaretlendirmişlerdir (Right to Be, tarih yok). Blogun sloganı "If you can't slap 'em, snap 'em!"dir[32].

Akan ve Gürhan, 21. yüzyılın sosyal medyanın yoğunlukla kullanıldığı ikinci on yıllık periyodunda Arap Baharı'ndan Occupy Wall Street'e ve hatta Brezilya'daki ulaşım ücreti protestoları ve Dünya Kupası protestolarına kadar pek çok sosyal hareketin kablosuz internet sayesinde hızlı ve viral bir şekilde yayılarak önemli bir rol oynadığına dikkat çekerken benzer şekilde kadınlar ve toplumsal cinsiyet alanında bilgi edinme, paylaşma, kişisel deneyimlerini aktarma, dayanışma, direniş ve örgütlenme süreçlerinin de sosyal medya kullanılarak gerçekleştiğine dikkat çekmektedirler. Bu bağlamda Akan ve Gürhan ABD'de başlayan #YesAllWomen (#EvetTümKadınlar), #SafetyTipForLadies (#KadınlarİçinGüvenlikİpuçları), #StopStreetHarrasment (#SokakTaciziniDurdurun), #MeToo (#BenDe), Fiji'de gerçekleşen #TakeBackTheStreets (#SokaklarıGeriAl) gibi feminist dijital aktivizm eylemlerini örnek göstermektedirler (2020, s. 9, 11). İnternet teknolojilerinin gelişmesi ve sosyal medyanın geniş kitlelerce kullanılması, dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen aktivizm eylemlerinin global çapta ses getirmesine imkân sağlamıştır. Feminist hareket de söz konusu örneklerde görülebileceği üzere çevrimiçi varlığını başarıyla birleştirerek özellikle cinsiyete dayalı ayrımcılıklar hususunda dünya çapında dayanışma imkanını yaratmıştır.

2.4.2. Feminizm ve Popüler Kültür

Kültür, kelime anlamı itibariyle belirli bir grup insanın belirli bir zaman dilimi içerisindeki yaşam tarzı, gelenekleri ve inançlarını tanımlamak için kullanılmaktadır (URL-68). "Popüler" ise tarih boyunca halka ait olan, halkın seçtiği, halkın desteğini alan anlamlarında kullanılmıştır (Williams'tan akt. Çakır, s. 253). 19. Yüzyıldan itibaren "çok beğenilen"in tanımını yapmak için ve "iyi olan"ın eş anlamlısı olarak kullanılmaya başlanmıştır. "Halka ait olan" anlamını taşıyan ve halka ait çıkar ve

[32] *İng.* Onları tokatlayamıyorsan fotoğraflarını çek.

değerleri temsil etmesi açısından ele alınan popüler kelimesi 21. yüzyılda "tanıdık olan, hoşa giden" anlamlarına da sahiptir (Çakır, 2014, s. 253-254). Raymond Williams (1993), popüler olanı incelemenin sosyo-kültürel dinamiklerin nasıl dönüştüğünün anlaşılması açısından önemli olduğunu belirtmektedir. Popüler olan sadece halk kültürünün bir formu değildir; burjuva piyasasının, resmi eğitim sisteminin ve siyasal yapıların aracılığıyla şekillenen ve kitlesel bir boyut kazanan bir üretim biçimi olarak görülmesi gerekmektedir (William'dan akt. Çakır, s. 254). Eleştirel Teori bölümünde popüler kültür ve kitle kültürü eleştirinin nesneleri olarak ele alındığından bu bölümde popüler olanın feminist eleştirisi alanındaki çalışmalara yer verilmeye çalışılacaktır.

Feminist kuramların çoğu, iletişim alanı konusunda araçsal bir bakış açısını paylaşmaktadır. Medya, kadınlar hakkında ataerkil söylemleri yeniden üreten bir alan olarak görülmektedir ve bu araçlar aynı zamanda toplumsal kontrol amaçları olarak da hareket etmektedirler. Medya, egemen yapının kadınlar hakkındaki düşüncesini aktararak ataerkil ve kapitalist toplumun yapısal ihtiyaçlarını gidermektedir. Fazlaca tüketilen ve popüler kültürün de bir ürünü olarak medya, kadınların gerçek deneyim ve yaşamlarının aktarılmadığı bir alandır; medyadaki kadınların yetersiz ve ideolojik temsillerinin de çoğu kişi için gerçek olarak algılandığı toplumsal bir karşılığı bulunmaktadır (van Zoonen, 1997, s. 316-317). Andi Zeisler, *Feminism and Pop Culture* (2008) isimli kitabında, "Pop Kültür Neden Önemlidir?" sorusuna, çeşitli kadınlarla yapılan röportajlarla cevap vermiştir. Bir kişi, 12 yaşında *M*A*S*H** (Altman, 1972) filmini izlerken, filmdeki ana kadın karakterin çadırda duşunu alırken çadırın yıkıldığı sahnede erkek karakterlerin patlamış mısır yiyerek ve gülerek kadın karakteri izlediğini ve bu sahnenin kadın bedeninin temsili konusundaki ilk deneyimi olduğunu aktarmaktadır. Bir diğer kişi *The Hotel New Hampshire* (Richardson, 1984) filminde Jodie Foster'ın oynadığı karakterin çok zorlayıcı ve berbat bir toplu tecavüze uğrama sahnesini izleme deneyimini yaşadığını ve tecavüzü seks eylemiyle birleştirerek travmatize olduğunu aktarmıştır. (s 10-11). Kitle iletişim araçları, hegemonyanın bir alanı olarak kabul edildiğinde bu araçların aktardığı ideoloji, tüketenler için esas gerçekliği oluşturmaktadır. Bu noktada kitle iletişim araçları ideolojik olarak toplumun çimentosunu oluşturmaktadır (Hall'dan akt. Özbek, s. 81-82). Yukarıda aktarılan deneyimler, sadece film izleme pratiğini de aşarak popüler kültürün içerisinde üretilen ideolojik gerçekliğin ve temsillerin bunları tüketen kişi açısından etkisini göstermektedir.

Feminist kuramcılar popüler kültüre çeşitli yaklaşımlar getirmiş olsalar da temel iki varsayımı paylaşmaktadır. İlk olarak belirli ürünler için tüketici olarak rol oynamaları, popüler kültürün konu malzemesi olmaları ve zaman zaman popüler kültürün üreticisi olmalarıdır. İkinci olarak ise popüler kültürün patriarkal kültürü anlama ve analiz edebilme açısından kadınlara patriyarkanın nasıl çalıştığını anlamak ve kendi kimliklikleri üzerindeki kontrolün nasıl sağlanacağı konusunda alan açmasıdır (Rakow, 2006, s. 202). Rakow, birinci yaklaşıma örnek olarak erkek egemen ifadenin hüküm sürdüğü

kültür alanında kadınların kendilerine nasıl alan bulduğu, kadın yaratıcıların ve yaratıcılığının nasıl yok sayıldığı, kadın ve erkek yaratıcılar arasındaki farklılığın nasıl olduğu ve kadınların hikayeleri ve mitlerinin neler olduğu gibi soruları ele alan kuramcıları göstermektedir. Bu kuramcılar, kadınların erkek egemen üretim dünyasında var olmaya çalışmalarındansa kendi hikayelerini aktarmasının ve kendi kültürlerini oluşturmalarının öneminin altını çizmektedirler. Bu görüşün yanı sıra kadın izleyicilerin deneyimine ve algısına odaklanan, kadınların kültürel ürünlerle olan etkileşimini araştıran başka kuramcılar da olmuştur. Örneğin, yukarıda da bahsedildiği üzere Betty Friedan'ın kadınlarla yapmış olduğu görüşmelerde, kadınların popüler kültür mesajları ile kendi hayat ve duyguları arasındaki uyuşmazlığı ortaya çıkarmıştır; popüler kültürün hedefi olan kadınlar gördükleri kadın imajının karşısında öfkelendiklerini belirtmişlerdir. Rakow, bu tür çalışmaların kadınların popüler kültür karşısında kendine ifade alanı bulmaları açısından önemli bulunduğunu ifade etmektedir (a.g.e., s. 205, 208). John Fiske, popüler kültürün ilerici yönünün de "ataerkil iktidar ile kadınların gündelik deneyimlerinin bu güce taktik anlamda direnişlerini onaylamasından kaynakladığını" ifade ederek popüler kültürün de mücadele alanına dönüşebileceğine işaret etmektedir (1999, s. 79).

Popüler kültür ve feminizm tartışmalarının ana odaklarından biri kadınlara yönelik üretilen kadın filmleri, dergileri ve kitaplarıdır. Feminist kuramcılar, kadınlara ait olarak kabul edilen kültürel alanı sorgulamışlardır. Bunun sebebi, batıda "insan normu"nun erkek olarak kabul edilmesidir; bu sebeple kadınlara yönelik kültür ürünleri spesifik olarak cinsiyetçi bir biçimde işaretlenmektedir. Gledhill, kadınlara ait olarak görülen, pembe dizi, melodramlar ve kadın dergileri gibi ürünlerin, "berbat alanına sürgün edildiği"nin altını çizmektedir; bununla birlikte ana kültürel değerlerin maskülen, daha düşük olarak görülen kitle kültürünün de feminen olarak görüldüğünü belirtmektedir (2017, s. 451). "Kitle kültürü/Eğlencesi"ni romantikleştirilen klişeler, duygular, fantezi, gerçekten kaçış, özel domestiklik gibi kavramlarla açıklarken, "Yüksek Kültür/Sanat"ı ise gerçekçilik, ciddiyet, düşünce, kamusal dünya ve zorluk gibi kavramlarla açıklayan Gledhill, kültürel formların cinsiyetlendirilmesine dair bir şablon sunmaktadır. Kadın kültür üreticilerinin konumu ise paradoksa işaret etmektedir; kadınlar kültür üreticisi konumundayken maskülenleştirilmiş alan içerisinde "feminenliğini kaybetmiş" olarak yer almak zorundadır (a.g.e., s. 456-457). Andi Zeisler, popüler kültür alanı içerisinde pek çok kadının güç pozisyonlarına gelmesinin beklendiği gibi fark yaratmadığını ifade etmektedir. Örnek olarak ünlü bir film şirketinde belgesel programı başkanlığı yapan bir kadın yöneticinin pek çok ödül kazanan belgesel ve programlar yapmasının yanı sıra şirketin yapım politikalarının da desteğiyle seks işçiliğinin görkemli bir şekilde sunulduğu pek çok programın da sorumluluğunu üstlendiğini belirtmektedir. Bu noktada, kadınların güç pozisyonlarında olmaları popüler kültürün kadınlarla dost oluşunu garanti etmemekle birlikte kadınların popüler kültürde yer alma çabalarının bir parçası olabileceğini belirtmektedir (2008, s. 20-21).

Popüler kültüre yönelik feminist yaklaşımlar, toplumsal yapı ve sosyal ilişkilere dair eleştiri de içermesinden kaynaklı olarak kültürün organizasyonu ve üretimine de odaklanmaktadır. Kültürel çalışmalar alanındaki feminist kuramcıların popüler kültüre yaklaşımı ise popüler kültürün kendisine bakmaktansa bundan uzaklaşıp kültürü üreten sosyal ve ekonomik koşullara işaret etmektedir. Bu koşullar, kadınların gerçek hayattaki deneyimlerine de etki ettiğinden üretim koşulları da önem kazanmaktadır (Rakow, 2006, s. 210). Kültürel çalışmalar alanında kültür kavramı, üretimin kendisinden bağımsız düşünülemeyeceği gibi materyal koşulların, anlamı üreten temsilleri biçimlendirdiği öne sürülmektedir. Kültürel ürünü anlamlandırmaya çalışmak için üretim koşulları da incelenmelidir (Barret, Corrigan, Kuhn, & Wolff, 2018, s. 10).

2.4.3. Feminizm ve Sinema: Feminist Film Kuramı

1970'lerin başında kadın hareketi ve feminist yazından etkilenen kadınlar, sinema tarihine farklı bir gözle bakmaya başlamışlardır. Molly Haskell *From Reverence to Rape* (1974) ve Marjorie Rosen *Popcorn Venus: Woman, Movies and American Dream* (1973) kitaplarını yazarak Hollywood'un tarihi içerisinde değişen kadın imgesini ele almış ve filmin içerisindeki kadın karakterlerin nasıl klişeleştirildiğini, ne kadar aktif ya da pasif olduklarını, ne kadar ekran süresi aldıklarını ve seyirci açısından olumlu veya olumsuz modeller olup olmadıklarını incelemişlerdir (Erens, 1990, s. xvi). Kadınlara "feminenliğin idealize hali" olarak bakılan, "anne olarak" tapınılan, "toprak tanrıçası" gibi saygı görülen, ayrı fakat eşit ve korkulan olarak bakılan bu Hollywood filmlerinde kadınlar "erkek fantezilerinin bir aracı" ve erkeklerin korkularının günah keçileri" olmuşlardır (Haskell'den akt. Tornham, 1999, s. 11). Smelik, bu kadın karakterlerin gerçek olmayan ideolojik kadınlar olduğunun altını çizmektedir. Dişil seyirci, sinemada kendi varlığı için alan bulamazken bir rüya fabrikası olarak Hollywood, ürettiği klişeleri seyirciyle özdeşleştirerek fanteziler üretmektedir (2006, s. 2).

Feminist film çalışmaları, Avrupa'da Eleştirel Okul'dan beslenen, Marksist ve psikanalitik yaklaşımı temel almışken 1970'lerde *Screen* ve *M/F* gibi İngiliz dergilerinde film eleştirisinin yönü göstergebilim ve psikanalizin etkisiyle değişmiştir. Özellikle ana akım film eleştirisini bu iki kuram üzerinden yapan feminist film kuramcıları, göstergebilimden sinema tekniğinin cinsel farklılıkları nasıl inşa ettiğini, psikanalizden de arzu ve öznelliğin nasıl aktarıldığını analiz etmeyi öğrenmişlerdir (a.g.e., s. 3).

Claire Johnston, 1973 yılında yazdığı *Women's Cinema As Counter Cinema* isimli makalesiyle, feminist film teorisine öncülük eden isim olmuştur. Sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak ele alan Johnston, kadın "mit"ini karakteri bir kod gibi ele alarak incelemiştir. Kadın göstergesi, erkekler için ideolojik anlam taşımakta fakat kendisi için hiçbir şey ifade etmemektedir (Johnston'dan akt. Smelik, 2006, s. 4). Rolan Barthes'ın mitleri incelediği kavramsal yoldan ilerleyerek sinemada kadın

mitini araştıran Johnston, Barthes'ın "bütün mitlerin bir dil gibi işlediği" ve ideolojiyi taşıdığı fikrinden yola çıkarak (Barthes, 1957) kadın mitlerinin cinsiyetçi ideolojiyi aktardığını ileri sürmektedir (Durudoğan, 2014, s. 303-304). Hollywood'un baskıcı kültürü üreten bir rüya fabrikası olarak değerlendirildiğini söyleyen Johnston, sinemayı yönlendiren mitlerin diğer kültürel ürünlerle aynı mitleri ürettiğini ifade etmektedir; bu durum toplumun bütün kültürel sistemine işaret eden bir durumdur (2005, s. 32).

Laura Mulvey, 1975 yılında yazdığı *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması* isimli makalesiyle, feminist film kuramının bir diğer öncüsü olmuştur. Manifesto olarak da görülen bu makale, Lacan ve Freud'un psikanalitik yaklaşımından beslenerek sinemanın patriarkal bilinçdışıyla ilişkisini incelemektedir. Patriyarkanın kendisi için araç olarak kullandığı psikanaliz, Mulvey'nin makalesinde politik bir silaha dönüşmüştür (Dinçer & Ulusoy, 2021, s. 306). Makalesinin temelini oluşturan "fallus merkezcilik" (fallosantrizm) kavramını Mulvey şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Fallosantrizmin her türden ortaya çıkışında var olan paradoks, kendi dünyasına anlam ve düzen verirken hadım edilmiş kadın imajına dayanıyor olmasıdır. (...) Kadın yalnızca hadımlıkla ilişkili var olabilir ve bunun ötesine geçemez. (...) Ataerkil kültürde kadın, hâlâ anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren konumuna geçer."* (2019, s. 201-202)

Mulvey'e göre, Hollywood kendini egemen ideolojiyi yansıtan bir mizansenin içine hapsetmiştir. Hollywood'un özellikle 1930-1960 arasındaki en iyi olduğu süreçte, stilinin büyüsü, görsel hazzın tatmin edici bir şekilde kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Bu filmler, erotizmi ataerkil düzenin diline dolamışlardır (a.g.e., s. 203-304). Mulvey,'e göre ana akım filmler ve içerisinde barındırdığı uylaşımlar bilinçle evrilmiştir, seyircinin voyöristik (dikizlemeci) fantezisinden yararlanmaktadırlar. Mulvey, voyörizmin yanı sıra filmler araç olarak skopofiliyi (görme hazzı) de barındırdığını ifade etmektedir. Mulvey, Freud'un skopofiliyi öteki insanları nesneler gibi ele alıp onları meraklı ve denetleyici bir bakışa tabi tutmak olarak tanımladığını ifade etmekle birlikte voyorizminse özel ve yasak olanı görmek arzusunu ifade ettiğini belirtmektedir. İzleyiciler, kendi teşhirciliklerini bastırırken bastırılmış arzuyu oyuncuya yansıtmaktadırlar. Diğer yandan sinema, yıldız sistemi aracılığıyla ego idealleri üretmektedir. Mulvey bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır." (a.g.e., s. 207)

Cinselliğin dengesiz olduğu dünyada, bakmadaki hazzın erkekle dişi arasında bölündüğünü ifade eden Mulvey, "geleneksel teşhirci rolleri" içerisinde kadınların "bakılası" mesajını verdiğini ifade etmektedir; güçlü görsellik ve erotik etki amacı taşıyan filmler, kadınları hem bakılan hem de teşhir edilen olarak göstermektedir. Örneğin kadının hikâye içerisindeki varlığı anlatının kaçınılmazı olarak bulunmaktadır ancak kadının görsel varlığı öykünün aleyhine işler ve eylem akışını dondurmaktadır. Kadının geleneksel olarak görselliğinin iki işlevi bulunmaktadır: hem filmdeki öykünün bir parçası hem de seyirci için bir erotik nesne olarak var olur. Diğer yandan seyircinin erkek karakterle özdeşleşmesi sonucu seyircinin fantezisini erkek oyuncu aracılığıyla kadına yansıtmaktadır; erkek oyuncu, denetleyici olarak kadın üzerinde iktidarı temsil etmektedir. Böylece seyirci, erkek oyuncu üzerinden kendi iktidarını tatmin etmektedir. Mulvey, yukarıda da bahsedilen kadının hadım edilme tehlikesini temsil etmesinden kaynaklı olarak filmlerde bunun iki türlü bertaraf edildiğini ifade etmektedir. İlk olarak "suçlu nesnenin değersizleştirilmesi" ya da "cezalandırılması", kadına erkek oyuncu aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasını ifade etmektedir. İkinci olarak ise kadını bir "fetiş obje"sine dönüştürmektir (a.g.e. s. 208-212).

Yukarıda bahsi geçen iki makale, "bakış" meselesinin, Hollywood' sinemasının eril arzuya göre nasıl şekillendiğinin bir cevabı olarak feminist film teorisine öncülük etmiştir. Hollywood'un yapıları temel olarak patriarkal olarak şekillenmesinden dolayı feministler geleneksel anlatı sinemasından kaçınılması ve deneysel filmlere ağırlık verilmesini öğütlemişlerdir. Smelik, bu durumun geniş izleyici kitlelerine ulaşan popüler filmlerin ihmal edilmesine yol açacağını belirtmektedir (2006, s. 6-7).

Feminist film teorisinde post-yapısalcı geleneği takip eden diğer kuramcılar Teresa De Lauretis, Kaja Silverman ve Mary Ann Doane'dir (Dinçer & Ulusoy, 2021, s. 315). Doane, kadınların başrolde olduğu 1940'lı yılların Hollywood filmlerini inceleyerek dişil seyirciliğin olanaklarını tartışmıştır. Doane'e göre, kadın kendisinin temsilini ancak kendini maskeleyerek inceleyebilmektedir. Dişil özdeşleşme ve öznelliğin, duygusal olarak mazoşizm, narsiszm, histeri ve paranoyaya sebep olduğunu ileri süren Doane, kadın filmlerin kadın karakterlere odaklanmasına rağmen diğer anaakım filmlerindeki tutumu devam ettirdiğini ileri sürmektedir (Doane'den akt. Smelik, 2006, s. 8). *Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity As Absence* isimli makalesinde Hitchcock'un *Rebecca* (1940) ve Max Ophuls'un *Caught* (1949) filmlerini kadın filmleri olarak ele alan Doane, bu filmlerin "kadın filmleri" olarak adlandırmanın kadın seyircinin dikkatini çekmek için yapıldığını ifade etmiştir. Sinemanın eril cazibeye dayanan bir üretim olduğunu söyleyerek erkek seyirciye yönelik voyorizm ve fetişizm gibi kavramlar üzerinden filmleri incelemiştir. Makalesinde klasik Hollywood anlatısı ve yapısı içerisinde dişil seyirciliğin gerçekleştirilemeyeceğini savunan Doane, bu filmler üzerinden analiz yaparak bu filmlerin kadın filmleri olmasına rağmen hayali bir kadınlık ideolojisini temsil ettiğini savunmuştur (2005, s. 70) De Lauretis ise kadın öznelliğinin durağan bir yapı değil öznenin içerisinde bulunduğu ve

sürekli üretilen bir süreç oluğunu belirterek bu öznelliğin sosyo-kültürel kodlara döküldüğünü ifade etmektedir. Anlatımın işlevlerinden birinin de kadın seyircinin kadınsılığı arzulamak zorunda bırakmasıdır (De Lauretis'ten akt. Smelik, s. 12-13) *Alice, Semiotics And Cinema* isimli kitabında, sinemanın voyorizm ve fetişizmi kullanmasının sosyal üretim aygıtı olarak kendi tarihi içerisinde uygun olduğunu belirten De Lauretis, bu kavramların egemen ideolojiye hizmet ederek sinemanın kendi işlevini yerine getirdiğini ifade etmektedir. Bu noktada sinema, kadınların cinsel olarak sömürülmesi veya cinselliklerinin yok sayılması ve bunlarla sınırlı olmayan bir "hizmetini sunmakta"dır. Feminist teori, yalnız dil üzerinden yapılan akademik bir tartışma değildir, hayatı tamamen etkileyen ve sosyal konumu belirleyen bir olgudur (1984, s. 25-26). Kaja Silverman ise, sinemaya "ses" üzerinden yaklaşmaktadır. Kadının sadece erkeğin "bakış" nesnesi olarak inşa edilmesi fikrinin feminist film teorisini sınırlandırdığını belirten Silverman, analizini sese yönlendirmiştir. Ona göre kadının sesi asla otoriter değildir, "güvenilmez", "engellenmiş" veya "razı" olarak nitelendirilmektedir. Kadının sesi, her zaman vücut gösterimiyle beraber sunulmaktadır; ağlamak, nefes almak veya çığlık atmak gibi sesler bedenle senkronizasyona tabi tutulmaktadır (Chaudhuri, 2006, s. 45).

Barbara Creed, 1993 yılında yayımlanan *The Monstorous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* kitabında, popüler korku filmlerindeki sembolik kadın-canavar anlatısını incelemiştir. Canavar, tarih boyunca şekil değiştiren "öteki" anlamında kullanılmıştır; kadınlar, diğer kültürler, azınlıklar veya komünizm korkusu bunlardan sayılabilmektedir. Canavarın öteki oluşu genellikle bedensel fark olarak resmedilmektedir (Wood'dan akt. Chaudhuri, 2006, s. 92). Creed, yukarıda da bahsi geçen Kristeva'nın abject kavramını, korku filmlerinde hissedilen iğrenme hissini açıklamak amacıyla kullanmıştır. Öncelikle, korku filminin ceset barındırarak iğrençlik imgeleri ile dolu olmasıdır; Kristeva'nın kadının iğrenç oluşunu çağrıştırdığını ifade ettiği adet dönemi, insan veya insandışı olarak her zaman sembolik düzenle tehdit arasında bir karşılaşma yaratması ve anne figürünün iğrenç olarak inşasıdır. Abject kavramının filmlerdeki kullanımını inceleyen Creed, canavarımsı dişil figürün sembolik düzeni tehdit ettiği için iğrenç bir şekilde inşa edildiğini vurgulamaktadır. Canavarımsı dişil, sembolik düzenin kırılganlığını vurgulayarak hayvansal düzeni çağrıştırmaktadır. Kadının üreme fonksiyonlarının ve anneliğinin iğrençlikle ilişkilendirilmesi, patriarkal ideolojinin bir yapısını oluşturmaktadır (1993, s. 10-11, 83). Diğer yandan kastre eden kadın figürü, birçok kültürde yer almaktadır. Bu anlatı, kadın genital organlarının erkekleri tuzağa düşüren ve yutan siyah bir delik olduğuna dair erkek korkularını açığa çıkarmaktadır. Creed'in *Vagina Dentata* olarak da tabir ettiği bu kavram, kadınların doğasına dair ikiyüzlülüğü açıklamaktadır: kadınlar tuzağa düşürmek için cenneti vaat etmektedirler. Kadının hem kastre edici hem de kastre edilen olarak tasvir edildiği anlatı, ataerkil kültürlerin mitolojisinde defalarca görülmektedir. Bu durum, kadının ya evcil ve uysal olarak ya da

yıkıcı ve saldırgan olarak iki türlü tasvir edilir. Fallik kadın, fetişleştirilmiş kadındır; kadının varlığını reddetmek için tasarlanmış bir imgedir (a.g.e., s. 106-107, 116).

Psikanalizden ziyade kültürel çalışmalardan etkilenen birkaç kuramcı ise, psikanalizin seyirciyi tarihsel ve toplumsal bağlardan koparıp pasif bir hale büründürdüğünü iddia ederek psikanalizi eleştirmişlerdir. Sinepsikanalizden farklı olarak metin-izleyici etkileşimlerini, izleyicilerin somut toplumsal gerçekliklerini ve farkı özdeşleşme durumlarını dikkate alan, Neo-Marksist kültürel çalışmalar alanında çalışmalara ağırlık verilen bu kuramın önemli temsilcilerinden biri Christine Gledhill'dir (Dinçer & Ulusoy, 2021, s. 317). 1978 yılında yazdığı *Recent Developments in Feminist Criticism* makalesinde Gledhill, bir sosyalist feminist olarak kültürün güncel teorileri ile siyasi pratik arasındaki boşluğu doldurma ihtiyacı hissetmiştir; feminist politikaya faydalı olacak bilgi üretimi amacıyla kültürel çalışmalar ve feminizm alanında çalışmalar yapmıştır. Gledhill, Hall'un metin analizini ile tarihsel ve sosyal bağlam üzerinden incelediği çalışmasından etkilenerek bu yöntemi 1988 yılında *Pleasurable Negotiations* isimli makalesinde feminist analiz amacıyla kullanmıştır.

Anlamın ne dayatıldığını ne de pasif bir şekilde tüketildiğini ifade eden Gledhill, popüler metinlerde kadın sembolünün, erkek ve kadın sesleri arasında bir mücadele alanına dönüştüğünü ifade etmektedir. Bu mücadelenin izleri, tarihsel sosyo-kültürel deneyimden bahseden ve bu deneyime hitap eden kadının, patriarkal sembolü hem içeren hem de içermeyen söylemlerde bulunabilmektedir. Metnin, psikanalizdeki gibi tek anlamı olmak zorunda değildir; izleyicinin kendi kimlik duygusunu inşa etmesi ve özdeşleşmeleri kurması için farklı anlamlara da sahip olan bir yapısı vardır. Gledhill, feminist kuramcıların seyirciye yönelik çalışmaları da yapması gerektiğini vurgulamıştır (Gledhill'den akt. Thornham, s. 161-16).

2.5. Eleştirel Kuram

2.5.1. Frankfurt Okulu

Frankfurt Üniversitesi Toplumsal Araştırma Enstitüsü olarak kurulan ve kısaca Frankfurt Okulu olarak anılan ekol için Bağce (2013, s. 7), 1923'teki kuruluşundan 1970'e kadar geçen sürede okulun ilgi alanlarında hem enstitü yönetimi hem de üyeler düzeyinde farklılaşmalar bulunduğunu vurgulamaktadır. Okul, 1923'te Weimar İmparatorluğu'nun bir parçası olarak ekonomi politik alanında disiplinler arası çalışmalar yürütmek üzere kurulmuştur ancak belli bir konuya bağlı kalmadan her konuda okuyan, yazan, düşünen üyesi vardır. Birinci Dünya Savaşı sonrası kurulan Okul, dönemin atmosferine, Bolşevik İhtilali'ne, Avrupa'daki karışıklıklara bir reaksiyon olarak gelişmiştir. Okul'un mensupları çoğunlukla Marksizm'den etkilenmişlerdir (Yaylagül, 2006, s. 84) ve böylece anti-kapitalist bir diskur benimsemişlerdir.

Marksist ve anti-kapitalist bir yaklaşıma sahip olan Frankfurt Okulu, sosyoloji, felsefe, kültür alanlarında düşünme zemini yaratacak eleştirel bir sosyal teori meydana getirmiştir. Frankfurt Okulu'nun mensuplarından Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer'ın kaleme aldıkları *Dialektik der Aufklärung*[33] kitabında yer alan *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*[34] bölümü özellikle kültürün endüstrileşmesi ve kültürün kitle iletişim araçları aracılığıyla nasıl egemen ideolojinin sözcülüğünü yaptığının geniş bir muhasebesini içermektedir. Sinema da Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi ilan ettiği alanlardan biridir. Yazarlara göre kültür endüstrisi egemen ideolojiyi yeniden üretir ve hegemonik söylemi dayatır. Yazarlar sinemadan bahsederken özellikle, sinemanın ciddi bir endüstri haline geldiği Hollywood sinemasını işaret ederler. Hollywood'un gerek filmsel metinlerini gerek endüstriyel yapılanmasını gerekse sosyal hayata yansımalarını ele alırlar.

Sinemanın ilk yıllarından itibaren seyirciyle kurduğu ilişki ve toplumsal yaşantının bir parçası haline gelmesi sinemanın bir noktada kültürel bir fenomen olarak değerlendirilmesini zorunlu hale getirmiştir. Önemli sinema kuramcılarından Kracauer, daha çok sosyolojik ve felsefi bir film kuramı oluşturmuş, özellikle erken dönem kuramsal çalışmalarında sinemayı kitle iletişim aracı olarak ele almıştır. *Kitle Süsü* ve *Beyaz Yakalılar* isimli çalışmalarında henüz Naziler iktidara gelmeden önce toplumda var olan modern yaşantı biçimi ve tüketim alışkanlıklarından yola çıkarak kapitalist sistemin halkı kitleye dönüştürdüğünü öne sürmektedir. Kracauer, özellikle kitle ve sinema arasındaki ilişkiyi tartışmakta; filmleri form veya içerik olarak tartışmasının yanı sıra film izleme pratiği toplumsal hayatın kaçınılmaz bir parçası haline geldiği için toplumu ne şekilde etkilediğini, hatta siyasal iktidarın sinemayla kurduğu ilişkiyi açıklamaktadır (Özarslan, 2019, s. 187-190). Bu noktada Adorno'nun gençlik yıllarında Siegfried Kracauer ile arkadaşlık olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Jay, Adorno'nun sinema gibi kitlesel tüketim için üretilen ürünler hususundaki görüşlerinde Kracauer'den etkilendiğini vurgulamaktadır (2014, s. 65).

Sanayileşmeyle birlikte kalabalıklaşan kentlerdeki yoksul kesimlerle çok rahat ilişki kuran sinema hem seyirci sayısının artışı hem de girişimcilerin bu alana yönelmesiyle özellikle ABD ve Avrupa'da eğlence endüstrisinin parçası olarak değerlendirilmiştir. Kapitalist ekonomik sistemde özellikle rekabet ön planda olduğu için dünya film pazarında da rekabet artmış, Birinci Dünya Savaşından sonra Amerika bu pazardaki üstünlüğü ele geçirmiştir. Böylece Hollywood'da büyük şirketlerin hakimiyetinde devasa bir mekanizma inşa etmiştir. (Abisel, 2016, s. 18-20). Bu noktada ticari kaygıyı ön planda tutan bir endüstri gelişmiş ve sinema, kapitalist bir tüketim ve üretim mekanizması haline gelmiştir. Frankfurt Okulu'nun hiçbir zaman üyesi olmamış ancak adı her zaman için okulla

[33] *Alm.* Aydınlanmanın Diyalektiği
[34] *Alm.* Kültür Endüstrisi – Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma

birlikte anılan[35] Benjamin'e göre teknoloji ve kapitalizm, kültür ve sanat üretim alanlarını değişime uğratmış, ruhunu yok etmiştir. Sanatçının kişisel yaratıcılığının ürünü olan biricik eserler yerini kitle kültürünün standart ve sıradan ürünlerine bırakmıştır (Yaylagül, 2006, s. 87-88). İlk yıllarında teknolojik bir yenilik olarak değerlendirilen sinemanın, Birinci Dünya Savaşından sonra, özellikle büyük şirketlerin de dahil olduğu Hollywood sisteminde eğlence ve ticaret metası haline dönüşmesi ve popüler kültür haline gelmesi sinemayı Adorno veya Horkheimer'ın tanımladığı kültür endüstrisi acentalarının mükemmel bir örneği haline getirmiştir. Yazarlara göre "kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki öğesini, sanat ve eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır." (2020, s. 67). Yaylagül (2006, s. 84), Adorno ve Horkheimer'ın da dahil olduğu Frankfurt Okulu'nun kapitalist sistem ve kültür endüstrisinin ilişkisine bakışını şu şekilde özetlemektedir.

> "*Frankfurt Okulu'na göre kitleler kapitalizm ve kapitalistlerin kontrol ettiği kültür endüstrileri tarafından kolayca aptallaştırılabilirler. Metod olarak eşyayı temsil eden kavramlara bakarak kötümser ve sinik bir şekilde onları gerçeklerle karşılaştırırlar. Onlara göre; kapitalist toplumlarda gerçekler burjuvazi tarafından üretilir ve kültür endüstrilerinde işlenir. İdeoloji gerçekliği çarpıtır. Bunu yaparken amacı eşit olmayan güç ve iktidar mücadelelerini kamufle etmek ve mevcut sistemi meşrulaştırmaktır.*"

Daha önce de bahsedildiği üzere stüdyo sisteminin yarattığı ekonomik çarkın riske girmemesi için filmi üreten yapım şirketleri daha fazla seyirci çekmek amacıyla tür filmleri, yıldız sistemi ve yapım yasasına dayanan bir mekanizma geliştirmişlerdir. Bu mekanizmayla birlikte sinema sektörünün reklam, moda ve teknoloji sektörleriyle kurduğu ilişki bağlamında sinema günlük hayatın tüketilebilir nesnesi konumuna gelmiştir. Yani müşteri, artık kültür endüstrisinin nesnesi haline gelmiştir (Adorno & Horkheimer, 2020, s. 110) Adorno ve Horkheimer'a göre "kültür endüstrisinde bütçeye göre belirlenen değer farklarının, gerçek farklarla, ortaya çıkan ürünün anlamıyla hiçbir ilintisi yoktur." (a.g.e., s. 52). Böylece film üretiminin mekanik hale gelmesi ve filmin metalaşması sonucu, popüler kültür ve popüler film kavramları kültür endüstrisi kapsamında eleştiriye tabi tutulmuştur. Adorno ve Horkheimer, kültüre tekellerin hâkim olmasından dolayı kültürün tek tipleşmesi sonucunda bozulduğunu, ortaya çıkan ürünlerin sıradanlaştırılıp tüketiciye sunulduğunu ve böylece eleştirellikten uzak, tüketiciyi sadece eğlendirmeyi ve oyalamayı amaçlayan bir kültür endüstrisi oluştuğunu söyler. Ve bu kültür endüstrisi tüketiciyi oyalamakla kalmaz; endüstrinin egemen değerlerini de dayatır ve kitlesine kendi ideolojisini

[35] Benjamin, hiçbir zaman Frankfurt Okulu'nun resmi bir üyesi olmamışsa da okulun önemli temsilcileriyle yakın dostlukları ve fikri tartışmaları bulunmuştur. Benjamin'in eserlerinin yazarın ölümünün ardından Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün desteğiyle basılması söz konusu fikri bağı kanıtlar niteliktedir (Dellaloğlu, 1995, s. 15).

benimsetir (Yaylagül, 2006, s. 89-90). Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisinin insanla yalnızca müşteri ve çalışan ilişkisi çerçevesinde ilgilendiğini söylemektedirler:

> "*Çalışanlar olarak insanlara rasyonel örgütlenme hatırlatılır ve sağduyu yardımıyla bu sisteme uyum gösterebilmeleri için teşvik edilirler. Müşteriler olarak da onlara hem basında hem de beyazperdede, insanlarla ilgili özel olaylar aracılığıyla seçme özgürlüğü ve sisteme dahil olmamanın çekiciliği gösterilir. Her iki durumda da birer nesne olarak kalacaklardır.*" (2020, s. 196)

Kitlelerin tüketmesi için genel izleyiciye hitap eden ana akım filmler üreten Hollywood'un, üretim mekanizması açısından ele alındığında sermaye sahipleri ve seyirci arasındaki ilişkinin düşünülmesi gerekmektedir. "…Bu arada yapımcılar hangi "plot"u [olay örgüsünü] seçerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir." (Adorno & Horkheimer, 2020, s. 53). Böylece popüler filmler sayesinde seyircinin içinde yaşayabileceği bir dünya oluşturulmakta, değerler yaratılmaktadır. Bu değerlerin ise kimin değerleri olduğu sorusu karşımıza çıkmaktadır. Seyircinin düşüncesi, hayalleri ona dayatılan kültür endüstrisine hapsolmaktadır: "…her şey basitleştirilmiş, sınıflandırılmış, kitleselleştirilmiş (kişileştirilmiş) bireylerin düşleri de kendilerinin olmaktan çıkarılmıştır." (Adorno ve Horkheimer'den akt., Oskay, 2018, s. 205). Seyirciyi de kategorize eden Hollywood, farklı görünen ama aslında özdeş olan uygun bir ürün sunmaktadır: "…gelir düzeyi, cinsiyeti, oturduğu semti, eğitimi, etkin kökeni vb. bakımından belirli kategorilerde toplanan herkese bir şeyler hazırlanarak hiç kimsenin kaçamaması sağlanmaktadır." (a.g.e. s. 204-205).

Adorno ve Horkheimer'e göre kültür endüstrisinin temel amaçlarından biri sistemin devamlılığını sağlamaktır. Kitlelere kültür endüstrisinin ideolojisi dayatılmakta, böylece iş çıkışı film izlemeye giden çalışan sınıf eğlenmekten başka bir şey düşünemez hale gelmektedir: "Tüketiciler, işçiden ve memurdan, çiftçiden ve küçük burjuvadan oluşmaktadır. Kapitalist üretim bedenlerini öyle bir kuşatmıştır ki, önlerine konan her şeye direniş göstermeden kapılıverirler." (2020, s. 64). Buna göre siyasal iktidarın ihtiyaç duyduğu toplumsal düzen, kitlelerin popüler filmler sayesinde uyuşturulmasıyla oluşturulur. Kültür endüstrisinin kitlelere sunduğu yenilik bile aynı olanın kılığı değiştirilmiş hali gibidir, her zamanki egemen ideolojinin amaçları doğrultusunda yapılır. Adorno bunu "kâr güdüsü gibi, değişmeyen bir iskelet" olarak yorumlar. (a.g.e., s. 112)

Adorno ve Horkheimer filmleri özellikle "seyirciyi uyuşturması" açısından eleştirmektedirler. Filmler, gündelik dünyanın devamıymış gibi sunulmaktadır. Yazarlara göre kültür endüstrisinin ürünlerinde "bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir." (a.g.e., s. 55) Böylece seyirci filmi izlerken zihnini filmlerden ayırt edemez hale gelmektedir: "İllüzyon tiyatrosunu da geçen sesli film,

izleyicisine, kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır." (a.g.e., s. 55). Seyircinin filmle kurduğu ilişkiye bu açıdan bakıldığında, kültür endüstrisine ait olan Hollywood'un, egemen olan siyasi veya ekonomik ideolojiyi tüketicinin dünyasına ve zihnine doldurması kaçınılmaz hale gelmektedir: "…Eline düşen insanlar, böylelikle, film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitilirler." (a.g.e., s. 55). İzlediği film, filmde gördüğü karakter seyircinin hayal dünyasını doldurmakta, fakat bu filmin içerdiği mesaj ve karakterin dünyaya bakış açısı eleştirilmeden benimsenmektedir. Kültür endüstrisi zihinde bu eleştiriye yer bırakmamaktadır. Bu noktada daha önce de değinildiği gibi tüketici haline gelen seyirci artık kültür endüstrisinin dünyasında yaşamaya başlamaktadır; yazarların ifadesiyle tüketiciler artık "aldatılan kitle"lere dönüşmektedirler.

2.5.2. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu olarak bilinen *Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies*[36], 1964 yılında Birmingham Üniversitesi bünyesinde kurulmuştur (Çakar Mengü & Mengü, 2009, s. 343). İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneği, önceleri edebiyat alanında başlayan ve daha sonraları "disiplinlerarası bir yaklaşımla sınıf mücadelelerinin, tahakkümün ve toplumsal eşitsizliklerin, ideolojinin ve direnişin yeniden üretildiği bir alan olarak" kültürün incelenmesiyle ilgilenmektedir. Bu ekolün öncüleri Raymond Williams ve Richard Hoggart olarak kabul edilmektedir ve bu isimler Batı Marksizmi veya Yeni Sol olarak adlandırılabilecek düşünce geleneğine yakındırlar (Yaylagül, 2006, s. 112). Bourse ve Yücel, Kültürel Çalışmalar ekolünün Richard Hoggart'ın 1957'de yayımlanan *The Uses of Literacy*[37] çalışması ile başladığının genel olarak kabul gördüğünü ifade etmektedirler. Hoggart, bu etnografik araştırmasında 1950'lerin sonlarındaki İngiltere'deki işçi sınıfının günlük yaşam tutumlarına odaklanmış ve bu grupların kitle iletişim araçlarının yaydığı içeriklere nasıl tepki gösterdiklerini betimlemiştir. Frankfurt Okulu'nun dönemin önde gelen kitle kültürü eleştirisiyle çelişen bir sonuca ulaşarak, Hoggart, kitlelerin kültür ürünlerinin ilettiği tutum ve görüşlere karşı direnç gösterdiğini savunmuştur. Kültürel çalışmalar yaklaşımının özü, kültür endüstrilerine karşı gösterilen bu direnci vurgulamaktadır (2021, s. 17-18). Görülebileceği üzere bu kurucu çalışmadan itibaren Kültürel Çalışmalar ekolü, II. Dünya Savaşı yıllarından itibaren hâkim görüş olan Frankfurt Okulu'nun kültür üzerine tespitleriyle çatışarak dikkate değer bir alternatif sunmaktadır.

Hoggart'ın özellikle söz konusu çalışması toplum sınıfları ekseninde kültürün ele alınması hususunda yol gösterici olmuştur. Özçetin'e göre Hoggart'ın çalışmasının ardından ekolün bir diğer

[36] *İng.* Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi
[37] *İng.* Okuryazarlığın Kullanımları

önemli ismi Edward Palmer Thompson tarafından yazılan *The Making of the English Working Class*[38] isimli çalışma kültürü, sınıfı oluşturan kolektif deneyimlerin bir bütünü olarak değerlendirmektedir. Thompson'a göre sınıf yalnızca ekonomik bir konum değil, aynı zamanda "kültürle ve kültür içinde şekillen bir tarihsel ilişki biçimidir" (2018, s. 182-183). Kültürel Çalışmalar Okulu'na kuruluşunun ardından katılarak ismi bu ekolle özdeşleşen Stuart Hall de Thompson'ın tespitlerine benzer bir şekilde kültürel çalışmalar ile Marksizmin problematik bir ilişkisi olduğunu vurgulamaktadır. Zira Hall'e göre Marksizmin indirgemeci yapısı Marx'ın konuşmadığı ya da anlamış göründüğü kültür, ideoloji, dil, sembolizm gibi imtiyazlı nesnelerin ele alınmasını zorlaştırmakta ve bu konuları ekonomik anlamda bir sınıf analizine hapsetmektedir (2001, s. 100-101). Özetle göz ardı sınıfları anlamanın yolu onların kültürlerini anlamaktan geçmektedir; ancak sınıf analizi için Marksist perspektif yetersiz kalmakta olup disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsemek gerekmektedir. Ekolün bir diğer önemli ismi olan Williams da işçi sınıfı kültürünü ele almış ve işçi sınıfının kültürünü anlamak için bu kültürü biçimlendiren popüler kitle kültürü ürünlerini incelemenin önemi üzerinde durmuştur. Williams, meşhur çalışması *The Long Revolution*'da[39] çoğunlukla kültür olgusunu ele almaktadır (Yaylagül, 2006, s. 113). Willims'a göre kültür yalnızca sanat ve öğrenim meselesi değildir, aynı zamanda sıradan davranışlardaki anlam ve değerlerle ilgilidir. Ona göre kültür sıradandır ve bu anlayışla kültür kavramı Williams'ta demokratikleşmiş ve toplumsallaşmıştır. Williams için kültür genel bir toplumsal süreçtir (Özçetin, 2018, s. 183).

Williams da 1921 yılında Galler'de işçi sınıfına mensup bir ailede dünyaya gelmiştir. Cambridge Üniversitesi'nde edebiyat eğitimi alan Williams, aynı zamanda burada Sosyalist Kulübü'ne üye olmuştur. Williams, esas uzmanlık alanı olan edebiyata disiplinlerarası ve Markist bir perspektiften yaklaşmış ve "sınıf hiyerarşisinin genelde üst sınıfların yararına olacak şekilde nasıl ifade edildiğini" araştırmıştır. Genel anlamda kültür mevhumuna dair çalışmaları Kültürel Çalışmalar ekolü içinde yol gösterici eserlerden olan *The Long Revolution*'da yer almaktadır. Bu çalışmada Williams, ilk harfi büyük olarak yazılan "Kültür" ile ilk harfi küçük olarak yazılan "kültür" arasında bir ayrım yapmaktadır. "Kültür" kavramından anlaşılan üst kültür, yani "medeniyetin en büyük ahlaki ve estetik başarılarının bir bütünü" anlamında kullanılmaktadır. İlk harfi küçük yazılan "kültür" ise Williams'a göre toplumsal olandır. Bu "kültür" medeniyetin büyük ahlaki ve estetik başarılarından oluşmamaktadır; tam aksine "dil, toplumsal, siyasi ve dini fikirler ve kurumlar ile hem kavramsal hem de materyal olan diğer ifadelerden oluşan tüm insani eylem ürünlerinden" meydana gelmektedir (Hitchcock, 2020, s. 325-326). Bourse ve Yücel'e göre (2021, s. 21-22) Williams'ın en yenilikçi kavramı duygu yapısı (*structure of feeling*) kavramıdır. Bu kavramla Williams, "her dönemin ve her toplumun kimi duyguları tadıp kimi

[38] *İng.* İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu
[39] *İng.* Uzun Devrim

düşüncelere sahip olmayı sağlayan kültürel iklim ürettiğini" ifade etmektedir. Williams, İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun Batı Marksizmiyle, özellikle Gramsci, Volosinov ve Althusser gibi isimlerin çalışmalarıyla ilişkilenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Gramsci'den hareketle kendi hegemonya tanımını yapan Williams'a göre hegemonya ve kitlelerin belirli bir düzene razı olması konusu hiçbir zaman nihai ve tartışılmaz değildir (Özçetin, 2018, s. 183).

Hartley'e göre Kültürel Çalışmalar, kültürü, sınıf, cinsiyet, ırk ve diğer eşitsizliklerin anlam kazandığı veya farkındalık yarattığı bir alan olarak tanımlamaktadır. Kültür, hem direniş yoluyla (alt kültürler) hem de bir tür uzlaşmacı konumda (izleyiciler) yaşanan bir alandır. Bu bağlamda kültür hem hegemonyanın kurulduğu hem de onunla mücadele edilen bir sahadır. Bu kültür anlayışı, geleneksel edebiyat ve sanat eleştirmenlerinin estetik ve ahlaki ya da yaratıcı değerlerin olduğu bir alan olarak gördüğü kültür anlayışından farklıdır. Kültürel çalışmalar, kültürel farklılıkları ve pratikleri içsel veya kalıcı değerlere referansla değil, sosyal ilişkilerin genel haritasına referansla anlamaya çalışmıştır. Yani kültür ürünleri için "ne kadar iyi" sorusu yerine "bu ürün kime hizmet ediyor" sorusu sorulmaya başlanmıştır. Kültürel çalışmalar kültüre "insan halleri" olarak bakan anlayışın aksine "güç ilişkileri" açısından bakmaktadır (2004, s. 49-50). Bu bağlamda kültürel çalışmaların araştırma alanlarını temsil, kültür, kültürel kimlik, farklılık, çokkültürlük, diaspora gibi kavramlarla genişleten ve Kültürel Çalışmalar Okulu'nun çalışmalarına yön veren Stuart Hall ve çalışmalarını ele almak önem arz etmektedir. Hall, 1932 yılında Jamaika'da Kingston şehrinin bir banliyösünde orta sınıf ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir (Kırel, 2018, s. 400-401). Hall, kendisini sömürülen bir özne olarak algılayışının bir İngiliz sömürgesi olan Jamaika'nın Kingston şehrinde doğmasıyla başladığını ifade etmektedir. Hayatının ilk on dokuz yılında burada yaşayan Hall'ün hayatının geri kalanı, on dokuz yıllık sömürge deneyiminde öğrendiği normları unutmaya çalışmakla geçmiştir. 1951 yılında bir daha Jamaika'ya dönmemek üzere Oxford Üniversitesi'nde eğitim almak amacıyla İngiltere'ye taşınmıştır (Hall'den akt. Kırel, 2018, s. 401).

Yaylagül, Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin 1964'te Hoggart tarafından kurulduğunu ve yönetildiğini; ancak merkezin dünya çapında üne sahip olmasının merkezin başına Hall'ün geçmesinin ardından gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Açık Üniversite'de sosyoloji profesörü olan Stuart Hall, 1960'lar ve 1970'lerde İngiliz siyasal solunun canlanmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Hall, Althusser'in izinden giderek medyanın gerçeği inşa ettiğini; ancak bunu gerçeği yansıtıyormuş gibi gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Stuart Hall, Chas Critcher, Tony Jefferson, John Clarke ve Brian Roberts ile hazırladığı *Policing the Crisis* isimli çalışmasında, medyanın anlam üretme pratiğini, Gramsci'nin hegemonya kuramı ve Althusser'in medyaya göreceli özgürlük tanıyan ve egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde "devletin ideolojik aygıtları" olarak çalışan -ve bu çerçevede "Marksist kültürelci" bir bakış açısıyla analiz etmiştir. Hall'e göre medya, egemen sınıfın çıkarlarına

hizmet eden yorumları yeniden üretmeye eğilimlidir. Ancak bu yorumlar aynı zamanda ideolojik mücadele alanını oluşturur. Medyanın anlamlar sistemi göreceli olarak otonom olarak kabul edilir (2006, s. 114-115). Hall'ün merkezin yönetimine geçmesinin ardından uzun bir süre, alt kültürlerin oluşumu ve bu alt kültürlerin egemen kültürler ve ebeveyn kültürler ile ilişkileri yanında, bu kültürlerin direnç ve bütünleşme süreçleri de merkezin araştırma konuları arasında olmuş, bu bağlamda haz ve anlam üreten ritüeller ile pratikler analiz edilmiştir (Çakar Mengü & Mengü, 2009, s. 346).

Özetlenecek olursa Kültürel Çalışmalar ekolü, Hoggart ve Williams gibi öncülerden itibaren kültürün toplum sınıflarını ekonomik perspektiften ele alan Marksist yaklaşımı yeterli görmemiş ve kültürün, belli sınıfları çevreleyen her türlü iletişim, gelenek, yaşam biçimi, yaşam pratikleri ve buna benzer öğelerle bir bütün olarak değerlendirme eğiliminde olmuşlardır. Kültürel Çalışmalar Okulu, Frankfurt Okulu'nda olduğu gibi kültürü mutlak bir hegemonya alanı olarak görmektense kültürün hegemonyanın hem tesis edildiği hem de onunla mücadele edildiği bir saha olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda Adorno ve Horkeimer'ın "kültür endüstrileri" tanımını ve kültür endüstrilerinde üretilen ürünlerin etkisi üzerine kesin hükümleri ve karamsar bakış açıları Kültürel Çalışmalar ekolünde farklı yorumlanmaktadır. Hoggart'dan itibaren yaygın olan görüş, bir sınıfı veya grubu anlamanın bir yolunun da o grubun kültürünü besleyen ve şekillendiren kültür ürünlerinin incelenmesidir. Williams'ın kültürün sıradan ve toplumsal olduğuna ilişkin görüşleri de Hoggart'ın kültür yaklaşımını geliştirmiştir. Hall'ün okula kazandırdığı yeni araştırma alanları ise bu ekolün başta medya içerikleri olmak üzere kültür ürünlerinin verdiği mesajlar ve bu mesajların alıcıda nasıl bir karşılık bulduğu sorusuna yanıt aranan çalışmaların artmasına yol açmıştır. Her ne kadar iletişim süreçlerinin nasıl işlediği, kaynak ve alıcı arasındaki denklemin nasıl çalıştığı gibi sorular yeni olmayıp başlangıcından itibaren iletişim çalışmalarının ana konusu olsa da özellikle medya (ya da genel olarak kültür ürünleri) ile toplum ilişkisi ve bu ilişkide kaynak ile alıcı ilişkilerinin anlaşılması için öncü bir model, Hall'ün geliştirdiği kodlama-kod açımı (*encoding-decoding*) modeli olmuştur.

Hall'e göre (2019, s. 257-258) kültür analizinde toplumsal yapılar ve süreçler ile formal veya sembolik yapılar arasındaki etkileşim son derece önemlidir. Ona göre yayıncılık alanındaki üretim elitleri ile kitleler arasında kodlama-kod açımı şeklinde gerçekleşen iletişim bir tür "sistematik olarak çarpıtılmış" iletişimdir. Hall'e göre, medyadaki üretim pratiklerinin "nesnesi," bir mesajın üretilmesidir ve bu mesaj, tıpkı bir dil gibi göstergeler aracılığıyla ifade edilmektedir. Ancak Hall, klasik iletişim modelleri veya Frankfurt Okulu kitle iletişim yorumunda olduğu üzere kaynaktan alıcıya giden mesaj ile iletişimin tamamlanmadığını, iletişimin tam anlamıyla gerçekleşmesi için kitleleri oluşturan bireylerin bu mesajı yorumlaması, kodlarını açarak tercümesini gerçekleştirmesi gerekmektedir. Bu şekilde lineer iletişim modelini yetersiz bulan Hall, mesajın üretim ve tüketim süreçlerinin sorunsallaştırılması gerektiğini savunmaktadır. Yani Hall, klasik "gönderen-mesaj-alıcı" paradigmasının

yerine "üretim, dolaşım, dağıtım/tüketim, yeniden üretim" paradigmasını ortaya koymaktadır (Hall'den akt. Özçetin, 2018, s. 189). Çakar Mengü ve Mengü'ye göre ise (2009, s. 353) Hall, kodlama-kod açımını tanımladığı makalesinde Marx'ın sürekli dönüşüm modelini "üretim-dağıtım-üretim" sürecini açıklamak için kullanmıştır. Hall, medya kurumlarının nasıl mesaj ürettiğini, nasıl dolaşıma soktuğunu ve alıcıların mesajları nasıl kullanıp anlamlandırdığını somutlaştırmak için bu modelden yararlanmıştır. Küresel postmodern kültürün bu şekilde çeşitlenmesi, Hall'e göre, marjinallere, farka, Batı kültüründen dışlanan seslere açılımları içermektedir.

Hall, kodlayan ve kodu açan arasında üç farklı okuma çeşidi tespit etmektedir. Bunlar hâkim okuma, muhalif okuma ve müzakereci okumadır. Hâkim okuma, medya iletisinin yananlamsal kısıtlama olmadan benimseyen alıcının konumudur. Burada alıcı, mesajın yananlamlarına bakmaksızın hegemonyayı üreten elitlerin mesajlarını benimsemektedir. Muhalif okuma ise bunun tam tersi olarak iletide yer alan ideolojik mesajları tümden reddeden okuma biçimidir. Burada alıcı, mesajın farkındadır ve mesaja muhalefet etmektedir. Müzakereci okuma ise hem hâkim okumanın hem de muhalif okumanın bir sentezi gibidir. Müzakereci okuma, alıcının hâkim okumanın bazı unsurlarını benimsediği ancak fark ettiği bazı hegemonik mesajlara muhalefet ettiği okuma biçimidir (Bourse & Yücel, 2021, s. 222). Barett'e göre Hall'ün önerdiği kodlama-kod açımı modeli ile buna bağlı okuma türleri yalnızca medya çalışmaları için değil genel olarak kültürel çalışmaların gündemini belirlemektedir. Hall, kültürün kendisini iktidarın ayrılmaz bir parçası olarak sunmakta ve mesaj ile mesajın deşifre edilmesi süreçlerinin toplumsal iktidar ilişkilerinden bağımsız ele alınamayacağını ifade etmektedir (Barett'ten akt. Çetinkaya, 2018, s. 189-190). Bu şekilde Hall, Frankfurt Okulu'yla özdeşleşegelmiş alıcıyı edilgen konuma hapseden kitle iletişim okumalarına çok önemli bir yenilik getirerek alternatif yaratmıştır.

2.5.2.1. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu ve Temsil

Hall'ün kültürel çalışmalar yaklaşımında medyada anlamın üretimini ve tüketimini anlamak için kullandığı, medya çalışmalarında ve bu çalışmada da önemli bir yere sahip olan kavram "temsil" kavramıdır. Hall'e göre (2017a, s. 23, 35-36) temsil, anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağlamaktadır. Yaygın kullanımı "bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması" olan temsil kavramı Hall'e göre yalnızca bu tanımlamayla anlaşılamaz. "Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiştokuş edildiği sürecin temel parçasıdır. Şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını" içermektedir. Hall, temsil kavramının anlam ve dilin kültürle nasıl ilişki kurduğunu anlamak için üç yaklaşım olduğunu ifade etmektedir: yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşım. Yansıtıcı yaklaşımda dil bir ayna işlevi görmektedir ve alıcı, anlamı gerçek dünyadaki nesne, kişi ve fikirlerde olduğu gibi görerek düz anlamı alımlamaktadır. İkinci yaklaşım olan kasıtlı yaklaşım ise bu

ilk yaklaşımın tam tersini savunmaktadır. Kasıtlı yaklaşıma göre "dil, konuşan, yazan kişinin dünyaya dair kendine özgü yorumunu dil yoluyla dayattığını" savunmaktadır. Kelimeler, onu kullanan kişinin (yazar, konuşan kişi, sinemada senarist veya yönetmen) vermeye çalıştığı anlamı ifade etmektedir. Ancak Hall, kasıtlı yaklaşımı sorunlu bulmaktadır. Zira bir dili kullanan herkes, o "dilin kurallarına, kodlarına ve geleneklerine katılmak zorundadır". Dolayısıyla dilde bir kişi tek ve benzersiz bir anlam kaynağı olamaz. Hall için üçüncü yaklaşım olan inşacı yaklaşım daha makuldür; zira inşacı yaklaşım, dilin kamusal ve sosyal karakterini onaylamaktadır. Bu yaklaşıma göre "[Ş]eylerin *anlamı* yoktur; temsil sistemlerini, kavramlar ve işaretleri, kullanarak anlamı *biz inşa ederiz*". İnşacı yaklaşımı benimseyenler, materyal dünyanın gerçekliğini kabul ederler, ancak anlamı ileten şey materyal dünya değildir. Anlamı ileten, anlamı inşa etmek için kullandığımız dil sistemi veya kavramlarımızı temsil etmek için kullandığımız sistemdir. Anlam inşa etmek, dünyayı anlamlı kılmak ve o dünya hakkında diğerleriyle anlamlı bir şekilde iletişim kurmak için vardır.

Görülebileceği üzere Hall, temsilin dil, anlam ve kültürle ilişkisini anlama noktasında inşacı yaklaşıma daha yakındır. Dolayısıyla temsil, "anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası" olup "dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını" içermektedir. Kırel'e göre Hall, Saussure ve diğer dilbilimcilerden gelen argümandan faydalanır: anlam, farklılıklardan doğmaktadır. Anlamın temeli farklılıklardır ve farklılık olmadan anlam var olamaz. Kırel, Hall'ün Derrida'nın ikili karşıtlık yorumunu, temsil konusunda farklığın kullanımını anlatmak için kullandığını hatırlatmaktadır. Zira Derrida'nın ikili karşıtlık yorumuna göre çok az sayıda nötr karşıtlık vardır. İkili karşıtlıklarda mutlaka bir güç ilişkisi söz konusudur. Örneğin **erkekler**/kadınlar, **erkeksilik**/kadınsılık, **yüksek sınıf**/daha alt sınıf gibi ikiliklerde olduğu gibi birinin diğeri üzerine tahakkümü söz konusudur[40] (2018, s. 404-405). Aynı anlayış Lacancı psikanalizde de görülmektedir. Lacan'ın meşhur ayna evresi teorisine göre çocuk doğduğunda bir bilinçten ibaretken kendisinin annenin bir uzantısı olduğunu sanmaktadır. Çocuk, kendini aynada (veya herhangi bir yansıtan yüzeyde) gördüğünde kendi özerk bilincinin ve benliğinin farkına varmaktadır. Çocuk, aynada kendisini gördüğünde imgesinin takındığı tavırların aynada yansıyan çevre ile ilişkisini sınar ve anneden farklılığını idrak eder. Gerçekliğin gerçeklik statüsü kazanması bu süreç ile gerçekleşmektedir (Tura, 2010, s. 76). Yani burada da anlam, farklılıktan doğmaktadır. Hall'e göre "fark"ın neden çekici olduğu, "başkası olmaya" duyulan gizli hayranlığın kökeninin ne olduğu ve neden popüler temsillerin sık sık bu hayranlığın cazibesine kapıldığı soruları cevaplanması önemli sorulardır (2017b, s. 293).

[40] Kırel, ikilikler arasındaki güç ilişkileri vurgulamak adına orijinal kaynakta Hall'ün güç ilişkilerinde baskın olanı kalın harflerle yazdığını aktarmaktadır. Kırel de çalışmasında bu güç ilişkileri erk sahibi olan grubu kalın harflerle yazmış olup bu çalışmada da aynı aktarım benimsenmiştir.

Bu kısma kadar ele alındığı üzere anlam farklılıklardan doğmaktadır ve bu farklılık temsil adı verilen toplumsal uzlaşıya varılmış göstergelerle inşa edilmektedir. Hall'ün temsil yaklaşımına eleştirel yaklaşımı ise stereotipler üzerinden anlaşılabilmektedir. Stereotipler (veya klişeler) genellikle belli bir grup, topluluk, ya da kavramla ilgili genelleştirilmiş ve basitleştirilmiş bir inanç, görüş veya önyargıdır. Stereotipler, genellikle karmaşık gerçeklikleri basitleştirmek ve anlamlandırmak amacıyla kullanılmaktadır. Ancak bu stereotipler genellikle gerçek durumu yeterince yansıtmamakta ve bireyleri ya da grupları yanlış bir şekilde etiketlemektedir. Hall, stereotipleri "birkaç temel özelliğe indirgenmiş, birkaç basitleştirilmiş özellikle doğada sabitlenmiş" anlamına geldiğini ifade etmektedir. İlk akla gelen örneklerden biri siyah insanlardır. Herhangi bir siyah insanın nasıl göründüğünden bağımsız olarak siyahlar "kalın dudaklar, kıvırcık saç, geniş yüz ve burun" gibi bir dizi stereotipik özellikle özdeşleşmişlerdir. Örneğin Hall, kölelik günlerinden kalan siyah imajının Hollywood filmlerinde de yıllar boyunca yeniden üretildiğini ifade etmektedir. 1930'lardan itibaren siyah oyuncular genellikle soytarı, aptal, sadık uşak ve hizmetkarlar gibi ikincil rollerde yer almışlardır. Stereotiplerin ve klişeleştirmenin bir anlamlandırma pratiği olduğunu ifade eden Hall, klişeleştirme stratejilerinde dört farklı yaklaşım olduğunu ifade etmektedir: 'başkası olmanın' inşası ve hariç tutma, klişeleştirme ve güç, fantezinin rolü ve fetişizm. Öncelikle Hall'e göre klişeleştirmek bir grubu kolay bir şekilde anlamlandırmayı sağlamaktadır (2017b, s. 319, 323-324, 332). O sebeple belli etnik gruplara veya farklı cinsel yönelimlere sahip insanlara belli özellikleri atfetmek ve Hall'ün değişiyle bu özellikleri doğada "sabitlemek" kolay bir anlamlandırma pratiği olarak benimsenmiştir. Öte yandan "'başkası olmanın' inşası ve hariç tutma" tabirindeki "hariç tutma" kısmının kastı egemen grupların stereotipleştirmeden hariç tutulmasını kastetmektedir. Zira, örneğin Hall'ün yaşadığı İngiltere düşünüldüğünde siyahlara, göçmenlere, kadınlara atfedilen stereotipik özellikler varken beyaz İngiliz erkeklerle özdeşleşmiş tek bir stereotipik özellikler grubu yoktur. Dolayısıyla klişeleştirme ve stereotip haline getirerek anlamlandırmada güç ilişkileri büyük öneme sahiptir. İkinci yaklaşımda ifade edilen "güç", egemen sınıfların temsil sistemlerine ve stereotipleştirme stratejilerine olan tahakkümü ifade etmektedir. Üçüncü yaklaşım olan fantezinin rolü ise tabi olan ve tabi olunan ilişkilerinin bir sonucudur. Hall için buna en iyi örnek siyah erkeklerdir. Zira Hall'e göre siyah erkekler, beyazlara kıyasla daha büyük cinsel organlara sahip olma eğilimleri ile daha yüksek cinsel performansa sahip olmaları gibi sebeplerle yıllarca beyaz erkekler için hem imrenmenin hem de korkunun bir nesnesi olagelmişlerdir. Bu sebeple siyah erkekler köleleştirilmesi ve tahakküm altına alınması tesadüfi değildir. Dördüncü yaklaşım olan fetişizm de fantezinin rolüyle yakından ilintilidir. Burada Hall, 1819 yılında Cape Town'dan İngiltere'ye getirilen ve hayvanat bahçesindeki bir hayvan gibi sergilenen Hottentot Venüsü lakaplı kadını örnek göstermektedir. 136 cm boyu ve standarttan çok daha büyük kalça, meme ve genital organa sahip olan bu kadın 19. yüzyılın başında çeşitli yerlerde sergilenmiş, gazetelerde hakkında yazılar yazılmış,

karikatürler çizilmiş ve şarkılar yapılmıştır. Hall, Hottentot Venüsü hikayesinde ötekiyle olan farkı işaret etme endişesine (veya takıntısına) dikkat çekmektedir. Bir siyah kadın olarak Hottentot Venüsü vücuduna, vücudu ise cinsel organlarına indirgenmiştir (a.g.e. s. 332-333, 338, 340-344). Dört yaklaşımın ortak noktası olarak temsilde stereotiplerin konumunun güç ilişkileriyle derin bir bağlantısı olduğu görülmektedir. Hegemonyayı kuran egemen sınıfların temsil sisteminde ezilen grupları belli özelliklere indirgemesi, bu gruplara mensup bireyleri nesneleştirmesi ve fantezi unsuru olarak görüp fetişize etmesi yaygın bir anlamlandırma pratiğidir.

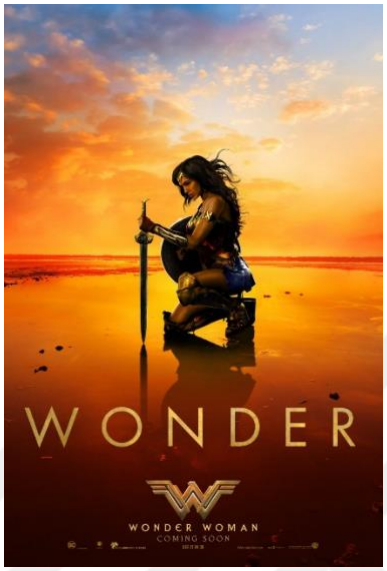
İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, Frankfurt Okulu'nun II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ortaya çıkan ve Avrupa ile Frankfurt Okulu'nun Adorno, Horkheimer, Habermas gibi isimlerin sürgün hayatı yaşadığı Amerika Birleşik Devletleri'nde yeni sol hareketleri beslemiş ve şekillendirmiş fikirlerinden etkilenmişlerdir. Öte yandan İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun etnografik saha araştırmaları neticesinde kültürün ve buna bağlı olarak alt kültürlerin, karşı kültürlerin, kitle kültürünün nasıl oluştuğuna ve toplumsal sınıfları nasıl şekillendirdiğine yönelik tespitleri, halka ait kültürü "kitle kültürü" olarak tanımlayan ve kültür ürünlerinin edilgen bir alıcı grubu tarafından tüketildiğini savunan Frankfurt Okulu eleştirel teorisinden farklılaşmıştır. Bu farklılık kitle iletişim çalışmaları açısından yıllarca Frankfurt Okulu etkisinde kalmış bu alana ilişkin farklı ve o sebeple kıymetli yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu noktada sıklıkla aynı kavrammış gibi birbirleri yerine kullanılan "kitle kültürü" ve "popüler kültür" kavramlarının farkını ele almak, Frankfurt Okulu ile İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun kültür eleştirilerinin farkını daha iyi ortaya koymak ve İngiliz Kültürel Çalışmaları'nın alana getirdiği yeni bakış açısını anlamak adına önem arz etmektedir. Özbek'in aktardığına göre Hall (1991, s. 83-84) popüler kelimesinin "yaygın olarak beğenilen, tüketilen" anlamındaki tanımını "ticari" tanım olarak nitelemektedir. Hall'ün kullanmayı tercih ettiği popüler tanımı ise onun "betimleyici" olarak ifade ettiği "halka ait" tanımıdır. Zira Hall, popüler kelimesinin "halkın yaptığı ve yapmış olduğu her şeyi" kapsaması gerektiğini savunmaktadır. Kitle kültürü ile popüler kültür kavramları genel olarak halk tarafından sahip olunan ve tüketilen kültüre referansta bulunurken bu iki kavramın kullanımı arasında zihniyet farklılığı olduğu görülmektedir. Özbek'e göre kitle kültürü tanımı kitle toplumu ve kitle insanı kavramlarıyla bütünleşik bir tanımdır. Bu kavramlar, toplumun atomlaşmış bireylerden oluşan ve "içsel olarak aptal, dengesiz ve kolay etkilenebilir" olduğunu varsayan kitle toplumu anlayışına yaslandığı için kitle kültürü kavramı da söz konusu edilgen ve sorgulama yetisine sahip olmayan toplum tarafından kodlayıcıların gizli ajandasını herhangi bir filtreden geçirmeden benimseyen bir güruhun kültürü olarak ifade edilmektedir (1991, s. 92-93). Yani Frankfurt Okulu'ndan Adorno ve Horkheimer'in kült kitap bölümleri *Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug*'ta kullandıkları kitle kültürü tanımı, kitlelere ve onların tükettiği kültür ürünlerine yönelik üstten bir bakışa sahiptir. Öte yandan daha önce de ifade edildiği üzere İngiliz Kültürel Çalışmalar

Okulu'na göre kültür, Frankfurt Okulu'nda olduğu gibi "güdüp yönetme" kuramı yerine "hegemonya" kuramına dayanmaktadır (a.g.e., s. 90-91). Dolayısıyla yine daha önce de ifade edildiği üzere İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'na göre kültür, hegemonyanın hem üretildiği hem de onunla mücadele edilen alandır. Bu sebeple başta Hall olmak üzere İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu "kitle kültürü" kavramı yerine "popüler kültür"ü tercih etmektedir. Bu tercih, iki ekol arasındaki kültür ürünlerinin tüketilmesi noktasında, "kitle"yi oluşturan bireylere kültür ürünlerindeki mesajlarda yer alan kodları açma hususunda duyulan güvenden kaynaklanmaktadır. İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü hegemonyayı, güç ilişkilerini, buradan doğan hegemonik söylemin kodlanmasını ve tahakkümü elinde bulunduranların stereotipleştirme stratejilerinin varlığını kabul eder; öte yandan hegemonyayla mücadele etmenin yolu popüler kültürü incelemek, onu anlamak ve deşifre etmekten geçmektedir.

3. SEÇİLEN FİLMLERİN ANALİZİ

3.1. *Wonder Woman* (2017)

3.1.1. Filmin Künyesi



Görsel 3 Wonder Woman *filminin afişi*

Yönetmen: Patty Jenkins

Yapım: Warner Bros. (ABD)

Senaryo: Allan Heinberg

Görüntü Yönetmeni: Matthew Jensen

Kurgu: Martin Walsh

Oyuncular: Gal Gadot, Chris Pine, Connie Nielsen, Robin Wright, Danny Huston, David Thewlis

3.1.2. Film Öyküsü

Günümüz Paris'inde Diana Prince, Wayne Enterprises'tan I. Dünya Savaşı sırasında çekilmiş, kendisi ve dört erkeğin olduğu bir fotoğraf plakası alır ve bu fotoğraf onun geçmişini hatırlamasına vesile olur. Diana, Kraliçe Hippolyta'nın kızı olarak insanlığı korumak için Olimpos tanrıları tarafından yaratılmış kadın savaşçılara ev sahipliği yapan Themyscira isimli gizli bir adada büyür. Hippolyta, Ares'in insanlıktan kıskançlık duyduğu ve onun yıkımını düzenlediği hikayesini Diana'ya anlatır. Ares, diğer tanrılar onu durmaya çalıştığında onları öldürmüş, sadece Zeus'u bırakmıştır. Zeus ölmeden önce, Amazons'lara Ares'in geri dönüşüne hazırlanmaları için bir silah bırakmıştır: “Godkiller”. Hippolyta,

baştan istemese de kız kardeşi Antiope'nin de onu ikna etmesiyle kız kardeşinin Diana'yı bir savaşçı olarak eğitmesine izin vermeyi kabul eder.

1918'de Diana, Amerikalı pilot Kaptan Steve Trevor'ı, uçağının Themyscira kıyılarına düşmesinin ardından kurtarır. Ada kısa sürede onu takip eden Alman askerleri tarafından istila edilir. Amazonlar Alman çıkartma birimini ortadan kaldırır ve bu sırada Antiope'nin Diana'yı kurtarmak için kendini feda ederek ölür. Steve, Hestia'nın Kementini kullanılarak sorgulanır ve dış dünyanın büyük bir savaşla tükenmekte olduğunu ve kendisinin de müttefik casusu olduğunu açıklar. Steve, Alman Generali Erich Ludendorff'un emri altında ölümcül bir hardal gazı formu üretmeye çalışan Başkimyager Dr. Isabel Maru'nun bir not defterini çalmıştır. Diana, savaştan Ares'in sorumlu olduğuna inandığından, onu durdurmak için Steve ile birlikte kaçmaya karar verir. Themyscira'yı Steve ile terk etmeden önce Godkiller adını verdikleri kılıcı, kementi ve zırhı alır.

Londra'da, Maru'nun defterini Alman Yüksek Komutanlığı'na teslim ederler. Sir Patrick Morgan'ın Almanya ile ateşkes görüşmeleri yapmaya çalıştığı Yüce Savaş Konseyi'nde Diana, Maru'nun notlarını çevirir ve Almanların ölümcül gazı Batı Cephesi'nde salmaya niyetli olduklarını ortaya çıkarır. Komutanının izni olmasına rağmen Steve, Morgan'dan gizli finansman alarak gazın salınmasını engellemek için Faslı casus Sameer, İskoç keskin nişancı Charlie ve Kızılderili kaçakçı Baş Napi'yi işe alır. Ekip Belçika'daki cepheye ulaşır. Diana, No Man's Land boyunca düşman siperini yok eder, müttefik kuvvetlerin yardımıyla Veld köyünü kurtarır. Ekip kısa bir süre kutlama yapar, köyde bir fotoğraf çeker, Diana ve Steve burada âşık olurlar. Ekip, yakındaki Alman Yüksek Komutanlığı'nda bir gala düzenleneceğini öğrenir. Steve ve Diana ayrı ayrı partiye sızar; Steve gazı bulup yok etmeyi amaçlarken Diana Ludendorff'u öldürmeyi amaçlamaktadır, çünkü onun Ares olduğuna inanmaktadır. Steve, görevini riske atmamak için onu durdurur, ancak bu, gazın Veld üzerine salınmasına izin verir ve köyün sakinlerini öldürür. Diana, Steve'i müdahale ettiği için suçlayarak Ludendorff'u gazın Londra'ya gönderilmekte olduğu bir bombacı uçağın yüklendiği bir üsse takip eder. Diana, onu öldürür, ancak ölümü savaşı durdurmaz, bu da onu şaşırtır ve hayal kırıklığına uğratır.

Sir Patrick, Ares olarak ortaya çıkar. Diana'ya kendisinin insanlara fikirler ve ilhamlar vermiş olsa da onların şiddete başvurmasının kendi kararı olduğunu söyler, çünkü onlar içsel olarak yozlaşmıştır. Diana, Ares'i Godkiller ile öldürmeye çalıştığında, Ares kılıcı yok eder ve Diana'ya Zeus ve Hippolyta'nın kızı olarak, Godkiller'ın kendisi olduğunu söyler. İkisi savaşırken, Steve'in ekibi Maru'nun laboratuvarını yok eder. Steve, zehri taşıyacak uçağı kaçırarak yüksek havada kendisiyle birlikte uçağı patlatır. Ares, Steve'in ölümüyle birlikte Diana'nın öfkesini ve acısını yönlendirmeye çalışır, ancak onunla geçirdiği zamanın anıları, insanların içinde iyiliğin bulunduğunu fark etmesine

neden olur. Diana, Maru'yu affeder ve Ares'in şimşeğini kendisine yönlendirerek onu tamamen öldürür. Daha sonra, ekip savaşın sonunu kutlar (Jenkins, 2017).

3.1.3. *Wonder Woman* Filminin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi

Süper kahraman çizgi romanları Amerika Birleşik Devletleri'nde 1920'li yılların sonundan 1930'lu yılların sonlarına kadar özellikle çoğunluğu genç erkek olan bir okuyucu kitlesiyle popülerlik kazanmıştır. 1940'larda yani II. Dünya Savaşı sırasında bu süper kahramanların arasına Wonder Woman, Blonde Phantom gibi kadın kahramanların da eklenmesi, aşk hikayelerini ele alan süper kahraman çizgi romanlarının üretilmeye başlanması gibi sebeplerle bu okur kitlesi genişlemeye devam etmiş ve kadın okurlar için de cazip hale gelmeye başlamıştır. Çizgi roman endüstrisi, erken dönemlerinden itibaren okuyucu kitlesini çeşitlendirmeyi amaçlamıştır. Ancak 1970'lerin ortalarından 1990'ların sonuna kadar olan dönemde gözlemlenen ilgi kaybının ardından, çizgi roman endüstrisi ilk pazarlama hedefine odaklanmış ve okuyucu kitlesini çoğunlukla genç erkekler olarak belirlemiştir (Joesph, 2019, s. 1-2). Çelik ve Kırel, süper kahraman çizgi romanlarının ortaya çıkarak popüler olduğu yılların Amerika Birleşik Devletleri'ni ekonomik ve toplumsal olarak çok zor günler geçirdiği Büyük Buhran (1929-1939) yılları olduğunu hatırlatmaktadırlar. Onlara göre ekonomik kriz ve bu krizin yarattığı toplumsal tahribat sebebiyle "fantastik, büyülü ve cazip kaçış alanları" aramaya başlamış ve bu ihtiyaç süper kahraman çizgi romanlarının popüler olmasına yol açmıştır. Süper kahramanların toplumsal işlevi, ilerleyen dönemlerde çizgi roman ve sinema alanında devam etmiştir. Başta Amerika Birleşik Devletleri'nin geçirdiği dönemlerin siyasal, toplumsal ve ekonomik koşullarına bağlı olarak, özellikle "savaş" zamanlarında Amerikan ulusu için mücadele eden süper kahramanlar ortaya çıkmakta, barış dönemlerinde ise ülke içindeki huzuru tesis edecek ve Amerikan toplumunun uyum sorunlarını çözecek süper kahramanlar yaratılmaktadır (2019, s. 2).

Wonder Woman, popülerliği ve bilinirliği sebebiyle "kadın süper kahraman" denildiğinde akla gelen ilk karakterlerden biridir. Wonder Woman, Superman, Batman, Green Lantern, The Flash, Aquaman gibi meşhur çizgi roman karakterlerini bünyesinde bulunduran DC Comics şirketinin bir ürünü olup DC Comics, Warner Bros stüdyolarına bağlı Warner Media bünyesindedir. Bu karakter ilk kez DC Comics'in *All-Star Comics #8* adını taşıyan 1941 tarihli çizgi romanda görünmüş olup DC Comics Wonder Woman'ı "Afrodit kadar güzel, Athena kadar bilge, Hermes'ten daha çevik ve Herkül'den daha güçlü olan Themyscira Prensesi Diana, İnsanlar Dünyası'nda barış için savaşır" sloganıyla tanıtmaktadır (URL-69). Cocca'ya göre Wonder Woman, "her şeyi yapan ve her şeyi iyi yapan" kadın olarak imlenmiştir. Wonder Woman sıklıkla bir sembol olarak alımlanmış olup kadın gücünü ve dolaylı olarak kadının erkeklerle eşitliğini temsil etmektedir. Cocca, Wonder Woman'ın temel

özelliklerinin cesur, güçlü, kararlı, akıllı olma ve sahip olduğu süper güçler sayesinde gerçeğin ve adaletin koruduğu gibi masumları da korumak olduğunu hatırlatırken bu karakterin esas ayırt edici özelliğinin bunlar olmadığını ifade etmektedir. Zira Wonder Woman'dan önce yaratılan Batman ve Superman karakterleri de aynı özelliklere sahip olup aynı misyonu yerine getirmektedir. Onu bu karakterlerden ayıran ise bu özelliklere ve misyona bir kadın bedeninde sahip olmasıdır (2016, s. 25). Zira söz konusu durum karakterin isimlendirilmesinden de anlaşılabilmektedir. Batman, İngilizce yarasa anlamına gelen *bat* kelimesi ile adam anlamına gelen *man* kelimesinin bir araya gelmesiyle yarasaya benzeyen kostümüne gönderme yapacak şekilde isimlendirilmiştir. Benzer şekilde Superman, süper güçlere sahip olan b adam olduğu için bu ismi almıştır. Wonder Woman, yani kabaca Harika Kadın olarak çevrilebilecek bu isim direkt olarak karakterin kadın oluşunun farklılığına gönderme yapmaktadır.

Wonder Woman, Almanlara karşı ajanlık yapan Amerikan ajanı pilot Steve'in Amazonların yaşadığı odaya düşmesiyle başlamakta olup bu filmde başlıca kötü karakter Alman General Ludendorff'tur. Diana, Ludendorff'un aslında mitolojik kötü olan Ares olduğuna inandığı için maceraya atılmakta ve öncelikle insanların dünyasının kötüsü olan Alman'ları daha sonrasında ise kâinatın kötüsü olan savaş tanrısı Ares'i yok etmek üzere maceraya atılmaktadır. Öncelikle *Wonder Woman*, birinci bölümde ele alınan klasik Hollywood anlatısının öğeleri takip eden tipik bir stüdyo filmidir. Diana'nın söz konusu amacı, Marvel ve DC şirketlerinin çizgi roman uyarlaması filmlerindeki bütün süper kahramanlarla aynı olup filmin CGI kullanımı ve hızlı kurgusu gibi özellikleri, auteurist bir perspektiften bakılırsa yönetmen Jenkins'in kendi üslubunu oluşturmasını imkânsız hale getirmektedir. Bu noktada Adorno ve Horkheimer'in kültür endüstrileri üzerine yaptığı "tekel üretimi" eleştirisini hatırlamak faydalı olacaktır. Zira *Wonder Woman*, büyük çoğunlukla aynı hikâyenin, aynı üslup ve biçim özellikleriyle yeniden anlatmaktadır. Öte yandan filmin feminist film kuramı bağlamında inceleneceği kısımda ele alınacak olduğu üzere Jenkins'in Wonder Woman'ın vücudunu teşhir etmeme noktasında yaptığı sinematografik tercihlerin diğer süper kahraman filmlerine kıyasla ufak bir fark yarattığı da not düşülmelidir.

Wonder Woman, cinsiyetin ve ırkın temsillerinin başat öneme sahip olduğu bir filmdir. Öncelikle Wonder Woman'ın ya da insanlar arasındaki ismiyle Diana'nın yaşadığı Themyscira Adası incelemeye değerdir. Jenkins'in Themyscira Adası'nı ele alış biçimi 1918'in Londra'sını ele alış biçimiyle tam anlamıyla bir tezat içerisindedir. Themyscira Adası yeşil ve maviden oluşan, canlı ve çarpıcı renklerin göz doldurduğu geniş plan çekimlerle gösterilmektedir; "kadınların dünyası" olan bu ada bir cennet olarak temsil edilmektedir. Londra'nın temsili ise koyu ve solgun renkler aracılığıyla gerçekleşmektedir; ki Diana adadan çıkıp Londra'ya ilk gittiğinde burayı çok çirkin bulmaktadır. Themyscira adası Amazonların yaşadığı bir ada olup Amazon halkı yalnızca kadın savaşçılardan meydana gelmektedir.

Film, çağdaşlarıyla aynı politik doğrucu dili kullanmakta olup filmde ırkçılığa dair yapılan göndermeler bulunmaktadır. Örneğin Sameer karakteri aslında bir aktör olmak istediğini; ancak ten rengi sebebiyle bu hayalini gerçekleştiremediğini ifade etmektedir. Öte yandan Themyscira Adası'nın Amazon kadınlarının çoğunlukla beyaz kadınlar olması dikkat çekicidir. Hatta Themyscira'nın yöneticileri aryan ırkın özelliklerini bir arada barındıran, güçlü fiziğe sahip, sarışın ve beyaz tenli kadınlardır. Themyscira'da yaşayan bu üstün ırk kadın topluluğu kendi cennetlerinde dış dünyadan gizlenerek yaşamakta olup insanların dünyasında gerçekleşen savaştan bihaber olacak kadar da çevresiyle ilgisiz bir ütopya deneyimlemektedir.

Politik doğrucu ve ırkçılık karşıtı yaklaşımına rağmen *Wonder Woman*'da da Hollywood filmlerinin ırka ve ulusal aidiyete ilişkin fikirlerinin yeniden üretildiği görülmektedir. Öncelikle Hollywood'un savaş filmlerinde çoğunlukla düşman olarak imlediği Almanlar bu filmin de kötü karakterleridir. Her ne kadar söz konusu Alman temsilleri II. Dünya Savaşı döneminde Nazileri antagonist olarak seçse de *Wonder Woman* I. Dünya Savaşı yıllarında geçmektedir. Öte yandan bu filmde Alman karakterlerin inşası ve motivasyonları Hollywood'da sıklıkla örnekleri görünen Nazi antagonistlerle benzerlik göstermektedir. *Wonder Woman*, Alman karakterleri disiplinli, acımasız ve egemenlik kurmak adına her şeyi göze alan bir milletin ferdi olarak temsil etmektedir. Tıpkı Nazilerin atom bombasını icat etmeye çalışması veya gizli silahlar üzerine çalıştıkları hakkında komplo teorilerinde olduğu gibi bu filmdeki Alman karakterler Doctor Poison karakteri önderliğinde tüm dünyayı yok edebilecek kötücül bir kimyasal silah üretmeyi amaçlamaktadırlar. *Wonder Woman*'ın ırk ve ulusal aidiyete ilişkin temsilleri Almanlarla sınırlı değildir. Filmin evreninde doğrudan ve adaletten yana olan esas ulus Amerikan ulusudur. İnsanların dünyasındaki herkesten daha üstün olan üst insanlar yani Amazonlar da Steve karakteri vesilesiyle Amerika Birleşik Devletleri'nin savaştaki haklı stratejisine destek vermeye karar vermektedirler. Filmin evreninde doğrudan ve adaletten yana olan tek ulus Amerikan ulusuyken İngiltere ise dost ve müttefiktir. Filmde Almanlar söz konusu kimyasal silahı Osmanlı İmparatorluğu'nda üretmekte ve Almanların kimyasal silah çalışmalarını Türklerin yürüttüğü ifade edilmektedir. Filmde kısa süre yer alan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Alman askeri üssü sahnesinde görünen Türk karakterler, çoğunlukla koyu tenli ve bıyıklı erkeklerden oluşmaktadır. Filmdeki bazı Türk karakterleri canlandıran yardımcı oyuncu ve figüranlara göz atıldığında örneğin Ekran Mustafa'nın daha önce bir Netflix filmi olan The *Swimmers*'ta (Hosaini, 2022) "mülteci" karakterini, *Top Boy* (Benett, 2011-2023) isimli dizide "Türk uyuşturucu satıcısını", açılış sahneleri İstanbul'da geçen *Murder on the Orient Express* (Branagh, 2017) filminde "yerel insan"ı canlandırdığı görülmektedir (URL-70). Türk figüranları canlandıran diğer oyunculara bakıldığında çoğu Türk olmayan oyuncunun sıklıkla benzer Orta Doğulu karakterleri canlandırdığı ve cast yönetmenleri tarafından stereotipik özellikleri sebebiyle seçildiği görülmektedir.

Dış dünya ve burada gerçekleşen savaş, burada yer alan milletler ve ırklar hakkında hiçbir fikre sahip olmayan Amazonlar, aynı zamanda cinsiyet farklılıkları ve buradan kaynaklanan ayrımcılıkların da farkında değillerdir. Wonder Woman'ın feminist çevrelerce eleştirilen "seksi" ve teşhiri kostümü tam da bu bahaneyle "aklanmaktadır". Zira Diana için kadın vücudu oldukça doğal ve normal bir şeydir. Giydiği kostümün gerçek dünyada garip karşılanabileceği konsepti Diana'yı şaşırtmaktadır. Her biri geleneksel güzellik algılarına uyan kadınlardan oluşan Amazonların bir üyesi olarak Diana, insanların dünyasında kadının konumuna ilişkin de fikir sahibi değildir. Filmin bir kadın süper kahraman olarak Wonder Woman'ı konumlandırdığı yer de tam burasıdır. Diana, kadınlar arasında doğup büyüdüğü için cinsiyetlerin birbirine üstünlüğü diye bir konseptten habersizdir. Ancak öte yandan Diana'nın bir kadın süper kahraman olarak erkek süper kahramanlara kıyasla doğuştan gelen gücünü daha çok pasifizm için kullanma eğilimi dikkat çekmektedir. Wonder Woman'ın ikonik hareketlerinden biri olan kollarını çarpı şeklinde önünde birleştirmesi, dövüşürken saldırma ve yok etmeden ziyade defans ve saldırıyı durdurma amaçlı kullandığını göstermektedir. Benzer bir motivasyon veya sınırlılık erkek süper kahramanlar için bulunmamaktadır.

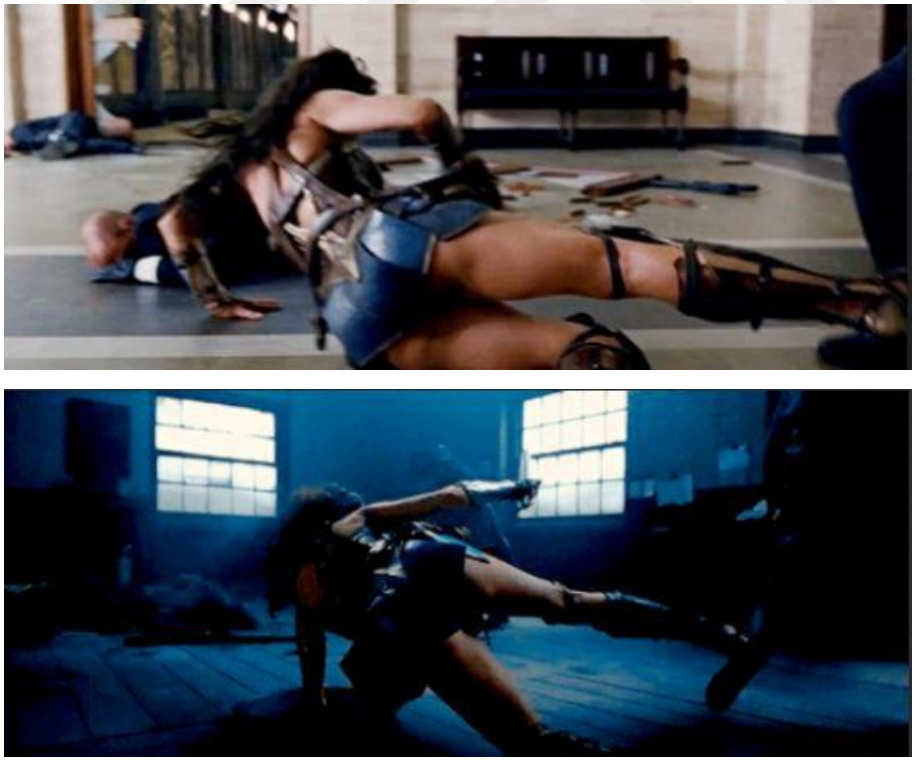
Wonder Woman, DC Extended Universe'e[41] ait on beş filmden dördüncüsüdür (URL-71). Bu evreni konu edinen ve 2013 yılından bu yana çekilip kadın yönetmene sahip olan üç filmden bir tanesidir. Wonder Woman ile birlikte devam filmi olan *Wonder Woman 1984* (2020) filmini de Patty Jenkins, *Birds of Pray and the Fantabulous Emancipation of Harley Quinn* (2020) filmini de Cathy Yan çekmiştir. Bu evrene ait olmayıp DC Comics'in live-action tüm filmlerine bakıldığı zaman ise filmlerin yönetmenleri arasında 2017 yılına kadar kadınların olmadığı görülmektedir.

Sadece kadınların yaşadığı bir ada olan Themyscira'da doğan Diana, savaşçı olarak yetiştirilmiş bir kadındır. Diana'nın büyüdüğü dünya, kadınların gerçek dünyada muhatap olduğu toplumsal cinsiyet kurallarının dışında bir feminist ütopyadır. Kadınların, feminen imajlarından çok savaşçı ve daha maskülen şekilde betimlendiği ilk sekansta Diana'nın çocukluğunun savaş pratiği yapan kadınları izleyerek geçtiği görülmektedir. Diana'nın böyle bir ortamda büyümesinin sonucu olarak gerçek dünyadaki kadın ve erkek sosyalleşme biçimlerinden tamamen bihaber oluşu, filmdeki feminist söylemin bir aracı haline gelmektedir. Örneğin Amerikalı ajan Steve ile Londra'ya gittiğinde Steve'in sekreteriyle buluşup kıyafet bakmaya giderler. Ardından korseyi gören Diana, bunun savaşta kullanılan bir zırh olduğunu düşünür ve kadınların göbeklerini saklamak için giyildiğini öğrenince "Kadınlar neden göbeklerini saklamak ister?" diye soru sorar. 1914 ve 1915 yıllarında kadınların giydiği dik yakalı, dar veya rahatsız kıyafetleri denerken dönüşme hareketleri yapar ve kıyafetler yırtılır. Buna verilebilecek bir başka örnek ise, Steve ile gittiği savaş komuta merkezinde erkeklerin arasına girdiğinde erkeklerin

[41] *İng.* Genişletilmiş DC Evreni

bir kadın varlığına fazlaca şaşırdığı için tartışmalarını bölerek sessizliğe gömülmeleridir. Bu sahneler, Diana'nın anaerkil bir dünyadan ataerkil bir dünyaya geçtiğine dair semboller barındırmaktadır. Diana'nın ataerkini tanımaması, ataerkil dünyanın teamüllerine karşı büyük bir şaşkınlık duymasına yol açmaktadır. Böylece Jenkins, içselleştirilmiş ataerkil normları Diana üzerinden işaret ederek eşitsizliği vurgulamaktadır.

Wonder Woman, kostüm olarak diğer DC Evreni karakterleri olan Batman ve Superman gibi karakterlerden ayrılarak kadın bedenine yönelik teşhir edici bir yapıya sahiptir. Wonder Woman'ın kostümü, söz konusu diğer süper kahramanlara kıyasla teşhir edici yapısı sebebiyle feminist perspektiften yıllarca eleştiriye maruz kalmıştır. 2017 yılında çekilen *Justice League* filminde yönetmen Zack Snyder'ın kadın bedenine yönelik teşhir edici bakış açısıyla karşılaştırıldığında *Wonder Woman*, bir kadın yönetmenin yaklaşımıyla Snyder'in teşhirci yaklaşımını törpülemektedir. Wonder Woman'ın ikonik dövüş taktiklerinden olan zeminde tekme atma hareketi hem Snyder'in hem de Jenkins'in filminde mevcuttur. Her iki filmde de söz konusu hareket bir kısmı slow-motion bir kısmı ise hızlı olacak şekilde kurgulanmıştır. Wonder Woman'ın eteği çok kısa olduğundan *Justice League* filminde özellikle aksiyon sahnelerinde vücudunun açılan yerlerine odaklanırken, *Wonder Woman*'da Jenkins, kostümün de bu teşhir edici özelliğini nötralize etmek adına daha karanlık bir ışıklandırma tercih etmiştir.



Görsel 4 *Snyder'in* Justice League *(2017) filminde tekme attığı sahnede Wonder Woman'ı sunuş biçimi (üstte). Jenkins'in* Wonder Woman *(2017) filminde Wonder Woman'ı sunuş biçimi (altta).*

Öte yandan Jenkins'in film boyunca geleneksel eril bakışı tersine çevirmeyi amaçlamaktadır. Ancak bu çabanın ürünü, üzerine düşünmeye değer bir tartışma imkânı açmaktadır. Zira Jenkins, *dişil*

nazar olarak ifade edilebilen ve bilinen anlamda eril bakışın bakan ile bakılanın cinsiyetlerinin değiştirildiği bir versiyonunu kullanmaktadır. Özetle en kaba anlamıyla sinemada eril bakış, erkek karakterlerin kadın karakterlere hem karakter hem de seyircide arzu uyandıracak skopofilik bir edim olarak algılanmakta, Jenkins ise filmde bakan kişiyi bir kadın ve bakılan kişiyi ise bir erkek olarak konumlandırmaktadır. Ancak bu yaklaşımın problematik olduğu tartışılabilir. Kaplan'a göre eril bakıştan söz ederken bakan kişinin gerçekten de bir erkek olması gerekmez. Aslında bakışa sahip olmak ve onu aktive etmek eril bir pozisyondur. Ekseriyetle Hollywood filmleri, ataerkinin bilinçdışına göre inşa edilir ve film anlatıları, bilinçdışının diliyle paralel olan eril bir dil ve söylem aracılığıyla düzenlenir (2001, s. 30). O sebeple Jenkins'in bu anlamda *dişil nazar* denemesi esasen klasik eril bakış trafiğindeki bakan ve bakılanın cinsiyetinin değiştirilmesinden ibaret olup geleneksel eril film dilini yeniden üretmektedir. *Görsel 3*'te filmin başında Steve'in banyodan çıktığı sahnede Diana'nın Steve'e bakışı aslında bakanın bir kadın olması dışında geleneksel anlamda bir eril bakış örneğidir. Yine *Görsel 3*'te yer alan ve Mulvey'nin meşhur makalesinde bahsettiği filmlerden *Vertigo* (Hitchcock, 1958) filminden bir eril bakış örneği bir arada düşünüldüğünde Jenkins'in eril bakışı tersyüz etme çabasının Hollywood filmlerinin ayrılmaz bir parçası olan anlatı üslubunun modifiye edilmiş bir versiyonundan başka bir şey olmadığı daha anlaşılır olacaktır.



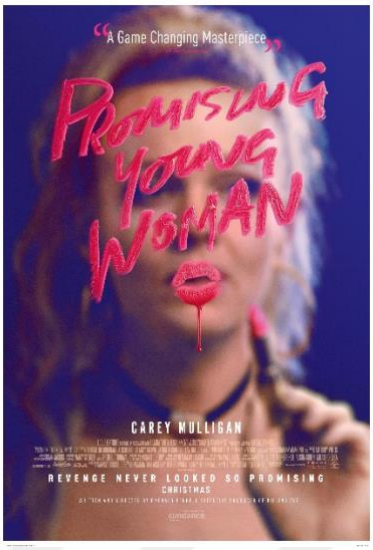
Görsel 5 Wonder Woman *filminde Diana banyodan çıkmış Steve'e bakıyor (sol ve sağ üst).* Vertigo *filminde Scottie, fetişize ettiği Judy'nin onun arzu ettiği şekilde giyinmesinin ardından kadına bakıyor (sol ve sağ alt).*

Filmdeki kahraman ve kurtarıcının kadın olmasından kaynaklı olarak, her zaman gördüğümüz kadının yan rollerde olması durumu da tersine çevrilmiştir. Gerek savaş sahneleri gerekse Steve ile içerisinde bulunduğu aşk hikâyesinin bir parçası olarak kadının pasif, erkeğin ise iktidar olduğu toplumsal cinsiyet kodlamaları filmde yer almamaktadır. Geleneksel bir ikon olarak kadın kahraman

figürlerinin abartılı cinsel görünümlerinin bu filmde olmadığı görülmekler birlikte Diana'nın etrafıyla kurduğu ilişki bağlamında da geleneksel rollerin dışında olduğu görülmektedir.

3.2. *Promising Young Woman* (2020)

3.2.1. Filmin Künyesi



Görsel 6 *Promising Young Woman filminin afişi*

Yönetmen: Emerald Fennell

Yapım: Focus Features (ABD)

Senaryo: Emerald Fennell

Görüntü Yönetmeni: Benjamin Kracun

Kurgu: Frédéric Thoraval

Oyuncular: Carey Mulligan, Laverne Cox, Adam Brody, Ray Nicholson, Bo Burnham

3.2.2. Film Öyküsü

Cassie Thomas, Tıp fakültesini terk etmiş, ailesiyle birlikte yaşayan ve bir kafede çalışan 30 yaşında bir kadındır. Yıllar önce sınıf arkadaşı Al Monroe, en iyi arkadaşı Nina Fisher'a cinsel saldırıda bulunmuş, bu da Nina'nın intiharına yol açmıştır. Okul tarafından herhangi bir soruşturma yapılmamış ve yasal sistemden herhangi bir sonuç alınamamıştır. Bu durum, Cassie'de travmaya sebep olmuştur. Cassie, gecelerini kulüp ve barlarda sarhoş taklidi yaparak geçirmekte ve onu evine götürerek ona tecavüz etmeye çalışan erkeklerin karşısında birden ayılarak onlardan bir şekilde intikam almaktadır. Eski bir sınıf arkadaşı olan Ryan Cooper, Cassie'yi kafede görüp onu randevuya çıkarmaya çalışır. Bu sırada Ryan Al'ın evleneceğini söyler ve Cassie intikam planlamaya başlar. Cassie, Ryan'ı başından atabilmek için o sahte numara verir ancak Ryan kafeye geri döner ve Cassie'nin ona sahte bir numara verdiğini söyler. Ona gerçek bir şans tanıması için ikna eder. Cassie, eski sınıf arkadaşı Madison McPhee

ile buluşur. Madison, Nina'nın tecavüz edilmediğini iddia etmeye devam eder. Cassie içki içiyormuş gibi yaparken, Madison sarhoş olur ve bir adamı bir otel odasına götürmesi için tutar. Ne olduğunu hatırlamayan Madison, Cassie'ye birçok üzgün sesli mesaj bırakır ve Cassie ona cevap vermez.

Cassie'nin bir sonraki hedefi, Nina'nın iddiasını delil eksikliği gerekçesiyle reddeden tıp fakültesi dekanı Elizabeth Walker'dır. Cassie, popüler bir müzik grubu için çalışan makyaj sanatçısı gibi davranarak Elizabeth'ın genç kızı Amber'ı arabasına çağırır. Ardından Cassie, Elizabeth'le tekrar buluşur ve ona Nina'nın davası hakkında sorular sorar. Elizabeth kendi eylemlerini haklı bulduğu zaman, Cassie Dekana Amber'ı Nina'nın tecavüze uğradığı odada sarhoş erkeklerle baş başa bıraktığını söyler. Korkmuş Elizabeth, Nina'ya karşı davranışından dolayı özür diler ve ardından Cassie, Amber'ın bir lokantada güvende olduğunu açıklar. Cassie, Ryan'la buluşacağını unutarak aynı gece başka bir erkeği evine götürmeye çalışır. Ancak gece erkekle yürürken Ryan'la karşılaşırlar ve Ryan çok üzülür. Ardından Cassie, Nina'ya zarar veren; suçlamayı geri çekmesi için üstünde baskı kuran Al'ın avukatı Jordan Green'i ziyaret eder. Jordan yaptığından pişmandır ve işi nedeniyle zarar verdiği kadınlar yüzünden avukatlık yapmayı bırakmıştır. Bunları duyduktan sonra Cassie, intikam alma planından vazgeçer ve onu affeder. Nina'nın annesi, Cassie'den bu işi bırakmasını isteyerek Cassie'nin intikam planlarından vazgeçmesine neden olur. Ardından Ryan'a özür diler ve ilişkilerine devam ederler.

Cassie, Madison'la tekrar buluşur ve Madison, Nina'nın durumunun farkında olduğunu itiraf ederek Cassie'ye Nina'nın tecavüz videosunu içeren eski bir telefon verir ve onunla bir daha iletişim kurmaması konusunda Cassie'yi uyarır. Videoda, Cassie, Ryan'ın da tecavüzcüler arasında olduğunu görür. Ryan'la bu konuda yüzleşir ancak Ryan sarhoş olduğunu ve olayı hatırlamadığını iddia eder. Cassie, onu Al'ın bekarlığa veda partisinin nerede olduğunu söylemezse videoyu yayınlamakla tehdit eder ve ardından adresi alır.

Cassie, bekarlığa veda partisine striptizci gibi görünerek gelir. Partideki herkese uyuşturucu verir Al'ı yukarı çıkarır. Onu bir yatağa kelepçeleyerek sorgular. Nina'nın adını bistüriyle göğsüne kazımakla tehdit ederken, Al bir elini kurtarır ve onu bir yastıkla boğar. Ertesi gün, Al'ın en iyi arkadaşı Joe, Cassie'nin ölümünün onun hatası olmadığını söyleyerek Al'a Cassie'nin cesedini ormanda yakması için yardım eder. Cassie'nin ebeveynleri, kayıp kişi raporu verir ve polis soruşturmaya başlar.Ancak ailesi tam tersini söylese de polis Cassie'nin kaçtığından şüphelenir. Ryan, Cassie'nin zihinsel sorunları olduğunu ve kendine zarar verebileceğini ancak bekarlığa veda partisine gitmediğini düşündüğünü söyler. Al'ın düğün günü polisler düğüne gelerek Al'ı ve diğer tecavüzcüleri göz altına alırlar. Cassie, avukatla iş birliği yaparak ona kendisine bir şey olması durumunda videoyu polise götürmesi gerektiğini söylemiştir (Fennell, 2020).

3.2.3. *Promising Young Woman* Filminin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi

Promising Young Woman, sinema tarihinde kimilerince bir tür olarak anılan tecavüz-intikam filmleri olarak bilinen akımın ilgi çekici bir örneği olarak ele alınabilir. Ancak bu filmlerde genellikle tecavüze uğrayan ana karakter kadının kendisiyken *Promising Young Woman*, kadın dayanışmasına göz kırpar bir şekilde uğradığı tecavüz sonrasında yaşadığı buhranın ardından intihar eden arkadaşı Nina'nın intikamını almayı amaçlayan Cassie'nin hikayesine odaklanmaktadır. Tecavüz-intikam filmlerinin tanımını yapan Heller-Nicholas, bu film türünü kısaca tecavüz(ler) veya tecavüz girişimlerini ve intikam eylemini içeren filmler olarak tanımlamaktadır. Filmdeki intikam eylemini gerçekleştiren kurbanın partneri veya ailesi ya da kurbanın kendisidir. Sarah Projansky'den aktaran Heller-Nicholas, bu kategorilendirmenin ideolojik anlamlarının altını çizerek ilk kategorideki filmlerin kadın karakterleri daha ikincil olarak gören ve erkekliği şiddetle yücelterek tecavüzün onların haklı eylemlerine bir araç olarak eklemlendiğini; ikinci kategorideki filmlerde ise kadınların tecavüzle yüzleşerek yasaların onları korumayacağını fark ederek adaleti kendi ellerine almalarının işlendiğini belirtmektedir (Heller-Nicholas, 2021, s. 9). Öte yandan Yakın, tecavüz-intikam türünde tecavüz eyleminin öncesinde zayıf ve güçsüz olan kadın karakter için bu cinsel saldırının karakterde "köklü bir değişimin tetikçisi" olduğunu hatırlatmaktadır (Yakın, 2022, s. 74). Cassie'nin durumunda ise umut vaat eden bir genç kadın olan karakter arkadaşının cinsel saldırıya uğraması ve ardından intihar etmesinin etkisiyle tıp fakültesindeki eğitimini yarıda bırakmıştır. Arkadaşı Nina'nın başına gelenler Cassie için köklü bir değişikliğin tetikleyicisi olmuştur. Dolayısıyla *Promising Young Woman*, dolaylı yoldan da olsa tecavüz-intikam türünün uylaşımlarını takip etmektedir. Öte yandan istismar sinemasının bir ürünü olan bu türün ikonografisi romans, gerilim ve kara mizah gibi farklı türlerin ikonografilerinden pastişlerle maskelenmiştir.

Promising Young Woman, öncesinde her ne kadar endüstride oyunculuk yapsa da Emerald Fennel'ın ilk uzun metraj filmi olarak özellikle Oscar ödüllerinde büyük başarıya sahip olmuştur. Bu durum, özellikle 2017 sonrası Hollywood'un değişiminin de bir sonucu olarak görülebilir. Örneğin *Film Genres after #MeToo* isimli makalesinde Zsófia O. Réti, filmin konvansiyonel tecavüz-intikam ve romantik komedi tür uylaşımlarını yapı-söküme uğratarak popüler kültür içerisinde yenilikçi bir ifadeye sahip olduğunu iddia etmektedir. Özellikle tecavüz-intikam film türünün en önemli filmlerinden biri olan *I Spit On Your Grave* (Zarchi, 1978) filmi üzerinden yapılan eleştirel tartışmalara değinen Réti, iki film arasında erkek bakış, kadın öznelliği, ırk ve sınıf farklılıklar olduğunu aktararak *I Spit On Your Grave* filmindeki neredeyse 34 dakikalık tecavüz sahnesinin karşısına *Promising Young Woman* filminde bulunmayan kadın acısının gösterişini koymaktadır (2023, s. 189,191, 203).

Yine tecavüz-intikam türünün özelliği olarak uğradığı cinsel saldırının ardından "özgürleşen" ve tek motivasyonu kendisine karşı işlenen suçun faillerini yakalayarak intikamını almak olan ana karakterlere kıyasla Cassie, kadınlığının temsili ve inşası noktasında ilgi çekici bir karakterdir. Öncelikle filmin ilk sahnesinde Cassie'nin motivasyonu seyirciye tanıtılmaktadır. Cassie, bir kulüpte sarhoş taklidi yapar. Kendisini izleyen bir erkek arkadaş grubu Cassie hakkında cinsiyetçi şakalar ve onun sarhoşluğunu istismar etmeye yönelik imalar yaparlar. Bu arkadaş grubundan diğerlerine kıyasla kibar ve anlayışlı olanı ise Cassie'yi eve götürmeyi teklif eder. Ancak Cassie'yi evi yerine kendi evine götürür ve rızasını almadan onunla birlikte olmaya girişir. Bu sahneyle birlikte Cassie'nin sıklıkla tekrarladığı bir "intikam" edimi seyirciye tanıtılmış olur. Aslında Cassie'nin yaptığı şey bir (potansiyel) failden intikam almaktan ziyade onu uyarmaktır. Cassie, sarhoş taklidi yaparak kendisinden faydalanmak isteyen erkekleri aslında sarhoş olmadığı gerçeğiyle şaşırtmakta ve bu şekilde korkutmaktadır. Öte yandan açılış sahnesi de dahil olmak üzere bu "korkutma" veya "uyarma" eylemini gerçekleştirdiği kişilerin Nina'nın cinsel saldırıya uğramasıyla bir ilgisi yoktur. Yani bu sahnelerde Cassie, Nina'nın intikamını almaktan ziyade potansiyel failleri uyarmak gibi bir misyonu gerçekleştirmektedir. Cassie karakterinin temsilleri Nina'nın intikamını almak için giriştiği eylemlerden ziyade bu sahnelerde daha belirgin bir şekilde anlaşılmaktadır.



***Görsel** 7 Cassie, Jerry'le konuşuyor.*

Bir tecavüz girişiminin sahnelendiği bu sekans, kadın bakış açısını taşıması açısından önem arz etmektedir. Bar sahnesindeki üç erkekten daha az saldırgan olan ve diğerlerinin şiddet içeren düşüncelerine karşı tampon görevi gören Jerry'nin Cassie'yi sarhoş ve baygın haldeyken kendi evine taşımasıyla Jerry'nin de diğer erkeklerden farklı olmadığının altı çizilir. Cassie, evde neredeyse baygın haldeyken Jerry'nin ona yönelmesi ve tecavüze yeltenmesi sırasında Cassie defalarca durması gerektiğini söyler. Bu noktada, film öncelikle Cassie'nin yüzüne odaklanırken ardından Cassie'nin bakış açısına geçerek fail yerine kurbanla özdeşleşme kurmasını sağlamaktadır. Ayrıca kadın bedeninin, çoğunlukla parçalara bölünerek cinsel arzunun nesnesi haline getirilmesi feminist film eleştirilerinin odak noktasını oluşturmaktadır. Tecavüze yeltenme sahnesinde ise kameranın çoğunlukla genel plan kullanımı, yakın planlarda ise çoğunlukla karakterlerin yüzüne odaklanma eril bakışı ters yüze eder. Üstelik yakın plan açı-karşı açılarda (Görsel 7) simetrik çerçeveleme ve Jerry'nin yüz ifadesi, filmde mizah kullanımının araçları haline dönüşmektedir. Cassie'nin güçsüz bir karakterden ziyade, zeki ve

soğukkanlı bir karakter olarak ele alındığı bu sahnede Cassie, her zaman alışkın olunan stereotipik kadın karakterlerin dışında bir temsil çizgisine sahip olduğunu seyirciye göstermektedir.



Görsel 8 *Cassie kameraya bakıyor.*



Görsel 9 *Cassie, sosislisini yerken kolundan ketçap akıyor.*

Cassie'nin kişilik özellikleri ve arkadaşının intikamını almaya çalışarak kadın dayanışmasına göz kırpmasıyla Cassie bir anda feminizmin sembolik bir taşıyıcısı olarak seyirciyle tanıştırılmaktadır. Özellikle seyircinin Cassie'nin sarhoş ve baygın olmadığını anladığı kameraya bakış planı ve filmin adının görünmesinin ardından kollarından akan ve kan gibi görünen ketçapla sosislisini yemeye devam etmesi (Görsel 8 ve 9) onu hadım edici canavar-kadın imgesini sahiplenerek neredeyse kendi kanunu koyan anti-kahraman kılmaktadır. Diğer yandan bu olgular, filmin *özdüşünümsel* yapısını da açığa çıkarmaktadır. Cassie'nin kameraya baktığı ana kadar, yönetmenin biçimsel tercihlerinin geleneksel anlatı araçlarına yaslandığı görülmektedir. Cassie, kameraya baktığı anda filmin içerisinde yer aldığını seyirciye göstererek özdeşleşmeyi kısıtlar ve film gerçekliğinden çıkar. Özdüşünümsel metinlerin özelliklerin bakıldığında bunların arasında "gerçek ve kurmacanın karışması", Brechtyen yabancılaştırma stratejileri", "klasik birliklerin çiğnenmesi" vardır (Chandler'dan akt. Kurtoğlu 2011, s. 13). Bertolt Brecht'in estetik kuramının temel kavramlarından biri olan yabancılaştırmanın filmde kendine yer bulduğu söylenebilir. Parkan, oyunculuk, dekor kullanımı, müzik kullanımı gibi teknik ve artistik tercihlerin meseleye uygun kullanımı, yabancılaştırmayı sağladığını ifade etmektedir (2020, s. 58). Film, hikâye akışı olarak katarsise ulaşan bir yapı barındırsa da filmin çeşitli sahnelerle desteklenen epizotik bir yapıya da sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Epizotik anlatımda, klasik anlatımdan farklı olarak seyirci aksiyona dahil edilmeden gözlemci olarak tutulmaktadır; seyirciye bir dünya görüşü iletilir, olayı incelemesi sağlanır ve birtakım yargılara varması sağlanır. Diğer yandan her sahne kendisi için vardır; oyunun sonu değil sahnenin kendisi önemlidir. Olay akışları ise bir neden-sonuç ilişkisinden çok eğriler çizerek ilerler (Brecht, 1997, s. 43-44). Filmin zaman zaman Cassie'ye odaklı uzun sahneleri, hikâyenin ritmini yavaşlatır. Karakter tanıtımı olarak ortaya çıkan ve arkadaşı Nina'nın failleri dışındaki diğer kişileri cezalandırma sahneleri hikâyenin doğrusal anlatımını böler. Bu sahnelerde Cassie, karşısındakileri cezalandırırken seyirciye neyin doğru neyin yanlış olduğunu da anlatmaktadır.



Görsel 10 *Başında hale benzeri bir görüntüyle resmedilen Cassie.*



Görsel 11 *Cassie, Al'ı tuzağa düşürmek üzere hazırlanıyor.*

Diğer yandan Cassie'nin ikonografik tasvirlerine yer veren yönetmenin, hem özdüşünümsel yapısıyla ana akım anlatım tarzından uzaklaşma hem de genellikle popüler kültür içerisinde kendine sık sık yer bulan bir "ikon" yaratma amacında olduğu görülmektedir. Özellikle yukarıda da bahsedildiği üzere Cassie, kameraya bakma anından itibaren sadece hikâyenin içerisinde değil, filmi izleyen seyirciye yönelik de bir performansa başlar. Bu noktada yabancılaştırma efektleri de Cassie'yi karakter olarak neredeyse gerçeklikten kopabilecek bir "feminist kahraman" ikonuna dönüştürmektedir. Popüler kültür içerisinde ikonografi, sık sık ele alınan bir konudur. Ünsal Oskay, dinsel ikonografinin yerine gelen laik ikonografinin sanayi toplumunun ampirik mitlerini yücelten bir yapısı olduğunu belirtmektedir. Dinsel ideolojiden farklı olarak laik ikonoloji, kapitalizmin toplumsal gerçekliğini değişikliğe uğratmadan zamanı ve mekânı soyutlar; toplumda yaşayan insanın gerçeklikten kaçışı olarak fantazyayı üretir (2019, s. 238). Görsel x'te görüleceği gibi Hz. Meryem tasvirlerine benzeyen bir şekilde başının arkasında haleyle resmedilen Cassie, Görsel y'de olduğu gibi arka planda Britney Spears'ın ünlü pop müzik şarkısı olan Toxic'in melodileriyle uzun bir hazırlanma sahnesiyle gösterilir ve yüceltilir. Filmin geneline bakıldığında ise öldürülme sahnesi hariç Cassie, erkekleri rahatlıkla cezalandırır; sürekli ceza kesen vigilante[42] kimliğini korur. Özdüşünümsel anlamda bakıldığında ise, Cassie'nin Görsel 6'daki uzun yürüme sahnesi veya Görsel Y'deki uzun hazırlanma sahnesi, kendi için var olan sahnelerdir ancak seyirciye bir yandan bir film izlediğini hatırlatmakla beraber, Cassie'yi hayranlık uyandıracak neredeyse pop figürü yapma amacını taşımaktadır.

Ana akım filmler içerisinde yer alan filmlerin feminist eleştirisi, genel olarak erkek bakışını merkeze alarak eleştiriye tabi tutulmuştur. Kadınların stereotipik temsilleri, erkek bakışın arzusuna göre kadın temsillerinin sınıflandırılması gibi meseleler Hollywood'un ana akım filmleri içerisinde kendine neredeyse her zaman yer bulmaktadır. Ryan ve Kellner (2016, s. 201), kadınların filmlerde çoğunlukla meşruiyet alanını sık sık ihlal eden ve kural yıkıcı olarak tasvir edildiğini belirtmektedir. Zaman zaman feminist eleştirmenler de bu kural yıkıcılığın temsil stratejilerinde yapı sökümcü bir potansiyele sahip olduğunu iddia etmişlerdir; sınır ihlalcisi veya kural yıkıcı olarak temsilin kadın karakterlerin ataerkil

[42] İng. Kendi kanununu kendi koyan, kanunsuz

düzeni ve toplumsal meşruiyeti tehdit etmesinden kaynaklandığını belirtmişlerdir (a.g.e., s. 201). Yukarıda da belirtildiği üzere Cassie'nin kural tanımaz ve neredeyse yıkıcı bir karakter oluşu, filmde Cassie'yi kötü bir karakter olarak değil, savaşçı, intikamını almak için neredeyse her yolu deneyen bir kahramana dönüştürür; Cassie, bütün meşruiyet alanlarını ihlal eder ve bunu sahiplenen bir karakter olarak aktarılır. Bu noktada kendini sahiplenen "kötü kadın" temsilini feminist bakış açısıyla ele almak önem arz etmektedir.

Cassie, potansiyel failleri uyarmak için çekici kıyafetler giymekte, erkeklerle flörtleşmekte ve naif davranmaktadır. Bu şekilde "ağına düşürdüğü" erkekleri ise tehdit etmekte ve korkutmaktadır. Bir anti-kahraman ve cinsel saldırılara karşı savaşan bir feminist ikon olarak tasvir edilen Cassie'nin temsil ediliş biçimi aslında sinema tarihinin en cinsiyetçi stereotiplerinden femme fatale karakterle benzerlik göstermektedir. Güzel ama kötü kadınlar olan femme fatale'ler tarih boyunca mitolojilerde, masallarda ve efsanelerde anlatılagelmiştir. Roloff ve Seeßlen'e göre 19. Yüzyılın toplumunda kadınlar da en az erkekler kadar dişi cinselliğinden korkmaktadır. Toplum, henüz "dişinin cinselliğini kendi üstyapısıyla bütünleştirecek" bir yol bulamamıştır. O sebeple şeytan kadın stereotipi, toplumun korktuğu ve reddettiği bastırılmış cinsel arzularla bütünleşmiş bir günah keçisi olarak meydana gelmiştir (1996, s. 124-125). Cassie karakterinin filmdeki temsili, femme fatale stereotipine benzerlik göstermektedir. Femme fatale karakterlerin güzellikleri ve çekicilikleriyle erkekleri cezbetmeleri ve ardından onların ölümlerine ya da mahvolmalarına sebep olmaları motifi, burada iyi ve "feminist" bir amacın ardına gizlenmiştir.

Filmde tecavüz olgusunun ele alınışı, feminist bakış açısını taşıyıp taşımadığının tartışılması açısından oldukça önem arz etmektedir. Nermin Orta, Necla Arat'tan aktararak tecavüzün zamana ve değişime karşı dayanıklı ideolojik bir olgu olduğunu belirtir. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik ayrılık, kültürel bir ayrılığa dönüşür ve kadınlara yönelik eşitsizliğin meşrulaştırma aracı olur; bu yolla da kadınların kontrol edilmeleri ve bastırılmaları için gerekçe haline gelir. Bu noktada tecavüz, kadınlara yönelik kontrol mekanizması olarak toplumsal hayatta kendine yer bulmaktadır (2016, s. 43). Filmde, tecavüzün cinsel eylemden uzak ve cezalandırma pratiği olarak kendine yer alması dikkat çekmektedir. Özellikle erkek bakış açısının hâkim olduğu tecavüz sahneleri çoğunlukla kadınların beden ihlallerini arzu nesnesine dönüştürür. Yukarıda da bahsedildiği üzere tecavüz-intikam film türünde tecavüz çoğunlukla erkeğin "ihtiraslı bakış açısıyla" çekilir. *I Spit On Your Grave* filminin ilk yarısına kadar üç ayrı sahnede dakikalar süren tecavüz sahneleri bulunur. Aynı filmin 2010 yılındaki yeniden çekiminde (Monroe) bu sahneler sınırlandırılsa da ihlale uğrayan kadının acısının üzerinde iktidarını yeniden üreten erkek bakışı bulmak mümkündür. *Promising Young Woman*, tecavüzün kadınların üzerinde erkek iktidar aparatı olarak var oluşunu onaylar ve temsil stratejisi açısından tecavüzü normalleştirmeyen bir bakış açısı taşımaktadır. Seyircinin tecavüze şahit olmasına en yakın anlardan biri Cassie'nin Nina'nın

tecavüze uğradığı gecenin video kaydına ulaştığı andır. O noktada bile, video gösterilmez; seyirci Cassie'nin acı dolu yüzü ve videodan gelen müzik ve erkek sesleriyle şahit olur. Tecavüze uğrayan kadının intiharı ve arkasında bıraktığı yaslı arkadaşı, tecavüz olgusunun kadınlara yönelik basit bir suç olmadığını ve ataerkil sistemde yaşayan kadınların hayatına mâl olabilecek şiddette bir eylem olduğunu hatırlatır. Ancak bu temsil, filmde sadece Cassie ve Nina üzerinden bu şekilde aktarılmaktadır. Film, finaline kadar failleri cezalandırmayı sadece Cassie'ye bırakmış, Cassie de bu suçu işleyen ve suça ortak olanları teker teker cezalandırma arayışına girmiştir. Kendi erkek arkadaşı da dahil olmak üzere failin avukatı, okudukları okulun dekanı, suçu bilmesine rağmen sesini çıkarmayan kadın tanıdığını cezalandırır ve son olarak failin kendisini cezalandırmaya gider. Bu noktada Cassie'nin erkek faillere ve kadın faillere yönelik intikam arayışında ahlaki bir çelişki bulunmaktadır. Film, geçmişte yaşanmış bir tecavüzün etkilerini aktarmaya devam ederken Cassie fail olan iki kadına da tecavüzü bir silah olarak kullanır; kadınların toplumsal yaşam içerisinde karşılaştıkları şiddetin en büyüğü olan tecavüzü yine bir başka kadın üzerinde tehdit unsuru olarak kullanımı ve bunu kadın bakış açısıyla haklı çıkarma durumu, kadınların tarihsel süreç içerisinde deneyimledikleri ataerkil sistemin ayrımcılığını filmde tekrar üretmektedir. Erkekleri tuzağa düşürüp sözleri vasıtasıyla korkutan Cassie, gerek Dekan Walker'ı kızının tecavüze uğrayacağı üzerinden korkutması, gerek tanıdığı olan Madison'dan intikam almak amacıyla onu sarhoş edip tanımadığı bir adamla bir otel odasında uyanmasını sağlaması, filmde diyaloglar halinde aktarılan feminist ilkelerle çelişmektedir. Filmin ilk başlarında iyi görünen fakat aslında iyi olmayan erkeklerin cezası olarak Cassie sadece sarhoş olmadığını ve onlara iyi erkekler olmadığını hatırlatmayı seçse de arkadaşının tecavüzü ve intiharıyla alakalı suçlu olan kadınları tecavüzle korkutarak intikam almaya çalışması ne kadınların dayanışması fikrine ne de toplumsal düzeyde kadınların uğradığı ayrımcılığa değinerek Cassie'yi oldukça kişisel bir hikâye içine yerleştirmektedir. İntikam aldığı kadınlardan olan Madison'a para verdiği adamın zararsız olduğunu belirtmesi, Cassie'nin filmin başından beri amacını taşıdığı iyi erkeklerin de aslında iyi olmadığı fikriyle çelişkili bir haldedir. Arkadaşı Nina'nın yine okulundaki arkadaşları tarafından tecavüze uğraması, Cassie'nin iyi görünen erkeklerden intikam alması filmde faillerin göründüğü gibi olmadığı ve her zaman her yerde olduklarının altını çizerken para verdiği ve kim olduğunu da seyircinin bilmediği bir erkeğe sadece korkutma amaçlı güveniyor olması ve baygın bir kadınla yalnız olarak bırakıp üstüne bununla ilgili olarak onu korkutması, filmin lanse ettiği feminist intikam kimliğinden tamamen apayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Aynı şekilde Dekan Walker'ı kendi kızının tecavüzüyle korkutması, onu kendi silahıyla vuruyor gibi görünse de bu noktada film potansiyel kurban olan kızın bakış açısından değil, Cassie'nin intikam amacıyla bunu haklı çıkarıyor gibi onun bakış açısından aktarılmaktadır. Bir silah olarak tecavüzün bu şekilde temsili, "hak eden kadın yaşar" söylemini de meşru kılmaktadır. Diğer yanda fail avukatının, kurbanlara yönelik sistematik baskısını itiraf etmesi ve bundan duyduğu

pişmanlığı dile getirmesi veya tecavüzü videoya aldığını öğrendiği erkek arkadaşı Ryan'ı videoyu yaymakla tehdit edip, ondan fail Al'ın bekârlığa veda partisinin nerede olduğunu öğrenmesinin ardından ikisine yönelik cezalandırma gerçekleşmez. Hatta avukatla iş birliği yapıp onların cezalandırılmasını sağlar. Bu noktada filmin sadece kısıtlı sayıda kadınlar için feminist kurtuluş önerdiğini söylemek mümkündür.

Filmin Cassie'nin intikamı etrafında şekillenen hikâyenin göze çarpan bir diğer kısmı ise, Cassie özelinde fakat kadınların şiddete karşı mücadelesinde hak arayışının da bir yansıması olarak da görülebilecek direnişin oldukça umutsuz bir çerçevede ele alınmasıdır. Cassie'nin arkadaşı Nina'nın annesiyle olan görüşmesinde annesinin bile bırakıp gitmesi gerektiğini ifade etmesi, yine kurbanın annesinin bile dışında konumlanan kişisel bir olay olduğuna dair inancı filmde yeniden üretmektedir. Bu noktada, Nina'nın korkunç bir suça kurban gitmesinin toplumsal sebepleri görmezden gelinerek sadece tek kişi özelinde yaşanan bir olay gibi annesinin bile uğraşmak istemediği bir mesele haline geliyor oluşu, Cassie'yi filmin kahramanı olarak tek iyi olan karakter portresi çizmektedir. Filmde neredeyse görünen her erkeğin suçlu olduğu kadar, Cassie dışında çoğunlukla diğer kadınlar da tecavüz suçuna karşı bir mücadele içerisine girmemektedirler. Sadece Madison, ona kanıt vererek üstünlük kurmasını sağlamaktadır. Bu dönüşüm, filmde kadın dayanışmasının bir karşılığı olarak görülebilecek tek olgudur. Diğer yandan, yine cezalandırmaya gittiği fakat pişman olduğunu ifade eden avukatı affederek kaset konusunda güvenmesi ve filmin finalinin sadece bu güven ilişkisinin bir sonucu olarak ele alınması da filmin feminist söylem konusundaki çelişkili yanlarından bir tanesini oluşturmaktadır. Kurbanlara karşı oldukça uzun süre psikolojik harp yürüttüğünü ve kendi arkadaşı Nina'ya karşı da bunu kullandığını ifade etmesine rağmen sadece pişman olduğu ve artık bunu yapmadığı için affedilen erkek karakter, filmin kurtarıcısına dönüşmektedir. Cassie'nin hikâye akışında âşık olduğu ve iyi biri olan Ryan'ın bile ters köşeyle tecavüzcü olduğunu öğrendiğimiz bir noktada, karakterlerin sürekli kötücül olarak karşımıza çıktığı bir evrende suçlu bir erkeğin kendi kurbanını kurtaran bir kahraman gibi gösterilmesi, kadınların ataerkil sistemde yaşadıkları ayrımcılığa karşı mücadele etmesinin bir yolunun günah çıkaran erkeklerden yardım almak olduğunun altını çizmektedir.

Filmin, kadınların toplumsal mücadelesine dair söyleminin umutsuz bir çerçevede çizilmesinin bir sebebi ise Cassie'nin filmin finaline doğru arkadaşı Nina'nın da tecavüzcüsü olan erkek tarafından sadistik bir şekilde öldürülmesidir. Bu sahne, kamera kullanımı da dahil olmak üzere bakış açısını Cassie'nin kendisinden alarak Cassie'yi sadistik bakışın bir nesnesi haline getirmektedir. Planın kesilmeden tam iki buçuk dakika boyunca verilmesi, filmin son perdesinde bütün hak arayışı hikâyesiyle zıtlık oluşturmaktadır. Mulvey'nin kadının hadım edilmeyi temsil etmesinin bir sonucu olarak, kadının iki türlü bertaraf edildiğini söylediğini hatırlamakta fayda bulunmaktadır. İlk olarak suçlu nesnenin değersizleştirilmesi ve cezalandırılması, ikinci olarak fetiş objesine indirgenmesi; film bu sahnedeki

uzun cinayet sekansıyla Cassie'yi hem cezalandırarak acı içinde öldürmekte hem de bakış açısını sadistik bir noktaya çekerek Cassie'yi objeleştirmektedir.

Cassie, film boyunca intikam arayışı içerisinde bulunan bir kahraman gibi çizilmeye çalışılsa da aslında oldukça "yıkıcı" bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin sonunda suçlular yakalansa ve adalete teslim edilseler de Cassie'nin film boyunca yaptıkları hikâyenin son aşamasında cezalandırma olarak ona geri dönmektedir. Bu cezalandırma, yapmaması gereken şeyleri yapan "canavarımsı" bir karakterin yıkıcılığının bir sonucu gibi ele alınmaktadır. Bu noktada, Hollywood'un her zaman eleştiriye tabi tutulan, stereotipik kadın karakterleri oluşturan pek çok kodu yeniden üretmektedir. Mücadeleyi bireysel bir savaşmış gibi ele alması, toplumsal cinsiyetin asıl problemi olan ataerkiye işaret etmeden kişisel hırs uğruna başka kadınlara yönelik tecavüz korkusunun haklı çıkartılarak Cassie tarafından onaylatılması gibi olgular, kadınları yine erkeklerin günah keçisi olarak tanımlayan Haskell'i akla getirmektedir.

Genel olarak bakıldığında Promising Young Woman, döneminin ruhu içerisinde çekilmiş ve feminist bir kahramana sahip olduğunu seyirciye sürekli olarak hatırlatan bir filmdir. Cassie'nin en yakın arkadaşının trans kadın oyuncu Laverne Cox tarafından canlandırılması veya filmdeki tek iyi güvenilebilir erkeğin siyahi olması, üçüncü dalga feminizmin kapsayıcı ilkeleriyle paralellik göstererek filmin temsil ideolojisinde politik doğrucu bir tutumu barındırsa da filmin Cassie dışındaki diğer kadın karakterlere yönelik bakışı ve Cassie'nin filmin sonunda öldürülerek cezalandırılması gibi olgular, klasik Hollywood temsil politikalarının yeniden üretildiğini göstermektedir.

3.3. *Barbie* (2023)

3.3.1. Filmin Künyesi



Görsel 12 Barbie *filminin afişi*

Yönetmen: Greta Gerwig

Yapım: Warner Bros. (ABD)

Senaryo: Greta Gerwig, Noah Baumbach

Görüntü Yönetmeni: Rodrigo Prieto

Kurgu: Nick Houy

Oyuncular: Margot Robbie, Ryan Gosling, Emma Mackey, Michael Cera, Dua Lipa

3.3.2. Film Öyküsü

Barbie ve Ken "bebekleri" kadınların yönettiği matriarkal bir ülke olan Barbieland'de bir arada yaşamaktadırlar. Bu ülkede Barbie'ler bilim, sanat, siyaset gibi alanlarda çalışmaktadırlar. Bu alanlarda başarılı olan Barbie'ler aynı zamanda bir Barbie başkan tarafından yönetilmektedir. Yüksek Mahkeme tamamen kadınlardan oluşmaktadır. Bu sırada Ken'ler ise tüm günü plajda eğlenmekte ve sohbet etmektedirler. Ken'lerin "mesleği" de budur. Plaj Ken'i Stereotipik Barbie'ye aşıktır ve Stereotipik Barbie'nin kendisini diğer Ken'lerden ayırmasını istemekte, onunla daha yakın bir ilişki kurmayı arzu etmektedir. Ancak Stereotipik Barbie zamanını rutin işleri ve kız arkadaşlarıyla geçirmeyi tercih etmektedir.

Bir akşam gerçekleşen dans partisinde Stereotipik Barbie varoluşsal düşüncelerini dışa vurararak diğer Barbie ve Ken'lere daha önce ölüm fikrini düşünüp düşünmediklerini sorar. Bu soru

Barbieland'in sakinlerini şaşırtır ve dehşete düşürür. Varoluşsal düşüncelerini dile getiren Stereotipik Barbie tuhaf bir dönüşüm geçirmeye ve insani özellikler kazanmaya başlar. Partinin ertesi sabah uyandığında sabah nefesi kötü kokmaktadır, bacaklarında selülit çıkmış ve normalde topukları havada olan ayağı düzleşmiştir. Stereotipik Barbie, sorunlarını çözmek için Barbie'lerdeki arızalar hakkında bilgi sahibi olan Tuhaf Barbie'ye gider. Tuhaf Barbie, Stereotipik Barbie'ye gerçek dünyada kendisiyle oynayan çocuğun sorunlar yaşadığını ve gerçek dünyaya giderek onu bulması gerektiğini söyler. Stereotipik Barbie gerçek dünyaya gitmek üzere yola çıktığında Plaj Ken'inin arabasına saklandığını ve kendisine eşlik etmek istediğini görür. İki bebek gerçek dünyaya doğru yola çıkarlar.

Los Angeles Venice Beach'e vardığında, Barbie, ona tacizde bulunan bir adama yumruk atar, bu da onun ve Ken'in kısa bir süreliğine tutuklanmasına neden olur. Tutuklanmaları sebebiyle FBI, iki bebeğin gerçek dünyaya geldiğini haber alır ve durumu Barbie bebeklerinin üreticisi Mattel şirketine haber verir. Mattel'ın CEO'su, Barbie ile Ken'in yakalanmasını emreder. Bu sırada Los Angeles'ı gezen Stereotipik Barbie sahibini bulur. Sasha adında bir genç kız, onu gerçekçi olmayan güzellik standartlarını teşvik ettiği için eleştirir ve ona "faşist" der. Bu görüşmeden beklediğini bulamayarak üzülen Barbie, Mattel tarafından bulunur ve yeniden üretime gönderilmek üzere bir oyuncak kutusuna girmesi için ikna edilmeye çalışılır. Ken'i yanına almadan ve sorunlarını çözmeden Barbieland'e dönmek istemeyen Barbie, Mattel'den kaçar. Mattel CEO'sunun sekreteri ve Sasha'nın annesi olan Gloria, Barbie'nin kaçmasına yardım eder. Kaçarlerken gerçekleştirdikleri konuşmada Stereotipik Barbie onun esas sahibinin Sasha değil, annesi Gloria olduğunu fark eder. Barbie'de gerçekleşen değişikler Gloria'nın yaşadığı varoluşsal sıkıntılardan kaynaklanmaktadır. Bunu fark ettikleri sırada Mattel'den kaçmaya çalışan üç kadın, şirketten kaçmanın en iyi yolunun Barbieland'e gitmek olduğunu fark ederek yola koyulurlar.

Bu sırada Ken, gerçek dünyada ataerkinin ne olduğunu öğrenir ve erkeklerin dünyayı yönettiği bu sistemde ilk kez saygı gördüğünü hisseder. Barbie geri dönmeden önce Barbieland'a dönen Ken diğer Ken'leri de ataerkinin Barbieland'e hükmetmesi için onları ikna eder. Barbie'ler, uyumlu kız arkadaşları, ev hanımları ve hizmetçiler gibi itaatkâr rollerde yaşamak üzerine ikna edilirler. Stereotipik Barbie Barbieland'e döndüğünde yeni duruma şaşırır ve diğer Barbie'leri içinde bulundukları uykudan uyandıramaz ve depresyona girer. Ancak Gloria, kadınların toplumun çelişkili beklentileriyle başa çıkmasına dair bir konuşma yaparak Barbie'nin özgüvenini yerine getirir. Sasha, Tuhaf Barbie, Allan ve üretimi durdurulan diğer Barbie ve Ken'lerin yardımıyla Gloria'nın beyni yıkanmış Barbie'lere de aynı konuşmayı yapması sağlanır ve böylelikle Barbie'ler içinde bulundukları hipnoz halinden kurtulur. Ataerkiyi alaşağı etmek için Barbie'ler Ken'leri birbirine düşürerek savaşmalarını sağlarlar. Ken'ler savaşırken Barbie'ler anayasayı değiştirerek Barbieland'i eski düzenine getirirler. Sistemik baskıyı

kendileri de deneyimlemiş olan Barbie'ler, önceki toplumlarının kusurlarını düzeltmeye ve Ken'ler ile tüm diğer ötekiler için daha iyi şartlar sağlamaya karar verirler (Gerwig, 2023).

3.3.3. *Barbie* Filminin Eleştirel Teori ve Feminist Film Kuramı Çerçevesinde İncelenmesi

Mattel firmasının dünyaca ünlü oyuncak bebeği Barbie'ye ana karakter olarak kullanan Greta Gerwig'in *Barbie* filmi çoğunlukla, Wonder Woman'ın Amazonlarının yaşadığı Themyscira Adası'na benzeyen Barbieland'de geçmektedir. Barbieland, kadınların çoğunlukta olduğu ve kadınların yani Barbieler'in yönettiği bir ülkedir. Matriarkal bir ütopya sayılabilecek bir yer olan Barbie, erkeklerin yani Ken'lerin söz sahibi olmadığı, bu yüzden de kadınlara yönelik ayrımcılığın yaşanmadığı bir ütopyadır. Bu ütopyada tam anlamıyla cinsiyete dayalı bir eşitlikten söz edilemez çünkü Ken'lerin varoluş sebebi Barbie'lerdir ve bütün dünya kadının toplumsal cinsiyet kimliğine uygun bir hale gelmiştir; toplumsal olarak erkeklere atfedilen hiçbir değer yer almaz. Bu ütopyaya ilişkin ilgi çekici noktalardan biri hikayesini ve söylemini üçüncü dalga feminizm üzerine kurmuş olan filmin farklı cinsel yönelimlere dair bir temsil sunmamasıdır. Aynı zamanda *Barbie*'de cinsiyet, Barbie ve Ken'lerden oluşan ikili bir yapıdan ibarettir. Filmin farklı cinsel yönelimlere yer verme zorunluluğu olmamakla birlikte bir kültür endüstrisi ürünü ve bir Hollywood filmi olan Barbie'nin cinsiyet eşitsizliği vurgusunu kadınlar ile erkekler arasındaki eşitsizlik üzerinden güvenli bir alanda yapması ilgi çekicidir. Zira ilk kısımda ele alındığı üzere Hollywood'da 1920'lerden itibaren benimsenen yapım yasası pek çok kişi tarafından sansür yasası olarak algılansa da bu yasa aslında Hollywood filmlerinin genel izleyiciye hitap ederek daha fazla kişi tarafından seyredilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Yapım yasası aynı zamanda bu filmlerin Amerika dışındaki ülkelerde yer alan sansür kurullarının onayından da geçerek farklı ülkelere ihraç edilmesini de güvence altına almayı amaçlamaktadır. Her ne kadar Mucize Kararı olarak bilinen kilometre taşı 1952 kararının ardından yapım yasası etkisini yitirerek yerini izleyici kitlesine göre harfli derecelendirme sistemine bıraksa da Hollywood stüdyo sisteminde filmlerin genel izleyici kitlesine ve potansiyel yurt dışı izleyicisine hitap etmesi önemli bir stratejik amaç olarak mevcudiyetini korumaktadır.

Filmin ilk sahnesi, *2001 Space Odyssey* (Kubrick, 1968) sahnesinin ilk sahnesinin kız çocuklarına uyarlanmış versiyonudur. Kız çocukları, oyuncak bebeklerle oynarken filmdeki anlatıcı eskiden kız çocuklarının oyuncak bebekle oynadığını ve "anneliği" pratik ettiklerini belirtir. Bunun en azından bir süreliğine iyi olduğunu ve seyirciye bunu annesine sormasını ister. Ardından Barbie, yetişkin kadın oyuncak olarak kız çocuklarının hayatına girer ve kız çocuklarının dünyası değişir. Anlatıcı, Barbie'nin yetişkin bir kadın olarak kendi parası, kendi arabası ve kendi kariyeri olduğunu belirtir. Erkek çocuklar, bebek yaşlarından itibaren sıklıkla araba ve silah gibi oyuncaklarla oynarken kız çocukları

annelik ve cinsel arzulanabilirliği olan yetişkinlik arasında sıkışmışlardır. Bu noktada, Barbie'nin bir kurtarıcı değil, kız çocuklarını bir stereotipten diğer stereotipe sürüklediği aşikârdır. Kadınlar, davranışları ve norma uygunlukları üzerinden her zaman kategoriye sığdırılırlar: anneler, bakireler, hafif kadınlar, kocakarılar; güzel veya çirkinler vs. Bu stereotipler, kültürel alanların tamamına sızarak patriarkal sistemin yeniden üretilmesine sebep olurlar. Barbie bebeği ise, gerçekten uzak vücut hatları ve mükemmel güzelliği ile her zaman eleştirilegelen bir ürün olarak büyüme çağının öncesinde ve büyüme çağında kız çocuklarının beden algısını bozan bir oyuncaktır. Örneğin, Stereotipik Barbie evinden çıktıktan sonra diğer Barbie'lere selam vermeye başlar; bunlar arasında hamile Barbie de bulunmaktadır. Anlatıcı, hamile Barbie'nin "garip" bulunduğunu belirterek üretimden kaldırıldığını belirtir. Bir yandan kız çocuklarının hamilelik yaşayan bir oyuncağa sahip olması istismara sebebiyet verme ihtimali üzerinden değerlendirildiğinde bir problemken diğer yandan kendi kariyerli ve güzel stereotipini aşarak "annelik" mesajını vermesinden kaynaklı olarak üretimden kalkması ayrı bir problem olarak kendini göstermektedir. Kız çocukları, erkek çocuklardan farklı olarak sürekli bir stereotipe uygunluk göstermek zorundadır.

Öncelikle filmin cinsiyet eşitsizliğinin, hatta herhangi bir eşitsizliğin yer almadığını iddia ettiği hayali ülke Barbieland'i ele almak önem arz etmektedir. Bahsedildiği üzere bu ülke kadın ve erkeklerden oluşurken her kadının ismi Barbie ve her erkeğin ismi Ken olup Barbie ve Ken'ler içerisinde de ırksal çeşitlilik bulunmaktadır. Öte yandan filmin Barbieland üzerinden anlattığı tek toplumsal/sosyal çatışma ataerki-anaerki çatışmasıdır. Barbie evreninde ataerki dışında ekonomik adaletsizlik, ırkçılık, homofobi vb. herhangi bir sorun yoktur. Karakterlerin Barbieland ile gerçek dünya arasında gidip gelmelerini filmin bu iki dünyayı alegoriler yoluyla kıyasladığı şeklinde okumak mümkündür. Dolayısıyla *Barbie*, bu iki dünya arasından seçtiği tek problem olan ataerkini ve onun sorunlarını filmin odağına koymaktadır. Gerwig'in yarattığı Barbieland, seyirci için yaklaşmamız gereken bir ideal olarak sunulmakla birlikte ekonomik adaletsizlik ve gelir adaletsizliği, evsizlik, ırkçılık, homofobi, iklim krizi gibi meseleler gerçek dünyadan Barbieland'e yansımamakta ve göz ardı edilmektedir. Özellikle Ken'in Los Angeles'ta gezdiği ve kendine bir iş aradığı ve gerçek dünyaya geçiş yapan Barbie ile Ken'i yakalamaya çalışan Mattel şirketi yönetim ekibini gösteren sahnelerde orta sınıf çalışma şartlarını ve kapitalist rekabetçi iş hayatının çelişkilerini hicvetmektedir. Ancak bu hiciv sahneleri Barbieland'in filmdeki temsiliyle tezat içindedir. Barbieland'de herkesin bir evi ve mesleği vardır. Barbieland'de yaşayan hiçbir çocuk yoktur, dolayısıyla hiçbir Anne Barbie de yoktur. Öte yandan Ken, Barbieland'e ataerkini getirdikten sonra hipnotize olarak bu sisteme boyun eğen Barbie'ler, gerçek dünyadan gelen bir insan olan Gloria'nın toplumsal yaşamda kadın olmanın zorluklarına ilişkin yaptığı tespitleri dinledikçe daldıkları derin uykudan uyanırlar. Ancak Barbieland'de bu sorunların hiçbiri bulunmamaktadır. *Barbie*'nin cinsiyetçilik karşıtı söylemleri Barbieland'in mükemmel geleneksel

cinsiyet rollerinin ters yüz edilmiş ütopyasında kapitalist sömürü düzenini göz ardı ederek büyük bir çelişkiye yol açmaktadır. Örneğin, kadın emeğinin ters yüz edilmiş versiyonu Barbieland'de bulunmaz. Barbie filmi hakkındaki çeşitli görüşleri ve yazıları derleyen Bryant W. Sculos, Tithi Bhattacharya'nın eleştiri yazısını aktararak Barbie filminin çeşitli ırklardan, etnik kökenlerden ve beden tiplerinden temsiller sunmasına rağmen emeğin cinsiyetlendirilmiş karakteriyle ilgilenmediğini ifade etmektedir. Örneğin filmde Başkan Barbie vardır ancak çalışan bir kadın temsiliyeti yoktur; kürtaj hakkıyla ilgili sorunları göstermez ve Barbie'nin Rüya Evi'ni kimin temizlediğini göstermez. Bu noktada, kapitalizmin kadınları sömürücü sistemini bir eleştiri noktası olarak ele almamaktadır. Diğer sosyal olgulara da değinen Bhattacharya şu soruyu sormaktadır: "Siyah Başkan Barbie, Orta Doğu'ya drone saldırıları emrini vermekte midir?" (2023)

Gerwig, Barbieland'de kız çocuklarının ve kadınların gerçek dünyada yaşadıkları hiçbir problemi barındırmadığını anlatıcı yoluyla seyirciye aktarır. Barbie'ler, kız çocuklarına dost olduklarından gerçek dünyanın da bütün gerçek problemlerini alıp götürmektedirler. Bu durum, filmde hicvedilerek aktarılmaktadır. Yetişkin seyirci açısından bu ironi rahatlıkla anlaşılabilir ancak Barbie bebekleri seven ve filmi izleyen bir kız çocuğu için ne ifade edeceği de önem arz etmektedir. Gerçek dünyanın gerçek problemleri bir oyuncakla çözülmektedir; çünkü Barbie artık her şey olabildiği için kadınlar da her şey olabilir. Bu noktada film, kendi içerisinde çelişki barındırır; örneğin Barbieland'de ataerki yoktur ancak bu durum Barbie'yle oynayan kız çocukları için gerçek dünyada ataerki problemine çözüm olmamaktadır. Yukarıda da bahsedildiği üzere kadınların çocukluk yaştan itibaren içerisine itildiği sistem, bir oyuncakla çözüme uğramış değildir.

Barbie (2023), filmin yapım şirketi olan Warner Bros.'un tüm tarihinde en çok kazanan film olarak tarihe geçmiş (URL-73) ve popüler kültür üzerinde oldukça büyük bir etki yaratmıştır. Daha önce de ifade edildiği üzere genel olarak kadın bedeni üzerinde yarattığı olumsuz imaj ile alakalı eleştirilen Barbie bebeği, ulaşılamaz feminen özellikleriyle ünlüdür. Bu noktada film, Barbie'nin temsil ettiği feminenliğin yüceltildiği Barbieland'da başlamaktadır. Filmin baş karakteri olan Stereotipik Barbie, her gününü birbirinin aynısı olacak şekilde, eğlenerek ve hayatın anlamını sorgulamadan geçirmektedir. Ancak bir gün, topuklu ayakkabılarını ayağından çıkardığında ayağının artık düz olduğunun farkına varır ve şok geçirir; *Barbie*'de kırılma noktası yaratan ve onu mücadeleye girmeye zorlayan bu an, filmin öne sürdüğü ve kalıpları ters yüz eden Barbie imajıyla çelişmektedir. Toplumsal olarak kadınların uymaya zorlandığı cinsiyet kalıpları, filmde olması gereken ve bir ütopya olarak aktarılmaktadır. Kadın bedeni üzerinde yarattığı olumsuz imaj hatırlanacak olursa Barbie'nin dünyasında mükemmellik yine ataerki üzerinden oluşturulmaktadır. Kadınların sürekli olarak pembe giy(diril)diği, topuklu ayakkabısız bir gün bile dolaş(a)madığı, selülitlerin hoş görülmediği ve sürekli olarak yok edilmeye çalışıldığı bir dünya, gerçek dünyadan çok da uzakta değildir ve Barbieland'de gerçek dünyadan farklı olan şey bu

ataerkil bakışın beklediği güzelliğe herkesin sahip olmasıdır. Diğer yandan Barbie'nin Ken'le çıktığı yolculuğun ardından Ken, gerçek dünyanın ataerkil yapısıyla tanışır ve onu Barbieland'e getirmek ister. Bu noktada filmde patriarkal ve matriarkal sistem karşıtlığının nasıl ele alındığını anlamak önem arz etmektedir. Ken'ler, kendi otoritesinin ilan ettiği anda kadınlar hizmetçilik yapmaya başlarlar; diğer yandan matriarkal sistemde Ken'lerin mahrum oldukları şey Barbie'lerin ilgisi ve sevgisidir. Bu karşıtlığın eşitsiz olmasının sebebi ise, kadınların iktidarının bile ataerkinin sınırlarını aşamıyor oluşundan kaynaklanmaktadır.

Barbie, kendisinde fonksiyonel bozukluk olduğunu fark ettiğinde Tuhaf Barbie'ye giderek sorunu çözmesinde yardımcı olmasını ister. Tuhaf Barbie, gerçek dünyada onunla oynayan çocuğu bulması gerektiğini yoksa bozulacağını söyler. Barbie, gerçek dünyaya doğru yola çıkar ve gerçek dünyanın patriarkal yapısıyla tanışır. Filmin gerçek dünya temsili bir örnekle yerine oturur: Barbie'nin tacize uğraması. Bunun dışında, patriarkal sistem eleştirisi, çoğunlukla "maskülen" özelliklere sahip olmasıyla eleştirilmektedir. Daha önce de değinildiği üzere filmde karşıtlık yaratan patriarkal ve matriarkal sistem karşılaştırması, gerçekte sistem karşılaştırması olmamakla birlikte aslında feminenlik ve maskülenlik karşılaştırmasıdır. Bir önceki paragrafta değinildiği üzere, matriarkal sistem anlatısı ataerkinin sınırlarını aşabilmiş değildir çünkü kadınlara atfedilen "feminen" özellikleri yüceltmektedir. Gerçek dünyada Ken, bir erkek olarak atlara merak salar, sadece erkek olduğu için doktor olmak ister ve kadın doktora çay getirmesini söyler. Filmin hicivsel anlatısı bir yana, bu durum patriarkal sistemin sebeplerini erkeklere atfedilen maskülenliğin yüceltilmesi olarak tarif etmektedir. Feminen ve maskülen özelliklerin ataerkil sistem içerisinde tarifi yapıldığından kadınlara atfedilen özellikler genellikle küçümseyici özelliklerdir; pembe giyer, akıldan fazla duyguyla yaşar, şefkatlidir, yumuşak başlıdır. Erkeklere atfedilen özellikler ise yücelticidir; maçodur, koruyucudur, güçlüdür, aklıyla hareket eder. Filmde kadınlara atfedilen feminen özelliklerin sahiplenildiği ve ideal olarak aktarıldığı görülmektedir. Filmin ilk kısmında Şişman Barbie, diğer Barbie'lere konuşma yaparken "hem duygusal hem rasyonel" olduğunu belirtir ve bununla gurur duyduğunu ifade eder, diğer Barbie'ler de onu alkışlar. Kadınlara yönelik neredeyse yüz yıllardır süregelen duygusal olması ve aklını erkek gibi kullanamaması gibi yargılar, filmde yeniden üretilmektedir. Kültürel kodlarla örülü kadınlık mefhumunun ve içinde ataerkinin kadına yakıştırdığı özelliklerin sahiplenilmesi, seyirci açısından bakıldığında filmde klasik Hollywood kadın temsil politikalarının dışına çıkılamadığının bir göstergesidir.

Yukarıda da görüldüğü üzere Gerwig, kadınların iktidarını feminenliğin yüceltilmesi olarak tanımlarken patriyarkayı da sürekli maskülenlikle alay ederek tanımlamaktadır. Ken, atlardan hoşlanır, Barbieland'e jip getirir, "erkekçe" kıyafetler giyer, kaba ve havalı davranır. Filmde Gerwig'in patriyarkayı bu şekilde ifade etmesi ataerkil sistemin özüne işaret etmekten uzak ve yüzeysel bir bakış açısını taşımaktadır. Dünyanın gri, korkutucu ve kötü oluşunun sebebi, erkeklere atfedilen atlar ve jipler

değildir; kadınların sürekli olarak "öteki" konumunda olması ve erkeklerin insan normu olarak kabul edilmesi bu problemin özünü oluşturmaktadır. Örneğin, Barbie oyuncaklarının özdüşünümsel temsili olan Mattel Şirketi sahnesi, gerçek dünya temsiline yakındır; kız çocuklarına yönelik bebek tasarlayan markanın yönetici sınıfında tamamen erkekler çalışmaktadır. Mattel CEO'su Barbie'ye kadın yöneticilerinin de olduğunu ifade eder ancak bu yıllar önce bir kere olmuştur. Gerwig, bu sahnede Barbie'yi kültürel bir ürün olarak ele alır ve onun ataerkil yapıya sahip kültür endüstrinin ürünü olduğunu ifşa eder. Bu noktada, erkekler tarafından üretilen Barbie'nin ve onun ideal dünyasının kadınlar için ne kadar ideal olduğu sorusu sorulmalıdır. Barbie'nin yer aldığı ideal dünya, egemen ideolojinin ürettiği ve kadınlar için ataerkil sistemden bir çıkış noktasının bulunmadığı bir dünyadır. Filmde, gerçek dünyanın temsiline en yakın anlardan birinin bu sahne olduğunu söylemek mümkündür çünkü kadınlar için ideal olan dünyanın erkekler tarafından tasarlandığına işaret etmektedir. Ancak Mattel CEO'sunu canlandıran Will Ferrel, çoğunlukla komedi filmleriyle tanınan bir oyuncudur; bu noktada Barbie oyuncaklarına yönelik eleştirel yaklaşım ve bebeği içerisinde barındıran kültür endüstrisinin gerçek yapısı, Ferrel'ın canlandırdığı karakterin absürt sakarlığı ve komikliğiyle daha basit bir şekilde seyirciye aktarılmaktadır.

Filmde bir diğer önemli unsur ise Barbie'nin Sasha ve annesi Gloria ile kurduğu ilişkidir. Barbie, onu kullanan kız çocuğunu bulmak için gerçek dünyaya gittiğinde Sasha'yla karşılaşır ve büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Sasha, Barbie bebekleriyle oynayacak çağını çoktan geçmiş, siyah giyinen ve depresif görünümlü bir ergendir. Barbie'nin temsil ettiği bütün özelliklerin zıttıdır. Barbie'nin temsil ettiği mükemmelliğine düşman olduğunu ifade eden Sasha, Barbie'yi faşistlikle suçlar ve Barbie çok üzülür. Bir öndeki paragrafta ele alınan sahne gibi bu sahne de Barbie bebeğinin kültürel temsiline yönelik özdüşünümsel ve eleştirel bir sahnedir. Sasha, onun cinselleştirilmiş kapitalizmin bir ürünü olduğunu ve tüketimi yücelttiğini, gerçek dışı fiziksel özelliklere sahip bimbo[43] olduğunu ifade etmesinin ardından Barbie bimbo olmadığını söyler ve pek çok kariyere sahip olan Barbie bebeklerinden bahseder. Daha önce de bahsedildiği üzere Barbie oyuncaklarına yönelik yapılan eleştiri, bu sahnede seyirciye oldukça basit sayılabilecek bir diyalogla aktarılır. Bu noktada da Sasha'nın karakter olarak seyirciyle nasıl tanıştırıldığının altını çizmek önem arz etmektedir. Barbie, Sasha ve arkadaşlarının yanına gitmeden önce bir çocukla karşılaşır ve çocuk ona Sasha'nın yanına gitmemesini, onun kendisini "ezeceğini" söyler. Seyirci, henüz karakteri görmeden onun öfkeli veya kaba olabileceğini düşünür. Diyaloğun ardından ise aynı çocuk Barbie'ye "Sana söylemiştim!" der. Sasha'nın söyledikleri temsil

[43] Orijinali İngilizce olan bu kelime Türkçe'ye de aynı şekilde çevrilmiştir. Genel olarak kadınlara yönelik kullanılan yeterince zeki olmadıklarını ve cinsel olarak çekici bulunduklarını ifade eden saldırgan bir terimdir. Sözcük erken 20. yy'da İtalyanca'da "küçük çocuk" anlamında kullanılmıştır. Bkz. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/bimbo#:~:text=(plural%20bimbos),%2C%20literally%20'little%20child'.

açısından doğruyu ifade etse de film evreni içerisinde Sasha'nın da genellikle alaya alınan ve kadınlara yönelik küçümseyici bakış açısı taşıyan "öfkeli veya nevrotik feminist" stereotipine yaklaştırıldığı görülmektedir. İlerleyen sahnelerde Sasha, kadınların hem kadınlar hem erkekler tarafından nefret edildiğini söyler. Bu cümle, Sasha'nın sahip olduğu feminist imajıyla zıtlık oluşturarak küçümseyici bakışı tekrar etmektedir. Kadınlara yönelik saldırgan bir terim olan "bimbo" stereotipi ve kadınsı olmayan öfkeli mutsuz feminist stereotipi, filmde komik bir an yaratmayı amaçlayan öğeler olsa da ataerkil sistemin kadınları sınıflandırırken kullandığı temsil biçimlerini yeniden üretmektedir.

Diğer yandan ise Sasha'nın annesi olan Gloria'nın Barbie ile kurduğu ilişki çatışmasız ilerleyen ve olumlu bir ilişkidir. Gloria, Mattel'in CEO'sunun sekreterliğini yapan ve var oluşsal sancı çeken ve ölüm düşüncesine sahip olan Barbie'yi resmeder. Bu noktada seyirci, Barbie'nin asıl bulması gereken kişinin Gloria olduğunu anlar. Mattel'den kaçan Barbie'yi Gloria kurtarır ve Barbie'ye gerçeği açıklar. Sasha'nın tersine Gloria, dünyanın kötü oluşunu Barbie'yle aşmıştır çünkü Barbie ona ilham vermiştir. Ardından Mattel'in yöneticilerinden kaçmak için hepsi Barbieland'e doğru yola çıkarlar. Ancak Barbieland'e vardıklarında Ken'lerin yönetimi eline aldığını ve Barbie'lerin beynini yıkayarak onları ikinci sınıf vatandaş yaptıklarını görürler. Ardından depresyona giren Barbie, Gloria'nın monolog sayılabilecek konuşmasıyla kendine gelir. Bu konuşmada Gloria, kadın olmanın imkânsızlığından bahsetmektedir. Stereotipik Barbie olduğu için hiçbir vasfının olmadığını belirten Barbie'ye onun çok güzel ve akıllı olduğunu söyler; onun kendini yeterli bulmamasının çok üzücü olduğu ifade eder. Filmin ilettiği mesajın da bel kemiğini oluşturan bu konuşma şu şekilde geçmektedir:

> *"...biz her zaman olağanüstü olmak zorundayız ama her nasılsa sürekli yanlış yapıyoruz. Zayıf olmalısın ama çok da zayıf değil. Ve asla zayıf olmak istediğini söylememelisin. Sağlıklı olmak istediğini söylemeli ve aynı zamanda zayıf olmalısın. Paran olmalı ama para istememelisin çünkü bu kabalık olur. Patron olmalısın ama aksi olmamalısın. Liderlik etmelisin ama başka insanların fikirlerini ezmemelisin. Anneliği sevmen gerekir ancak sürekli çocuklarından bahsetmemelisin. Kariyer kadını olmalısın ancak başkalarını da kollamalısın. Erkeklerin kötü davranışları için hesap vermen gerekir ki bu çılgınca ama buna dikkat çekersen şikayetçi olmakla suçlanırsın. Erkekler için güzel olman ancak onları baştan çıkarıp diğer kadınlar için tehdit oluşturmaman gerekir; çünkü bir kız kardeşliğin parçası olmalısın ama dikkat de çekmen ve minnettar da olman gerekir (...) Asla yoldan çıkmamalısın. Bu çok zor ve çok çelişkili ama kimse sana madalya vermiyor (...) Kendimin ve bütün kadınların insanlar bizden hoşlansın diye kendimizi heba etmemizi izlemekten çok sıkıldım."*

Gloria bu konuşmayı yaparken beyni yıkanmış diğer Barbie'ler de eski hallerine dönerler. Filmin hikâye akışının içerisine yerleştirilmiş bu sahne, ataerkil sistemde kadınlara dayatılan şartların bir tezahürüdür ancak filmdeki temsil politikalarının göstergeleri incelendiğinde filmin ilettiği feminist söylemle uyuşmamaktadır. *Promising Young Woman* filminin analizinden de hatırlanacağı üzere, filmin içerisinde yer alan ve kadın karakterler üzerinden oluşturulan temsillerin eksikliği ve yanlışlığı, didaktik metinler aracılığıyla törpülenmektedir. Barbie filmi de bu örüntüyü takip ederek seyirciye feminizmin ne olduğunu göstermeden sadece söylemektedir. Bir yandan yabancılaştırma efekti sağlayarak seyirciyi düşünmeye sevk ederken diğer yandan kadınların çok uzun süredir yürüttüğü feminist mücadeleyi sloganlaşmış cümlelere indirgeyerek basit ve hap gibi tüketilebilir söylemlere dönüştürmektedir. Gloria'nın bahsettiği problemler, çoğunlukla gündelik hayatın içerisine sıkışmış bireysel problemlerdir. Kadınların patron ve lider olarak yaşadığı problemlerden bahsedilmekle birlikte işçi olarak kadının yaşadığı ayrımcılıktan söz edilmez. Annelik mefhumunun toplumsal yansımaları ya da kadınlar için doğum kontrol kazanımlarının öneminden bahsedilmez. Bu noktada anlatı, kadınların toplumsal çerçevede yaşadığı sorunları görünür kılmamakta, bu sistemi açığa çıkaracak noktalara değinmemektedir. Kültür endüstrisi bölümünde de ele alındığı üzere, Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisinin her şeyi basitleştirdiğini ve eleştirellikten uzak bir yapıya büründürdüğünü ifade etmektedirler (2020, s. 112, 204-205). Örneğin konuşmada, "kadınların insanların onlardan hoşlanması için uğraş vermesi"nden söz edilmektedir. Bu cümle kadınların ataerkil sistem tarafından nasıl sömürüldüğünü açıklamaz, bunu sadece hoşlantı meselesine indirger. Bu noktada, filmin gösterişli sayılabilecek feminist mesaj odaklı bu sahnesi, feminizmin basitleştirilmiş, bireysel kurtuluşlara odaklanan bir tezahürüdür ve kapitalist sistemi onaylayan bir bakış açısına sahiptir.

Film açısından ele alınabilecek bir diğer nokta, filmin Barbie bebeklerinin üreticisi Mattel şirketinin reklam filmine dönüşmesidir. Stereotipik Barbie'nin yaşadığı varoluşsal problemlerini aktaran filmde Barbie bebek kıyafetlerinin tanıtımını içermektedir (Görsel 13). Filmin giriş kısmında, Barbie bebeklerinin kız çocuklarına ilham verdiği söylenerek çeşitli Barbie bebekleri tanıtılır (Görsel 14). Mattel şirketinin de logosu filmde sıkça görülmektedir (Görsel 15 ve Görsel 16). Barbie bebeği, oyuncak olarak Mattel şirketinin bir sembolüdür ancak, film diğer yandan Mattel şirketinin de tanıtımını sık sık yaparak olumlu özellikler atfeder. Örneğin, Görsel 15'te Gloria'nın çizdiği bebeklerin yakın planı bulunmaktadır; çizim yapılan kâğıtta Mattel logosunun yanında "Gelecek nesilleri oyun aracılığıyla güçlendirir." yazmaktadır. Film, Barbie'yi insanlaştırarak seyircinin oyuncakla empati kurmasını sağlarken kadın sömürüsünün en büyük sebeplerinden biri olan kapitalist sistemin bir ürünü olarak şirketleri yüceltmektedir. Bhattacharya'dan aktaran Sculos, Wall Street'in bir yazısına değinerek 2018 yılında ortalama bir Mattel çalışanın yıllık gelirinin 6300 dolar olacağına dair tahminde bulunulduğunu belirtmektedir (2023). 2018 yılında yapılmış bir haberde ise ABD'de dört kişilik aile için yoksulluk

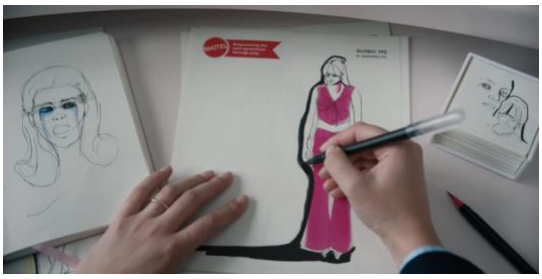
sınırının 25 bin 100 dolar olduğu ifade edilmektedir (URL-73). Filmde, şirket çalışanlarının oturduğu renksiz kısım ile yönetici kadrosunun toplantı yaptığı renkli odası dışında bir karşılaştırma bulunmamakla birlikte, daha önce de ifade edildiği üzere yönetici kadrosunu bir takım "beceriksiz" adamlardan oluştuğunu göstererek bir hiciv malzemesine dönüştürür. Bu noktada, egemen ideoloji olan kapitalist sistemin mizah aracılığıyla da yeniden üretildiği görülmektedir. Filmin kadınlara yönelik "güçlendirici" ve kadın temsili açısından ana akım sinemadan farklı gibi görünmesi, kapitalist ideolojinin yeniden üretiminin filmde temsilini gizlemektedir. Bu noktada, kültür endüstrisinin kitlelere sunduğu yeniliğin bile aynı olanın kılığı değiştirilmiş hali gibi olduğu düşünüldüğünde (Adorno & Horkheimer, 2020, s. 112) filmin ideolojik olarak ana akım Hollywood filmlerinin ötesine geçmediği görülmektedir.



Görsel 13 *Barbie'nin Ice Capades kıyafeti*



Görsel 14 *Çeşitli mesleklerdeki Barbie'ler*



Görsel 15 *Gloria, Barbie çizimi yapıyor.*



Görsel 16 *Mattel şirketinin dışarıdan görünümü*

Barbie, rengarenk set tasarımları, müzikal sahneleri ve komedi unsurlarının ağır bastığı senaryosuyla aslında oldukça ideolojik olan hikayesini maskelemektedir. Birinci bölümde yer alan ve Hollywood ile ideolojinin ilişkisini irdeleyen kısımda *Barbie*'de de görüldüğü üzere kusursuz bir şekilde kullanılan biçimsel özelliklerin ideolojik söylemi gizleme potansiyeli tartışılmıştır. Paralel bir şekilde Adorno ve Horkheimer, kusursuz stil kullanımını "hakikatsizlik" olarak tanımlamaktadır. Onlara göre bütün sanat yapıtlarında stil vaat demektir. Bu "hakikat bağışlama" vaadi hem bir zorunluluk hem de bir ikiyüzlülüktür. Bu bağlamda sanatın vaadi her daim bir ideolojik nitelik içermektedir (a.g.e., s. 60). Bu bağlamda Barbieland'in sunmuş olduğu ütopya dikkate değerdir. Film her ne kadar Barbie markasına

yönelik yapılan eleştiriler konusunda özdüşünümsel bir yaklaşım sergilese de mükemmel stilin ardında gizlenen ideolojiyle yüzleşememektedir. Örneğin Barbie bebeklerine yöneltilen en büyük eleştirilerden biri olan bu bebeklerin kadınlara henüz çocukluk çağlarından itibaren gerçekçi olmayan güzellik standartlarını dayatmasıdır. Ancak öte yandan Mattel'in Barbie markasını kullanan bu filmin ana karakteri Margot Robbie'nin canlandırdığı Stereotipik Barbie karakteridir. Margot Robbie, tam da bu eleştirilen odağında olan Barbie modelini, bu modele benzerliği nedeniyle canlandırmaktadır. Barbieland'de cerrahtan yazara, ülkenin başkanından Nobel ödüllü fizikçiye kadar bütün Barbie'ler geleneksel kadın stereotiplerine uymaktadır ve bu özellikleri benimsemiş görünmektedirler. Film, bu noktada eleştirilerden kaçınmak için yardımcı rollerde veya figüran olarak bazı "standart dışı" Barbie temsilleri kullansa da bu müdahaleler genel temsil tablosunu değiştirecek orana sahip değildirler. Hatta standart dışı olan Tuhaf Barbie ve erkek bebekler içinde standart dışı olan Allan filmde bir gülmece unsurudur.

Barbie, ideolojik mesajını sık sık eğlenceli müzikal ve dans sahneleriyle, mizahi öğelerle gizlemektedir. Filmde, kadınlar için yaratılan ütopya, ataerkil sistem içerisinde sıkışmış kadınların ütopyasıdır; bu bakış açısının dışına çıkan ve kadınlar için özgür sayılabilecek bir dünya değildir. Barbie oyuncaklarıyla oynamayı seven kız çocukları açısından düşünüldüğünde mükemmel bedenlerin bulunduğu mükemmel ütopya temsili toplumsal cinsiyet açısından egemen ideolojiye hizmet eden bir anlatıya sahiptir. Diğer yandan, filmin feminist söylemi kadınların temsili açısından potansiyel bir dönüşüm alanı sağlamakta ancak bu söylem patriarkal sistemden bireysel kaçış önerilerinin dışına çıkamamaktadır. Ataerkil sistemin temel problemini kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyet kimliklerinin çatışması olarak ele alan film, ataerkiyi sürekli üreten toplumsal sebeplere işaret etmekten oldukça uzaktadır. Bunun bir sebebi de toplumsal olana işaret etmenin kapitalist ideolojiyi açığa çıkarmasından kaynaklanmaktadır; filmde kadınların sömürüsünün en büyük sebeplerinden biri olan kapitalist ideoloji görmezden gelinmekte hatta Mattel şirketinin reklamı yapılarak yüceltilmektedir. Farklı ırklardan Barbie'lerin yer aldığı Barbieland, özellikle üçüncü dalga feminizmin kapsayıcı bakış açısından ele alındığında temsilen ana akımdan farklı bir nokta oluştursa da patron kadınların yanında işçi kadınları koymaz. Bu noktada yükselen feminist trendi takip eden ancak Hollywood'un ürettiği ideoloji düşünüldüğünde yeni bir söylem veya anlatı sunmayan bir filmdir.

4. SONUÇ

2017 yılında yapımcı Harvey Weinstein'ın sinema sektöründeki pek çok kadına cinsel saldırıda bulunduğunun ifşa olmasının ardından eski bir dijital aktivizm örneği olan #MeToo etkiketinin yeniden gündeme gelmesi daha önce cinsel saldırıya uğramış pek çok kadının faillerini ifşa etme hususunda cesaret bulmasını sağlamıştır. #MeToo'nun sinema endüstrisindeki etkisi, Hollywood'da kadınların başlattığı #TimesUp hareketi ivme kazanmıştır. Bu hareket, kadınları uğradıkları ayrımcılıkları ve saldırıları ifşa etmeye teşvik ederken, dünya genelinde benzer girişimler ortaya çıkmıştır. Fransız oyuncu Adèle Haenel'in 12 yaşındayken bir film çekimi sırasında filmin yönetmeni tarafından taciz edildiğini açıklaması ve #TimesUp hareketinin bir benzeri olarak Türkiye'de #SusmaBitsin platformun kurulması gibi örnekler, #MeToo hareketinin sadece Hollywood ile sınırlı kalmayarak küresel bir harekete dönüştüğünü göstermektedir. #MeToo ve #TimesUp hareketleri, Hollywood'daki bazı ünlü isimlerin cinsel saldırı iddialarıyla gündeme gelmesine ve bu sistematik istismar düzeninin film endüstrisindeki cinsiyet eşitsizlikleri ve cinsiyete dayalı ayrımcılıkların yüksek sesle gündeme gelmesine vesile olmuştur. #MeToo ve #TimesUp hareketleri, kamuoyu oluşturarak bu sorunları daha görünür hale getirmiş ve çözüm üretilmesi için baskı oluşturmuştur. Feminist çevrelerin uzun süredir dile getirdiği sorunlar, bu hareketler sayesinde daha geniş bir kitle tarafından duyulmuş ve tartışılmıştır. Bu hareketler, bağlantılarını kullanarak cinsel istismarı sürdüren erkek yöneticilerin film endüstrisindeki pozisyonlarından uzaklaştırılmasına sebep olmuş, kadınların film endüstrisinin kilit yaratıcı pozisyonlarına gelmesine ve kadın odaklı hikayeleri anlatan filmlerin sayısının artmasına yol açmıştır. Bu çalışma, #MeToo ve #TimesUp hareketlerinin ardından yaşanan dönüşümü eleştirel ve feminist kuramlar aracılığıyla incelemeyi amaçlamıştır.

Bu bağlamda birinci bölümde Hollywood ve kamera önü ve arkasındaki kadınların konumu ele alınmıştır. Hollywood sinemasında kamera arkası kadın varlığının sosyoekonomik yönünün incelendiği kısımda kamera arkası kadın varlığının 1920'lerdeki görece yüksek değerinden 1970'lere kadar çok düşük bir seyir gösterdiği görülmüştür. II. Dünya Savaşı, Kore Savaşı, Vietnam Savaşı gibi erkek nüfusun yoğun bir şekilde cepheye gittiği dönemlerde dahi Hollywood stüdyo sistemindeki kadın istihdamı oranının değişmemesinin stüdyoların yönetilme zihniyetiyle ilintili olduğu tespit edilmiştir. Bu kısımda klasik Hollywood anlatı sinemasının özellikleri ile Hollywood ve ideoloji ilişkileri ele alınmıştır. Burada Hollywood'un biçimi kusursuz bir şekilde kullandığı ve bu yolla seyirciye film izlediği gerçeğini unutturarak egemen ideolojiye içkin mesajları pürüzsüz bir stilin arkasına gizleyerek ilettiği tespit edilmiştir. Son kısımda ise Hollywood ve kadın ilişkileri daha yakından ele almak amaçlanmıştır. Bu amaçla Hollywood'un tarihi kilit kadın sinemacı isimler odağında incelenmiştir. Alice Guy-Blaché, Lois Weber ve Dorothy Arzner gibi erken dönem ve Altın Çağ Hollywood'unda çalışabilen

kadın yönetmenlerin endüstri içinde sayısal olarak orantısız bir şekilde istisnai olduğu görülmüştür. Bu yönetmenlerin Hollywood stüdyo sistemi içinde ya yüksek ahlaklı olmaları ya "hanımefendi" imajına sahip olmaları ya da düşük bütçelerle stüdyoya kar ettirerek iyi filmler çekmeleri gibi istisnai özellikleri sayesinde tutunabildikleri gözlemlenmiştir. 1968 ruhunun ivme kazandırdığı ikinci dalga feminizm ve film üretim araçlarının stüdyoların tekelinden çıkmasını sağlayan teknolojik gelişmeler 1970'lerden itibaren kadınların sinema yapmasına imkân verebilmiştir. Sonrasında ise kamera önündeki kadınların durumu incelenmiştir. Hollywood'un kadın temsil politikalarının çoğunlukla toplumda bulunan geleneksel muhafazakâr değer yargılarını kutsama ve yeniden üretmeye eğilimli olduğu görülmüştür. Filmlerde kadınların genellikle klişeleştirildiği ancak erkek karakterlerin derinleştirilme eğiliminde olduğu tespit edilmiştir. Diğer yandan kadın seyircilere yönelik popüler filmlerin de temsil politikalarının bundan farklı olmadığı görülmüş, özellikle kadınların tüketimine yönelik üretilen filmlerin küçümseyici unvanlara sahip olduğunun tespiti yapılmış, kadın filmlerindeki kadın karakterlerin norm dışı davranışı halinde çoğunlukla cezalandırıldığı ve kadınlara yönelik "kaderine razı olma" durumunu yeniden ürettiği görülmüştür.

Ardından #MeToo teriminin 2013'te Tarana Burke tarafından kullanıldığı, ancak 2017'de Alysso Milano'nun Harvey Weinstein hakkındaki suçlamalarla birlikte tekrar gündeme geldiği görülmüştür. Dijital aktivizmin de bir örneği olarak #MeToo hareketinin küresel bir etki yarattığı, bunun sonucunda Türkiye'deki set işçisi kadınların kurduğu #SusmaBitsin platformu kurulduğu vurgulanmıştır. 2017 sonrasında ABD'de yükselen ilerici ve çoğulcu söylemin popüler kültürü de politik anlamda değiştirdiği görülmüştür. #MeToo hareketi gibi bir kampanya olarak başlatılan #OscarsSoWhite kampanyasının ardından da Afrikalı-Amerikalıların ve azınlıkların hem kamera önünde hem kamera arkasında temsiliyetinin arttığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda ana akım sinema dışında medya endüstrisinin genelinde bir dönüşümün olduğu görülmüştür.

Ardından Harwey Weinstein dışında sektördeki diğer suçlamalar ele alınmış, endüstride oldukça ünlü ve güçlü olan insanlara yönelik yapılan suçlamalar vurgulanmıştır. Bu bağlamda pek çok oyuncu, yönetmen ve yapımcıya yönelik suçlamalar ciddiye alınıp endüstriyle olan bağları kopartılsa da Roman Polanski örneğinde görüldüğü üzere endüstrinin tamamen dönüş(e)mediğinin tespiti yapılmıştır. Endüstrideki bu dönüşümün uğramadığı bir diğer nokta da cinsiyete dayalı eşitsiz maaş politikasıdır. Hollywood'da oyunculara yapılan ödemelerin cinsiyet odaklı eşitsizliğinin 2017 yılından bu çalışmanın yapıldığı 2024 yılına kadar çok değişime uğramadığı görülmüştür. Ancak endüstrideki kadın temsiliyetinin ve kadın yaratıcılarının durumunun etkilendiğinin altı çizilerek #MeToo 'dan etkilenerek yapılan filmlerin ve "feminist" kadın karakter odaklı hikâyelerin arttığı anlaşılmıştır. Diğer yandan kurgu, prodüksiyon tasarımı ve yapımcı olarak kadınların aday olarak gösterildiği ve çeşitli ödüller kazandığı ancak yönetmenlik ve görüntü yönetmenliği alanında çoğunlukla adaylık veya ödül

kazanamadığı görülmüştür. 2017 öncesinde En İyi Yönetmen ödülüne aday olan kadın yönetmen sayısı toplam dört olmakla birlikte 2017 yılından 2024 yılına kadar ise beş kadın yönetmenin En İyi Yönetmen ödülüne aday olduğu tespit edilmiştir. Bu noktada #MeToo hareketi ve kadın yaratıcıların görünürlük kazanması arasındaki bağ tespit edilerek daha fazla kadının yaratıcı pozisyonlarda çalışabilmesinin de bir sonucu olarak kadın karakter temsillerinin de dönüşüm geçirdiği görülmüştür. Ayrıca 2017 yılının ardından toplumsal alanlarda mücadele eden kadınları anlatan filmlerin de arttığı, özellikle #MeToo hareketinden etkilenerek iş yerlerindeki ayrımcılığa yönelik mücadele eden kadınları konu edinen filmlerin genellikle kadın yönetmenler tarafından çekildiği görülmüştür. Diğer yandan popüler kültürde yer edinmiş filmlerin cinsiyet değiştirilerek yeniden çekimlerinin ve Marvel gibi şirketlerin kadın süper kahraman film çekimlerinin feminist bir trendi yakalamak amacıyla ve kâr etme amacı taşıdığının altı çizilmiş, bu noktada feminizmin bir yandan kâr odaklı bir olguya dönüştüğünün tespiti yapılmıştır.

Kavramsal çerçeve olarak seçilen feminist film teorisinde öncelikle feminist kuramın kısa bir tarihsel perspektifi ele alınmıştır. Birinci dalga feminizmin kadınların temel vatandaşlık hakları üzerinde odaklandığı, ikinci dalga feminizmin ataerkil sistemi değiştirmeyi amaçladığı, özellikle kadın bedeni ve kamusal alandaki baskıları ele aldığı görülmüştür. Üçüncü dalga feminizmin ise daha kapsayıcı bir yaklaşım benimseyerek ırk, sınıf ve cinsel kimlik gibi farklılıkları dikkate aldığı vurgulanmıştır. Dördüncü dalga olarak da adlandırılan dijital feminizmin ise internetin yaygınlaşmasıyla güçlendiği ve feminist mücadelelerin dijital platformlara taşındığı görülmüştür. Özellikle sosyal medya aracılığıyla bireysel deneyimlerin paylaşılması, dayanışma ve örgütlenme süreçlerinin dijitalleştiği ve #MeToo gibi dijital aktivizm hareketlerinin internet sayesinde küresel boyuta ulaştığı tespit edilmiştir.

Popüler kültüre yönelik feminist bakış açısı ele alınarak medyanın egemen yapının sözcülüğünü yaptığı, toplumsal kontrol amacıyla kullanıldığı görülmüştür. Medyanın gerçek kadın deneyimlerini aktarmadığı ve bu ideolojik temsillerin çoğu kişi için gerçek olarak algılandığı toplumsal bir karşılığının olduğu tespit edilmiştir. Feminist bakış açısının popüler kültüre yönelik iki varsayımının bulunduğu görülmüştür. Kadınların popüler kültürde tüketici, üretici ve nesne olmalarının yanı sıra patriarkal kültürü anlama ve analiz etme alanı açısından popüler kültürün alan yarattığının tespiti yapılmıştır. Diğer yandan, kültürün üretimi ve organizasyonunun da önemli olduğu ve bu noktada materyal koşulların anlamı üreten temsilleri de biçimlendirdiği görülmüştür.

Ardından 1970'lerde feminist yazından etkilenerek ortaya çıkan feminist film kuramı ele alınmıştır. Molly Haskell ve Marjorie Rosen gibi Hollywood'a eleştirel bakış getiren kuramcıların yanı sıra Claire Johnston, Laura Mulvey gibi göstergebilim ve psikanalizden etkilenen teorisyenlerin öne sürdüğü teoriler ele alınmıştır. Post-yapısalcı geleneği takip eden Teresa De Lauretis, Kaja Siverman ve Mary Ann Doane gibi kuramcıların görüşleri vurgulanmıştır. Özellikle #MeToo hareketinin ardından

kadın yönetmenlerin çektiği feminist bakış açısına sahip olan filmlerin incelenmesinde feminist film kuramının oldukça önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür.

Kavramsal çerçevenin ikinci kısmını ise eleştirel teori oluşturmuştur. Medyanın eleştirel bir bakış açısıyla incelendiği ve özellikle popüler kültürün bu bağlamda nasıl değerlendirildiği üzerinde durulmuştur. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun çalışmalarının, popüler kültürün incelenmesi ve medyanın toplumsal kontrol amacı olarak nasıl kullanıldığının anlaşılması açısından önemli olduğunun altı çizilmiştir. Adorno ve Horkheimer'ın kitle kültürüne yönelik eleştirilerinin, kültür endüstrisinin hegemonik ideolojileri nasıl güçlendirdiği ve tüketiciyi eleştirel düşünmeden uzaklaştırdığı fikirlerine sahip olduğu görülmüştür. Kültürel Çalışmalar Okulu'nun, Frankfurt Okulu'nun etkisi altında kitle kültürüne eleştirel bir yaklaşım getirirken aynı zamanda popüler kültürün kitleler arasında direnç oluşturabileceği görüşü ifade edilmiştir. Stuart Hall'ün kodlama-kod açımı kuramı ve temsil kavramı, medyanın anlam üretimi ve tüketimi üzerinde nasıl etkili olduğunu açıklamak amacıyla ele alınmıştır. Hall'ün, medyanın temsilinde stereotiplerin önemli bir rol oynadığını ve bu stereotiplerin toplumsal gerçekliği basitleştirerek anlamlandırdığına dair görüşleri vurgulanmış; bu bağlamda özellikle Hollywood'un ticari başarıyı garantilediği formüller üzerinden hareket ettiği ve stereotipik karakterleri istikrarlı bir şekilde kullandığının tespiti yapılmıştır. Medyanın izleyiciye ideolojik mesajlar sunarken, Hall'ün farklı okuma pratiklerini açıkladığı gibi izleyicilerin de bu mesajlara farklı tepkiler verdiği vurgulanmıştır. Bu noktada, medyanın etkisinin ve izleyicilerin tepkileri arasındaki ilişkinin çok yönlü ve karmaşık olduğu tespit edilmiştir.

Çalışma boyunca Hollywood'un gerek tarihsel gerek ekonomik gerek sosyal açılardan dinamikleri ele alınmaya ve anlaşılmaya çalışılmıştır. #MeToo (#BenDe) hareketi önemli olayları ile irdelenmiş ve endüstride yarattığı değişiklikler ve dönüşümler anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda yol gösterici kuram ve kavramsal yaklaşımların da yardımıyla ele almak ve analiz etmek üzere üç film seçilmiştir. Son bölümde ele alınacak filmler, #MeToo hareketinin başladığı 2017 yılı ile bu çalışmanın gerçekleştirildiği 2024 yılı arasında vizyona girmiş olması, filmin bir Hollywood stüdyosu tarafından finanse edilerek dağıtılması, ana karakterin kadın olması ve yönetmenin de kadın olması kriterlerine göre seçilmiştir. Bu kriterlere uygun olarak, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde Hollywood'un sıklıkla ürettiği süper kahraman filmlerinden biri olan ve Patty Jenkins tarafından yönetilen Warner Bros yapımı *Wonder Woman* (2017), feminist film çevrelerini ikiye bölmüş ve En İyi Özgün Senaryo dalında Akademi Ödülü kazanmış olan Emerald Fennell tarafından yazılıp yönetilen ve yapımı Focus Features tarafından üstlenilen *Promising Young Woman* (2020) ve feminist grupların üzerine tartıştığı Mattel firmasının ünlü oyuncak bebeği Barbie'nin hikayesinin feminist bir bakış açısıyla anlatıldığı, Greta Gerwig'in Noah Baumbach ile yazdığı ve Gerwig'in yönettiği Warner Bros yapımı *Barbie* (2023) filmleri de incelenmek üzere seçilmiştir.

İncelenmek üzere seçilen ilk film olan *Wonder Woman* filminin 2010'ların sonlarında Hollywood'un süper kahraman filmlerindeki popülerliğini ve etkisini gösteren önemli bir yapım olduğu vurgulanmıştır. Çizgi roman kültürünün ve süper kahramanların, Amerikan popüler kültürünün temel taşlarından biri haline geldiği ve özellikle Büyük Buhran döneminde insanların ekonomik sıkıntılardan kaçış aramak için bu fantastik ve kahraman filmlerine sığındıkları ifade edilmiştir. Bu kahramanların, sadece eğlence sunmakla kalmadığı, aynı zamanda adaletsizlikle mücadele ederek ve olağanüstü güçleriyle toplumsal sorunları çözerek insanlara manevi bir destek olduğu tespit edilmiştir. Wonder Woman'ın bu süper kahraman geleneğinin önemli bir parçası olduğu ve ilk olarak 1941 yılında çizgi roman sayfalarında yer aldığı; Amazon Prensesi Diana'nın hikâyesini anlatarak "insanlar dünyasında barış için savaşır" sloganına sahip olduğu ifade edilmiştir. Filmde, klasik Hollywood anlatısının izleri bulunurken özellikle CGI kullanımı ve hızlı kurgu gibi özelliklerinin yönetmenin kendi tarzını yansıtmasını engellediği görülmüştür. Filmdeki karakterlerin ve olay örgüsünün, tipik Hollywood formülü izlediği ve tekrarlayıcı bir yapı sergilediği tespit edilmiştir. Diğer yandan, Wonder Woman'ın temsili açısından cinsiyet ve ırk konuları üzerine eleştiriler ifade edilmiştir. Themyscira Adası'nın tasviri ve Diana'nın Londra'ya gelişi gibi sahnelerde cinsiyet ve ırk temsilleri üzerinde durulmuş, kadın temsiliyeti açısından politik doğrucu bir bakış açısına sahipken ırk ve ulusal aidiyet stereotiplerini yeniden ürettiği görülmüştür.

Kadın temsiliyetinin politik doğrucu tutumunun yanı sıra Diana üzerinden de süper kahraman temsiline yönelik çeşitli eleştiriler ele alınmıştır. Jenkins'in feminist bir bakış açısıyla işlediği Diana karakterinin, geleneksel kadın vücudu temsiliyetine sahipken aynı zamanda geleneksel cinsiyet rollerini sorguladığı görülmüştür. Ancak, Diana'nın süper kahraman olarak kadınlıkla ilişkinin, diğer süper kahramanlardan farklı olduğu belirtilmiştir. Diana'nın gücünü saldırganlıktan ziyade savunma amaçları için kullandığı ve geleneksel erkek kahramanlarla karşılaştırıldığında daha pasif bir tutum sergilediği gözlemlenmiştir. Diğer yandan, *Wonder Woman* filminde eril bakışın tersine çevirme çabaları da incelenmiş, Jenkins'in bu eril bakışı yeniden ürettiği görülmüştür. Bu eleştirilerin yanı sıra, filmin Hollywood süper kahraman filmleri ve kadın temsilleri üzerindeki etkisinin büyük olduğunun tespiti yapılmıştır.

Promising Young Woman, Nina isimli arkadaşının tecavüze uğrayıp intihar etmesinin ardından suçluları cezalandırmaya kararlı Cassie'nin hikâyesini merkeze almaktadır. Cassie, aynı zamanda potansiyel cinsel suç faillerini korkutmaktadır. Filmin, tecavüz-intikam türünün temasını işlerken klasik Hollywood anlatısından farklı olarak tecavüzü sadece cinsel bir eylem olarak değil, kadınlara yönelik ataerkil sistemin en büyük silahı olarak ele aldığı görülmüştür. Cassie'nin feminist bir ikon olarak sunulduğu filmin, klasik Hollywood anlatısının dışında yabancılaştırma efektlerine sahip olduğu tespit edilmiştir. Ancak filmdeki diğer kadın karakterleri cezalandırmak amacıyla tecavüz silahının kullanımı,

filmdeki feminist mesajla bir çelişki barındırmakta, ataerkil söylemi yeniden üretmektedir. Filmde yer alan Cassie'nin cinayete kurban gitme sahnesinin de eril bakışla ele alındığı tespit edilmiştir. Cassie'nin intikam yönteminin, filmin sonunda kendisinin de kurbanı olmasıyla ironik bir dönüş yaşadığı ve kadının güç arayışıyla eril şiddetin döngüsüne dahil olduğu vurgulanmıştır. Bu anti-kahramanlık hikâyesinin, feminist bakış açısından ziyade bireysel intikamın sınırlılıklarını ortaya çıkaran bir hikâye olduğu görülmüştür.

Greta Gerwig'in *Barbie* filmi, Mattel şirketinin ikonik oyuncak bebek Barbie'yi gerçek dünyadan Barbieland adlı hayali bir dünyaya taşıyan bir öykü sunmaktadır. Barbieland, kadınların çoğunlukta ve egemen olduğu bir ülke olarak görülmektedir. Filmde, bu ülkenin toplumsal cinsiyet eşitsizliğini aşmadığı görülmüştür. Filmdeki matriarkal yapının kadınlara atfedilen feminen özellikleri yücelttiği ve ataerki sınırlarından çıkamayan bir yapıya sahip olduğunun tespiti yapılmıştır. Diğer yandan filmin feminist bir söyleme dayanmasına rağmen farklı cinsel yönelimlere yer verilmediği ve cinsiyeti yalnızca Barbie ve Ken üzerinden ikili olarak temsil ettiği görülmüştür. Bu durumun, Hollywood stüdyo sisteminin ilk yıllarından itibaren sıkı bir şekilde uygulanan yapım yasasından miras kalan bir pratik olarak değerlendirilmiştir. Barbie'nin üçüncü dalga feminizmin söylemini kullanmakla birlikte farklı cinsel yönelimlerin temsillerine Barbieland'de yer vermemesinin filmin dünya çapında sansüre uğramaması ve daha geniş kitlelerce izlenmesini garanti altına almak amacıyla olduğu ifade edilmiştir.

Barbieland'in ataerki problemini yalnızca maskülen özelliklere atfedilerek kadın egemenliğinde bir ülke olduğu vurgusunun gerçek dünyadaki başka pek çok problemi görmezden gelmesine neden olduğu ifade edilmiştir. Gerwig'in filmde kadınların iktidarını feminenlikle tanımlarken ataerkil sistemi alaycı bir şekilde tasvir ettiği ve asıl sorunları ele almaktan uzak olduğu tespit edilmiştir. Filmin, ataerkil sistemi sürekli olarak yeniden üreten toplumsal nedenleri göz ardı ederek, bireysel kurtuluş söylemine odaklandığı görülmüştür. Diğer yandan filmin feminist imajının altında kapitalist ideolojiyi de onaylayan bir bakış açısına sahip olduğu vurgulanmış, Mattel şirketinin reklamını yapan bir filme dönüştüğü ifade edilmiştir.

Genel olarak bakıldığında 2017 yılında başlayan #MeToo hareketinin etkisiyle Hollywood, güç sahibi erkeklerin yıllarca sürdürdüğü istismar pratiklerinin açığa çıkması sebebiyle feminist hareket lehine bir değişim geçirmiş gibi görünmektedir. 2017 yılından önce 2015 yılında yapılan #OscarsSoWhite kampanyası gibi kampanyaların da bu harekette etkili olduğu düşünüldüğünde Hollywood'un ve hâkim popüler kültürün politik doğrucu bir tutumla dönüşmeye başladığı tespit edilmiştir. Bu noktada #MeToo hareketinin en önemli etkisinin kadınların yönetmen olarak görünürlüğünün artmış olmasında görüldüğünü belirtmek gerekmektedir. Özellikle Oscar Ödülleri'nde en prestijli olan ödüllerin mücadeleci kadınları içeren filmlere ve kadın yönetmenlere verilmeye

başladığı düşünüldüğünde kadın yaratıcıların popüler kültür içerisinde kendi hikâyelerini anlatmaya başlaması büyük bir kazanım olarak görünmektedir. Ancak özellikle Oscar ödüllerine aday olan veya seyirci açısından popülerlik yakalayan filmlerin ifade ettiği anlamlara bakıldığında, temsil açısından bazı ufak değişiklikler olsa da bu filmlerin hâkim kültür endüstrisinin dışına çıkamayan filmler olduğu tespit edilmiştir.

Hollywood'da özellikle 2015 sonrası Oscar Ödül Töreni etrafında gelişen kapsayıcılık tartışmalarının, 2017 yılında başlayan #MeToo hareketi ile ivme kazandığı, popüler kültüre etki eden ana akım filmlerin politik doğrucu söylemlerinin arttığı gözlemlenmekle birlikte, filmlerdeki politik doğrucu temsil veya mesajların kültür endüstrisi içerisinde tüketilebilir bir metaya dönüştüğünü vurgulamak önem arz etmektedir. Feminist temsil olarak bakıldığında filmlerdeki temsillerin toplumsal olana işaret etmekten uzak olduğu ve film evreni içerisinden çıkamayacak kadar kısıtlı ve bireysel kurtuluş mesajları verdiği görülmektedir. Her ne kadar gündelik hayatın her bir noktasına etki eden ataerkil sistemi ifşa etmek için filmler görünür bir alan sağlasa da bu mesajların çoğunlukla yüzeysel olduğu, hatta zaman zaman feminist mücadelenin özünden zıt bir noktada konumlandığı görülmektedir. Feminizmin metalaşmasının, bir yandan içerdiği söylemi basitleştirir ve hâkim kültür endüstrisine uygun bir hâle getirirken diğer yandan filmlerin bilet satışını arttıracak bir olguya dönüşmesine alan açtığı gözlemlenmektedir.

Filmlerin barındırdığı feminist mesajların egemen söylem içerisinde nerede konumlandığını görmek, popüler kültürün içerisinde barındırdığı temsil politikalarının dönüşüme uğrayıp uğramadığını anlamak açısından önem arz etmektedir. Filmlerdeki kadın mücadelesi vurgusunun yapıldığı sahnelere bakıldığında bu sahnelerin çoğunlukla gündelik hayatın alanlarındaki baskıyı ifşa ettiği tespit edilmekle birlikte, bu mesajlar sürekli diyaloglar halinde verilmektedir. Filmlerin geneline yayılan temsil pratiklerinin feminist bakış açısıyla değerlendirildiğinde çoğunlukla yanlış olması, bu diyaloglar içerisinde törpülenmektedir. Filmsel dilin kurulmasında görünenin söylenenden çok daha önemli olması göz önünde bulundurulduğunda filmlerin feminist mesajları basitleştirmek suretiyle söyletmesi, filmsel dilin feminist bir bakış açısıyla kurulmasına da engel olmaktadır. Diğer yandan filmde var olan temsil pratiklerinin politik olarak doğru tutumunun tartışmalı ve zaman zaman hatalı olduğu tespit edilmiştir. Kadınlar üzerinde çocukluk çağlarından bu yana baskı unsuru olarak kullanılan feminen özelliklerin yüceltilmesi ve ideal olarak sunulması, diğer kadınları cezalandırmak için hak görülen tecavüz ve normların dışına çıkıldığında öldürülmekle cezalandırma, kameranın kadına bakışının ters yüze edilmiş hali gibi görünen ancak eril bakışı yeniden üreten olgular filmlerde *söylenmeyen* ancak seyirciyle kurduğu ilişki bakımından *söylenenden* daha önemli olan olgulardır. Bu noktada, filmlerinde feminizmi basitleştirerek bir slogan haline getirdiği ancak temsil politikaları açısından ana akım filmlerden farklı olmadığı görülmektedir.

Politik doğrucu tutumun, AMPAS'ın koyduğu kapsayıcılık koşulları sebebiyle de yerine getirilmesi gereken birtakım kurallar şeklinde bir yaklaşım barındırdığı görülmektedir. Bu tutum, filmlerdeki feminist söylemin çoğunlukla tek yönlü ve olması gerektiği için oluyor gibi görünmesine sebep olmuştur. Popüler filmler aracılığıyla yaratılan feminist fantazyalar, hayatın gerçekliğinden kaçarak seyirciyle toplumsal seviyede ilişki kuramamakta, filmsel dili feminist bakış açısıyla ifade etmekten çok söylem düzleminde basit feminist mesajları vermekle yetinmektedir. Bu noktada, feminist mücadelenin de bir görünürlük kazanmasını sağlayan popüler filmlerin, kültür endüstrisine adapte olarak gerçeklikten kaçışı sağlayan ve feminist olduğunu iddia etmesine rağmen toplumsal seviyede bir bilinç kazandırmadığı tespit edilmiştir.

Filmler bir yandan yüzeysel sayılabilecek feminist mesajları filmin oldukça görünür ve duyulur noktalarına yerleştirirken diğer yandan hâkim ideolojinin diğer unsurlarını sürekli olarak yeniden üretmeye devam etmektedir. Irklar üzerinden yapılan stereotipik temsiller ve kapitalizmi onaylayan bakış açıları üzerinden de görüleceği üzere Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisine yaklaşımını akla getirecek "yeni" gibi sunumlar yaparak klasik ideolojik söylemin dışına çıkmayan söylemler üretmektedir. Kadın yönetmenler tarafından çekilen ve çoğunlukla "feminist" kahramanlara sahip bu filmlerin, ilerici gibi görünen bir tutumla egemen ideolojiyi yeniden üretmesi, klasik ana akım Hollywood filmlerinden daha tehlikeli bir noktaya işaret etmektedir; seyirciye didaktik metinler sunarak daha iyisinin ve doğrusunun bu olduğunu ileten filmler, kapitalizmin veya ırkçı yaklaşımların da doğruluğunu onaylamaktadırlar. Bu noktada, filmlerdeki politik doğrucu tutumun tam olarak politik olmadığı ancak doğru gibi görünen yanlışları ilettiğini söylemek mümkündür. Örneğin, filmlerde yer alan üçüncü dalga feminizmin öne sürdüğü kapsayıcı temsillerin içerisinde zaman zaman ırksal veya cinsel kimlik üzerinden çeşitlendirildiği görülmekle birlikte, kadınların sınıfsal temsili üzerinden hiçbir şey söylememesi veya sansüre uğraması ve dağıtıma girememesi korkusuyla bu temsilleri kısıtlaması, politik doğrucu tutum takınan filmlerin iki yüzlü doğasını ortaya çıkarmaktadır. Bu filmler, kadınların güçlenmesi ve güçlendirilmesi için değil, daha fazla para kazanabilmek amacıyla üretilmeye devam edilmektedir ve #MeToo hareketinin etkisiyle feminist bir modayı takip eden kültür endüstrisinin bir parçası olduğunu ispatlamaktadır.

KAYNAKÇA

Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Çakar Mengü, S., & Mengü, M. (2009). Birmingham Okulu: İngiliz Kültürel Çalışmaları. Y. G. İnceoğlu, & N. A. Çomak (Dü) içinde, *Metin Çözümlemeleri* (s. 343-366). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çelik, K., & Kırel, S. (2019). Kapitalist Sistemin Muhafızları Olarak Hollywood Süper Kahramanları: Süpermen Örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(34), 1-25.

Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları* (2. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özarslan, Z. (2016). Sinemada Tür Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları-2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (2. b., s. 51-76). İstanbul: Su Yayınevi.

Özarslan, Z. (2019). Siegfried Kracauer. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları-1 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 185-220). İstanbul: Su Yayınları.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi.* Ankara: İmge Kitabevi.

Abisel, N. (2016). *Popüler Sinema ve Film Türleri.* Ankara: De Ki Basım Yayım LTD.

Acker, A. (1993). *Reel Women: Pioneers of Cinema, 1896 to Present.* New York: The Continuum Publishing Company.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2020). Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış. A. Artun (Dü.) içinde, *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel, & E. Gen, Çev., s. 109-119). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akan, E., & Gürhan, N. (2020, Aralık). Feminizmin "e-Hali": Dijital Feminizm Üzerine Bir Araştırma. *Hafıza Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(2), 4-22.

Akbal Süalp, Z. T. (2010). Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 107-129). İstanbul: Derin Yayınları.

Aksu, S. (2023, Bahar). A Critical Discourse Analysis of "Dove Self-Esteem Project". *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, 5*(1), 158-179.

Alberoni, F. (2007). The Powerless ‘Elite’: Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars. S. Redmond, & S. Holmes (Dü) içinde, *Stardom and Celebrity: A Reader* (s. 65-77). California: SAGE Publications Ltd.

Alemany, C. (2015). Şiddet (Biçimleri). H. Hırata, F. Laborie, H. Le Doare, & D. Senotier (Dü) içinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (G. Acar Savran, Çev., s. 276-278). Ankara: Dipnot Yayınları.

Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları.* (Y. Alp, & M. Özışık, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Altman, R. (1984, Bahar). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal, 23*(3), 6-18.

Altman, R. (2000). *Film/Genre.* Londra: BFI Publishing.

Altman, R. (2008). Sinema ve Tür. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 322-333). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Amaral, L. A., Moreira, J. A., Dunand, M. L., Navarro, H. T., & Lee, H. A. (2020, Nisan 1). Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences. (B. Xue, Dü.) *PLoS ONE, 15*(4), 1-17. doi:10.1371/journal.pone.0229662

Apfelbaum, E. (2015). Egemenlik. H. Hırata, F. Laborie, H. Le Doare, & D. Senotier (Dü) içinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (G. Acar Savran, Çev., s. 108-112). Ankara: Dipnot Yayınları.

Bakırcı, K. (2020). Public Campaigns, the Reception of #MeToo, and the Law Concerning Sexual Harassment in Turkey. A. M. Noel, & D. B. Oppenheimer (Dü) içinde, *The Global #MeToo Movement* (s. 223-238). Washington: A Full Court Press, Fastcase, Inc., Publication.

Balio, T. (1985a). Part I: A Novelty Spawns Small Businesses, 1894-1908. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (s. 3-25). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Balio, T. (1985b). Part III: A Mature Oligopoly, 1930-1948. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (s. 253-284). Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Barret, M., Corrigan, P., Kuhn, A., & Wolff, J. (2018). Representation and Cultural Production. M. Barret, P. Corrigan, A. Kuhn, & J. Wolff (Dü) içinde, *Ideology and Cultural Production* (s. 9-24). New York: Routledge.

Barthes, R. (1957). *Mythologies.* London: Jonathan Capr.

Basinger, J. (1993). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930-1960.* New Hampshire: University Press of New England.

Baxter, J. (1972). *Hollywood in the Sixties.* Londra: The Tantivy Press.

Bağce, H. E. (2013). Sunuş. H. E. Bağce (Dü.) içinde, *Frankfurt Okulu* (s. 7-16). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Beaton, J. P. (1983). Why the Movies Chose Hollywood. *Journal of Cultural Geography*, 99-109.

Bielby, D. D. (2009, Nisan- Haziran). Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television / L'inégalité de genre dans les industries culturelles : les femmes et les hommes scénaristes de films au cinéma et à la télévision. *Sociologie du Travail, 51*(2), 237-252.

Bordwell, D. (2005). The Classical Hollywood style, 1917-60. D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson içinde, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (s. 1-87). Londra: Routledge.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı.* (E. Yılmaz, & S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.

Bourse, M., & Yücel, H. (2021). *Kültürel Çalışmaları Anlamak.* (H. Yücel, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Bray, A. (2004). *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference.* New York: Palgrave Macmillan.

Brecht, B. (1997). *Epik Tiyatro.* (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.

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

Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.* New York: Routledge.

Coşkun, E. E. (2011). *Dünya Sinemasında Akımlar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Cocca, C. (2016). *Superwomen: Gender, Power and Representation.* Londra: Bloomsbury.

Comolli, J.-L., & Narboni, J. (2019). Sinema/İdeoloji/Eleştiri. S. Büker, & Y. G. Topçu (Dü) içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (M. Temiztaş, Çev., s. 88-99). İstanbul: İthaki Yayınları.

Connel, R. (2022). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika.* (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Daniels, J. (2009, Spring-Summer). Rethinking Cyberfeminism(s): Race, Gender, and Embodiment. *Women's Studies Quarterly, 37*(1/2), 101-124.

Dayan, D. (2011). Klasik Sinemanın Tutor-Kodu. E. Yılmaz (Dü.) içinde, *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (E. Yılmaz, Çev., s. 79-93). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.

de Beauvoir, S. (2019). *İkinci Cinsiyet Cilt I.* (G. Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

De Lauretis, T. (1984). *Feminism Semiotics Cinema.* London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD.

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

deCordova, R. (2007). The Emergence of the Star System in America. S. Redmond, & S. Holmes (Dü) içinde, *Stardom and Celebrity: A Reader* (s. 132-140). California: SAGE Publications.

Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* . İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Diken, B., & Laustsen, C. B. (2008). *Filmlerle Sosyoloji.* İstanbul: Metis Yayıncılık.

Dinçer, Y., & Ulusoy, D. (2021). Laura Mulvey ve Feminist Film Teorisi: Sinepsikanalizin İmkânları ve Sınırları. S. Sert (Dü.) içinde, *Sinemanın Teorisi* (s. 300-328). İstanbul: Yordam Kitap.

Direk, Z. (2014). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. Z. Direk (Dü.) içinde, *Cinsiyetli Olmak - Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 67-84). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Doane, M. A. (2005). Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity As Absence. S. Thornham (Dü.) içinde, *Feminist Film Theory: A Reader* (s. 70-82). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Doherty, T. (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934.* New York: Columbia University Press.

Doherty, T. (2007). *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen & the Production Code Administration.* New York: Columbia University Press.

Donovan, J. (2014). *Feminist Teori.* (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Durudoğan, H. (2014). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. Z. Direk (Dü.) içinde, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 51-66). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Dyer, R. (1998). *Stars.* London: BFI Publishing.

Echols, A. (2019). *Daring to be Bad: Radical Feminism in America 1967-1975.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Edgar-Hunt, R., Marlan, J., & Rawle, S. (2012). *Film Dili.* (S. Aytaç, Çev.) İstanbul: Literatür Kitabevi.

Erens, P. (1990). Introduction. *Issues in Feminist Film Criticism* (s. 2-8). içinde Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Fügan Varol, S. (2016). *Temsil, İdeoloji, Kimlik.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği.* (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak.* (S. İrvan, Çev.) Ankara: Ark.

Flax, J. (1990). *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West.* California: University of California Press.

Friedan, B. (1977). *The Feminin Mystique.* New York: Dell Publishing.

Göztepe, E. (1996, Mayıs). Kadının ve Kadın yurttaşın Haklar Bildirgesi. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 45*(1), 185-193.

Gezmen, B., & Gürkan, H. (2016). V For Vendetta Filmi Üzerinden İdeolojik Bir Okuma. *Ekurgu, 24*(2), 198-213.

Giardina, C. (2023, Ocak 24). *'Elvis' DP Mandy Walker Becomes Third Woman Ever Nominated for Cinematography Oscar*. Haziran 27, 2023 tarihinde The Hollywood

Gider Işıkman, N. (2019). Dziga Vertov. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları-1: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar* (s. 133-149). İstanbul: Su Yayınevi.

Gledhill, C. (2017). Cins ve Toplumsal Cinsiyet: Pembe Dizi Örneği. S. Hall (Dü.) içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Gomery, D. (2005). *The Hollywood Studio System: A History.* Londra: BFI Publishing.

Gomery, D. (2008). Hollywood Stüdyo Sistemi. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., 2. b., s. 64-75). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Goues, O. d. (1980). The Declaration of the Rights of Woman. D. G. Levy, H. Branson Applewhite, & M. Durham Johnson (Dü) içinde, *Women in Revolutionary Paris, 1789-1795* (s. 87-96). Chicago: University of Illinois Press.

Grady, F. (tarih yok). *The Studio Era*. Ağustos 25, 2023 tarihinde Univeristy of Missouri-St. Louis: https://www.umsl.edu/~gradyf/film/STUDIOS.htm adresinden alındı

Grant, B. K. (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology.* Londra: Wallflower Press.

Green, P. (1993, Bahar). Ideology and Ambiguity in Cinema. *The Massachusetts Review, 34*(1), 102-126.

Greer, G. (1997). *Kadının İğdiş Edilişi.* (S. Erseven, Çev.) Ankara: Suteni Yayıncılık.

Greven, D. (2011). *Representations of Feminity in American Genre Cinema.* New York: Palgrave Macmillan.

Grieveson, L. (2004). *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America* . Los Angeles: University of California Press.

Gunning, T. (2008, Yaz). Early Cinema and the Variety of Moving Images. *American Art, 22*(2), 9-11.

Guy-Blaché, A. (2014). Woman's Place in Photoplay Production (USA, 1914). S. MacKenzie (Dü.) içinde, *Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (s. 328-330). Los Angeles: University of California Press.

Gwynne, J., & Chay, C. (2022). Introduction. J. Gwynne (Dü.) içinde, *The Cultural Politics of Femvertising: Selling Empowerment* (s. 1-13). Cham: Palgrave Macmillan.

Hall, S. (2001). Cultural Studies and Its Theoretical Legacies. S. During (Dü.) içinde, *The Cultural Studies Reader* (2. b., s. 97-109). Londra: Routledge.

Hall, S. (2017a). Temsil İşi. S. Hall (Dü.) içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev., s. 21-98). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Hall, S. (2017b). 'Başkası'nın Gösterisi. S. Hall (Dü.) içinde, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (İ. Dündar, Çev., s. 291-379). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Hall, S. (2019). Encoding and Decoding in the Television Discourse. D. Morley (Dü.) içinde, *Essential Essays Vol. 1, Stuart Hall: Selected Writings* (s. 257-276). Durham and London: Duke University Press.

Hartley, J. (2004). *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts* (3. b.). Londra: Routledge.

Haskell, M. (1979). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies.* New York: Penguin Books.

Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları.* (U. Kutay, & Ç. Metin, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

Heller-Nicholas, A. (2021). *Rape-Revenge Films A Critical Study.* North Carolina: McFarland&Company.

Higham, C. (1984). *Olivia and Joan: A Biography of Olivia de Havilland and Joan Fontaine.* Londra: New English Library.

Hitchcock, L. A. (2020). *Kuramlar ve Kuramcılar.* (S. Pekşen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

İnce Yenilmez, M. (2024). Introduction. G. Ersöz, G. Kantar, & M. İnce Yenilmez (Dü) içinde, *Reconstructing Feminism through Cyberfeminism* (s. 1-8). Leiden: Koninklijke Brill.

Inglis, R. A. (1985). Self-Regulation in Operation. T. Balio (Dü.) içinde, *The American Film Industry* (s. 377-400). Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları [1923-1950].* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Joesph, C. (2019). Marvel's Telltale Super-Girls in the Marvel Rising Franchise. *Genre en séries*(10), 1-26.

Johnston, C. (1988). Dorothy Arzner: Critical Strategies. C. Penley (Dü.) içinde, *Feminism and Film Theory* (s. 36-45). New York: Routledge.

Johnston, C. (2005). Women's Cinema As Counter Cinema. S. Thornham (Dü.) içinde, *Feminist Film Theory: A Reader* (s. 31-40). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Jowett, G. (1996). "A Significant Medium for the Communication of Ideas" The Miracle Decision and the Decline of Motion Picture Censorship 1952-1968. F. G. Couvares (Dü.) içinde, *Movie Censorship and American Culture* (s. 258-276). Washington: Smithsonian Institution Press.

Küçükcan, U. (2002). Frankfurt Okulu ve Kitle Kültürü Çalışmaları. *Kurgu*(19), 257-269.

Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*(4), 51-69.

Kırel, S. (2010). Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 247-290). İstanbul: Derin Yayınları.

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, E. A. (2001). *Women and Film: Both Sides of the Camera.* London and New York: Routledge.

King, B. (2005). Articulating Stardom. C. Gledhill (Dü.) içinde, *Stardom: Industry of Desire* (s. 169-185). New York: Routledge.

Kristeva, J. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme.* (N. Tutal, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kurtoğlu, E. (2011). Türk Filmlerinde "Sinema": 1980 Sonrası Türk Sinemasında "Özdüşünümsel/Film Hakkında Filmler". Ç. İnceoğlu, H. Başgüney, T. E. Yıldırım, vd., & S. Kırel (Dü.) içinde, *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Tezler* (s. 9-29). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Langford, B. (2005). *Film Genre Hollywood and Beyond.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Leff, L. J., & Simmons, J. L. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship and the Production Code.* Kentucky: The University Press of Kentucky.

Lev, P. (2003). *History of the American Cinema Volume 7 1950-1959* (Cilt VII). New York: Charles Scribner's Sons'.

Maltby, R. (2008). Sansür ve Kendi Kendini Düzenleme. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 276-290). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Mayne, J. (1981, Bahar-Yaz). The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism. *New German Critique*(23), 27-43.

McMahan, A. (2003). *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema.* New York and London: Bloomsbury.

Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.* (C. Britton, A. Williams, B. Brewster, & A. Guzzetti, Çev.) Londra: Palgrave.

Michel, A. (1993). *Feminizm.* (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Mill, J. S. (2016). *Kadınların Özgürleşmesi.* (D. B. Aksel, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Millett, K. (1987). *Cinsel Politika.* (S. Selvi, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Mitchell, J. (1985). *Kadınlık Durumu.* (G. İnal, G. Savran, Ş. Tekeli, F. Tınç, Ş. Torun, & Y. Zihnioğlu, Çev.) İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.

Mitra, S. (2019). Analyzing the Global Diffusion of the #Metoo Movement Using Twitter Data. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. North Carolina: The University of North Carolina.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı.* (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Montañez Smukler, M. (2014). Working Girls: The History of Women Directors in 1970s Hollywood. *Doktora Tezi*. University of California.

Montañez Smukler, M. (2019). *Liberating Hollywood.* New Jersey: Rutgers University Press.

Morin, E. (1961). *The Stars.* Londra: Evergreen Books.

Mulvey, L. (2019). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. S. Büker, & E. Topçu (Dü) içinde, *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 201-218). İstanlbu: İthaki Yayınları.

Musser, C. (2018). When Did Cinema Become Cinema? Technology, History, and the Moving Pictures. S. Hidalgo (Dü.) içinde, *Technology and Film Scholarship. Experience, Study, Theory* (s. 33-49). Amsterdam: Amsterdam University Pres.

Neale, S. (1976, Haziran 1). 'New Hollywood Cinema'. *Screen, 17*(2), 117-122.

Norden, M. F. (2013). Alice Guy Blaché, Rose Pastor Stokes, and the Birth Control Film That Never Was. M. Dall'Asta, V. Duckett, & L. Tralli (Dü) içinde, *Researching Women in Silent Cinema: New Findings and Perspectives* (s. 28-41). Bologna: University of Bologna.

Notz, G. (2018). *Feminizm.* (S. D. Çetinkaya, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

Notz, G. (2018). *Feminizm.* (S. D. Çetinkaya, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınevi.

O'Connel, K. (2020). The #MeToo Movement in Australia: Silenced by Defamation and Disbelief. A. M. Noel, & O. D. B. (Dü) içinde, *The Global #MeToo Movement* (s. 341-349). Washington: A Full Court Press, Fastcase, Inc., Publication.

Oluk, A. (2004). *Klasik Anlatı Sineması (Hollywood Sineması Bağlamında)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anabilim Dalı.

Onat, E. (2022, Temmuz). Bir İktidar ve Özgürlük Aldatmacası: Pre-Code Döneminin Düşmüş Kadınları. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi, 1*(2), 1-18.

Orta, N. (2016). *Tecavüzü Seyretmek: Türk sineması Üzerine Eleştirel Bir Analiz.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Oskay, Ü. (2018). *Çağdaş Fantazya.* İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Oskay, Ü. (2019). *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri: XIX. Yüzyıldan Günümüze Kuramsal Bir Yaklaşım.* İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ.

Oudart, J.-P. (1977). Cinema and Suture. *Screen, 18*(4), 35-47.

Parkan, M. (2020). *Brecht Estetiği ve Sinema.* İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Pearson, R. (2008). Sinemanın İlk Dönemi. G. Nowell-Smith (Dü.) içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (A. Fethi, Çev., s. 30-41). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Pearson, R. E., & Simpson, P. (2005). *Critical Dictionary of Film and Television Theory.* New York: Routledge.

Rakow, L. F. (2006). Feminist Approaches to Popular Culture: Giving Patriarchy Its Due. J. Storey (Dü.) içinde, *Cultural Theory nad Popular Culture.* Dorchester: Pearson.

Réti, Z. O. (2023, Haziran). Film Genres after #MeToo. *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS), 1*(29), 189-206.

Roloff, B., & Seeßlen, G. (1996). *Erotik Sinema: Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi.* (V. Atayman, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.

Rotten Tomatoes. (tarih yok). *DC Movies in Order: How to Watch All 15 Movies in Order*. Ekim 20, 2023 tarihinde Rotten Tomatoes: https://editorial.rottentomatoes.com/guide/dc-movies-in-order/ adresinden alındı

Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.* (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Schatz, T. (1988). *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era.* New York: Pantheon Books.

Sculos, B. W. (2023). The Profits of (the Critique of) Patriarchy. *Class, Race and Corporate Power, 11*(2), s. Article 6.

Slide, A. (1996). *The Silent Feminists: America's First Women Directors.* Maryland: Scarecrow Press.

Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı.* (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Spellerberg, J. (1985). Technology and Ideology in the Cinema. G. Mast, & M. Cohen (Dü) içinde, *Film Theory and Criticism: Introductory Reading* (s. 761-775). New York: Oxford University Press.

Tailleur, R., & Bessie, A. (1966, Sonbahar). élia kazan AND THE HOUSE UN-AMERICAN ACTIVITIES COMMITTEE. *Film Comment, 4*(1), 43-48, 50-59.

Tunç, A. (2023). Popüler Amerikan Sinemasında Bir İdeoloji Olarak Politik Doğruluk. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* (4. b.). İstanbul: Kanat Kitap.

van Zoonen, L. (1997). Medyaya Feminist Yaklaşımlar. S. İrvan (Dü.) içinde, *Medya Kültür Siyaset* (s. 301-335). Ankara: Ark Kitapları Bilim ve Sanat Yayınları.

Walker, R. (1992, January/February). Becoming the Third Wave. *Ms. Magazine, 11*(2), 39-41.

Ward Mahar, K. (2006). *Women Filmmakers in Early Hollywood.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Weber, M. (2012). *Ekonomi & Toplum 2.* (L. Boyacı, Çev.) İstanbul: Yarın Yayıncılık.

Weinmen Lear, M. (1968, March 10). The Second Feminist Wave. *New York Time Magazine*, 24.

White, P. (2015). *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms.* Durham and London: Duke University Press.

Willis, E. (1984). Radical Feminsm and Feminist Radicalism. S. Sayres, A. Stephanson, S. Aronowitz, & J. Fredric (Dü) içinde, *The 60's Without Apology* (s. 91-118). Duke University Press.

Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi.* (D. Hakyemez, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wood, R. (2009). Ideology, Genre, Auteur. L. Braudy, & M. Cohen (Dü) içinde, *Film Theory & Criticism* (s. 592-601). New York and Oxford: Oxford University Press.

Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema* (1. b.). Ankara: Kitle Yayınları.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji (Dü) içinde, *Sinema İdeoloji Politika: Sinemasal Yazılar I* (s. 63-85). Ankara: Orient Yayıncılık.

Yakın, O. (2022, Ağustos). Bir Tecavüz/İntikam Filmi Olarak Kuyu (1968). *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*(56), 69-82.

Yalçın, V. İ. (2023). Donald Trump'ın Söylemlerinde Göçmen Karşıtlığı ve Irkçılık: Popülizm Perspektifinden Eleştirel Söylem Analizi. *ULISA: Uluslararası Çalışmalar Dergisi, 7*(1), 1-18.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle İletişim Kuramları.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Zeisler, A. (2008). *Feminism and Pop Culture.* California: Seal Press.

Elektronik Kaynaklar

URL-1: Aytaç, S. (2018, Temmuz 5). *Susma Bitsin: Erkekleme Yapılmayan Setler İstiyoruz*. 6 22, 2023 tarihinde Altyazı Fasikül Özgür Sinema: https://fasikul.altyazi.net/seyir-defteri/susma-bitsinin-sesi/ adresinden alındı

URL-2: Chrisafis, A. (2019, Kasım 5). *French actor Adèle Haenel claims director sexually harassed her*. Aralık 2, 2023 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/world/2019/nov/05/french-actor-adele-haenel-alleges-she-was-sexually-harassed-by-director adresinden alındı

URL-3: Long, S. (2023, Mart 9). *How #OscarsSoWhite changed the Academy Awards*. Aralık 21, 2023 tarihinde BBC: https://www.bbc.com/news/world-us-canada-64883399 adresinden alındı

URL-4: Grady, F. (tarih yok). *The Studio Era*. Ağustos 25, 2023 tarihinde Univeristy of Missouri-St. Louis: https://www.umsl.edu/~gradyf/film/STUDIOS.htm adresinden alındı

URL-5: National Archives. (2022, Şubat 8). *Milestone Documents*. Ağustos 27, 2023 tarihinde National Archives: https://www.archives.gov/milestone-documents/19th-amendment#:~:text=%22The%20right%20of%20citizens%20of,this%20article%20by%20appropriate%20legislation.%22 adresinden alındı

URL-6: IMDb. (tarih yok). *Easy Rider (1969) - Awards - IMDb*. Temmuz 22, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0064276/awards/?ref_=tt_awd adresinden alındı

URL-7: *me too movement*. (tarih yok). Haziran 2023 tarihinde https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/ adresinden alındı

URL-8: Milano, A. (2017, Ekim 15). Haziran 2023 tarihinde Twitter: https://x.com/Alyssa_Milano/status/919659438700670976?s=20 adresinden alındı

URL-9: Sayej, N. (2017, Aralık 1). *Alyssa Milano on the #MeToo movement: 'We're not going to stand for it any more'*. Haziran 2023 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/culture/2017/dec/01/alyssa-milano-mee-too-sexual-harassment-abuse adresinden alındı

URL-10: Aytaç, S. (2018, Temmuz 5). *Susma Bitsin: Erkekleme Yapılmayan Setler İstiyoruz*. 6 22, 2023 tarihinde Altyazı Fasikül Özgür Sinema: https://fasikul.altyazi.net/seyir-defteri/susma-bitsinin-sesi/ adresinden alındı

URL-11: Beckwith, D. C. (2024, Nisan 5). *United States Presidential Election of 2016*. Nisan 7, 2024 tarihinde Britannica: https://www.britannica.com/topic/United-States-presidential-election-of-2016 adresinden alındı

URL-12: The Washington Post. (2015, Haziran 16). *Full text: Donald Trump announces a presidential bid*. Nisan 7, 2024 tarihinde The Washington Post: https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2015/06/16/full-text-donald-trump-announces-a-presidential-bid/ adresinden alındı

URL-13: Columbia Human Rights Law Review. (tarih yok). *The Trump Administration Human Rights Tracker*. Nisan 7, 2024 tarihinde The Trump Administration Human Rights Tracker: https://trumphumanrightstracker.law.columbia.edu/ adresinden alındı

URL-14: The New York Times. (2016, Ekim 8). *Transcript: Donald Trump's Taped Comments About Women*. Nisan 7, 2024 tarihinde The New York Times: https://www.nytimes.com/2016/10/08/us/donald-trump-tape-transcript.html adresinden alındı

URL-15: Rafferty, J. P. (2024, Ocak 14). *Women's March: worldwide protest [2017]*. Nisan 7, 2024 tarihinde Britannica: https://www.britannica.com/event/Womens-March-2017 adresinden alındı

URL-16: Harocollis, A., & Alcindor, Y. (2017, Ocak 21). *Women's March Highlights as Huge Crowds Protest Trump: 'We're Not Going Away'*. Nisan 7, 2024 tarihinde The New York Times: https://www.nytimes.com/2017/01/21/us/womens-march.html adresinden alındı

URL-17: Chenoweth, E., Leung, T., Perkins, N., Pressman, J., & Ulfelder, J. (2021, Şubat 8). *The Trump years launched the biggest sustained protest movement in U.S. history. It's not over.* Nisan 7, 2024 tarihinde The Washington Post: https://www.washingtonpost.com/politics/2021/02/08/trump-years-launched-biggest-sustained-protest-movement-us-history-its-not-over/ adresinden alındı

URL-18: Black Lives Matter. (tarih yok). *About Black Lives Matter*. Nisan 7, 2024 tarihinde Black Lives Matter: https://blacklivesmatter.com/about/ adresinden alındı

URL-19: Roper, C. (2024, Mart 1). *political correctness*. Nisan 7, 2024 tarihinde Britannica: https://www.britannica.com/topic/political-correctness adresinden alındı

URL-20: Bregel, S. (2024, Mart 11). *9 Years after #OscarsSoWhite, here's what diversity looks like at the 2024 Academy Awards*. Nisan 7, 2024 tarihinde BBC:

https://www.bbc.com/culture/article/20240311-oscars-race-problem-oscarssowhite-2024 adresinden alındı

URL-21: Ercivan, A. (2020, Eylül 10). *Oscar'da Yeni Çeşitlilik ve Kapsayıcılık Standartları*. Nisan 7, 2024 tarihinde Altyazı: https://altyazi.net/yazilar/oscarda-yeni-cesitlilik-ve-kapsayicilik-standartlari/ adresinden alındı

URL-22: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *The 89th Academy Awards | 2017*. Nisan 7, 2024 tarihinde Oscars: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2017 adresinden alındı

URL-23: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *The 90th Academy Awards | 2018*. Nisan 7, 2024 tarihinde Oscars: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018 adresinden alındı

URL-24: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *The 91st Academy Awards | 2019*. Nisan 7, 2024 tarihinde Oscars: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2019 adresinden alındı

URL-25: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *The 92nd Academy Awards | 2020*. Nisan 7, 2024 tarihinde Oscars: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2020 adresinden alındı

URL-26 The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *The 93rd Academy Awards | 2021*. Nisan 7, 2024 tarihinde Oscars: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2021 adresinden alındı

URL-27 The Academy of Motion Picture Arts and Sciences. (tarih yok). *The 95th Academy Awards | 2023*. Nisan 7, 2024 tarihinde Oscars: https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2023 adresinden alındı

URL-28: Variety. (tarih yok). *Lily Gladstone*. Nisan 7, 2024 tarihinde Variety: https://variety.com/t/lily-gladstone/ adresinden alındı

URL-29: Romano, A. (2021, Ocak 7). *The debate over Bridgerton and race*. Nisan 7, 2024 tarihinde Vox: https://www.vox.com/22215076/bridgerton-race-racism-historical-accuracy-alternate-history adresinden alındı

URL-30: *Sexual abuse in the American film industry: Revision history*. (2018, Şubat 8). Haziran 24, 2023 tarihinde Wikipedia: https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sexual_abuse_in_the_American_film_industry&action=history&offset=&limit=500 adresinden alındı

URL-31: Kelly, C., Mandell, A., & Puente, M. (2018, Şubat 20). *USA TODAY's sexual harassment in Hollywood survey methodology explained*. Haziran 24, 2023 tarihinde USA Today: https://www.usatoday.com/story/life/people/2018/02/20/usa-today-sunshine-project-methodology-explained/310757002/ adresinden alındı

URL-32: *Time's Up Movement (#TimesUp)*. (tarih yok). Haziran 2023 tarihinde Iowa State University Archive of Women's Political Communication: https://awpc.cattcenter.iastate.edu/directory/times-up-movement-timesup/ adresinden alındı

URL-33: *Time's Up and #MeToo Dominate the 2018 Golden Globes*. (2018, Haziran 10). Haziran 25, 2023 tarihinde New York Film Academy: https://www.nyfa.edu/film-school-blog/times-metoo-dominate-2018-golden-globes/ adresinden alındı

URL-34: *The Jury of the 71st Festival de Cannes*. (2018, Nisan 18). Haziran 25, 2023 tarihinde Festival de Cannes: https://www.festival-cannes.com/en/press/press-releases/the-jury-of-the-71st-festival-de-cannes/# adresinden alındı

URL-35: BBC. (2018, Mayıs 12). *Cannes 2018: Female stars protest on red carpet for equal rights*. Haziran 25, 2023 tarihinde BBC: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-44095914 adresinden alındı

URL-36: IMDb. (tarih yok). *Kevin Spacey*. Haziran 25, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0000228/ adresinden alındı

URL-37: Vary, A. B. (2017, Ekim 30). *Actor Anthony Rapp: Kevin Spacey Made A Sexual Advance Toward Me When I Was 14*. Haziran 26 2023 tarihinde BuzzFeed News: https://www.buzzfeednews.com/article/adambvary/anthony-rapp-kevin-spacey-made-sexual-advance-when-i-was-14#.eoDnqn8nB adresinden alındı

URL-38: Park, A. (2017, Kasım 1). *More sexual harassment accusations leveled against Kevin Spacey*. Haziran 26, 2023 tarihinde CBS News: https://www.cbsnews.com/news/kevin-spacey-more-sexual-harassment-accusations/ adresinden alındı

URL-39: Hunt, E. (2018, Kasım 18). *House of Cards returns without Kevin Spacey heading the cast*. Haziran26 2023 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/nov/01/house-of-cards-returns-without-kevin-spacey-heading-the-cast adresinden alındı

URL-40: Giardina, C. (2017, Aralık 18). *Ridley Scott Reveals How Kevin Spacey Was Erased From 'All the Money in the World'*. Haziran 26, 2023 tarihinde Hollywood Reporter: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/ridley-scott-reveals-how-kevin-spacey-was-erased-all-money-world-1068755/ adresinden alındı

URL-41: Marotta, J., & Harris-Bridson, D. (2017, Aralık 8). *The Bryan Singer Timeline: a History of Allegations and Defenses, from Troubled Films to Sexual Assault Claims*. Haziran 26, 2023 tarihinde IndieWire: https://www.indiewire.com/features/general/bryan-singer-sexual-assault-rape-allegations-timeline-1201903868/ adresinden alındı

URL-42: Kit, B., & Masters, K. (2017, Aralık 4). *Bryan Singer Fired From Directing Queen Biopic After On-Set Chaos (Exclusive)*. Haziran 27, 2023 tarihinde The Hollywood Reporter: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/bryan-singer-fired-directing-queen-biopic-set-chaos-1063977/ adresinden alındı

URL-43: McNary, D. (2018, Haziran 12). *Bryan Singer Will Get Directing Credit on 'Bohemian Rhapsody'*. Haziran 27, 2023 tarihinde Variety: https://variety.com/2018/film/news/bryan-singer-directing-credit-bohemian-rhapsody-1202842535/ adresinden alındı

URL-44: IMDb. (tarih yok). *Bohemian Rhapsody - Awards*. Haziran 27, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1727824/awards/?ref_=tt_awd adresinden alındı

URL-45: IMDb. (tarih yok). *Bryan Singer*. Haziran 27, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0001741/?ref_=tt_ov_dr adresinden alındı

URL-46: Siegel, T. (2023, Haziran 6). *Bryan Singer Self-Financing New Documentary to Address Sexual Assault Claims (EXCLUSIVE)*. Haziran 27, 2023 tarihinde Variety: https://variety.com/2023/film/news/bryan-singer-documentary-sexual-assault-claims-1235634544/ adresinden alındı

URL-47: Phung, A., & Melas, C. (2018, Mayıs 28). *Women accuse Morgan Freeman of inappropriate behavior, harassment*. Haziran 27, 2023 tarihinde CNN Entertainment: https://edition.cnn.com/2018/05/24/entertainment/morgan-freeman-accusations/index.html adresinden alındı

URL-48: Maddaus, G. (2018, Mayıs 24). *Morgan Freeman Apologizes Amid Sexual Harassment Accusations*. Haziran 27, 2023 tarihinde Variety: https://variety.com/2018/film/news/morgan-freeman-apologizes-sexual-harassment-1202821000/ adresinden alındı

URL-49: Abramovitch, S. (2017, Aralık 14). *It Changed Everything": Five Dustin Hoffman Accusers Tell Harrowing Stories of Sexually Predatory Behavior*. Haziran 27, 2023 tarihinde The Hollywood Reporter: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/five-dustin-hoffman-accusers-tell-harrowing-stories-sexually-predatory-behavior-1055544/ adresinden alındı

URL-50: IMDb. (tarih yok). *Dustin Hoffman*. Haziran 27, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0000163/?ref_=fn_al_nm_1 adresinden alındı

URL-51: Moniuszko, S. M. (2017, Kasım 3). *List: All of the Hollywood power players accused of sexual assault or harassment*. Haziran 27, 2023 tarihinde USA Today: https://www.usatoday.com/story/life/people/2017/11/03/list-all-hollywood-men-accused-sexual-assault-harassment/827004001/ adresinden alındı

URL-52: Williams, Z. (2023, Eylül 8). *Woody Allen: cheered on stage despite fog of accusation that won't lift*. Haziran 28, 2023 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/film/2023/sep/08/woody-allen-venice-applause-metoo adresinden alındı

URL-53: Freeman, H. (2018, Haziran 30). *What does Hollywood's reverence for child rapist Roman Polanski tell us?* Haziran 27, 2023 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/film/2018/jan/30/hollywood-reverence-child-rapist-roman-polanski-convicted-40-years-on-run adresinden alındı

URL-54: IMDb. (tarih yok). *Roman Polanski*. IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0000591/?ref_=tt_ov_dr adresinden alındı

URL-55: Quick, M. (2018, Mayıs 9). *BBC*. Haziran 28, 2023 tarihinde The Cannes Film Festival has been criticised for its gender imbalance – but what's the real story? Data journalist Miriam Quick takes a look at the numbers.: https://www.bbc.com/culture/article/20180508-the-data-that-reveals-the-film-industrys-woman-problem adresinden alındı

URL-56: Giardina, C. (2023, Ocak 24). *'Elvis' DP Mandy Walker Becomes Third Woman Ever Nominated for Cinematography Oscar*. Haziran 27, 2023 tarihinde The Hollywood Reporter: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/2023-oscars-mandy-walker-third-woman-nominated-cinematography-elvis-dp-1235306205/ adresinden alındı

URL-57: Davis, C. (2023, Haziran 25). *All 19 Best Picture Nominees Directed by Women in Oscars History*. Haziran 30, 2023 tarihinde Variety: https://variety.com/lists/best-picture-women-directed-movies-listed/children-of-a-lesser-god-1986/ adresinden alındı

URL-58: IMDb. (tarih yok). *Jane Campion - Awards*. Nisan 7, 2024 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0001005/awards/?ref_=nm_awd adresinden alındı

URL-59: IMDb. (tarih yok). *Greta Gerwig*. Temmuz 2, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm1950086/?ref_=nv_sr_srsg_1_tt_2_nm_5_q_greta%2520gerwig adresinden alındı

URL-60: IMDb. (tarih yok). *Emerald Fennel*. Temmuz 2, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm2193504/?ref_=fn_al_nm_1 adresinden alındı

URL-61: IMDb. (tarih yok). *Chloé Zhao*. IMDb: https://www.imdb.com/name/nm2125482/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_0_nm_8_q_chloe%2520zhao adresinden alındı

URL-62: IMDb. (tarih yok). *Bombshell - Awards*. Temmuz 2, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6394270/awards/?ref_=tt_awd adresinden alındı

URL-63: Box Office Mojo. (tarih yok). *Brand: Marvel Comics*. Temmuz 2, 2023 tarihinde Box Office Mojo: https://www.boxofficemojo.com/brand/bn3732077058/?sort=releaseDate&ref_=bo_bn__resort#table adresinden alındı

URL-64: Sollosi, M. (2018, Ocak 11). *20 actresses who spoke out about pay equality*. Nisan 7, 2024 tarihinde Entertainment Weekly: https://ew.com/movies/stars-gender-pay-gap/ adresinden alındı

URL-65: Lee, B. (2016, Mart 1). *Patricia Arquette: Oscars equality speech has cost me roles*. Nisan 7, 2024 tarihinde The Guardian: https://www.theguardian.com/film/2016/mar/01/patricia-arquette-oscars-equality-speech-hollywood adresinden alındı

URL-66: Park, J. (2022, Ekim 12). *Uncovering Hollywood's Contribution to the Gender Pay Gap*. Nisan 7, 2024 tarihinde Berkeley Political Review: https://bpr.studentorg.berkeley.edu/2022/10/12/uncovering-hollywoods-contribution-to-the-gender-pay-gap/ adresinden alındı

URL-67: IMDb. (tarih yok). *Promising Young Woman (2020) - Awards*. Ağustos 21, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/title/tt9620292/awards/?ref_=tt_awd adresinden alındı

URL-68: Cambridge Dictionary. (Tarih Yok). *Meaning of culture in English*. Temmuz 20, 2023 tarihinde Cambridge Dictionary: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/culture# adresinden alındı

URL-69: DC. (tarih yok). *Wonder Woman | DC*. Aralık 22, 2023 tarihinde DC: https://www.dc.com/characters/wonder-woman adresinden alındı

URL-70: IMDb. (tarih yok). *Ekran Mustafa - IMDb*. Aralık 24, 2023 tarihinde IMDb: https://www.imdb.com/name/nm6267284/?ref_=nmbio_ov_i adresinden alındı

URL-71: Rotten Tomatoes. (tarih yok). *DC Movies in Order: How to Watch All 15 Movies in Order*. Ekim 20, 2023 tarihinde Rotten Tomatoes: https://editorial.rottentomatoes.com/guide/dc-movies-in-order/ adresinden alındı

URL-72: Hayes, D. (2024, Ocak 7). *Margot Robbie Thanks Moviegoers For 'Barbie' Golden Globe Win In New Cinematic And Box Office Achievement Category: "We Made It For You"*. Ocak 9, 2024 tarihinde Deadline: https://deadline.com/2024/01/barbie-golden-globe-cinematic-and-box-office-achievement-1235697990/ adresinden alındı

URL-73: BBC News Türkçe. (2018, Temmuz 10). *San Francisco: Yıllık geliri 117 bin dolar olan ailenin 'yoksul' sayıldığı kent*. Mart 15, 2023 tarihinde BBC News Türkçe: https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-44778007 adresinden alındı

Filmler

Fennell, E. (Yönetmen). (2020). *Promising Young Woman* [Sinema Filmi]. FilmNation Entertainment; Focus Features; LuckyChap Entertainment.

Gerwig, G. (Yönetmen). (2023). *Barbie* [Sinema Filmi]. Warner Bros.; Heyday Films; LuckyChap Entertainment; NBGG Pictures; Mattel Films.

Jenkins, P. (Yönetmen). (2017). *Wonder Woman* [Sinema Filmi]. Warner Bros.; Atlas Entertainment, Cruel & Unusual Films; Dune Entertainment; Tencent Pictures; Wanda Pictures.