



MUSTAFA ÖZER ÖZKANTAR

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

EYLÜL 2021



T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZİ

DAVID LYNCH SİNEMASINDA ERİL BAKIŞ:
LYNCH FİLMLERİNDE KADININ SUNUMU

MUSTAFA ÖZER ÖZKANTAR

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

EYLÜL 2021



**DAVID LYNCH SİNEMASINDA ERİL BAKIŞ:
LYNCH FİLMLERİNDE KADININ SUNUMU**

Mustafa Özer ÖZKANTAR

**DOKTORA TEZİ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

EYLÜL 2021

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mustafa Özer ÖZKANTAR

10/09/2021

DAVID LYNCH SİNEMASINDA ERİL BAKIŞ: LYNCH FİLMLERİNDE KADININ SUNUMU

(Doktora Tezi)

Mustafa Özer ÖZKANTAR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Eylül 2021

ÖZET

Sinema geçmişten bu yana toplumsal olan hemen her şeye ayna tutmaktadır. Dolayısıyla sinema kültürü kronolojik olarak yaşanan birçok sosyo-kültürel değişimi kendi imkânlarıyla beyaz perdeye yansıtmaktadır. Söz konusu toplumsal cinsiyet olduğunda ise kadın yüz yıldan daha uzun bir süredir kadrajda erkek-merkezci bir tutumun öğretileri doğrultusunda betimlenmekte, kadına dair köklü kimlik ve rol değişimlerinin filmlerde kendine yer edinmesi çok sınırlı şekilde gerçekleşmektedir. Nitekim sinema kendi imkânları ile erkekliği yüceltmış, kadın ise eril bir bakış açısı ile film kültürüne eklemlenmiştir. Feminist film kültürünün yarattığı deneysel çabalar her ne kadar bu durumu bir nebze de olsa kadının lehine çevirse de, avant-garde sanatın da patriyarkal yapıya ayak uydurması bu mücadelenin istenilen amaca ulaşamamasına neden olmuştur. Bu doğrultuda bu çalışmanın temel amacı, David Lynch sineması özelinde kadın kimliğinin öteki konumuna sürüklenmesinde ve bu rolün pekiştirilmesinde eril bakış kavramının ana hatlarının ortaya konulmasıdır. Bu çalışmada feminist film kuramının başat yöntemleri olarak kabul gören göstergebilim ve psikanalizden yararlanılmış, film çözümlemeleri bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir. Çözümlemeler sonucunda yönetmen David Lynch'in kadın kimliğini ya cinsellik ile ilişkilendirdiği femme fatale kimliği üzerinden tasvir ettiği görülmüş, ya da dışıl özneyi kimliksizleştirerek edilgen bir karakter olarak filmlerde konumlandırıldığı gözlemlenmiştir. David Lynch her ne kadar sanat sinemasından beslenen ayrıksı bir yönetmen olsa da, söz konusu kadın olduğunda, ilgili yönetmenin de ataerkil bir zihniyetle kadına dair olanı klişe imajlarla ve mizojinist bir şekilde ele aldığı fark edilebilmektedir.

Bilim Kodu : 10420171
Anahtar Kelimeler : Sinema, Kadın, Feminist Film Kuramı, Eril Bakış, David Lynch
Sayfa Adedi : 408
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE

**MALE GAZE IN DAVID LYNCH CINEMA:
REPRESENTATION OF WOMAN IN LYNCH FILMS**

(Ph. D. Thesis)

Mustafa Özer ÖZKANTAR

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

September 2021

ABSTRACT

Cinema has been mirroring to almost everything that is pertaining to social structure from past to present. Therefore, cinema culture has been reflecting a lot of socio-cultural changes, experienced chronologically, into the film screen with its own possibilities. However, when it comes to gender, women have been depicted in the frame for more than a hundred years in line with the teachings of a male-centric attitude, and the radical identity and role changes in terms of women are very limited in films. As a matter of fact, cinema has glorified masculinity with its own possibilities, and the woman has been added to the film culture with a masculine point of view. Even though the experimental efforts created by feminist film culture turned this situation into somewhat in favor of women, the fact that avant-garde art also kept up with the patriarchal structure gave rise to to fail to achieve the desired purpose related to the woman struggle. In this regard, the main concern of this study is to reveal the outline of the concept of male gaze in sliding into the women's identity to the marginalized position and reinforcing this role, especially in David Lynch cinema. In this study, semiotics and psychoanalysis, accepted as the main methods of feminist film theory, have been used, and film analysis has been practised according to this direction. As a result of the analysis, it has been noticed that director David Lynch either interpreted the female identity through the femme fatale identity which he associated with sexuality, or it has been observed that the female subject has been positioned as a passive character by de-identifying the female subject. Despite the fact that David Lynch is a distinct director feeding on art cinema, when it comes to women, it can be recognised that the director also approaches women in a patriarchal mentality with cliché images and in a misogynistic way.

Science Code : 10420171
Key Words : Cinema, Woman, Feminist Film Theory, Male Gaze, David Lynch
Page Number : 408
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE

TEŞEKKÜR

İlk olarak çalışmalarım boyunca desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, yönlendirmeleriyle bu çalışmayı daha anlamlı ve akademik kılan danışman hocam Doç. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE'ye teşekkür ederim.

Tez izleme komitemde yer alan ve tezime dair sürekli olarak yapıcı eleştirilerde bulunan değerli hocalarım Doç. Dr. Nuray Hilal TUĞAN'a ve Doç. Dr. Elif EŞİYOK'a teşekkür ederim.

Buna ek olarak tez savunma jürimde yer alan hocalarım Prof. Dr. M. Sezai TÜRK ve Dr. Öğr. Üyesi Sena COŞKUN'a katkıları için çok teşekkür ederim.

Gazi Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü öğretim üyelerine akademik gelişimim hususundaki katkıları için teşekkür ederim.

Hacettepe Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü akademisyenlerine bana kattıkları bakış açısı ve vizyon için teşekkür ederim.

Prof. Dr. Adnan TÖNEL hocama akademik kariyerim boyunca verdiği desteklerden ötürü teşekkür ederim.

Yüksek lisans ve doktora sürecimde bana her zaman destek veren değerli dostum ve meslektaşım Öğretim Görevlisi Erdiç YILMAZ'a teşekkür ederim.

Son olarak benim bu günlere gelmemdeki en büyük paya sahip olan anneme, ablama ve rahmetli babama sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	xii
RESİMLERİN LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KADININ SİNEMADA SUNUMU, FEMİNİZM VE FEMİNİST FİLM KURAMI

1.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet	17
1.1.1. Toplumsal Cinsiyet ile İlgili Kuramlar	26
1.1.2. Kimlik ve Cinsiyet Kimliği	32
1.1.3. Öteki Ekseninde Kimlik	35
1.1.4. Kadın Kimliği ve Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları	37
1.1.5. Ataerkillik ve Erkek Kimliği	46
1.1.6. Hegemonik Erkeklik	51
1.1.7. Hegemonik Erkekliğin Gölgesinde Sinemada Kadın Kimliği	55
1.1.8. Mizojinizm ve Sinema	69
1.1.9. Sinemada Öteki'ye Dair	74
1.2. Feminizm	77
1.2.1. Feminizm'in Tanımı ve Feminist Düşünce	78
1.2.2. Feminizm'in Tarihçesi ve Gelişimi	83
1.2.3. Feminist Yaklaşımlar ve Kuramlar	115
1.2.3.1. Liberal feminizm	116
1.2.3.2. Marksist feminizm	117

Sayfa

1.2.3.3. Radikal feminizm	119
1.2.3.4. Sosyalist feminizm	121
1.2.3.5. Anarşist feminizm	123
1.2.3.6. Ekofeminizm	125
1.2.3.7. Siyah feminizm.....	127
1.2.3.8. Eleştirel lezbiyen feminizm.....	128
1.2.3.9. Postmodern feminizm.....	129
1.2.3.10. Üçüncü Dünya eleştirel feminizm	132
1.3. Feminizm ve Film Kuramı.....	134
1.3.1. Feminist Film Tarihi	134
1.3.2. Film Eleştirisine Genel Bakış.....	140
1.3.2.1. Feminist film eleştirisi.....	145
1.3.3. Feminist Film Kuramı	149
1.3.3.1. Laura Mulvey ve feminist film kuramı	151
1.3.3.1.1. Bakış, Eril bakış, Skopofili ve Fallus Merkezilik terimleri ışığında <i>Görsel Haz ve Anlatı Sineması</i>	153
1.3.3.2. Claire Johnston ve feminist film kuramı	165
1.3.3.3. Kaja Silverman/Mary Anne Doane ve feminist film kuramı	168
1.3.3.4. Teresa de Lauretis/Barbara Creed ve feminist film kuramı	171
1.3.3.5. Anneke Smelik ve feminist film kuramı	176
1.3.3.6. E. Ann Kaplan/Annette Kuhn ve feminist film kuramı.....	181

İKİNCİ BÖLÜM**POSTMODERNİZM, KARA FİLM VE YENİ KARA FİLM BAĞLAMINDA
DAVID LYNCH SİNEMASI VE KADIN**

2.1. Modernizm.....	185
2.1.1. Modernizm, Sanat ve Sinema	191
2.2. Postmodernizm	196

Sayfa

2.2.1. Postmodernizm ve Sinema	206
2.3. Kara Film (Film Noir).....	213
2.3.1. Kara Film’de Kadın Kimliği	223
2.4. Yeni Kara Film (Neo-Noir)	229
2.4.1. Yeni Kara Film’de Kadın Kimliği	233
2.5. David Lynch Sineması.....	238
2.5.1. David Lynch’in Hayatı ve Filmlerine Dair	238
2.5.2. David Lynch Sinemasının Temel Bileşenleri ve Postmodern Anlatı.....	269
2.5.3. David Lynch Sinemasında Kadın ve Eril Bakışın İzdüşümleri	277

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DAVID LYNCH FİMLERİNDE KADIN KİMLİĞİNİN FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL VE PSİKANALİTİK ANALİZİ

3.1. Feminist Film Kuramında Yöntem	283
3.1.1. Göstergebilim ve Feminist Film Kuramı	283
3.1.2. Psikanaliz, Sinema ve Feminist Film Kuramı.....	290
3.2. David Lynch Filmlerinde Kadın Kimliğinin Eril Bakış Yaklaşımı ve Feminist Film Kuramı Bağlamında Göstergebilimsel ve Psikanalitik Analizi.....	298
3.3. <i>Blue Velvet</i> (Mavi Kadife) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi.....	299
3.3.1. <i>Blue Velvet</i> Filminin Künyesi ve Kısa Özeti.....	299
3.3.2. <i>Blue Velvet</i> Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi.....	300
3.3.2.1. <i>Blue Velvet</i> filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi	300
3.3.2.2. <i>Blue Velvet</i> filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme	306
3.3.2.3. <i>Blue Velvet</i> filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar	307
3.3.3. <i>Blue Velvet</i> Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi	308
3.3.3.1. <i>Blue Velvet</i> filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili.....	308
3.3.3.2. <i>Blue Velvet</i> filminde Voyorizm ve Özdeşleşme	311

Sayfa

3.3.3.3. <i>Blue Velvet</i> filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm	312
3.4. <i>Wild at Heart</i> (Vahşi Duygular) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi	313
3.4.1. <i>Wild At Heart</i> Filminin Künyesi ve Kısa Özeti	313
3.4.2. <i>Wild At Heart</i> Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi	314
3.4.2.1. <i>Wild At Heart</i> filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi	315
3.4.2.2. <i>Wild At Heart</i> filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme	319
3.4.2.3. <i>Wild at Heart</i> filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar	320
3.4.3. <i>Wild at Heart</i> Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi	321
3.4.3.1. <i>Wild at Heart</i> Filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili	321
3.4.3.2. <i>Wild at Heart</i> filminde Voyorizm ve Özdeşleşme	324
3.4.3.3. <i>Wild at Heart</i> filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm.....	324
3.5. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> (İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi	326
3.5.1. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> Filminin Künyesi ve Kısa Özeti	326
3.5.2. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi.....	328
3.5.2.1. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi	328
3.5.2.2. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme	332
3.5.2.3. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar.....	334
3.5.3. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi.....	334
3.5.3.1. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili	335
3.5.3.2. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminde Voyorizm ve Özdeşleşme.....	336
3.5.3.3. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm.....	338

Sayfa

3.6. <i>Lost Highway</i> (Kayıp Otopan) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi	340
3.6.1. <i>Lost Highway</i> Filminin Künyesi ve Kısa Özeti.....	340
3.6.2. <i>Lost Highway</i> Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi.....	341
3.6.2.1. <i>Lost Highway</i> filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi	342
3.6.2.2. <i>Lost Highway</i> filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme	347
3.6.2.3. <i>Lost Highway</i> filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar	348
3.6.3. <i>Lost Highway</i> Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi	349
3.6.3.1. <i>Lost Highway</i> filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili.....	349
3.6.3.2. <i>Lost Highway</i> filminde voyorizm ve özdeşleşme.....	351
3.6.3.3. <i>Lost Highway</i> filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm	353
3.7. <i>Mulholland Drive</i> (Mulholland Çıkmazı) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi	355
3.7.1. <i>Mulholland Drive</i> Filminin Künyesi ve Kısa Özeti	355
3.7.2. <i>Mulholland Drive</i> Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi	356
3.7.2.1. <i>Mulholland Drive</i> filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi.....	357
3.7.2.2. <i>Mulholland Drive</i> filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme	361
3.7.2.3. <i>Mulholland Drive</i> filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar.....	364
3.7.3. <i>Mulholland Drive</i> Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi.....	365
3.7.3.1. <i>Mulholland Drive</i> filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili ..	365
3.7.3.2. <i>Mulholland Drive</i> filminde Voyorizm ve Özdeşleşme	367
3.7.3.3. <i>Mulholland Drive</i> filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm	369
SONUÇ	371
KAYNAKLAR	379
ÖZGEÇMİŞ	407

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1. <i>Blue Velvet</i> filminin gösterge çözümlemesi	306
Çizelge 3.2. <i>Wild At Heart</i> filminin gösterge çözümlemesi	319
Çizelge 3.3. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> filminin gösterge çözümlemesi	332
Çizelge 3.4. <i>Lost Highway</i> filminin gösterge çözümlemesi	347
Çizelge 3.5. <i>Mulholland Drive</i> filminin gösterge çözümlemesi.....	361



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 1.1. Seneca Falls Convention	91
Resim 1.2. Suffragist Movement (Kadın oy hakkı talepleri)	93
Resim 1.3. <i>Un Regard Oblique</i> (Dolaylı Bakış-1948)	171
Resim 2.1. Kara film	215
Resim 2.2. Film Noir'e dair	218
Resim 2.3. <i>Femme Fatale</i>	223
Resim 2.4. Neo-Noir sinema yapısı	232
Resim 2.5. Catherine Tramell (<i>Basic Instinct</i> -Temel İçgüdü)	235
Resim 2.6. David Lynch	239
Resim 2.7. <i>Six Men Getting Sick</i> (Hastalanan Altı Adam) filminden bir görsel	242
Resim 2.8. <i>Grandmother</i> film afişi	244
Resim 2.9. <i>Eraserhead</i> film afişi	247
Resim 2.10. <i>The Elephant Man</i> film afişi	252
Resim 2.11. <i>Inland Empire</i> filminden 9 farklı kesit	264
Resim 3.1. <i>Blue Velvet</i> film afişi	299
Resim 3.2. Eril bakış ve Voyorizm	311
Resim 3.3. <i>Blue Velvet</i> film afişi (2)	312
Resim 3.4. <i>Wild at Heart</i> film afişi	314
Resim 3.5. Lula otel sahnesi	325
Resim 3.6. Marietta sinir krizi sahnesi	325
Resim 3.7. Lula ve Bobby Peru	326
Resim 3.8. Lula ve Bobby Peru şiddet sahnesi	325
Resim 3.9. <i>Twin Peaks: Fire Walk With Me</i> film afişi	327
Resim 3.10. Eril bakış	336
Resim 3.11. Close-Up	336

Resim	Sayfa
Resim 3.12. Skopofili örneği.....	335
Resim 3.13. Laura ölüm	336
Resim 3.14. Laura istismar sahnesi	339
Resim 3.15. <i>Lost Highway</i> film afişi.....	341
Resim 3.16. Skopofilik dürtü.....	351
Resim 3.17. Dick Laurent ve Alice	351
Resim 3.18. Kameralı Adam (Kolaj).....	352
Resim 3.19. Gizemli Adam parti sahnesi	352
Resim 3.20. Marilyn Manson	354
Resim 3.21. Marilyn Manson ölüm sahnesi	354
Resim 3.22. <i>Mulholland Drive</i> film afişi.....	356
Resim 3.23. Diane depresyon sahnesi	356
Resim 3.24. Diane intihar sahnesi	360
Resim 3.25. Diane ve Camilla.....	360
Resim 3.26. Oyuncu seçmeleri.....	367
Resim 3.27. Telefon (Metafor).....	370
Resim 3.28. Diane (Loş ışık).....	370

GİRİŞ

Sinemanın geçmişten günümüze değişen teknoloji ile beraber sürekli bir gelişme ve devinim içerisinde olduğu söylenebilir. Özellikle gelişmiş stüdyo şartları, yeni nesil kameralar, üstün dijital teknikler ya da görsel efektler, sinemanın evriminde ciddi ölçüde etkili olmaktadır. Sinemanın imkânları devamlı olarak bir ilerleme içerisinde hareket etmekte, film yapımına dair olanaklar birçok ülkede bu sürece ayak uydurabilmektedir. Ancak sinemanın gelişen tüm bu olanaklarına karşın bazı kuramsal yaklaşımlar zaman geçse de çoğu film türünde sabit kalmaktadır.

Bunun yanı sıra sinema günümüz toplumundaki siyasi, kültürel, ekonomik değişimlerden veya yeniliklerden doğrudan etkilenen, bunu da kendi içeriğine taşıyan bir sanat olarak da nitelendirilebilir. Bu bağlamda değişen toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlara ve erkeklere yüklenen eski ve yeni rollerin tamamı sinemada kendine yer edinir. Fakat tüm bu değişen yeni düzen dâhilinde geçmişten günümüze sinemada büyük ölçüde erkek egemen bir düzenin varlığı gerek filmlerin işleniş şekline gerekse de kadının ve erkeğin sinemadaki konumu üzerinden gözlemlenebilmektedir. Hatta sinemanın bir tür tahakküm aracı olarak hegemonik erkekliğin izdüşümü vazifesi gördüğü iddia edilebilir (Dorsay, 2000: 8). Zira sinemanın kullandığı eril dil ve sinemanın kendi yapısı içerisindeki ataerkil yaklaşım, değişen onca şeye rağmen hâlâ bir şekilde izleyicinin karşısına çıkabilmektedir. Fallus merkezli bir yaklaşımın sonucu olarak adlandırabileceğimiz bu süreç gerek ana akım sinemanın merkezinde yer almakta gerekse sanat filmlerinin içerisinde görülebilmektedir (Saygılıgil, 2013: 145).

Örneğin Hollywood filmlerinin birçoğunda ya da klasik anlatı odaklı filmlerde kadın kimliği erkek bakışının nesnesi olarak sunulmakta, kadın vücudu yakın çekimler ya da çeşitli açılarla belirli kadın bölgeleri ön plana çıkartılarak cinsel bir obje olarak sunulmaktadır (Saygılıgil, 2013: 143). Kadın kendi kimliğiyle, öz benliğiyle, bireysel alışkanlıkları, tutumları ve kadına dair olanla temsil edilmektense, erkeğe özgü bir bakış açısıyla ve bir tür arzu nesnesi şeklinde sinemada ön plana çıkartılmaktadır. Bir diğer deyişle kadın bir tür ötekiye dönüştürülmekte ve ataerkilliğin ideolojik bir uzantısı olarak edilgenleştirilmektedir (Eagleton, 2004: 167).

Kadının sinemadaki bu olumsuz imajına dair en büyük tepkinin yine kadınlardan geldiği söylenebilir. Özellikle 1960'lı yıllarla beraber etkinliği artan ikinci dalga feminizm hareketi hegemonik erkekliğin yarattığı ideolojik baskıya bir tür başkaldırı hareketi olarak da ifade edilebilir (Marshall, 1999: 39). Bu feminist dalganın sinemadaki uzantıları da kadının filmlerdeki sunumuna dair eleştirel bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan Feminist Film Kuramı eril dili reddeder ve kadına dair yeni bir dil oluşturulmasının mücadelesini verir. Bunun yanı sıra kadın kimliğinin sinemada neden erkek söyleminin gölgesinde betimlendiğini ve kadının neden ikinci plana atılarak göz ardı edildiğini merkezine alır (Kabadayı, 2013: 98).

Özellikle Laura Mulvey, Claire Johnston ve Sally Potter öncülüğünde kadının sinemadaki sunumuna dair derin incelemelerde bulunulmuş, klasik sinemadaki ataerkil bakışın kırılması ve sinemada kadın kimliğinin bambaşka bir dille ifade edilmesi adına çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiştir (Nelmes, 2003: 109). Bunun neticesinde, avant-garde sinema çerçevesinde yapılan feminist filmler erkek egemen bakışın kırılmasına dair bir tür adım, bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir. Ancak avant-garde yapımların toplum tarafından algılanmasının zor oluşu, feminist filmlerin büyük kitlelere ulaşamamasına dolayısıyla da feminist filmlerin yeterli bilinci oluşturamamasına neden olmuştur (Arslantepe, 2010). Hatta feminist filmler muhalif bir yapıya sahip olmaları dolayısıyla toplumsal değerlere bir isyan bir karşı çıkış olarak değerlendirilmektedir (Nelmes, 2003: 255).

Sinema, erkek tahakkümünün etkisi altında, hegemonik erkekliğin gölgesinde bir tür aracı olarak karşımıza çıkmakta, bu alışagelmış düzenin dışarısına çıkmaya çalışan feminist hareketler ise radikal akımlar olarak görülmektedir. Ancak yine de erken dönem feminist sinema kuramcılarından Claire Johnston ve Laura Mulvey sinemadaki izleyicinin konumunu ve kadının sinemada erkek egemen yaklaşımlar vasıtasıyla nasıl erotize edilerek sunulduğunu anlatması noktasında önemli mihenk taşları olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda bu tez çalışması erkek egemen düzenin sinemanın imkânları, araçları ya da teknikleri üzerinden kadını nasıl ötekileştirdiğini, kadına hangi tür roller dayattığını, kadın kimliğini nasıl bir yöntemle cinsel bir obje haline getirdiğini David Lynch Sineması üzerinden feminist film kuramı bağlamında ve eril bakış kavramı çerçevesinde analiz etmeyi amaçlamıştır. Bir başka deyişle bu çalışma, Lynch sineması özelinde kadın kimliğini detaylandırmayı, kadın sunumunun bedenselleştirilmesi ve bu sürecin

nedenlerinin hangi faktörlere dayandığını ortaya koymayı kendine amaç edinmiş, eril bakış kavramı ve sinema ilişkisinin inceliklerini detaylı şekilde analiz etmeyi temel odak noktası olarak belirlemiştir.

Bu araştırma ayrıca belirli açılardan bazı önemli noktalara değinmektedir. Günümüz akademik dünyasında sinema ve toplumsal cinsiyet çalışmaları hayli rağbet gören, görece popüler konular olarak bilinmektedir. Özellikle kadın çalışmaları ve erkeklik çalışmaları sinemanın çatısı altında birçok akademik yazının temelini oluşturmaktadır. Bu nedenle hem yüksek lisans hem de doktora sürecinde karşımıza kadının sinemadaki konumuna dair çeşitli tez örnekleri çıkabilmektedir. Fakat Yök Tez Merkezi ve YökAkademik kapsamlı bir şekilde tarandığında görülecektir ki söz konusu David Lynch Sineması olduğunda ülkemizde ne yüksek lisans seviyesinde ne de doktora düzeyinde kadına ya da erkeğe dair herhangi bir akademik çalışma yer almamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma Lynch filmlerini toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden inceleyen nadir çalışmalardan biri olacaktır. Bu nedenle ilgili tez bu yönüyle önem kazanmaktadır. Dahası bu tezin sinema aracılığıyla kadın kimliğine dair yaratılan olumsuz tasvirler noktasında farkındalık yaratması da alan açısından değerli bir kazanım olarak ifade edilebilir.

Buna ek olarak bu tez feminist film kuramı üzerinden şekillenmekte, dolayısıyla sinemadaki kadın kimliğini bu kuram çerçevesinde açıklamaya çalışmaktadır. Ancak ilgili literatür detaylı olarak incelendiğinde feminist film kuramı üzerinden yapılan tez çalışmalarının da ülkemizde oldukça sınırlı olduğu görülebilmektedir. Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi'nin web sitesi hem Türkçe hem de İngilizce olarak tarandığında bu konuyu kendine esas alan çok az sayıda yüksek lisans ve doktora tezine rastlanmaktadır. Bu sebeple, bu çalışma bahsi geçen kuram üzerinden yapılacak gelecekteki çalışmalara rehberlik yapabilme potansiyeli açısından da önem taşımaktadır.

Ayrıca Amerika'nın en ayırıksı ve marjinal yönetmenlerinden biri olarak bilinen ve postmodern sinemanın birçok imkanından olabildiğince faydalanan David Lynch her ne kadar alışlagelmiş Hollywood yapımlarından belirgin ölçüde ayrılrsa da, söz konusu kadın kimliği olduğunda Hollywood'un hareket-imge sineması olarak da adlandırabileceğimiz klasik anlatı odaklı endüstriyel sinemasındaki normların dışına çıkmadığı gözlemlenebilmektedir (Rodley, 2013: 15). Hatta öyle ki David Lynch filmlerde kullandığı

öğeler, temalar ya da konu seçimleri nedeniyle mizojinist yani kadın düşmanı olarak bile nitelendirilmektedir (Shattuc, 1992).

Özetle Lynch sineması içerisinde çeşitli motifler ve farklılıklar barındırsa da söz konusu kadın kimliği olduğunda, sinemanın hegemonik erkekliğin bir uzantısı olarak karşımıza çıktığının bir göstergesidir. Bu nedenle David Lynch Sineması özelinde, sinemadaki erkek egemen yaklaşımların derinlemesine analiz edilmesi kadın kimliğinin ötekileştirmesinin önüne geçilebilmesi ya da konu hakkında farkındalık yaratılabilmesi adına oldukça önem taşımaktadır. Bu bağlamda bu doktora çalışması kadın sunumunun sinemanın sınırları içerisinde hapsedilen sorunlu hallerine dikkat çekmesi açısından da oldukça önemlidir. Son olarak bu çalışmayı önemli kılan bir diğer nokta ise sinemanın kendi araçlarını kullanarak kadını sistemli şekilde edilgenleştirdiği düşüncesine odaklanmasıdır. Bir diğer deyişle sinemanın imkânlarının nasıl eril bir dile dönüştüğünü gösterme kaygısı bu tezi diğer akademik çalışmalardan ayrılmasını sağlayacaktır.

Yukarıdaki bilgiler ışığında ilgili çalışma üç temel varsayıma dayanmaktadır.

1. Sinema, erkek egemen yaklaşımların bir yansıması olarak karşımıza çıkmakta, kadın kimliğini cinsel bir obje haline getirmekte ve kadın sunumuna dair olan birçok şeyi ötekileştirmektedir.
2. Feminist film kuramı, kadının sinemanın imkânları aracılığıyla marjinalleştirilmesi ve erotize edilmesi sürecini eril bakış kavramı doğrultusunda analiz etmede öncü bir yaklaşım sunmaktadır.
3. David Lynch, Hollywood Sinemasına kıyasla oldukça farklı bir yönetmen imajı sunmasına hatta avant-garde sinemadan beslenmesine karşın, söz konusu kadın kimliği olduğunda filmlerinde eril bakışın egemen olduğu ve kadın oyuncuların erotize edildiği ya da ötekileştirildiği yaklaşımları merkezine almaktadır.

Bu çalışmanın örneklemini David Lynch'in çekmiş olduğu beş farklı filmle sınırlıdır. İlgili filmler yapım sırasına göre şunlardır: *Mavi Kadife (Blue Velvet)*, *Vahşi Duygular (Wild at Heart)*, *İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü (Twin Peaks: Fire Walk With Me)*, *Kayıp Otopan (Lost Highway)*, *Mulholland Çıkma (Mulholland Drive)*. Bu filmlerde analiz edilecek olan kadın figürleri filmlerdeki ana kadın karakterler ile sınırlıdır. Dolayısıyla filmlerde yer alan eril bakış kavramı ana kadın oyuncular üzerinden

vurgulanmaktadır. Bunun yanı sıra filmlerde yer alan ana erkek karakterler de feminist film kuramı doğrultusunda analiz edilmiştir.

İlgili çalışmada konu ile ilgili İngilizce ve Türkçe kitaplar, Türkçe ve İngilizce akademik makaleler, süreli yayınlar (dergi, gazete), yayınlanmış ve yayınlanmamış Türkçe ve İngilizce tezler, güvenilirliği olduğuna inanılan üniversite tabanlı web siteleri, bazı resmi yayınlardan alınmış istatistikler, tezle birinci dereceden bağlantılı filmler, konu ile ilgili kapsamlı bir literatür ve arşiv taraması yapılarak tercih edilmiştir. Bu çalışmada anketlerden ya da istatistiklerden faydalanılmamıştır. Ancak ikinci kaynakların kullanımında ortaya çıkan anketlerden ya da istatistikî çalışmalardan kitap, tez ya da makale bağlamında faydalanılmaktadır. Verilerin analizinde ise iki farklı yöntemden yararlanılmaktadır. Yukarıda da anlatıldığı üzere ilgili çalışma kendine feminist film kuramını temel almaktadır. Bu kuram dâhilinde ise karşımıza yöntem bağlamında göstergebilim ve psikanaliz çıkmaktadır.

İlk dönem feminist film kuramcılardan biri olarak bilinen Claire Johnston, Roland Barthes'ın mit kavramını kendine temel alan bir yaklaşım izlemiş dolayısıyla göstergebilim ışığında sinemadaki kadın mitini detaylı şekilde analiz etmiştir (Öğüt, 2009: 97). Smelik'e (2008: 3) göre, oldukça karmaşık yaklaşımların var olduğu günümüz sisteminde hayattaki her şey bir işaret sisteminin parçası şeklinde analiz edilebilir ve oldukça masum olarak kabul edilen birçok kavram aslında içerisinde ideolojik bir yaklaşım ya da erkek egemen bir parça taşıyabilir.

Bu noktada Claire Johnston sinemayı göstergebilimsel bir şekilde incelemiş, kadının sinemanın ilk zamanlarından bu yana tektipleştirildiğini, ötekileştirildiğini ve kadın olarak kadın kimliğinin sinemada yer almadığını savunmuş, bu duruma çözüm olarak da muhalif bir sinema önerisinde bulunmuştur. Bunun en temel nedeni ise Johnston'un kadın kimliğinin geleneksel toplumsal cinsiyet rolleriyle filmlerde sunulmasının ideolojik bir yaklaşım olduğunu düşünmesi ve bu yaklaşımın göstergebilim aracılığıyla ortaya çıkarılmasının daha kolay olacağını düşünmesidir (Uğuz, 2013: 18-24). Ayrıca Johnston kamera açılarının önemini de altını çizer ve sinemanın göstergeler yaratan bir yapıya sahip olduğu düşüncesinden yola çıkarak kameranın egemen ideolojinin doğal dünyası olduğunu savunur (Saygılıgil, 2013: 150).

Bu nedenle semiyoloji olarak da bilinen göstergebilim, içerisinde ideolojik işaretler ya da kodlar barındıran konuların derinlemesine incelenmesinde oldukça önemli bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, bu çalışmada kadının David Lynch filmlerinde izleyicilere nasıl bir yöntemle sunulduğu göstergebilimin izlekleri aracılığıyla analiz edilmiş, filmlerin görüntüsel anlatımlarında göstergebilimsel yaklaşımlardan faydalanılmış, böylelikle kadının ataerkil tahakküm aracılığıyla nasıl bir ötekileştirilmeye ya da edilgenleştirilmeye maruz kaldığı ortaya çıkartılmıştır.

Göstergebilimin yanı sıra, feminist film kuramı dendiğinde karşımıza çıkan bir diğer yaklaşım ise psikanalizdir. Her ne kadar feminist film kuramcıları başlarda psikanalize ataerkilliğin taşıyıcısı gözüyle bakmış olsalar da, Laura Mulvey'in ünlü makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* psikanalizi feminist film kuramının temel yöntemlerinden biri olarak kullanmıştır. Bu noktada Freud ve Lacan'ın çeşitli yaklaşımlardan faydalanan ve skopofili, dikizcilik, narsizm gibi psikanalizle ilintili kavramları kendine dayanak alan Mulvey, sinemada kadın imgesini, eril bakış ve erotik arzuların film yapısına yerleştirilmesi temasıyla işlemiştir (Özarslan, 2013: 152). Bu tez çalışmasında da Mulvey'in ilgili makalesinde önermiş olduğu psikanalitik yaklaşımlar Lynch filmleri özelinde kullanılmış ve filmlerde yer alan eril bakış kavramı ön plana çıkartılmıştır. Böylelikle kadının Lynch Sinemasındaki konumu daha net bir temele oturtularak incelenmektedir.

Bir diğer erken feminist dönem feminist film kuramcısı olan Laura Mulvey'in 1975 yılında yazmış olduğu *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı makalesi sinemadaki izleyicinin konumunu ve kadının sinemada erkek egemen yaklaşımlar vasıtasıyla nasıl cinsel bir obje haline dönüştürülerek sunulduğunu anlatması noktasında önemli bir yere sahiptir. Mulvey (1989) ilgili makalesinde kendine psikanalizi dayanak noktası olarak almış ve fallus merkezilik, skopofili (gözetlemecilik), dikizcilik (voyeurism), özdeşleşme (identification), gerçekmişgibilik, fetişistik skopofili, cinsel farklılık, penis yoksunluğu, hadım edilme, Hollywood, seyirci, ana akım sinema ve alternatif sinema gibi kavramları çeşitli filmler ve yönetmenler üzerinden örneklerle açıklamıştır.

Mulvey (1989) özellikle erkeğin sinemada hem film fantezisinin denetleyicisi hem de tahakkümün temsilcisi konumunda olduğunu vurgular ve bakış kavramının altını çizerek erkeğin bakışın merkezinde yer alan etkin bir kimlik olduğunu, kadının ise bakışın

nesnesi konumunda ikincil ya da edilgen bir yere sahip olduğunu iddia eder. Mulvey'e göre (1989), eril röntgenci haz sinemanın tam da merkezinde yer almaktadır. Dikizcilik öteki bireylere bir nesne gibi bakmanın cinsel tatminini barındırır ve erkek odaklı etken bir eylemdir. Dikizci bakış olarak da adlandırılabilir kamera açıları ve görünmez kurgu kavramları ile erkek kadına bakmaktan aktif bir özne konumuna geçerek haz duyar ve kadın pasif bir nesne konumuna itilir ve erotize edilir.

Bu noktada röntgencilik, erkek izleyicinin aktifliği, kadının eril bir bakış sonucunda ataerkilliğin izlerini taşıyan bir sunumla filmlerde tasvir edilmesi gibi kavramlar Freud ve Lacan'ın özdeşleşme, hadım edilme korkusu gibi kavramları aracılığıyla Mulvey tarafından açıklanmaktadır. Ayrıca Mulvey (1989) makalesinde kadının izleyici olarak da konumunu açıklama girişiminde bulunmuş, tıpkı Johnston gibi kadın kimliğinin filmler içerisindeki sorunlu betimlemelerini karşı bir sinema oluşturma çabası ile bertaraf etme yolunu izlemiştir.

Johnston ve Mulvey dışındaki diğer feminist film kuramcıları Kaja Silverman, Anneke Smelik, Ann Kaplan, Barbara Creed, Terasa de Lauretis gibi isimlerin feminizm ve sinema yaklaşımları da Mulvey'in toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının eleştirisi ya da yeniden yorumlanması üzerinedir. Yukarıda adı geçen feminist kuramcıların birçoğu kadının sinemadaki problemli sunumuna kendince çözümler üretmiş ve bunların pratiğe dökülmesi noktasında mücadele vermiştir (Saygılıgil, 2013: 148-150).

Feminizm ve feminist film kuramı sinemadaki ataerkil yansımaların sinema üzerinden toplumlara detaylı bir şekilde aktarılması noktasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Ancak feminizmin yanı sıra film yönetmenlerinin beslendiği sinema akımları, film teknikleri, öykündükleri yönetmenler, filmler ya da konular da kadın kimliğinin sinemada nasıl bir şekilde sunulduğunu göstermede önemli araçlar olarak gösterilebilir. Özellikle bir dönemin neredeyse tüm yönetmenlerini etkisi altına alan akımı ya da tarzı olarak adlandırabileceğimiz Film-Noir yukarıdaki cümlelerin en somut örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Film Noir'de kullanılan özel teknikler, kurgusal yaklaşımlar ve kadına dair ortaya çıkartılan kalıplaşmış kimlik örgüsü, sinemada kadına dair bir tür özet niteliğindedir (Bakır ve Onat, 2015).

Bu bağlamda bu çalışmanın merkezinde yer alan Amerikalı yönetmen David Lynch, temelde postmodernizmden ve Film Noir yani Kara Film akımının özelliklerini taşımaya devam eden Neo-Noir akımından yani Yeni Kara Film'den beslenmektedir (Tansel, 2007: 5). Dolayısıyla kadın kimliğinin postmodernizm üzerinden anlaşılması, ayrıca Film Noir ve Neo-Noir'de kadının sunumunun analizi David Lynch sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin daha rahat kavranmasını mümkün kılacaktır. Ancak bunun öncesinde David Lynch Sinemasına ve onun filmlerinde kullandığı bazı tekniklere ve yöntemlere dair kısa bir özet verilmesi ve onun film anlayışına dair bazı detayların ön plana çıkartılması Lynch'in film kültürünün anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

Amerikan Sineması'nın en sıra dışı yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen David Lynch, belki de hakkında en fazla tartışma yaşanan, bunun sonucunda da kendisi ve filmlerine dair onlarca makale ya da eleştiri yazılan kişilerinden biridir. Öyle ki hemen her filminden başka başka anlamlar çıkartılabilen Lynch'in yapımları izleyiciyi muğlâklığın tam ortasında bırakıp seyirciyi sarsabilecek derecede güçlüdür. David Lynch'in filmlerinin sekans sekans analizinde bile farklı birçok fikir çıkabilmekte, sinemaya gönül veren birçok seyirci Lynch'i kimi zaman bir deha kimi zaman ise aklını kaçırmış marjinal bir ressam olarak görmekte ya da tanımlamaktadır (Olson, 2008: 3). Bu bağlamda kimi yazarlar David Lynch filmlerini avant-garde sinemadan ya da Neo Noir'den ayırarak bu yapımların başlı başına bir janr olduğunu iddia etmektedir (Mactaggart, 2010: 9).

Bir sinema yönetmenin auteur olarak kabul görmesi için üç temel yetkinliğe sahip olması beklenmektedir. Bunlar teknik yeterlilik, kişisel biçim ve içsel anlamdır (Sarris, 1962). Bu açıdan bakıldığında kendine has kamera açılarına sahip olması nedeniyle ve filmlerini tıpkı resimlerini boyarcasına, ilmek ilmek işlemesi dolayısıyla David Lynch auteur bir yönetmen olarak da nitelendirilebilir. Teknik donanımı, nev'i şahsına münhasır kimliği, içsel anlam yaratma heyecanı, resim ve sinemayı aynı potada eritebilme yeteneği, çoğu zaman aynı oyuncular ya da yapımcılarla çalışması, benzer birçok temayı metinlerarasılık bağlamında sık sık tekrarlaması gibi bazı detaylar Lynch'i auteur kategorisine koyabilmeyi kolaylaştıran birkaç etmenden bazıları olarak gösterilebilir.

Lynch filmlerini anlamak çoğu kez zordur. Bu durumun altında yatan birçok neden olsa da, ilk olarak Lynch'in filmlerinde sayısız sembol ve metafor kullanıyor oluşu, yönetmenin filmlerini ilk kez izleyen birçok sinemasever için tam bir karmaşa dünyası

ortaya çıkmasına neden olabilmektedir (Yılmaz, 2004: 24). Bu noktada Lynch'in hayatını A'dan Z'ye incelemek, hangi şartlar altında filmlerini çektiğini gözlemlemek, Lynch'in etkilendiği film ya da sanat akımlarına hâkim olmak bir ölçüde onun sinemasında ne gibi yaklaşımlarla film çektiğine dair ipuçları verebilecektir.

Lynch anlaşılabilir olmak, geleneksel film kodlarına dair olmak gibi bir kaygı gütmemesi dolayısıyla gerçekte düşün çatışma içerisinde yer aldığı, karmaşanın ve belirsizliğin merkezde olduğu, hareket-imge sineması olarak da adlandırılabilir film kodlarından kaçan bir yaklaşımı öncelik olarak görmektedir (Rodley, 2013: 7). Bu sebeple Lynch Sineması için anlaşılacak değil, anlaşılmayanı yakalamak bir dürtü bir amaç olarak görülebilir. Lynch, filmlerinde kendine dair olanı anlatmanın yanı sıra bilinmezliğin izdüşümlerini de vurgulamak istemekte, bunu yaparken de sinema ve resim sanatının olanaklarını kendi yaklaşımlarıyla bir araya getirmektedir. Bunun neticesinde ise bazen karmaşık imgeler ve anlamlar yaratan bir yönetmene dönüşebilmektedir.

David Lynch yönetmen olmanın dışında aynı zamanda bir ressam olması nedeniyle göstergelerin, imgelerin estetiğinden ve zenginliğinden beslenmekte, bunun sonucunda ise kendi düş dünyasında kendine dair bir gerçeklik algısı yaratabilmektedir. Dolayısıyla Lynch filmleri kimi zaman bir çeşit görsel şölene kimi zaman ise muammaların merkezinde bir tür karmaşaya yol açabilmektedir. Bazen tekinsiz, kimi zaman grotesk hatta saçmalık derecesinde acayip olabilen Lynch filmleri içerisinde, seyircileri tedirgin eden birçok karanlık sahne yer almakta, Lynch'in zihninde yarattığı sıra dışı karakterler aracılığıyla film ya da filmlerin atmosferi garip bir hal almaktadır (Roche, 2004). Öyle ki sahneler arasında ki geçişin izleyici tarafından tahmin edilemez oluşu onun filmlerini hem daha gizemli hem de daha ilgi çekici hale getirmektedir. Bu durumun en temel nedenlerinden biri Lynch'in çok katmanlı olarak da adlandırılabilir tarzıdır. Neredeyse her sahnenin içerisinde yer alan anlamsal ve görsel basamaklar, izleyicinin ilgili filmi anlamlandırma sürecini zorlaştırabilmektedir. Çünkü David Lynch klasik Hollywood anlatısında yer alan neden sonuç ilişkisi odaklı anlatım şeklinden bir hayli sapmayı yeğlemektedir (Beckman, 2012: 17).

Alman Dışavurumculuğu, Sürrealizm ve Kübizm gibi resim ve sinema sanatının bolca beslendiği akımlardan ilham alan Lynch, esrarengiz bir atmosfer yaratmak adına ses kullanımına da oldukça önem vermiştir. Lynch'in sese yüklediği anlamlar aracılığıyla

tedirginlik ve karmaşa hissiyatı daha etkin şekilde yaratılabilmektedir (Odell ve Blanc, 2012: 27). Ancak ses ve görsel kompozisyon uyumunun yanı sıra Lynch'in montaja verdiği önem de filmlerinde ön plana çıkardığı karanlık ruh haline katkı sağlamaktadır. Örneğin Lynch'in birçok filminde karşımıza çıkan yol hikâyeleri montaj aracılığıyla tempoyu kendi film standardında tutmayı mümkün kılmaktadır. Günümüz video kliplerindeki tüketim odaklı, hızlı ilerleyen müzik videolarına alışık genç kuşağa kendi tarzını ulaştırma noktasında montaj süreci Lynch'in en önemli silahlarından biri olarak nitelendirilebilir (McGowan, 2000).

Lynch birçok farklı sinema ve sanat akımından beslenmektedir. Fakat postmodernizm, Film Noir yani Kara Film ve Neo-Noir ilgili yönetmenin filmlerinde en çok karşılaşılan ya da etkilendiği düşünülen akım ya da film türleri olarak nitelendirilebilir. Açıkçası postmodernizmin ve yukarıda ismi geçen film türlerinin Lynch tarafından tercih ediliyor oluşu anlaşılmasız olma kaygısının görselleşmesi sürecinde kendine ciddi anlamda katkı sağlamaktadır (Yılmaz, 2004: 24). Bu noktada postmodernizmin ve Film-Noir / Neo Noir film türlerinin ve temel niteliklerinin detaylıca anlaşılması Lynch Sinemasında birçok kere seyirciyle buluşan ve sık sık tekrar eden temaların analizini kolaylaştırabilecektir.

Postmodernizm ve sinema dendiğinde; eskiye dair duyulan tutkulu bir özlem, eski ve şu an arasındaki limitlerin yok olması sonucu oluşan bir araya gelme, realite ve gerçeğin tekrar temsiline gösterilen ilgi, net bir pornografi, erotizmin ve arzusun meta haline dönüştürülmesi, erkek egemen ruhun somut hale dönüştürdüğü tüketim ruhu, yabancılaşmayla, sinirle ve başkalarından ayrışmayla meydana gelen güçlü coşkusal yaşantılar gibi kavramlardan bahsedilebilir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 23). Bordwell ise postmodern sinemanın da içine dâhil olduğu sinemanın son 40 yıllık dönemini; amaçsız kahramanların artışı, neden/sonuç ilişkisindeki bağlantıların zayıflaması, biçimsel öğelerin öne çıkarılması, anlatının anlaşılmasız şekilde bitirilmesi ve seyircinin filmi anlama ve yorumlama çabasına girmesi şeklinde özetlemektedir (Aktaran Gürata, 2004: 98).

Postmodern sinemada belirli temalar daha yoğun olarak işlenmektedir. Özellikle seks ve şiddet kavramları günümüz dünyasının temel öğeleri olarak düşünülmekte dolayısıyla bu temalar bu kavramlara çözüm önerisi getirme gibi bir çaba içerisine girmeden postmodern sinemanın merkezinde yer almaktadır (Şaylan, 1999: 80). Bu noktada Lynch filmlerinde de karşımıza yukarıda söz edilen postmodern öğeler sıklıkla çıkmakta,

filmlerdeki düşle gerçeklik arasındaki gel-gitler, muğlâklığın ön plana çıktığı ve seyirciyi düşünmeye zorlayan kavramlar Lynch sinemasını postmodern sinemanın merkezine yerleştirmektedir (Roche, 2004).

Postmodern sinema Lynch'in filmlerinde etkilendiği bir süreç olarak ön plana çıkmaktadır. Postmodernizm'in yanı sıra David Lynch filmlerinin daha derinlemesine analizi noktasında Film Noir ve Neo-Noir türleri en belirgin kavramlar olarak yer almaktadır. Fransızcası Film Noir olarak bilinen Kara Film, günümüzde yeraltı sineması adı ile bilinmektedir ve bu türün farklı kaynaklarda farklı şekillerde tanımları yer almaktadır. Temelde Amerikan suç romanlarını ve Alman Dışavurumcu sinemayı kendine esas aldığı düşünülen Film Noir ile ilgili birçok farklı ve birbirleriyle pek de örtüşmeyen tezler olduğu ifade edilebilir (Fay ve Nieland, 2014: 138).

Klasik bir dedektif filminden farklı olarak Kara Film'in bazı standart nitelikleri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Buna göre hikâye anlatımında sıklıkla karşımıza çıkan flashback yani geri dönüşler ve dış ses kullanımı, kadın karakterlerin sıklıkla gel-gitli ruh hallerine bürünmesi, kadının cinsel kimliğinin sıklıkla ön plana çıkartılması, karanlık bir ruh haline eşlik eden melankolik hikâye anlatımı gibi maddeler Film Noir'de genelde karşılaşılan teknikler ya da tercihlerdir (Gledhill, 1998: 76). Ayrıca kasvetli ruh halini pekiştirme adına tercih edilen düşük açılı çekimler, dengesiz kompozisyon yapıları, klostrofobik çerçevelmeler ve karanlık gölgeleme yöntemleri bu film türünde yine yoğun şekilde göze çarpan diğer teknikler olarak sıralanabilir (Keesey, 2011: 11).

Film Noir kimi eleştirmenlerce bir janr olarak kabul edilirken kimi zaman ise sınıflandırılması zor bir film çeşidi olarak ifade edilmektedir (Fay ve Nieland, 2014: 135). Ancak Film Noir bir janr kabul edilecekse ve ilgili filmin Kara Film statüsünde olduğu vurgulanacaksa bunu mümkün kılabilen en belirgin şey ilgili filmlerdeki kadının sunumu yani kadın kimliğinin işleniş şeklidir (Cowie, 1993: 132-135). İşte tam bu noktada karşımıza *femme fatale* çıkmaktadır. Bu film türünde kadın karakteri suç, gizem, erotizm üçgeniyle çevrelenmiş, sıklıkla da kötülük, fevriyet ve toplumsal yozlaşma gibi kavramlar üzerinden betimlenmiştir (Synder, 2001). Genellikle bakışın öznesi olarak izleyiciye aktarılan *femme fatale* kimliği çoğu kez cinsel çekiciliği sayesinde erkekleri baştan çıkartan, kendi emelleri için kimseye acımayan, çelişki dolu ve toplum için bir tür tehdit teşkil eden kadınları ifade etmektedir (Beckman, 2012: 29).

Bu noktada altı çizilmesi gereken önemli bir detay yer almaktadır. Film Noir üzerinden betimlenen bu yeni kadın kimliği alışılacmış kadın kimliğine dair bir farklılık yaratması noktasında erkeğin iktidarını sarsmakta ve kadının erkeğin önüne geçme ihtimaline yol açmaktadır. Film Noir'ın *femme fatale* karakterlerinin dönemin erkek egemen yapısına bir baş kaldırı, bir tür isyan olarak da yorumlanması mümkündür (Tasker, 2013: 305). Dolayısıyla *femme fatale* film boyunca çeşitli entrikaların merkezinde yer alır ancak sonunda mutlaka cezalandırılmalı ve erkeğin tam da en tepesinde yer aldığı ataerkil sistem kendine dair olmayana ötekileştirerek cazibesi ile erkekleri büyüleyen kadını yok etmelidir (Cowie, 1993: 125).

1940'lı yıllara kadar kafalarda oluşan klasik ev hanımı kimliğinin yerini bu karakterin alma ihtimali erkek egemen toplumun ve iktidarın oturmuş yapısını bozabileceği için *femme fatale* karakter bir şekilde yola getirilen ya da mevcut sistemin çarklarına ayak uydurulmak zorunda bırakılan kadındır. Kısaca, bir kadın ne kadar çekici, güzel ya da akıllı olursa olsun toplumsal bir mücadele söz konusu olduğunda galip gelen erkek olmak zorundadır. Çünkü ataerkil yapı kendine dair olmayana yaşam alanı tanımak konusunda pek cömert değildir.

Bu durum kimi zaman Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşadığı bunalımın yansıması olarak ifade edilmektedir. Savaştan yeni dönen Amerikalı erkekler paranoyak bir ruh haliyle eşleri ya da sevgilileri tarafından aldatıldıklarına inanmaktadırlar. Bu sebeple kadınlara olan güvenleri bir hayli azalmış, bu durumun bilinçaltından sinema perdesine yansıması ise Film Noir ve *femme fatale* kimliğini doğurmuştur (Tasker, 2013: 354). Hatta filmlerdeki karanlık, mistik ve melankolik ortamın da bu bilinçaltıyla özdeşleştirilmesi mümkündür. Nitekim bu güvensiz ruh hali, savaş sonrası Amerikan toplumunda erkek bilinçaltının yalnızlıkla mücadelesinin gün yüzüne çıkması olarak ya da güçlenen ve değişen kadının erkeğin iktidarına ortak olabilme ihtimaline karşı hissedilen korku olarak da açıklanabilir.

Bu noktada Film Noir'de ki kadın kimliğinin yanı sıra erkek kimliği de oldukça ilgi çekicidir. Genelde dedektif rolünü üstlenen ana erkek karakter, çoğu kez anti-kahraman olarak karşımıza çıkan, seyirci için özdeşleşmesi çok da kolay olmayan, para hırsı yüzünden sıklıkla hata yapan, genelde yaptığı hatalardan dolayı çamura batmış, mutsuz ve kaybetmeye mahkûm karakterlerdir (Forth, 2013). Film Noir ayırt edilmesi kolay bir film

yapısına sahip değildir ancak kullanılan film teknikleri ve toplumsal cinsiyet sunumları bir filmin Kara Film kategorisinde olup olmadığına dair birçok ipucu sağlayabilmektedir. Bu bağlamda Kara Film'in ölümcül cazibesi olarak *femme fatale*'ler ve kaybetmeye mahkûm yalnız erkekleri Kara Film'in kimliğini oluşturan en belirgin iki etmeni olarak görülebilir.

Film Noir bir şekilde ahlaki geleneklere ve onların muhafazasına odaklanır. Temelde değişimi, toplumsal çürümeyi ve savaş sonrası bunalımını anlatan Kara Film, 1950'lerin sonunda yeni bir tarza bürünerek Neo-Noir adını alır. Neo-Noir geçmişten günümüze alışlagelmiş ahlaki değerlerin yok edilmesi, standart karakter sunumlarının dışına çıkılması ve toplumsal normların karmaşık hale getirildiği daha katmanlı bir tür baş kaldırı olarak nitelendirilebilir (Beckman, 2012: 29).

Orson Welles'in 1958 yapımı olan *Touch of Evil* filmi, Film Noir türünün son yapımı olarak kabul edilmekte, Film Noir'e bir tür saygı duruşu niteliğinde olan, aynı zamanda Kara Film'in özelliklerini taşıyan ama bazı açılardan da ondan ayrılan bir diğer tür olan Neo-Noir ise Roman Polanski'nin *Chinatown* (1974) isimli filmiyle ortaya çıkmaktadır (Bakır ve Onat, 2015). Neo-Noir, 1980 ve 90'lı yıllarda etkin şekilde sinemada kendine yer bulan bir film türüdür. Özellikle erotizm ve şiddetin Film Noir'e göre daha yoğun olduğu Yeni Kara Film'de yine anti-kahraman, *femme fatale*, yozlaşmış toplum, kirli karakterler, para hırsı, suç, ölüm, ihanet gibi temalar işlenmektedir.

Yeni Kara Film'de karakterler tahmin edilemez ve çelişkili yapıdadır ve Neo-Noir erkek egemen toplumun yerleşmiş inançlarına karşı bir tür isyan niteliği taşımaktadır. Özellikle kadın sunumu bağlamında *femme fatale* belirgin ölçüde bir dönüşüm yaşamakta, daha güçlü bir figür olarak vurgulanmaktadır. Fakat yine de kadının erotize edilme şekli çok da farklı bir duruma sahip değildir. Nitekim tıpkı Kara Film'de olduğu gibi Neo-Noir'de de kadın erkek egemen toplumun sinemaya olan etkisi dolayısıyla kendine dair olandan ziyade erkekliğin arzuları doğrultusunda resmedilmektedir (Beckman, 2012: 35).

David Lynch hem postmodern sinemadan hem de teknik, mekân ve karakter örüntüleri bağlamında Neo-Noir film türünden beslenmekte, kendi filmlerini kişisel bakış açısıyla, bir düş yolculuğuna çıkarcasına oluşturmaktadır. Birçok açıdan klasik anlatı klişelerinden sıyrılan Lynch Sineması, söz konusu kadının sunumu olduğunda ise belli kalıplar dâhilinde ilerlemekte, *femme fatale* yani cinsel cazibesiyle baş döndüren ölümcül

kadın figürü birçok filmde belirgin şekilde yer almaktadır. *Femme fatale* kimliğinin yer almadığı filmlerinde ise kadın kimliği erotik bir nesne olarak karşımıza çıkmakta ve kadın tasviri edilgen ve ötekileştirilmiş bir şekilde izleyiciyle buluşturulmaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışmasında David Lynch filmlerindeki kadın kimliği feminist bir bakış açısıyla incelenmekte, sinemanın imkânları ve ataerkilliğin yansımaları bağlamında kadın sunumuna dair derinlemesine bir analiz yapılarak Lynch Sineması ve kadın ilişkisi detaylı şekilde açıklanmaktadır.

Son olarak bu tez çalışması film analizleriyle beraber toplamda üç kategoriye ayrılmaktadır. İlk olarak kadın ve sinema ilişkisi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları analiz edilerek ve kadının sinemadaki konumu detaylandırılarak ortaya konulmakta, bu süreçte ise hegemonik erkeklik ve sinemada kadının konumunu etkileyen diğer unsurlar analiz edilmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere bu tez feminist bir bakış açısını kendine esas almaktadır. Bundan ötürü feminizm kavramı oldukça detaylı şekilde incelenmekte, feminizmin tarihçesi, geçmişten günümüze gelişimi ve toplumlar üzerinde yarattığı etkiler detaylı bir şekilde irdelenmekte, devamında ise feminizm türleri kronolojik olarak teker teker ele alınmaktadır. Sonrasında ise feminizm ve film ilişkisi bağlamında feminist film tarihi ve feminist film eleştirisi kavramları detaylı şekilde analiz edilmektedir. Birinci bölümün son kısmında ise film kuramı, hemen ardından ise bu tezin de temel yapı taşlarından birini oluşturan feminist film kuramı, belli başlı kuramcılarının yaklaşımları ile olabildiğince detaylı şekilde incelenmektedir. Bu noktada özellikle Laura Mulvey ve Claire Johnston'un argümanları ön plana çıkartılmaktadır.

İkinci bölüm temel olarak David Lynch'in hayatını, sinema anlayışını ve etkilendiği sinema akımlarını ele alacak bir bölüm olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle Lynch'in biyografisi ile beraber postmodernizm, postmodern sinema ve ilgili sinemanın temel bileşenleri, Kara Film ve Kara Film'de kadın anlatılmaktadır. Ardından Yeni Kara Film türü incelenmiş ve bu film türünde yer alan kadın kimliği üzerine çeşitli analizler yapılmıştır. İkinci bölümün son kısmında ise David Lynch'in kadın kimliğini ele alış şekli üzerine genel bir çerçeve çizilmektedir.

İlgili tezin son bölümü yani üçüncü bölüm yöntem ve film analizlerine ayrılmıştır. Daha önce de ifade edildiği üzere Lynch'in beş farklı uzun metrajlı filmi detaylı bir inceleme ile ele alınmakta ve David Lynch'in kadın kimliğini nasıl tasvir ettiği

göstergebilimsel ve psikanalitik bir yaklaşımla analiz edilmektedir. Bu süreçte ilgili filmler çeşitli kategorilere göre ele alınarak kadının Lynch filmlerinde erkek bakış açısı üzerinden nasıl bir perspektifle yansıtıldığının altı çizilmektedir. Buna göre göstergebilimsel analiz sürecinde filmlerin görüntüsel anlatımları gerçekleştirilmiş, düz anlam-yan anlam ilişkileri irdelenmiş ve göstergeler çizelgeler yardımıyla ortaya konmuştur. Dahası dizisel-dizimsel çözümlemeler gerçekleştirilmiş, metafor-metonomi, ikili karşıtlıklar ve kodlar bağlamında Lynch filmlerindeki kadın karakterler tahlil edilmiştir.

Psikanalitik çözümlemeler ise Freud ve Lacan'ın düşünce evreni doğrultusunda ve feminist film kuramının altını çizdiği yaklaşımlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda üç temel grup belirlenmiştir. Bunlardan ilki Oedipus Kompleksi, eril bakış ve skopofili kavramları ile gerçekleştirilen analizlerden oluşan bölümdür. İkinci kategori voyorizm ve özdeşleşme, son kategori ise arzu, fetişizm ve sadomazoşizm kavramlarının ele alındığı kısımlardır. Tüm bu incelemeler ve analizler ışığında David Lynch filmlerinde kadın ve kadına dair olan birçok kavram ortaya konulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

KADININ SİNEMADA SUNUMU, FEMİNİZM VE FEMİNİST FİLM KURAMI

1.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet günümüzde toplumsal cinsiyet kavramıyla sıklıkla karıştırılan terimlerden biri olarak ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının daha net algılanabilmesi noktasında cinsiyet kelimesinin köklerini analiz etmek, sonrasında ise toplumsal cinsiyet ve cinsiyet arasındaki farklılığa değinmek yerinde olacaktır. Cinsiyet, Türk Dil Kurumu'na göre, “bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiği ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks” şeklinde tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle cinsiyet demografik bir sisteme karşı gelen ve hemen her yerde aynı algıyı yaratan evrensel bir kavramdır çünkü kadın ve erkek biyolojik yapıları gereği evrensel bir nitelik göstermektedir. (Bhasin, 2003: 4).

İlgili tanımdan yola çıkıldığında, cinsiyetin biyolojik bir sınıflandırma olarak belirtildiği yargısına kolaylıkla varılabilir. Öyle ki, kadın ve erkek olma durumu biyolojik olarak bir tür farklılığı içerisinde barındırmaktadır çünkü üreme organları, kromozom yapıları ya da genel fiziksel özellikler hesaba katıldığında görülmektedir ki, iki karşı cins birbirinden belirgin anlamda ayrılmaktadır. Örneğin, erkekler XY kromozomunu taşıırken kadınlar XX kromozomunu taşımakta, bunun yanı sıra kadınlar doğurgan bir özelliğe sahipken erkeklerin böyle bir özelliği bulunmamaktadır. Bir diğer deyişle, kadın ve erkek tabiatları gereği farklıdır. (Ersöz: 2016: 19). Ancak biyolojik açıdan cinsiyet farklılıkları öğrenilmiş ya da sonradan kazanılmış farklılıklardan ziyade fiziki ayrışmaları vurgulamaktadır (Dökmen, 2006: 11).

Biyolojik farklılıkların bireylerin kimliklerini oluşturduğu düşüncesi genel anlamda biyolojik determinist düşünce olarak bilinmektedir (Ersoy, 2009). Bu düşüncüyü savunan Moir ve Jessel (2002: 35), insanların beyinlerinin gelişimini hormonal etkilere bağlamakta ve kadın beyini ile erkek beyinin anatomik olarak farklı işlevlere sahip olduğunu ileri sürmekte ve bu durumun bireylerin sosyal yaşamlarındaki davranış ve tutumlarına da sirayet ettiğini iddia etmektedir. Bu fikri destekleyen bir diğer akademisyen Paglia (2004:

21) ise doğuştan gelen yapısal özelliklerin etkisini vurgulamakta, bireylerin cinsel kimliklerinin oluşumunda aktif olan doğanın gücünü savunmaktadır. Bu yaklaşım toplumsal yapının etkisini göz ardı etmesinden dolayı birçok eleştiri almaktadır.

İngilizce olarak cinsiyet kelimesi için, sex (Türkçe olarak seks) kelimesi kullanılmakta ve bu kelimenin de karşı geldiği anlam biyolojik bir farklılığa atıfta bulunmaktadır (Dökmen, 2006: 2). Fakat bu biyolojik yaklaşımın heteronormatif bir düzenin uzantısı olduğu da iddia edilmekte yani heteroseksüel tercihlerin zorunlu kılındığı ve bunun dışında kalan diğer cinsel eğilimlerin yasaklandığı, kısıtlandığı ya da cezalandırıldığı bir sistemin parçası olduğu da öne sürülmektedir (Saygılıgil, 2016: 9). Özellikle erkeği eril, kadını ise dişi bir yorumlamayla analiz ettiği öne sürülebilecek bu biyolojik yaklaşım, toplumsal cinsiyet kavramının da ataerkil bir perspektif üzerinden değerlendirilmesini daha mümkün kılmaktadır. Çünkü genelde erillik asal dişillik ise ikincillik şeklinde anlaşılabilmektedir (Serdaroğlu, 2010: 2).

Bu noktada biyolojik cinsiyetin doğuştan gelen bir özellik olduğu, bu nedenle fiziki özellikler üzerinden açıklanması gerektiğini düşünen bir grup olduğu gibi, biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının etkileşimsel ve birbirleriyle yakinen ilintili olduğunu belirten bir başka grup daha bulunmaktadır. Örneğin feminist gruplar, toplumsal cinsiyet kelimesini kadın erkek arasındaki farklılıkları sosyolojik bir çerçevede ve hak adaletsizliği bağlamında kullanırken, bazı feminist gruplar ise cinsiyet kavramını politik açıdan etik bulmadıkları için toplumsal cinsiyet kelimesini tercih ettiklerini belirtmektedirler. Bunun yanı sıra, her iki kelimeyi birbirinin yerine geçecek şekilde kullanan bazı sosyologlar da bulunmaktadır (Unger ve Crawford, 1998: 51).

Birçok açıdan birbirinin yerine kullanılıyor gibi görünen bu iki terimin, temelde barındırdıkları zıtlıklar açısından sosyal ve kültürel bir açılıma sahip olduğu iddia edilebilir. Bu noktada, kadının doğum yaptığını, çocuklarını beslediğini ve regl olduğunu, bunun kadının doğası gereği gerçekleştiğini belirtmek bir bakış açısı iken diğer yandan kadının anne rolünü üstlenmesi, bu rolün kadına dayatılması, kadına biyolojik cinsiyet kisvesi üzerinden statüler biçilmesi veya sorumluluklar yüklenmesi toplumsal ya da kültürel bir mesele olarak görülmelidir (Bhasin, 2003: 3). İşte bu noktada biyolojik cinsiyetten ziyade karşımıza çıkan kavram, toplumsal cinsiyet terimidir.

İngilizce gender kelimesinin Türkçe karşılığı toplumsal cinsiyet olarak isimlendirilmektedir. Genel bir tanım yapılacak olursa toplumsal cinsiyet, “kadın ya da erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri” açıklamak adına kullanılan bir kavramdır (Dökmen, 2006: 5). Tarihsel açıdan incelendiğinde toplumsal cinsiyet kavramının çok da eskilere dayanmadığını, özellikle 1960’lı yıllarda feminist hareketin yükselmesiyle beraber biyolojik cinsiyetten ayrıştırılmak adına kullanıldığını söylemek mümkündür (Segal, 1992: 7).

İlgili terim her ne kadar ilk defa Robert Stoller tarafından 60’lı yıllarda kullanılmış olsa da, 1970’li yıllarda literatüre toplumsal cinsiyet terimini kazandırmış olan Oakley’e göre, cinsiyet temelde kadın ya da dişi olma ve de erkek ya da eril olma durumuna karşılık gelirken, toplumsal cinsiyet erkeklik ve kadınlık rollerinin toplumdaki ayrımına yapılan bir atıf olarak sınıflandırılmaktadır. Ann Oakley bu bağlamda, kadına ve erkeğe yüklenen roller noktasındaki adaletsizliğe dem vurmakta ve kültürel ve sosyal etmenlerin kadına ve erkeğe dair rolleri biçimlendirmedeki olumsuz etkisine göndermede bulunmaktadır (Aktaran Ersöz, 2016: 20). Bora ve Üstün’e (2005: 41) göre, toplumsal cinsiyet, kişinin belirli şekillerde içine girdiği birden çok ilişkiyi içerir ve bir noktada kişisel düzeyde kadınlık ve erkekliğe, diğer noktada ise toplumsal düzeyde bir cinsiyet rejimine atıfta bulunur.

Akca ve Ergül (2015: 17) ise toplumsal cinsiyeti geniş bir tanımlama çabasına girişmişlerdir. Onlara göre, kadın ve erkeği anlamada, onlara yüklenen toplumsal ve kültürel anlamlar ve onlardan beklenen temel davranışlar biyolojik tanımlamalardan bağımsız olarak toplumsal cinsiyet çerçevesini oluşturur. Toplumsal cinsiyet esnek bir yapı olarak düşünülmeli, zaman, mekân ve sosyo-kültürel etmenlerin etkisi, bu kavramın tanımlanmasında göz ardı edilmemelidir. Ayrıca kadına ve erkeğe dair toplumsal kodlar toplumsal cinsiyet çerçevesinde anlaşılan, düzenlenen ve buna göre de normalleştirilen ya da olağanlaştırılan süreçlerdir.

Butler (2008: 526), toplumsal cinsiyeti belirli kültürel uygulamalar ya da düzenlemeler aracılığıyla inşa edilen, dolayısıyla sabit olmayan, önceden verili olmayan, kültürden kültüre, toplumdan topluma değişen performatif bir kavram olarak nitilemekte, toplumsallaşmanın yaygınlaşması yani bireylerarası iletişimin artmasıyla kadın ve erkek rollerinin ortaya çıkmaya başladığını vurgulamaktadır. Butler’ın söylemlerine paralel

olarak toplumsal cinsiyetin kültürel bir süreç ve inşa durumu olduğu, dolayısıyla doğar doğmaz ortaya çıkan bir durum olmaktansa kişilerin toplumsal bir varlığa dönüşmeleriyle oluştuğu belirtilebilir (Kammayer, 2008: 30).

Bu noktada, birçok farklı kaynakta karşılaşılan Simon de Beauvoir’ün ünlü cümlesi “kadın doğulmaz kadın olunur” ifadesi de kadın ve erkek kimlerinin bir oluş hali olduğunu vurgulamakta, bu cümle biyolojik özcü yaklaşımların tam tersini savunmaktadır (Butler, 2008: 54). Saygılıgil (2016: 10), toplumsal cinsiyet kavramını, “kültürel olarak kadını ve erkeği toplumsal bir kadına ve erkeğe dönüştüren kategori” olarak gruplandırmaktadır. Ayrıca, bu terim için kişilerin bilişsel ve psikolojik davranış özellikleri temel alınıyormuş gibi gösterilse de, bu kavramın esasen kadının baskı altında tutulabilmesi adına kullanıldığını da belirten feminist yaklaşımlar da söz konusudur.

Scott’a (2017: 11) göre ise, toplumsal cinsiyet kişinin sahip olduğu bedenler dolayısıyla zorunlu kaldığı roller bütünü şeklinde sınıflandırılmaktadır. Bir başka deyişle, Scott toplumsal cinsiyet için, kadın ve erkek arasındaki güç ilişkilerini belirtmenin bir tür yöntemidir vurgusu yapmaktadır. Hatta iktidar ilişkilerinin belirgin kılınmasını sağlaması noktasında ataerkil toplumlarda bu kavram üzerinden belirlenen kadın erkek rolleri hayati önem arz etmektedir. Çünkü gücü sembolize eden cinsiyet erkek olarak kabul edilmekte, toplumsal ve sosyal roller bu doğrultuda bireylere pay edilmektedir. Marx ise sınıfsal farklılıkların kadın ve erkek arasında eşitsizlik ve farklılık kavramlarını doğurduğunu, evlilik kurumu nedeniyle kadının özel alana hapsedildiğini, güç ve sınıf bölünmelerinin kadını ikincil konuma ittiğini, bu sorunun ancak ve ancak sınıflar arası ayrımın kaldırılmasıyla son bulabileceğini belirtmiştir (Aktaran Giddens, 2008: 147).

Cinsiyet kavramının sadece biyolojik ya da sosyolojik bir açılım olmadığını esasen Marksist anlamda iktidar tarafından oluşturulan bir sınıf olgusu olduğunun altını çizen yaklaşımlar da söz konusudur (Mathieu, 2009: 36). Burada anlatılmaya çalışılan kadın ve erkeğin maddi anlamda da aynı statüde olmaması, kadının sınıfsal açıdan ikincil bir konumda yer almasıdır. Üretim ve emek arasında ortaya çıkan eşitsizliğin de esasen iktidar ve toplumsal cinsiyet kavramıyla ilintili olduğu ileri sürülebilir. Butler ise (2008: 29) toplumsal cinsiyet tanımını yaparken cinsiyet kavramıyla bir kıyaslama yapmayı yeğlemiştir. Butler, cinsiyeti vücutlarımızın bir şeylere benzetilmeye çalışıldığı hayal ürünü bir kurgu olarak açıklarken, toplumsal cinsiyeti ise varoluşunu mütemediyen

gizleme çabasında olan bir tür inşa; kültürel açıdan bir kurgu üretme ve bu süreci sürdürme adına bir kolektif sözleşme şeklinde tanımlamaktadır.

Scott (2007: 40), toplumsal cinsiyet yaklaşımını sosyolojik bir çerçeve içerisinde dört temel öge üzerinden sınıflandırmaktadır. İlk madde, simgesel ya da göstergebilimsel sunumların kadın ve erkekteki yansımalarının neler olduğunun gözden geçirilmesidir. Burada kadına ve erkeğe toplumsal anlamda yüklenen rollerin ne tarz mesajlar barındırdığı üzerinde durulmaktadır. İkinci olarak, kadın erkek karşıtlığının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişim ve esas yapının bozulması üzerinde durulmaktadır. Üçüncü temel ögede, toplumsal cinsiyet ilişkilerinde ekonomi politik bir bakış açısının varlığından söz etmenin ehemmiyeti vurgulanırken son kategori için ise bireysel kimliklerin oluşturulma şeklindeki kronolojik önemin altı çizilmektedir.

Toplumsal cinsiyet konusu, modern sosyolojinin ilk dönemlerinde çok da popüler bir konu olarak kabul edilmemektedir (Giddens, 2008: 147). Öyle ki Comte ya da Weber gibi erken dönem sosyoloji kuramcıları, kişileri kadın erkek rollerinden arındırmış ve cinsiyetsiz varlıklarmış gibi sunmuşlardır (Ersöz, 2016: 13). Bunun yanı sıra, kamusal alan ve özel alan meselesi üzerinden kadın ve erkek rollerine yaklaşan Rousseau ise biyolojik cinsiyet kavramının lehine bir tutum sergilemekte ve kadını vücuduyla özdeşleştirmekte ve kadının hep aynı beden içerisinde hapis bir yaşam sürdüreceği tezini savunmakta, erkeği ise akılla ilişkilendirerek erilliği gelişim ve dönüşümün sembolü olarak nitelendirmektedir. Yani kadını doğurganlıkla betimleyen Rousseau, onları kamusal alanda konumlandırmaktan uzak durmuş ve kamusal alanda kadının biyolojik açıdan yer alamayacağı düşüncesini öne sürmüştür. Bu noktada, biyolojik indirgemeci ya da özcü tavır kadını özel alanla sınırlandırma eğilimindedir (Aktaran Entwistle, 2012: 24).

Yine modern sosyolojinin önemli isimlerinden biri kabul edilen Durkheim da biyolojik indirgemeci bir tavır sergilemekte, erkeği toplumsal bir ürün olarak kabul etmekte, kadının ise erkeğe oranla doğayla daha özdeş bir varlık olduğu iddiasıyla daha az toplumsallaşmış bir canlı olarak kabul etmektedir. Temelde Durkheim da kadını ve erkeği doğaları gereği farklı iki canlı gibi görüldüğü vurgusunu yapsa da, sosyolojik açıdan erkeğin üstünlüğünü savunması belirli ölçüde bir tezat yaratmaktadır (Aktaran Ersöz, 2016: 25).

Spence ise toplumsal cinsiyete dair temel özellikleri birkaç faktörle açıklamanın yetersiz olacağını belirtmiş ve toplumsal cinsiyet kimliği kuramını öne sürmüştür. Bu kurama göre, ilgili kavram birçok farklı yapının bir araya getirilmesi ile kavramsal bir sürece dönüşebilir. Bu noktada, toplumsal cinsiyet ile bağlantılı altı çizilmesi gereken dört nokta bulunmaktadır. Bunlardan ilki, kişinin hissettiği benlik hissiyatı yani bireyin kendini kadın ya da erkek olarak kategorize etmesidir. İkincisi, kadına ve erkeğe yüklenen kalıp yargılardır. Üçüncü nokta, tutumlar ve toplumsal beklentilerdir. Spence'in özellikle vurguladığı son yaklaşım ise cinsel yönelimdir. Bu dört temel nokta bir bireyin kadın ya da erkek olarak konumlanmasında öncü yaklaşımlar olsa da yaş, hayat deneyimleri ve kültürel etmenler toplumsal cinsiyet sürecini radikal ölçüde etkileyebilmektedir (Aktaran Koestner ve Aube, 1995).

Temelde hem biyolojik cinsiyetin hem de toplumsal cinsiyetin belirli farklılıklara odaklandığını söylemek yanlış olmayacaktır ancak bu karşıtlıklar toplumsal cinsiyet yaklaşımında, bir tür tahakküm taşıyıcısı haline dönüşebilmektedir. Çünkü kültürel kodların toplumsal normlar ışığında bireylere çeşitli roller biçtiğini böylelikle de sosyal statüler ya da kalıp roller oluştuğunu belirtmek mümkündür (Dökmen, 2006: 11). Fakat bu durum biyolojik cinsiyette doğuştan ortaya çıkmaktadır (Ersöz, 2016: 10). Ancak bu kadın erkek ikililiği ve biyolojik cinsiyetin yarattığı doğal farklılık söyleminin de temelde problemli bir süreç olduğu varsayımları da bir hayli tartışılan meselelerden biridir.

Örneğin, kadının doğurganlığının annelik süreciyle birebir örtüştürülmesi, bunun akabinde ise kadının anne rolünün dışında kullanımının önüne geçilmesi kadının sosyal hayatta daha güçlü statüler elde etmesine engel olabilmektedir (Connell, 2016: 110). Connell (2016: 5) biyolojik tabanlı cinsiyet çalışmalarının bir noktada toplumsal cinsiyet kavramının ataerkil bir açılıma sahip olduğu düşüncesini çürütme çabası olduğunu belirtmektedir. Dahası medya, okul ve kilise gibi mecralarda üretilen kodların yapay olduklarını, kadına ve erkeğe dair olanın temelde insanın doğasından kaynaklandığı iddialarının toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist bakış açısı noktasında riskler taşıdığının altını çizmektedir.

Daha önce de belirtildiği üzere, toplumsal cinsiyet kavramı ve bu kavram özelinde yeşeren ve gelişen toplumsal cinsiyet çalışmaları temelde feminist hareketin güçlenmesiyle kendine yer edinmiş sonrasında ise kadın çalışmalarının yanı sıra erkeklik çalışmalarını da

içerisine dâhil ederek günümüz akademik çalışma alanlarından birine dönüşmüştür. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet olgusunun farklı akademik alanlarda farklı bakış açıları ile ama çoğu kez benzer bir amaca hizmet edecek şekilde işlev gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır (Ecevit 2011: 3).

Bu noktada feminizmin temelde ilgilendiği nokta toplumsal cinsiyet eşitsizliğidir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliği kadın ve erkeğin aile, iş hayatı, eğitim, siyaset, din, sağlık, hukuk, sosyal haklar gibi konularda fırsatları, kaynakları ve gücü kullanımındaki eşitsiz bölünmeye atıfta bulunmaktadır. Bir diğer deyişle bir cinsiyetin diğer cinsiyete göre sosyal hayatta daha güçlü ve dominant olması olarak da açıklanabilir (Ecevit, 2003). Burada temel problem toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorununa akademik bir perspektifle yaklaşmak, kadın kimliğinin farklı mecralardaki sorunlu sunumlarını ön plana çıkartarak ilgili adaletsizliğe bir nebze de olsa dikkat çekmektir. Bu nedenle feminist mücadele 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal cinsiyet kavramını muhalif bir çizgide eleştirmiş, birden çok kadınlığın ve erkekliğin olduğunun altını çizmiş, toplumsal cinsiyetin altında yatan ideolojik yaklaşımlara sert eleştirilerde bulunarak kadının toplumsal konumundaki problemli hallere dikkat çekmişlerdir (Ersöz, 2016: 22).

Toplumsal cinsiyet, içerisinde birden çok kavram barındırmaktadır. Bir değişim ve dönüşüm süreci olarak dile getirebilecek olan bu olgu, mevcut düzen dâhilinde kişinin olmak istediği erkek ya da kadından ziyade olması beklenen bireye atıfta bulunmaktadır. Yani bir tür sosyal yaptırımlar bütünüünün sonucu olan bu kavram, çoğu kez -mış gibi yapan kimlikler doğurmakta, kendine dair olmayanı toplumsal bir baskı aracılığıyla özümsemek zorunda bırakılan birey -ki bu çoğu kez kadın olarak nitelendirilebilir- sosyal adaletsizliklere boyun eğmek zorunda kalmaktadır. Kişilerin kendi failliklerini yaratarak toplumsal düzenin dışına çıkma çabası ise çoğu kez marjinal bir tavır olarak kabul edilmekte ve sistemce tehlikeli kabul edilen kişi ya da kişiler toplumsal normlar aracılığıyla temel bir yaptırıma maruz kalmaktadır (West ve Zimmerman, 1987). Bir tür sosyal yaptırımlar bütünüünün sonucu olduğu öne sürülebilecek bu kavramın altında yatan birçok etken olduğu ileri sürülebilir.

Siyaset, tarih, edebiyat, iş dünyası, medya, din ve kent politikaları gibi birçok faktör, kişilerin bireye dönüşümlerindeki oluş hallerine direkt ya da dolaylı olarak etkide bulunmaktadır (Saygılıgil, 2016: 51). Örneğin, medyada kadın sunumlarının birçok açıdan

erkek egemen bir toplumun yansıması gibi gösterilmesi, kadının bakışın öznesi olması ya da sadece annelik rolü ile sunulması sosyal hayattaki konumunun dar bir açı ile insanlara ulaştırılması, medya ve toplumsal cinsiyet ilişkisi noktasında sorgulanması gereken detaylardan biridir. Ayrıca, medyanın sadece toplumsal cinsiyet kimliklerini değil aynı zamanda kadın erkek arasındaki eşitsizlikleri de körüklediği söylenebilir. Öyle ki özellikle televizyon programlarında erkekler zeki, akıllı, otoriter, korkusuz şekilde sunulmakta, kadın ise korunması gereken, zayıf bir tasvir ile izleyiciye sunulmaktadır (Timisi, 1998: 408).

Bunun yanı sıra medyanın genel anlamda fallus merkezli yaklaşımları, medyanın cinsiyetçi tutumu ve kadını tüketimin ve absürtlüğün merkezine yerleştiren yaklaşımları, birçok toplumda karşılaşılan ve kadını öteki konumuna iten bir süreçtir (Alankuş, 2012: 4-5). Bu konu ile bağlantılı olarak medya sahipliği ve iktidar ilişkilerinin de toplumsal cinsiyet rollerine etkisi, ciddi anlamda tartışılması gereken meselelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Çünkü tahakküm ve medya işbirliğinin izin verdiği kadar kadın kendi olabilmekte, sistemin müsaade ettiği kadar kadın kendi sesini muhalif bir tavırla dile getirebilmektedir. Buna ek olarak kadınların birçok toplumda siyasi anlamda çok da fazla söz sahibi olamaması, biyolojik cinsiyetle açıklanabilir bir durum olarak gözükmemektedir. Burada asıl meselenin mevcut iktidarların kadınların yönetimde söz sahibi olmalarını pek de istememeleri ile ilgili olduğu öne sürülebilir. Ayrıca kadınların iş hayatında her ne kadar son zamanlarda ciddi kazanımları olsa da, üst düzey yöneticilik gibi unvanlarda kadınların çok fazla yer alamaması da öne çıkarılması gereken bir diğer meseledir. Kadınların akademik anlamda ya da iş hayatında yükselmelerinin önüne geçen bir tür cam tavan olduğu düşüncesi 1970'li yıllarda Amerika'da ortaya çıkmıştır. Kadınların güç kazanmaları ve iş hayatlarında terfi almalarının önüne geçmek için oluşturulan yapay ve görünmez engelleri ifade etmek için kullanılan cam tavan kavramı, hala güncel bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır (Ersöz, 2016: 74).

Keza şehir tasarımlarının kadını temel anlamda özel alana itme çabası da toplumsal cinsiyet kavramına ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine bir tür gönderme olarak açıklanabilir. Dünyanın birçok ülkesinde sayıları hızla artan alışveriş merkezi kültürü birçok açıdan tüketim toplumunun doğal sonucu olarak açıklanabilir. Ancak tüketimin ana öznesi olarak kadınların hedef alındığı bu sistemde kadınlar özel alandan kamusal alana doğru bir geçiş yaptıklarında sistemin onları tüketim kuklalarına dönüştürdüğü dahi iddia edilebilir. Bu

durum erkek şovenizmi kavramıyla da açıklanabilir. Özellikle 1970’li yıllarda ortaya çıkan bu terim kadın hareketine karşı muhalif bir tavrın sonucudur. Bu kavram erkeklerin kadınlardan doğuştan üstün olduğu düşüncesine dayanmakta ve erkeklerin kendi menfaatlerinin peşinden koşarkenki pervasız, dar görüşlü, küstah yaklaşımlarını vurgulamak için özellikle kadın çalışmalarında sıkça kullanılan bir terimdir (Marshall, 1999: 206).

Şu ana kadar ki açıklamalar ve tanımlamalar üzerinden anlaşılabilmektedir ki toplumsal cinsiyet bireylerin yetiştikleri toplumların gelenek, görenek ve normları doğrultusunda edindikleri, kimi zaman sınıfsal kimi zaman ise sosyal bir olgudur. Örneğin, küçük yaştaki bir kız çocuğuna pembe renk kıyafetler alınması, onun evcilik oynaması ya da oyuncak bebeklerle ilgilenmesinin beklenmesi temelde bu olgu ile açıklanabilmektedir. Keza erkek çocuklara da ufak yaştan itibaren yüklenen roller ve onlardan beklenen hareketler yine toplumsal cinsiyet üzerinden yorumlanabilir (Ersöz, 2016: 21).

Bunun yanı sıra kadının toplumdaki en belirgin kodları anne olmak, ev hanımı olmak, yemek yapmak gibi özel alana dair kavramlarla örtüşmekte, kadına yüklenen karakter özellikleri ise genelde zaaflar noktasında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin kadınların hassas, kırılgan ya da aşırı duygusal gibi sıfatlarla tanımlanmaları toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ile doğrudan ilintilidir. Fakat söz konusu erkek olduğunda, bu kalıp yargılar güçlü, cesur, mükemmeliyetçi gibi sıfatlara dönüşmektedir. Bu durumun da altında yatan şey ataerkil toplumların kadın ve erkeğe bakış açısıyla alakalı görünmektedir (Serdaroğlu, 2010: 45). Bu durum aynı zamanda sosyal cinsel rol olarak da tanımlanmakta, kadından ve erkekten kendilerinden beklenen rollerin paralelinde davranmaları umulmaktadır (Özbay ve Öztürk, 2003: 22).

Dolayısıyla kişilerin sosyal yaşam içerisinde temel hal ve davranışlarının belirli kodlar üzerinden sürdürülebilmesi noktasında karşılaşılan temel kavram, toplumsal cinsiyettir. Bu açıdan bakıldığında belirli roller ve görevler yüklenen kadın ve erkeğin beklenenin dışında bir davranış içerisinde olması da sosyal bir dışlanmanın önünü açabilecektir. Bu nedenle, toplumsal cinsiyet egemen iktidarın kendini sürdürebilmesini kolaylaştırmaktadır. Çünkü sistemin temel çarklarına uymayan kişi ya da gruplar toplumsal etik çerçevesinde yapının dışına itilerek ötekileştirilebilir. Bu da, kişileri belirli roller bütünü dâhilinde yaşamaya mecbur bırakabilmektedir (Yüksel, 2001: 18).

1.1.1. Toplumsal Cinsiyet ile İlgili Kuramlar

Toplumsal cinsiyet çok yönlü bir kavram olması nedeniyle farklı alanlardan birçok bilim adamı ya da sosyal bilimci tarafından derinlemesine incelenmiş ve bu konu ile ilgili çeşitli düşünceler ortaya koyulmuş hatta bunlar bilimsel hale getirerek kuram noktasına taşınmıştır. Genelde toplumsal cinsiyet kuramları iki sınıfta incelenmektedir. Bunlar biyolojik kuramlar ve psikolojik kuramlardır. Biyolojik kuramlar, kadınlar ve erkekler arasındaki temel farklılıkları, biyolojik ve mental farklılıklar üzerinden açıklama çabasıdır. Biyolojik yaklaşımlar incelendiğinde, ilk göze çarpan şey kadın ve erkeğin hormonal açıdan farklı olması dolayısıyla ortaya çıkan yapısal farklılıklardır. Burada kastedilen şey ergenlik ve doğurganlık gibi kavramlarla ilgilidir (Gök, 2013: 25).

Biyolojik kuram açısından bakıldığında, kadın ve erkek arasındaki anatomik yapı ve özellikler bu iki cinsin sosyo-kültürel rollerinin de oluşumunda etkin rol oynamaktadır. Örneğin kadının doğurgan oluşu ancak erkeğin bu yetkinliğe sahip olmaması, kadına ve erkeğe dair toplumsal cinsiyet rollerinin de ayrışmasına neden olmaktadır. Anne olma süreci kadını özel alanın bir mensubu yaparken, erkek ise kamusal alanda çocuk ve karısına bakmakla yükümlü birey olarak düşünülmektedir. (Güldü ve Kart, 2009). Doğacı argüman olarak da bilinen Biyolojik Kuram temelde kadın ve erkeğe ait kimlik ve rol oluşumunda biyolojik etmenlerin ve bilişsel farklılıkların kadın ve erkeği iki farklı cinsiyete dönüştürdüğünü savunmaktadır. Özellikle erkeklerin sayısal alanlarda daha başarılı olduğu düşüncesi de bu argümana dayanır ve erkeklerin zekâ testlerinde, mantıksal alanlarda ve yönetim süreçlerinde daha başarılı olduğu düşüncesi Biyolojik Kuramın temelde savunduğu yaklaşımdır (Slattery, 2018: 341). Söz konusu toplumsal cinsiyet olduğunda en bilinen psikolojik kuramlar ise Psikanalitik Kuram, Sosyal Rol Kuramı, Sosyal Öğrenme Kuramı, Bilişsel Gelişim Kuramı, Toplumsal Cinsiyetle Bağlantılı Davranışın Etkileşimsel Modeli, Sosyal Baskınlık Kuramı ve Toplumsal Cinsiyet Şema Kuramı olduğu söylenebilir.

Psikanalitik Kuram, Sigmund Freud'un düşünceleri etrafında detaylandırılan ve toplumsal cinsiyet kazanımının nasıl bir süreçle gerçekleştiğini anlatan bir kuramdır (Zeybekoğlu, 2013: 23). Freud anatominin insanın kaderi olduğunu inanmaktadır. Dolayısıyla temelde özcü yaklaşımı toplumsal cinsiyet ile koordine ederek libido olarak bilinen cinsel enerji kavramı üzerinden çeşitli aşamalara da atıfta bulunarak açıklamaktadır

(Dökmen, 2006: 2). Psikoseksüel kuram olarak da bilinen Freud'un toplumsal cinsiyet yaklaşımında bireylerin geçtiği beş farklı aşamadan bahsedilmektedir. Bu aşamalar sırasıyla oral, anal, fallik, latent ve genital dönemlerdir (Zeybekoğlu, 2013: 25).

Bu aşamalardan ilki olan oral dönem bebeğin ilk 18 ayını kapsar ve kişinin dünyayı tanınması noktasında ağızını kullanmasına odaklanır. Emme, ısırma gibi eylemler oral dönem içerisinde değerlendirilir. İkinci dönem 1,5-3,5 yaş dönemine denk gelir ve dışkılama sürecine atıfta bulunur. Özellikle bebeğin tuvalet eğitimi dönemi bu sürece denk gelmektedir. Üçüncü dönem ise fallik dönem olarak adlandırılır ve çocuğun cinsel organını keşfetmesi ve karşı cinsi konumlamasına yönelik süreçtir. Latent dönem 5-13 yaş arası çocukların yaşam deneyimlerine odaklanır ve ergenlik öncesi bir geçiş sürecidir. Son olarak genital dönem ise 13 yaşından sonra kişinin yetişkin cinselliğini anlamlandırma süreci olarak ifade edilebilir (Dökmen, 2006: 33).

İlgili dönemler, Freud'un toplumsal cinsiyet kazanımında önem verdiği süreçler olarak bilinir ve kişinin ben olma sürecini inşa eder. Freud'a göre bu süreçler de kendi aralarında üç temel kategori olarak sınıflandırılabilir. Birinci grup oral ve anal döneme denk gelir ve bu dönem erkek çocuklar için anneye birincil derecede bağımlı olarak ilerler ve anne karşı cins olarak algılanır. Çünkü erkek bebeğin libidosu cinsel organıyla bağlantılıdır. Freud'a göre kız çocuğu oral dönemde iki cinsiyetli kabul edilir. Kız çocuğunun dişilik organı vajina olarak kabul edilirken, klitoris erkeklik organı olarak kabul edilir. Dolayısıyla Freud kız çocuğu açısından da anne karşı cins olarak algılanır iddiasında bulunmaktadır (Aktaran Fast, 1993: 175-180).

İkinci dönem de Freud'un bakış açısına göre fallus merkezlidir ve çocuklar bu dönemde cinsel kimliklerini keşfetme aşamasındadırlar. Bu dönem yani fallik dönemin ilk zamanları, özellikle çocukların aşağı yukarı 5 yaşlarında olduğu zaman aralığı cinsel kimliklerin de olduğu döneme denk gelmektedir ve burada da anne sevginin odağındadır. Birçok bilimsel çalışmanın da ana konusu olarak da bilinen kastrasyon anksiyetesi bu sürecin içerisinde yer alır. Buna göre, kız çocuklarının penise sahip olmadıklarını keşfeden erkek çocuklar cinsel organlarını yitirme kaygısı taşırlar ve bu bir tür hadım edilme korkusuyla örtüştürülür. Özellikle bu dönemde erkek çocuklar babalarının her açıdan kendilerinden üstün olduklarını keşfederler ve eğer annelerine cinsel anlamda bir ilgi duyacak olurlarsa, babalarının onları kastre edeceğini yani penislerinin hadım edileceğinden

ürkerler (Nas, 2009). Bu durum kastrasyon korkusu olarak bilinir ve hem edebiyatta hem sinemada birçok analiz bu çerçevede gerçekleştirilmektedir.

İkinci dönem, Freud'a göre, kız çocuğu açısından daha karmaşıktır çünkü kız çocuğu erkek çocuklarda olan cinsel organın kendilerinde olmadığını keşfettiklerinde bir tür hayal kırıklığı ve öfke yaşarlar ve bu dönem de anneleriyle olan bağları belirli ölçüde zayıflar ve babalarıyla daha güçlü ilişkiler kurmaya başlarlar. Böylelikle ilk dönem çift cinsiyetli bir kimliğe sahip olan kız çocuğu heteroseksüel anlamda kadınsılık sürecini keşfe girer (Dökmen, 2006: 35). Üçüncü kategori yani Ödipal Dönem, adını Sophocles'in ünlü tragedyası *Oedipus the King* yani Kral Oedipus'dan alır. Anneleriyle kurdukları bağdan ötürü babalarına büyük nefret ve kıskançlık besleyen ayrıca hadım edilme korkusu yaşayan erkek çocuklarının bir özdeşleşme (İngilizce'si identification) süreci yaşamasına ve babalarıyla uzlaşmasına atıfta bulunan Ödipal dönem erkeğin eril olma dönemine işaret eder.

Kız çocukları ise bu dönemde babalarıyla kurdukları iyi iletişimin sonucunda daha önce elde edemedikleri penisi, bu iletişim sayesinde babalarından edinebileceklerine inanırlar. Fakat bu isteklerinin yerine gelmeyeceğini kavrayan kız çocukları daha edilgen bir tavır takınır ve dişi davranışlar geliştirmeye başlarlar. Freud'a göre kız çocuklarında hadım edilme korkusu gibi bir davranış yaşanmaz çünkü kızların penisi yoktur ve kız çocukları tarafından anne güçlü bir karakter olarak görülmez dolayısıyla anne kıskanılan bir rolde değildir (Dökmen, 2006: 36).

Ödipal dönem ahlaki yargılamaların da öğrenildiği süperegonun geliştiği dönem olarak bilinir (Rose, 2018: 84). Erkek çocukta süperego kız çocuğuna göre daha az gelişmiş kabul edildiği için, Freud'a (1913) göre, kızlar erkeklere oranla ikincil konumda bireylerdir. Freud'un Psikoseksüel Kuramı, birçok açıdan eleştiri alsa da günümüz de hala bu yaklaşım üzerinden film analizleri yapılmakta, tiyatro oyunları bu doğrultu üzerinden incelenmekte ve toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumuna dair birçok yaklaşım Freud'un bakış açısı üzerinden temellenmektedir.

Freud'un Psikanalitik Kuramı, Jacques Lacan tarafından daha farklı bir perspektifle ele alınmış ve felsefî bir boyut kazanmıştır. Lacan, Freud'un kuramını dilbilim, sosyoloji ve iletişim çalışmalarının zengin alt yapısını da kullanarak tekrardan yorumlar ve Freud'un

kuramında öne sürdüğü yaklaşımları arzu, öteki, bilinçdışı özne, ayna evresi, nesne gibi kavramlarla kendince açıklamaya girişir. Lacan, bilinçdışını dile benzetmekte ve tıpkı bir dil gibi şekillendiği düşüncesini savunmaktadır (Tuzgöl, 2018). Hem dilbilimden hem de psikanalizden yararlanan ve yapısalcı düşünceye yakınlığı ile de bilinen Lacan, dilden bağımsız bir özne oluşumunun mümkün olmadığı düşüncesine inanmaktadır. Lacan psikanaliz kuramının temeline bilinçdışı terimini oturtur ve bilinç dışını anlayanın, derinlemesine analiz etmenin yegâne yolunun ise dilbilimsel çözümleme yöntemi olduğunu savunur (Güngör, 2018: 263).

Lacan kuramını oluşturma sürecinde psikoz olguları merkezine almıştır. Bu durum Freud da histeri olgular olarak bilinir. Lacan’a göre, ego başlangıç aşamasında imgesel bir biçemdir (Güngör, 2018: 261). Lacan, Freud’un kuramının yeniden değerlendirilmesi sürecinde özellikle Odipal döneme, Oedipus Kompleksi ya da Karmaşası kavramına ve özdeşleşme (identification) kavramına baba noktasında daha simgesel anlamlar yükler ve babanın adı ve baba ile çocuğun bağları çeşitli metaforik bakış açıları ile tekrardan yorumlanır. Bunun sonucu olarak, baba figürü daha dilsel bir anlam kazanır, çocuk baba figürünü anneye karşı arzu duyan başka bir simge olarak görür ve ayrıca annenin de kendisi dışında babaya da arzu duyduğu gerçeği ile yüzleşir. Bu süreçte annenin birincil arzusu olma mücadelesine giren çocuk bunun mümkün olamayacağı gerçeğiyle yüzleşir ve simgesel bağlamda bir vazgeçiş yaşar (Gürsel, 2015).

Lacan’ın psikanaliz kuramında imge, simge ve realite kavramları da bireyin kültürel bir varlığa dönüşme sürecini ve toplumsal cinsiyet kavramını açıklamada kullandığı diğer terimlerdir. Lacan’ın yaklaşımlarına göre, babanın çocuğun hayatına girişi simgesel bir değer taşır ve çocuğun kendi alanına yani imgesel alanına dönmesi zorunluluğunu doğurur. Çocuk bir şekilde simgesel alanın toplumun normları ve kültürel yapının bir parçası olduğunu anlar, babanın (baba kavramı burada simgesel bir anlama sahip ve gelenekleri ve toplumsal normları da içerisinde barındıran bir kavram) gücünü keşfeder ve belki de kişinin birey olma süreci bu şekilde başlar. Ayrıca Lacan’ın psikanaliz yaklaşımında biyolojik ihtiyaçlar içgüdüler olarak nitelendirilir ve bu ihtiyaçların giderilmesinde annenin rolünden bahseder. Ancak zaman geçtikçe bu gereksinimlerin simgesel alan aracılığıyla ve cinsel kimlik farkındalığıyla kontrol altına alındığı vurgulanır. Bu ihtiyaçlar bilinç dışının istekleri olarak kişilerin cinsel kimliklerinden dışlanır, birey biyolojik bir canlı olmaktan

çıkarak kendi cinsel kimliğini ve bu kimliğin ona yüklediği rolleri keşfederek simgesel alanın bir parçası olur (Güngör, 2018: 263-264).

Sigmund Freud ve Lacan'ın toplumsal cinsiyet yaklaşımlarının yanı sıra bir diğer popüler toplumsal cinsiyet kuramı, Sosyal Öğrenme Kuramı olarak bilinir. Bu kuram, genel gözlemlere dayanarak çocukların toplumsal cinsiyet rollerini kazandığı düşüncesine odaklanır. Çevresindeki insanları taklit etme ya da model alma kadın kimliği ya da erkek kimliği kazanımında esastır (Zeybekoğlu, 2013: 29). Günümüz dünyası kurallarına uygun bir kuram olduğu söylenebilecek bu yaklaşımda, ödül ve ceza kavramları bireylerin erkeksi ve kadınsı davranışlarının çerçevesini çizmektedir. Yani erkeğin kadınsı ya da kız çocuğunun eril davranışlar içinde bulunması sosyal düzen içerisinde sınırlanır ve sistem bireyi herkes gibi davranmaya iter. Birey daha küçük yaştan itibaren buna şartlanır ve sosyal ortamda bunu gözlemleyerek kendine ait rolleri benimsemek durumunda bırakılır (Arslan, 2000: 26). Bu süreçte çocuk pasif konumda ve alıcı olarak sürece dâhil olmaktadır.

Sosyal Rol Kuramı da bahsedilmesi gerekli kuramlardan biridir. Eagly tarafından ileri sürülen bu kurama göre, insanların davranış yapıları toplumsal normlar, kültürel değerler ve ahlaki değerlerle şekillenmektedir. Buna göre hemen her toplum ataerkil bir sistemin parçasıdır ve düzende hiyerarşik açıdan erkek kadına göre daha yüksek statüye sahiptir. Bunun neticesinde kadın ve erkek arasında biyolojik temelli değil aksine sosyo-kültürel farklılıklar oluşmaktadır. Sosyal Rol Kuramı'nın ana argümanı, bireyin değer yargıları, hayata dair duruşu ve inançlarının direkt olarak o kişinin sosyal çevre içinde oynadığı rol ile ilintili olduğu düşüncesidir (Aktaran Scharlach ve Robinson, 1997).

Kohlberg'in Bilişsel Gelişim Kuramı ise, çocuğun sosyo-kültürel gelişiminde edilgen değil aktif bir konumda olması düşüncesine dayanır (Lindsey, 2005: 57). Çocuk küçük yaştan itibaren bilişsel yetkinliklerini kullanarak kendini sosyalleştirmekte, öz benliğini ve kimliğini etkin bir konuma geçerek kendi zihinsel yetileri ile oluşturmaktadır. Çocuklar tıpkı ahlaki değerler ve sosyal normları öğrendikleri gibi, kadın ve erkek olma durumunu da yani cinsiyete uygun davranma sürecini de bilişsel anlamda olgunlaşarak öğrenmektedir (Aktaran Dökmen, 2006: 60). Bu kurama göre çocuk kadın ve erkek olmayı kendi çerçevesinde bir süzgeçten geçirmekte ve kendi cinsel kimliğine uygun rolleri benimsemektedir (Zeybekoğlu, 2013: 34).

Toplumsal Cinsiyetle Bağlantılı Davranışın Etkileşimsel Modeli ise yine ön plana çıkan önemli kuramlardandır. Bu kurama göre, bireylerin toplumsal cinsiyet ile ilgili tutumları, kişilerin kendi tercihleri, başka bireylerin tavır ve davranışları, süreç ve yaşanan bağlama göre ortaya çıkmaktadır. Bu kuram dış etkenler yerine bireylere ve içsel etmenlere odaklanmakta, bu kurama göre, kadın ve erkek davranış ile tutumlarını belirleyen şeyin kişisel tercihlerin ortaya çıkardığı toplumsal davranışlar olduğu kabul edilmektedir. Her ne kadar bu model sosyalleşme ve biyolojik etkenler gibi dışsal faktörleri tamamen reddetmese de, toplumsal cinsiyet oluşumunun salt kültürel etkenlere bağlanmasını mantıklı bulmamakta, daha esnek bir çerçevede, bireyin kararları doğrultusunda bir toplumsal cinsiyet oluşumunu savunmaktadır (Deaux ve Major, 1987).

Bir başka önemli toplumsal cinsiyet kuramı Sosyal Baskınlık Kuramıdır. Bu kurama göre bir bireyin ait olduğu ya da üyeliğini taşıdığı statü ne kadar yüksekse sosyal roller anlamında da o derece baskın bir kişiye dönüşmektedir. Bu bağlamda bu kuram hem kamusal alanın kadının aleyhine bir mekâna dönüşmüş olması hem de iş dünyasında kadının ikincilleştirilmesi neticesinde erkeklerin sosyal hayat bağlamında daha baskın kimlikler ortaya çıkartacağını öne sürmektedir. Bu kurama göre, kadınlar annelik ve doğum süreci dolayısıyla zamanlarının büyük bir bölümünü çocuk bakımı ve özel alanda geçirmek durumundadır. Bu süreçte yüklerini azaltmak için ise kendilerine en doğru eş yani erkeği seçmek durumundadırlar. Erkekler de kadınların bu durumunu kendilerine fırsat bilmekte, en yüksek statüye ulaşarak baskın toplumsal cinsiyet kimliğine sahip olmaktadır. Kuramın en eleştirilen kısmı ise söz konusu kadın ve erkek arasındaki cinsel farklılıkların hemen her kültürde sabit olduğudur. Yani kültürel farklılıklara rağmen güç ve statü bağlamında erkek her zaman kadından daha üstün ya da baskın kabul edilmektedir. Bu kuram ayrıca milliyetçilik, şovenizm, ırkçılık, homofobi gibi kavramlar üzerinden de açıklanmakta, bir grubun diğer grup ya da gruplardan üstünlüğü noktasında ne gibi ideolojilerin etkin rol oynadığı noktasında Sosyal Baskınlık Kuramı ideal bir çerçeve oluşturmaktadır (Güldü ve Kart, 2009).

Son olarak Bem tarafından geliştirilmiş olan Toplumsal Cinsiyet Şema Kuramı, Sosyal Öğrenme Kuramı'nın ve Bilişsel Gelişim Kuramı'nın tezlerinin bir sonucu olarak nitelendirilebilir. Bu kurama göre, çocuklar büyüme süreçlerinde yakın çevrelerindeki insanları gözlemleyerek ve onların tavır ve davranışlarını taklit ederek büyürler. Sosyal Öğrenme Kuramı'nın da savunduğu bu yaklaşım, özellikle anne ve babanın rol

tanımlarının gözlenmesine dayanır. Annenin özel alanda babanın ise kamusal alanda yer alması çocukların zihninde de ideal kadın ve erkek rollerinin bu şekilde olması gerektiği düşüncesini zihinlere kazır. Toplumsal Cinsiyet Şema Kuramı ayrıca bireylerin cinsel kimlik oluşumlarının bilişsel yapıyla da yakinen ilintili olduğu fikrini savunmakta ve bu noktayı da Bilişsel Gelişim Kuramı ile aynı paydada buluşmaktadır. (Dökmen, 2006: 68).

1.1.2. Kimlik ve Cinsiyet Kimliği

Kimlik kavramı birden farklı tanımları olan, hem sosyolojide hem de psikolojide farklı yönleriyle ele alınan bir terimdir. Özellikle 20. yüzyılda modernizmin etkisiyle daha popüler bir kavram haline dönüşen kimlik Türk Dil Kurumu'na göre “toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü” şeklinde tanımlanmaktadır. Bilgin'e (2003: 9) göre, kimlik “insanın kendini tanımlama ve konumlamasının ifadesidir”. Modern toplumlarda bireyin ben olma sürecini yani kendini tanımlamada başvurduğu en öncül kavram olarak gösterilen kimlik, sıklıkla ulus, etnisite, sosyal sınıf veya kadın ya da erkek olma durumuyla açıklanmaktadır (Akca ve Tönel, 2011: 14-16). Bir başka deyişle, insanın kendisini yaşadığı çevrede nasıl bir şekilde konumlandığı kişinin kimliği ile ilgili bir durumdur. Kişinin toplum içerisinde sahip olduğu roller, statüler, kişilerin yetkinlikleri, dâhil olduğu kültür vs. gibi etkenler bireyin ben algısını geliştiren süreçler olarak sıralanabilir ve bu kavramlar kişilerin kimlik algısını oluşturan temel etkenlerden bazılarıdır (Dökmen, 2006: 12).

Kimlik, bireyi veya bir sosyal grubun tanınmasını sağlayan ve dışarıdan bakıldığında kavranabilen özelliklerinin bütünüdür şeklinde de tanımlanabilir (Aslan, 2019). Kimlik kavramı, “bir kişinin ya da topluluğun kendi niteliklerine, değerlerine, konumuna ve köklerine ilişkin bilinci” “olarak da anlaşılabilir (Perşembe, 2005: 28). Levi-Strauss ise kimliği, “ötekilere” karşı “ben” şeklinde tanımlamaktadır. Buna göre kişinin kendine dair bir dünya yaratması bir karşıtlıktan beslenerek mümkün olabilmektedir (Aktaran Bozkurt, 2000: 7).

Psikolojide kimlik, benlik ve kişilik kavramları doğrultusunda tanımlanmakta ve bireyleri diğer insanlardan ayıran niteliklerin toplamı olarak isimlendirilmektedir. Psikolojide tanımlanan kimlik öz benlikle, birey olma süreciyle ilişkilidir. Sosyolojide ise

daha ziyade bireyin ait olduğu toplumsal statü, sınıf, cinsiyet, ırk gibi etmenlerle tanımlanmaktadır (Aşkın, 2007). Örneğin, alt kimlik, üst kimlik gibi kullanımlar sıklıkla bireylerin tabi oldukları din ya da mezhepleri vurgulamak için tercih edilmektedir.

Tajfel ve Turner'a göre (1979: 36-37), kimlik iki temel kategori üzerinden sınıflandırılmalıdır. Bunlardan ilki kişisel kimliktir. Kişisel kimlik kişinin kendine dair özelliklerine ve diğer insanlarla olan iletişimine atıfta bulunur. İkinci kategoride yer alan sosyal kimlik ise kişinin herhangi bir gruba, topluluğa, oluşuma ait olması ve bu gruplar ya da oluşumlar dahilinde kendini nasıl konumladığı ile ilintilidir. Bir diğer deyişle kişisel kimlik bizim günlük hayatta kendimizi konumlandırma şeklimizle ilintiliyken, sosyal kimlik bir topluma ya da örgüte üye olmakla kazandığımız ve kendimize dair bir aitlik hissiyatı yarattığımız kimliktir.

Castells ise (2006: 12-14) kimlik için insanların anlam ve deneyim arayışlarının merkezini teşkil eden bir tür kaynak tanımında bulunmakta ve ilgili terimi sosyolojik bir perspektiften derinlemesine ele alarak, kimliği bazı sınıflara ayırmakta ve bu kategoriler üzerinden toplumların oluştuğu fikrini savunmaktadır. Bu söyleme göre üç temel kimlik bulunmaktadır. Bunlardan ilki meşrulaştırıcı kimliktir ve egemen tahakkümün eylemlerini kabul edilebilir kılmak için yaptığı eylemleri normalleştirme sürecinde inşa edilir. Hegemonya, otorite, baskı gibi kavramlar bu kimlikle doğrudan ilişkilendirilebilir.

İkinci kimlik, direniş kimliğidir ve otorite tarafından dışlanan ya da sistemin dışına itilen kimliğin kendine dair bir tür savunma mekanizması geliştirerek oluşturduğu kimliğe karşılık gelir. Son kategori ise proje kimliğidir. Toplumsal sorunlara ya da meselelere karşı bir farkındalık yaratma gayreti ile inşa edilen kimlik proje kimliği olarak bilinmektedir. Örneğin çevreci grupların, veganların ya da hayvanseverlerin bir amaç uğruna mücadele ettikleri ve bu aşamada oluşturdukları kimlik, proje kimliği olarak açıklanabilir (Aka, 2015).

Stuart Hall ise kimliği ulusal ve uluslar arası şartlar, tarihi ve kültürel söylemler ve deneyimler aracılığıyla kurulan ve edinilen güven, özdeşleşme ve sahiplenme hissinin elde etme isteği ve aidiyet duygusu şeklinde açıklamaktadır (Aktaran Binark, 2001). Burada yer alan aidiyet duygusu temelde bir ülkeye ya da topluma ait olma kavramıyla örtüşmesinden dolayı Hall'ın kimlik tanımı, sosyal kimlik terimiyle paralel bir özellik göstermektedir.

Kimlik kişilerin hem toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden tanımlanabildiği bir yapıya sahipken hem de siyasi kodlar ile de kişiler kendilerini sınıflandırmalarını sağlamaktadır. Örneğin, bireyin muhafazakâr ya da özgürlükçü bir kimlik üzerinden kendini tanımlaması bu kavramın esnek bir yapıya sahip olmasıyla da doğrudan ilintilidir. Ayrıca kimlik ve beden ilişkisi de ilginçtir. Kişinin belli bir ideolojiye sahip olduğunu gösteren dövmeler yaptırması, ona uygun bıyık bırakması ya da saçını o ideolojiye paralel şekilde örtmesi de bireyin kendi kimliğini sahiplenmesi ile ilintilidir (Kandiyoti, 1997: 2015).

Cinsiyet kimliği ise “kişinin kendini kadın ya da erkek olarak tanımlaması” şeklinde açıklanabilir (Dökmen, 2006: 13). Bireyin bebeklikten çocukluğa geçişte çeşitli dış etmenlerin de etkisiyle keşfettiği cinsiyet kimliği dişi olma veya erkek olma kavramından öte kişinin içsel bir ifade şeklidir. Bir başka deyişle bireyin kendini ait hissettiği cinsiyete ve onun davranış normlarına göre hareket ettiği kimliktir. Bu noktada tabii ki yaşanan toplum ve bu topluma ait kültürel doku da cinsiyet kimliğinin oluşumunda önemli bir role sahiptir. Örneğin kapalı bir toplumda yaşıyorsa bireyin cinsiyet kimliğinin şekillenmesi salt kadın ya da erkek olmakla değil toplumsal cinsiyet rolleri ile de belirlenir. Bunun yanı sıra cinsiyet kimliğinin tam olarak oturması sıklıkla ergenlik öncesi döneme denk gelmektedir (Dökmen, 2006: 14).

Eaton ve VonvBargen, cinsiyet kimliğinin oluşumundaki dört görevden bahseder ve onları sırasıyla etiketleme yani karşısındaki bireyin ve kendinin cinsiyetini doğru analiz edebilme, kararlılık yani cinsiyetin ömürlük bir sürece atıf yapması, güdü yani cinsiyet değişiminin istendiğinde her an olamayacağının fark edilmesi ve son olarak değişmezlik şeklinde aşamalar halinde sıralamaktadır (Aktaran Dökmen, 2006: 15). Berger ve Luckmann ise (2008: 19) kimliğin oluşumunu bazı süreçler ile ilişkilendirir. Bu süreçlerin ise sosyal yapı tarafından belirlendiğini ve biçimlendiğini belirtir. Her yapının, kültürün ya da toplumun kendine dair bir gerçeklik algısı olduğunu ve bu gerçekliği tanımlamada kendine has bir yol izlediğini söyleyen Berger, kimlik oluşumunun da bu dünya içerisinde gerçekleştiğini vurgulamakta, bireyin kimlik kazanma sürecinde yaşadığı düzene ayak uydurma çabası ve onay alma gayretinin de temel bileşenlerden olduğunu altını çizmektedir.

Cinsiyet kimliği dışında literatürde karşılaşılan bir diğer kavram cinsel kimliktir ve ilgili kavram sıklıkla karıştırılan iki terime karşılık gelmektedir. Cinsel kimlik, biyolojik

bir durumdan ziyade kişilerin cinsel yönelimini ifade eder. Örnek verilecek olursa kişi fiziken erkektir ancak kendini tek bir cinsiyet kimliğiyle konumlamakta zorlanabilir. Bu durum homoseksüellik, biseksüellik gibi diğer yönelimler üzerinden yorumlanmaktadır. Cinsel kimlik bireyin kendini toplumsal anlamda konumlandırmasından ziyade yani sosyal kimlikten ziyade kişisel kimlik kavramıyla özdeşleştirilebilir.

1.1.3. Öteki Ekseninde Kimlik

İnsanın ben olma arayışının upuzun bir tarihsel süreci olduğu düşünüldüğünde, kimlik algısı ve kimliğin oluşumunda ortaya çıkan öteki kavramının da oldukça eski bir geçmişe sahip olduğunu iddia etmek yersiz olmayacaktır. Kimlik kavramı tıpkı Foucault'un da belirttiği gibi çok katmanlı bir yapı olarak tanımlanmakta ve bireyin ben olmayı tanımlama aşaması ulus, millet, cinsiyet, alt-kültür, üst-kültür gibi birçok farklı terimi içerisinde barındırmaktadır (Eke, 2016). Kimlik aynı zamanda kim olduğunuzdan ziyade kim olmadığımız ya da kim olmayı reddettiğimiz üzerinden tanımlanabilen bir yaklaşımla da ele alınmaktadır. Bu nedenle kimlik kavramı öteki ya da diğer kavramıyla yakından ilişkilidir. Türk Dil Kurumu'na göre öteki "diğeri, öbürü" ya da "mevcut kültürün içinde dışlanmış olan" şeklinde tanımlanmaktadır.

Kökleri eski Yunan'a dayanan öteki kavramı, antik dönemde yabancı insanlar için kullanılan bir kavram olmak beraber zaman içerisinde evrimleşerek sosyolojik anlamlar kazanmıştır. Bir tür sınıflama, damgalama, aşağılama ya da küçük görme sürecinin alt metnini oluşturduğu iddia edilebilecek öteki kavramı, sosyolojik ve antropolojik açıdan beş farklı kategori üzerinden ele alınmaktadır (Elmacı, 2010). Bunlardan ilki ampirik bir nesne olarak kabul edilen ötekidir ve burada odaklanılan temel şey rasyonel araştırma öznesi olarak ötekidir. İkincisi kültürel açıdan ele alınan bir nesne olarak ötekidir ve doğu-batı kıyaslaması üzerinden farklılıklara odaklanan bir terim olarak ele alınmaktadır. Üçüncü kategori kültürel bir nesne olarak ötekidir ve burada modernizm ve tarih ilişkisi bağlamında öteki kavramı kurgusal bir boyutta ele alınmaktadır. Dördüncü kategori daha ziyade oryantalizm oksidentalizm karşıtlığından türeyen bir kavram olarak incelenen öteki kavramıdır. Doğu batı'nın ötekisidir ve Edward Said'e göre doğu kültürü batı kültürünün ne olduğundan çok ne olmadığının yansımasıdır. Son grup ise farklılık olarak kategoridir ve burada ötekinin oluş ya da inşa süreçleri ya da aşamaları anlatılmaktadır (Keymen ve Mutman, 1996: 77-78).

Berger ve Luckmann'ın (2008: 192) kimlik ve öteki ilişkisi üzerine değerlendirmeleri oldukça dikkat çekicidir. Buna göre, kişilerin ben olma sürecinden toplumsallaşma süreçlerine gidişlerinde anlamlı ötekilere maruz kaldıkları nesnel bir evren bulunmaktadır. Burada anlamlı ötekiler olarak kastedilen gruplar, bireylerin sosyalleşme süreçlerinde onlara dayatılan marjinal gruplardır. Ancak kişi kendinden olmayan bu gruplar aracılığıyla kendi dünyasını şekillendirmekte, bu hazır evren ona kendi benliğini daha hızlı benimseme şansı sağlamaktadır. Yani birey daha doğar doğmaz sınıflanmış kimlikler aracılığıyla birilerini ötekileştirerek kendine dair olanı bulurken, diğer yandan başkalarının ötekisi olmaktadır.

Öteki kavramının eylemsel sonucu ise ötekileştirilme ya da ötekileştirme olarak ifade edilir. Buna göre, biz ve diğerleri şeklinde oluşturulduğu söylenebilecek ötekileştirme “bir grubu dış grup olarak tanımlamak ve o gruba karşı çeşitli önyargılar beslemek” anlamına gelmektedir (Tekgürler, 2015: 6). Doğasında ayrımcılık, gruplaşma ve dışlama kavramları olan ötekileştirme çoğu kez toplumsal ayrışmaların merkezinde yer alan bir kavramdır. Ötekileştirmenin birden farklı yöntemi olabilir ama temelde karşıtlıklar üzerinden türetilen bir eylemler bütünüdür. Örneğin kentli-köylü, siyahî ırk-beyaz ırk, Müslüman-gayrimüslim, heteroseksüel-eşcinsel ya da kadın-erkek gibi ikili karşıtlıklar ötekinin inşasında en sık karşılaşılan zıtlıklar olarak gösterilebilir. Burada temel mesele kendine dair olmayana duyulan nefretin gruplaşma süreci üzerinden dışavurumudur. Bunun nedeni kimi zaman toplumsal yargılar kimi zaman ise egemen sistemin kendi düzenini koruma içgüdüsünün sonucudur.

Ötekileştirilen gruplar genelde azınlıklardan ibarettir düşüncesi yaygın kanı olarak görülse de, aslında öteki olmak ya da sistemin dışına itilmek egemen düşüncenin dışında bir faillik yaratma gayreti gösteren herhangi bir grubun makûs talihidir. Örneğin günümüzde feministler sadece kadınların haklarını savunan insanlar olarak görülmez; feministler bir tür muhalif kimlik olarak gruplandırılır ve kendi hemcinsleri tarafından bile başkalaştırılır. Büyük feminizm hareketleri ve kadın mücadeleleri bile bu farklılaştırma sürecinin önüne geçememektedir. Bu durumun yegâne nedenlerinden birinin erkek egemen sistem olduğu iddia edilebilir. Bu sistem kendi doğruları doğrultusunda kalıp yargılar oluşturur, insanlara bunları empoze eder ve bu düşünceleri kabul etmeyenler sistemin dışına itilir.

1.1.4. Kadın Kimliği ve Toplumsal Cinsiyet Kalıp Yargıları

Kimlik kavramı dâhilinde, özellikle toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında en çok yazılan çizilen ve üzerinde tartışmalar yürütülen kavramlarından biri kadın kimliğidir. Öyle ki kadını ve kadına dair olanı tanımlamak, ona dair olan kalıp yargıları anlamak ve analiz etmek belki de feminist yazarların en önemseddiği meselelerden biri olarak görülmektedir. Bunun temel nedeni ise kadının sosyo-kültürel etmenler üzerinden kendine dair bir karakter yaratmasıdır. Bu sürecin temel belirleyicisi ise çoğu kez ataerkilliğin başı çektiği toplumsal yapıdır. Dolayısıyla kadın kimliğinin oluşum süreci kadının biyolojik yapısından ziyade toplumun öz beklentileri içerisinde oluşmakta, kadının kendi olma süreci ikinci planda kalabilmektedir.

Kimlik günlük hayat içerisinde üretilen, dışsallaştırılan ya da içselleştirilen ve miras olarak edinilen bir inşadır. Kadın kimliği de özellikle baba erkil kültürlerde bir tür miras olarak değerlendirilebilir. Bu noktada anne tarafından dışsal hale getirilen kadın kimliği kızı tarafından da benimsenir. Bu süreçte kız çocuğu bir yandan öz benliğini oluştururken diğer yandan da annesinden öğrendiği ya da ondan miras kalan bazı toplumsal rolleri içselleştirir ve hayatının geriye kalan bölümünde bu kimliği sosyal normlar dahilinde yaşar veya onu taşır. Bu noktada kadın kimliğinin oluşumundaki ilk aşamalardan biri aileden gelen rol mirası olarak ifade edilebilir (Metin, 2011).

Bu söyleme paralel olarak Chodorow da benzer bir yaklaşımda bulunmaktadır. Ona göre, kadının cinsiyet kimliğinin oluşmasında ilişkisellik ve duygusallık kavramları ön plana çıkmakta, annelik kavramı döngüsel olarak yeniden üretilmekte, kız çocuklarının anneleriyle özdeş bir bağ kurmaları sonucu bu süreç kuşaklararası bir tür aktarıma dönüşmekte ve toplum bu yapıyı sahiplenmektedir. Yani anne olma süreci, anneden kıza geçen kalıtsal bir yapı olarak sunulmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda Chodorow'un "Anneliğin Yeniden Üretimi Kuramı" olarak da bilinmektedir (Aktaran Ersöz, 2016: 9).

Kadının anne olmayı annesinden öğrenerek içselleştirmesi ve sonrasında çocuk sahibi olarak bunu dışa vurması yani dışsallaştırması sonucu kadın en sonunda nesnelleşmeye yani şeyleşme noktasına gelebilmektedir. Burada kastedilen kadının öz benliğini annelikten ibaret algılaması, kendine dair olanı keşfetme çabasına girememesi ve kadını sadece annelikten ve doğurganlıktan ibaret saymasıdır. Bunun sonucu ise bireyin

kendine, isteklerine, arzularına yabancılaşmasını tetiklemektedir. Bu durum kadın kimliğinin toplum tarafından şekillendirmesi, sistem tarafından sınırlandırılması ve kısıtlanması ile açıklanabilir (Metin, 2011).

Kadın kimliğinin analizinde bir diğer nokta ise toplumsal cinsiyet kalıp yargıları ya da stereotiplerdir. Birçok toplumda kadınla özdeşleştirilen, kadın kimliğini açıklamada kullanılan bu kalıp yargılar sosyal roller üzerinden de açıklanabilir. Kalıp yargılar, “bir gruba ilişkin bilgi, inanç ve beklentilerimizi içeren bilişsel yapılardır” (Kunda, 1999: 55). Psikanalitik açıdan ise stereotipler, ön yargılar barındıran ve karşı taraftan daha aşağı olmadığını kanıtlama gayretinin dışa vurumu şeklinde açıklanmaktadır (Bilgin, 2003:103).

Kişilerin kafalarındaki basmakalıp düşünceler, klişeler ya da zihinlerde oluşan genel resimler diye de tanımlanabilecek olan kalıp yargılar, hem olumlu hem de aşağılayıcı nitelikler barındırmakta, sıklıkla sözlü bir kültüre dayanmasından dolayı toplumların gelenek ve göreneklerine bağlı şekilde yaratılmakta, çoğu kez odak noktasında kendinden olmayana dair ön yargılar içermekte, genelde çok da eğitim gerektirmeyen basit ifadeler aracılığıyla oluşturulmaktadır (Apalı, 2011). Bunlar bazen deyimler, bazen atasözleri, bazen ise birkaç kelimeden oluşan cümleler olabilmektedir.

Kalıp yargılar kişilere yönelik hem pozitif hem de negatif göndermeler taşımaktadır. Ancak burada da belirleyici süreç toplumsal yapıdır. Örneğin liberal ya da muhalif bir kadına dair kafalarda oluşan stereotip ile ev hanımı rolünü üstlenmiş anne kimliği ile bilinen bir kadının karşılaşacağı tutum çok da benzeşmemektedir. Özgürlükçü bir kadın ile ilgili düşünceler sistemi tehdit etme ihtimalinden dolayı negatif olacaktır. Bu noktada ev hanımı rolündeki kadın ise yüceltilecek ve olumlanacaktır (Aktan ve Bilim, 1994). Bu duruma benzer bir diğer örnek de doğurganlığın ön plana çıkartılması ile ilgilidir. Çocuk sahibi kadın toplum nezdinde fedakâr ve olgun olarak kabul edilirken, çocuk sahibi olmayı reddeden kadın ise ikincil bir statüde değerlendirilmektedir (Engwall, 2014).

Genelde insanları hızlı, kısa yoldan tanımlama gayretinin sonucu olduğu iddia edilebilecek kalıp yargı kavramı, çoğu kez bireylerin ötekileştirilmesine neden olabilmektedir. Çünkü stereotiplerin oluşmasında belli belirsiz genellemeler yer almakta ve bu kalıp yargıların doğruluğu sorgulanmamaktadır. Dolayısıyla kişilerin olumlu olumsuz bu ifadeler aracılığıyla sınıflandırılması çoğu kez incitici olabilmektedir. Ancak yine de

kullanılan stereotiplerin yapısı bir toplumun analizinde oldukça aydınlatıcı nitelikler taşımaktadır (Dökmen, 2006: 19).

Kalıp yargıların bir ucunun da iktidar ve birey ilişkisine dayandığı iddia edilebilir. Belirli normlar, davranış sınırları ve klişeler ile kişilerin birbirlerine benzemeleri, tek tip bir kadın ve erkek rolünün ortaya çıkmasının önünü açabilecek, bu da egemen iktidarın yönetim sürecinde işini kolaylaştıracaktır. Çünkü sistem kendine boyun eğmeyen, kendinden olmayanı doğrudan olmasa bile dolaylı yollarla kısıtlama ve cezalandırma eğilimindedir ve bireyler bilinçaltılarında bu sınırların dışına çıkmamaları gerektiği düşüncesiyle hareket ederek bahsedilen kalıp yargılar doğrultusunda hayatlarını sürdürmeyi yeğlemektedirler (Öztürk, 2011: 19).

Toplumsal cinsiyet noktasında da kadına ve erkeğe dair sayısız kalıp yargı bulunmaktadır. Bu noktada bir cinsiyetin diğerine oranla daha fazla nitelendiği düşünülen özelliklere cinsiyete dair kalıp yargılar tanımı kullanılmaktadır. Bu bağlamda, ikili karşıtlıkların merkezinde yer alan modernist bakış açısına göre, erkeklik ve kadınlık temelde zıt yapılar olarak algılanmakta, erkeğe yüklenen olumlu rollerin ya da kalıp yargıların tam karşıtı kadın kimliğiyle örtüştürülmektedir. Örneğin erkek rasyonellik ve güç üzerinden tanımlanırken kadın için irrasyonelite ve fiziksel ve duygusal olarak zayıflık kavramları kullanılmaktadır (Akca ve Tönel, 2011: 12). Bu örnekten de anlaşılacağı üzere kadına dair kalıp yargılar bir şekilde erkeklik algısı üzerinden oluşturulmaktadır.

Bu kalıp yargılar kadınla ilgili olduğunda, genelde annelikle ilgili, doğurganlıkla ilgili ifadelerle karşılaşmak daha olasıdır. Örneğin kadın sıklıkla edilgen, ilgiye muhtaç, aşırı duygusal, tüketim odaklı gibi kalıp yargılarla değerlendirilir. Erkekler için ise en fazla rastlanan stereotiplerin aktif, başarılı, güçlü gibi sıfatlar olduğu söylenebilir (German, 2006: 54-55). Ancak bu bölümde genel anlamda kadın kimliğinin nasıl inşa edildiğini anlamak adına kadınlara yönelik kalıp yargılar üzerinde durulacaktır.

Kadınlar ile ilgili stereotiplerin incelenmesinde çeşitli kategorilerin varlığından söz etmek yanlış olmayacaktır. Örneğin kadınların bedenleri ile ilgili söylemler ve düşünceler, karakter özelliklerine dair ön yargılar ve varsayımlar, din ve aile yapısının teşkil ettiği klişeler bu grupların en belirginleri olarak örnek gösterilebilir. Özellikle kadının bedenine dair yargılar modern toplumlardan tutun da hala gelişme çabasında olan toplumlara kadar

benzer beklentileri, sınırlamaları ve klişeleri içermektedir. Bu yönüyle bazı kalıp yargılar kültürden kültüre farklılıklar gösterse de evrensel niteliklere de sahiptir.

Kadınların bedenlerine dair en bilinen stereotiplerden biri ideal kadın ölçüleridir. Özellikle Amerikan Sinemasının güçlü etkisi sayesinde daha da güçlenen bu düşünceye göre ideal kadın 168-170 cm aralığında bir boya, uzun bacaklara, bronz bir tene ve canlı sevimli bir yüz ifadesine sahip olmalıdır. Yine kadın dergileri ve moda programlarının etkisiyle kadına dair çeşitli vücut ölçüleri dayatılmaktadır (Kesselman ve McNair, 2003: 119). Dove (2005) dergisini yapmış olduğu kadınların bedenleriyle ilgili basmakalıp düşüncelere dair hazırlanan araştırma raporunun sonuçlarına göre, ideal kadın 90-60-90 bedenine sahip olmalıdır. Ayrıca ilgili rapora göre, ideal kadın ince belli, güzel, uzun saçlı, akıllı, sempatik, doğal olmalıdır.

Baudrillard da (2008: 24) tüketim toplumlarının başrol oyuncularının kadınlar olduğunu, yaratılan güzellik mitleriyle kadınların birbirlerinin kopyasına dönüştürülmeye çalışıldığının altını çizmekte ve bu durumu da eril bir yapıyla bağdaştırmaktadır. Özellikle medyanın insanın bedenini tüketim nesnesi konumuna ittiğini düşünen Baudrillard, kişilerin protezleşen yapay varlıklara dönüştürüldüğünü, ayrıca insanların toplumsal normlara uyma telaşıyla plastikleştirildiğini, bu sürecin ise en çok kadınları etkilediğini belirtmektedir. Bu noktada Baudrillard modern dönem güzellik anlayışını sert bir dille eleştirerek insanoğlunun özünden çıkarıldığını, kadının ise sistemin fetişlerinin kurbanı olduğunu iddia etmektedir.

Baudrillarda dışında, beden ve kadın düşüncesine odaklanan bir diğer önemli isim Foucault'dur. Michel Foucault'nun ünlü cümlesi "İktidar bedenine içine sızmıştır" ifadesi, kadının bedeninin erkek egemen yapı tarafından neden bu derece ön plana çıkarıldığını belirli ölçüde anlatır niteliktedir. Foucault (1995) özellikle beden ve iktidar ilişkileri üzerindeki değerlendirmelerinde aşamalı bir sürece değinir. Bedenin geçmişten günümüze önce cezalandırma yöntemiyle, sonra edilgen hale getirilerek ardından da öz disiplin kazandırılarak iktidar tarafından sürekli kontrol edildiğini iddia eden Foucault, bu süreçte hapishane, akıl hastaneleri, okul ve dini kurumlar gibi araçların güç odakları tarafından kullanıldığını söyler. Bu araçlar bedenleri uysal hale getirir. Bu uysallaşma sayesinde kişiler cezalandırılma ya da sistem dışına itilme korkusuyla kurallara uyarlar ve bireyler

belirli bir süre sonra iktidarın denetimine gerek kalmaksızın sistemin fetiş bedenlerine dönüşürler.

Foucault bu noktada belki de bir detayı atlamaktadır. Uysallaşan ve fetişize edilen bedenler konusunda kadınların durumuna ayrıca bir parantez açmak Foucault'nun demeye çalıştığı uysallaştırılan bedenler konusunu daha derin ve anlaşılır hale getirecektir. İşte tam bu noktada Sandra Barkty, Foucault'nun düşüncelerine katılmakla beraber erkek iktidarının kadını erotize bedenlere dönüştüren yaklaşımına yeterince değinmemesine eleştiride bulunur ve “narinlik zorbalığı” kavramını ileri sürer. Kadınların saçları, vücutları, hatta göz renklerine kadar belirli standartlar çizen patriyarkanın yarattığı zorbalık yine de doğrudan bir zorlama ile ya da cezalandırma yöntemiyle değil, kadına yönelik çizilen imajlarla yaratılır. Dolayısıyla kitle iletişim araçları kadına dair olanın kıstasını belirlemede iktidarın temel silahıdır. (Aktaran Şavran, 2012: 157).

Foucault, bedeni iktidar üzerinden tanımlar. Pierre Bourdieu ise (1986) bedenin kültürel bir sermayeye dönüştürüldüğünü iddia eder ve kadın bedeninin üzerinde yapılan müdahalelerin aslında sınıf farklılıklarının önünü açabildiği düşüncesiyle patriyarkal kapitalizme hizmet ettiğini savunur. Bourdieu aslında bedensel değişimleri insanların fiziksel sermayeleri olarak tanımlar ancak bu fiziksel değişimlerin temelde kültürel bir baskı ya da beklenti sonucu gerçekleştiği düşüncesini savunur. Ayrıca Bourdieu, estetik operasyonlar ve diğer dış müdahalelerin ekonomik yeterliliği olan kadınlar tarafından gerçekleştirilebileceğini düşünmekte, bu durumun da sınıf ayrımını dolayısıyla kadın birliğini ve bütünleşmesini yok edeceğini ima etmektedir. Bu bağlamda Pierre Bourdieu kadın bedeninin dış müdahaleler üzerinden şekillendirilmesini sosyolojik bir çerçevede sınıf ilişkileri üzerinden analiz etmiştir.

Kadın bedeni ve bu bedenin sistem tarafından cinsiyetleştirilmesi güzellik efsaneleri dışında başka detaylarda barındırmaktadır. Lorber ve Yancey'e (2013: 54) göre, Batı'lı ülkelerde kadınlar için spor, diyet ve güzelleşme amaçlı yapılan estetik gibi dış müdahaleler sistem tarafından idealize edilmiş kadın bedenine ulaşmanın yegane yöntemleridir. Üstelik estetik amaçlı ameliyatlar kendi içerisinde birçok risk de barındırmaktadır. Kapitalizmin de beslediği bu süreç kadınların ruhsal sağlıklarında da birçok sorun yaratmakta, anoreksiya ve bulimiya gibi yeme bozukluklarına neden olmaktadır. Bu noktada kültürel açıdan kadına dayatılan bu yabancılaşmış bedenler

kadınları belirli standartlara indirgemekte ve onların akılla, mantıkla ya da başarı ile özdeşleşmelerinin önünü kapamaktadır.

Kadının bedeni ile ilgili bu dayatmalar oldukça eski tarihlere dayanmakta, bazı Afrika kabilelerinde kadınlar cinsel anlamda sınırlanmaları adına sünnet edilmektedir. Hatta Afrika'daki bazı ilkel kabilelerde kadınların boyunlarına daha bebeklikten itibaren güzellik göstergesi olarak çeşitli metal halkalar takılmakta ve kadınlar zamanla bu halkalar olmaksızın boyunlarını kontrol edemez hale getirilmektedir. Kadınlar ilgili kabilenin gelenekleri dışında hareket ettiklerinde ise metal parçaları çıkarılarak kadınlar idam edilmektedir. Bu geleneğin hala, Nijerya ve Sudan'da devam eden bir ritüel olduğu bilinmektedir (Vallois, 1975: 91).

Kadın bedeninin disipline edilerek belirli kalıplara sokulması Avrupa'da eski bir gelenek olarak bilinmektedir. Örneğin Avrupa'da, özellikle İngiltere ve Fransa'da 15. yüzyıldan itibaren vücutlarını sımsıkı saran korseler ve ağır tuvaletler giymek zorunda bırakılmışlardır. Hatta bu gelenek yaklaşık iki yüz yıl sürmüş ve tüm Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Ancak bu ağır ve giyilmesi zor elbiseler kadınların fiziksel anlamda rahat hareket etmelerinin önüne geçmekte hatta nefes bile almalarını zorlaştırmaktadır. Bu gelenek Birincin Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam etmiş, sonrasında tıbbi sakıncaları anlaşılınca terk edilen bir ritüel haline dönüşmüştür. (Erkal, 2017).

Benzer bir durum Çin ve Japonya'da yaşanmaktadır. Bu ülkedeki kadınlara dayatılan güzellik ve estetik anlayışı ise küçük ayaklarla ilintilidir. Japonya ve Çin'de Bir kadının ayağı ne kadar küçükse o derece güzel kabul edilir. Bu nedenle bu ülkelerde kız çocuklarına küçük yaştan itibaren ayakları büyümesin diye dar pabuçlar giydirilir ve böylece kız çocuklarının ayaklarının büyümesi engellenir. Ancak bu hareket kadınların ayaklarında büyük ortopedik sorunlara neden olmuş, onların birçok fiziksel tahribatla yüz yüze kalmalarına sebebiyet vermiştir (Şavran: 2019: 155).

Kadınların bedenleri ile ilgili bir diğer mesele ise medikalizasyon yani tıbbileştirme adı altında kadınlara has durumların sağlık sorunları ya da problemlili durumlar haline getirilmesi sürecidir. Özellikle menstrasyon olarak da bilinen adet dönemleri, doğum ve menopoş süreci, eril dünyanın medikalizasyon adı altında kadınları belirli basmakalıp yargılar üzerinden küçük düşürdüğü ve kadın bedenini aşağıladığı durumlara dönüşmüştür.

Burada kastedilen şey kadın bedeninin belirli yargılarla ötekileştirilmesi sürecidir. Örneğin, adet dönemi kadınların düzenli olarak yaşadıkları bir tür doğal döngüdür ancak erkek egemen yapı geçmişten günümüze birçok kültürde regl sürecini utanılacak ya da saklanılacak bir dönem olarak göstermiştir. Bu noktada regl öncesi ve regl dönemi kadınların etrafına öfke saçtığı kaotik, stres dolu ve kontrolsüz bir evre olarak düşünülmektedir. Bu durum doğrudan eril dünyanın adet dönemini hastalık olarak tanımlamasıyla ilintilidir. Böylece kadınlar her ay düzenli olarak hasta olduklarına inandırılmakta, belki de bu baskı ya da hissiyat kadınların genel mental sağlıklarına da olumsuz yansımaktadır. İşin en şaşırtıcı yanı ise regl döneminde kadınların tehlikeli, aşırı duygusal ya da dengesiz olduğu düşüncesinin kültürel bir inanış olmasına karşın tıbben de kabul edilmesidir. Bu durum bir noktada tıpkı tarih gibi diğer bilimlerin de erkek eliyle yazılmış yazınlar olduğuna dair kanıt niteliğindedir (Şavran, 2019: 155-160)

Kadın bedeninin belirli kalıp yargılar üzerinden değerlendirilmesinin önünü açan bir diğer detay ise üreme yanı doğum sürecidir. Özellikle geleneklerine bağlı babaerkil toplumlarda kadınlar için çocuk sahibi olmak, özellikle erkek bebek sahibi olmak toplumsal anlamda bir statü kazanmanın önünü açan önemli bir adımdır. Ancak herhangi bir nedenden ötürü çocuk sahibi olmayan ya da olamayan kadınlar üzerinde bu süreç büyük travmalar yaratmaktadır. Ayrıca doğum süreci kadının bedenini doğrudan etkileyen, uzun soluklu bir dönemdir. Kadınların kilo aldığı, bedenlerinde çeşitli deformasyonlar yaşadığı doğum süreci ya da annelik dönemi ataerkil yapı tarafından kadının kendini gerçekleştirme için bir tür mecburiyet olarak görülmektedir. Ayrıca kadın bedeninin doğum sürecinde hastalıklı bedenler haline dönüştürülmesi de bu noktada altı çizilmesi gereken bir diğer önemli detaydır. Bir diğer deyişle doğum annenin özel alanından çıkartılıp kamusal alana taşınmış böylece hastaneler aracılığıyla kadının üreme süreci de medikalizasyonun bir uzantısına dönüştürülmüş böylece kadın bedeni de dolaylı olarak da olsa denetim altına alınmıştır (Şavran, 2019: 161-162).

Kadın bedeni üzerinden yaratılan bir başka sınırlama ve kalıba sokma süreci ise menopozdur. Tıpkı regl süreci gibi kadının doğal bir döngüsü olarak kabul edilmesi gereken bu dönem kadının doğurganlık yetkinliğini kaybettiği bir tür yetersizlik olarak yansıtılmaktadır. Menopoz'un hem bir tür hastalık olarak gösterilmesi hem de anne olma yetkinliğinin kaybolduğu vurgusu aslında kadının birincil görevinin doğurmak olduğu fikrine dayanmaktadır. Bu noktada erkekler de yaşlandıkça kellik ya da cinsel

performansın azalması gibi sağlık problemleri yaşanmakta, bu durum da medikalizasyon adı altında bazı çözüm önerileri ile tedavi edilmektedir. Ancak erkeklerin noksanlıkları ile kadının doğal süreci arasındaki çok net bir farklılık vardır. Kadının doğum, regl ve menopoz süreci olması doğal aşamalar, bunların bir tür hastalıklı halmiş gibi gösterilmesi ve bu süreçlerden geçen kadınlara dair bedensel ve kültürel stereotipler belki de feministlerin en çok eleştirdiği temel noktalardır (Şavran, 2019: 163).

Görüldüğü üzere bedene dair çeşitli kalıp yargılar günümüz popüler medyasında sıkça karşılaşılan ifadelere dönüşmektedir. Bu durum eril bir arzunun sonucunu yansıtmakla beraber diğer yandan da kadınların öz saygılarına zarar vermektedir. Daha önce de birçok kere altı çizildiği üzere kadınlar sistemin çizdiği modellere erişebilmek adına bıçak altına yatmakta, moda uymak adına büyük paralar harcamakta ve tüketimin nesnesine dönüşmektedirler (İnceoğlu ve Kar, 2009). Bu çalışmanın da ana konularından biri olan eril bakış kavramı burada kritik bir öneme sahiptir. Çünkü eril bakışın nesnesi haline getirilen kadınlar erkek egemen düzenin yarattığı klişeler yüzünden hem fiziki hem de ruhsal sağlık sorunları yaşamakta, diğer yandan da kendini bulma sürecinde öz benliklerinin dışında bir rolle yaşamak durumunda kalmaktadır.

Kadın kimliğiyle ilgili ele alınması gereken bir diğer süreç de kadının cinselliğidir. Bu noktada kadının kendi bedenini keşfetmesi, doğurganlık dışında cinselliği doğal bir ihtiyaç olarak görmesi ve yaşaması, ataerkil toplumlarda büyük bir tabu olarak görülmektedir. Doğu toplumlarında kadın cinselliği namus kavramıyla bir anılmakta ve bireylerin kendi aralarında dahi konuşmaktan çekindikleri ya da utandıkları bir konu olmaktadır. Bu nedenle kadın kimliği cinsellikle örtüştürülemez bir süreç olarak düşünülmektedir (Schroeder, 2007: 10). Doğu toplumlarında kadının cinselliği kontrol altına alınması gereken bir süreç olarak kabul edildiği için de bazı mekanizmalar ön plana çıkartılmaktadır. Örneğin din kadınları cinsellik noktasında baskı altına almak adına kullanılan, ideolojilerin en önemli aygıtlarından biri olarak gösterilebilir (İlkaracan, 2014: 14-21). Ayrıca bekâret ve kızlık zarı (hymen) özellikle geleneksel toplumların kadına dayattığı sembolik anlamları olan kavramlardır. Kadının bekâreti sanki bir tür devredilen mal ya da miras olarak görülür ve kadının kendini cinsellik anlamda sürekli olarak koruması, saklaması, muhafaza etmesi beklenir (Öztürk, 2012: 89). Batı toplumlarında durum daha esnek olsa da orada da temel problem kadının cinselliğe ile ön plana çıkartılması, yetkinlikleri ya da arzularının ikinci plana itilmesidir. Nereden bakılırsa

bakılsın kadının kendi bedenine dair keşfi kadının aleyhine işlemektedir. Bu durum doğrudan erkek egemen yapının oluşturduğu kuralların doğal sonucudur. Yani kadınlık, bireylerin ne istediğinden ziyade sistemin ne istediğiyle inşa edilen ya da sürdürülen bir olgu olarak nitelenebilir.

Dalmış (2018) ise “*Kültür, Kadın Kimliği ve Pozitif Ayrımcılık*” isimli makalesinde kadına dair bazı kalıp yargıların altını çizmekte ve yazarların eserlerine ve fikirlerine atıfta bulunarak açıklamaktadır. Makalesinde Dalmış, Nietzsche’nin Shakespeare’in ünlü oyunu Hırçın Kız’a atıfta bulunduğu ve Freud’a dayandırdığı iki tür kadın kimliğinden bahsedilmektedir. Birinci kategori, Hırçın Kız’daki kadın kimliği üzerinden açıklanmaktadır. Burada kadın, evlenerek ehlileştirilen, doğurganlığıyla ve itaatkârlığıyla erkeğine hizmet eden ve onun buyruklarına yerine getiren bir tür “Havva”dır. Buradaki kadın Meryem Ana’ya da atıfta bulunur şekilde bekâretiyle kutsanmış anne kimliğine atıfta bulunmaktadır.

Ancak kadın hata yaptığında ödülü erkeğin ona uyguladığı şiddettir. Bu yönüyle kadın sadık ve itaatkâr olarak nitelenmektedir. İkinci kategorideki kadın ise erkeğin arzularını ve fantezilerini yerine getirmek için var olduğu düşünülen kadındır. Yukarıda yarattığı kutsal kadın kimliğinin dışında bir başka kadın yaratan erkek egemen sistem burada kadını kendi günahlarının nesnesi haline getirmektedir (Dalmış, 2018). Bu durumu destekler nitelikte Tolstoy’un oldukça ünlü bir cümlesi bulunmaktadır: “Bütün felaketler ya da önemli bir bölümü, kadınların ahlaksızlığından ileri gelir” (Aktaran Dökmen, 2016: 120).

Platon ve Aristoteles söz konusu kamusal alan ve politika olduğunda erkeklerin kadınlara oranla daha özel ve yetenekli olduğunu iddia eder. Bir diğer ünlü filozof Ortega Gasset’de erkeğin en çekici ve erkeğe özgü yetkinliğinin yöneticilik vasfı olduğunu savunur ve bu özelliğin kadında bulunmadığının altını çizerek (Öztürk, 2000: 61). Kant gibi aydınların bile söz konusu kadın ve evlilik olduğunda kadının erkek tarafından tamamlanması gereken bir öteki olduğunu öne sürmesi, nesnel akıl yürütme yetisinin kadınlarda noksan olduğunu iddia etmesi, eril normların kadın kimliğine olan etkisini kanıtlar niteliktedir (Zeybekoğlu, 2013: 14).

Görüldüğü üzere hem edebiyatta da, hem felsefe de, hem de günlük söylemlerde kadına yönelik oldukça olumsuz düşünceler bulunmaktadır. Kimi zaman nefret boyutunda olan bu söylemlerin temelinde mizojinizmin yani kadın düşmanlığının yattığı bile iddia edilebilir. Bu düşmanlığı kanıtlar nitelikte bir Rus atasözü şöyle der: “Karşıdan iki kişi geliyor sandım; meğer sadece bir erkek ile karısıymış”. Görüldüğü üzere kadına dair olan yargılar neredeyse her kültürde bir şekilde benzerlikler göstermekte ve kadını ikinci bir konuma yerleştirmektedir (Berktaş, 2010: 25-27).

Özetle kadın kimliğinin oluşumu, sosyal ve kültürel etkiler aracılığıyla gerçekleşen bir süreç olarak kabul edilmektedir. Zaman ve mekândan bağımsız olarak, kadın kimliği hala birçok açıdan öteki statüsünde yer almakta ve kendi benliğini arayışında birçok engelle ya da sınıra maruz kalmaktadır. Her ne kadar postmodern dünyanın getirdiği ve kadının toplumda konumunu olumlu bir noktaya taşıyan çeşitli gelişmeler olsa da, kadın günümüzde kontrol edilmeye çalışılan ve sistemin çarklarına uygun şekilde hareket etmeye zorlanan bir statüdedir. Bu durum kimi zaman ataerkillikle kimi zaman hegemonik erkeklik kavramı ile kimi zaman ise mizojinizm yani kadın düşmanlığı kavramı ile açıklanmaktadır.

1.1.5. Ataerkillik ve Erkek Kimliği

Ataerkillik birçok farklı kaynaktan farklı tanımlara sahip olsa da temelde ideoloji uzantılı bir terim olduğu düşüncesi ortak bir kanaat olarak kabul edilmektedir. Türk Dil Kurumu’na göre, ataerkillik “soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden düzen, pederşahilik” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımda da görüleceği üzere aile ve soy gibi toplumun temelini teşkil ettiği düşünülen iki temel kavram sadece erkek kimlik üzerinden açıklanmaktadır. Dolayısıyla ataerkillik erkekliğin kendine dair oluşturduğu bir düzenin devamını sağlayan güçlü bir sistemdir.

Ataerkillik kavramı eski Yunanca’da bir soyun reisi anlamına gelmektedir. Tarım toplumlarında ise bu kavram, babalık ve liderlikle özdeşleştirilmiş, ailenin reisi, dinin ve kilisenin lideri ya da toprak sahibi olmak gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir (Bozok, 2018: 27-29). Weber’e göre, ataerkillik erkeğin evin lideri ve reisi konumunda görüldüğü bir tür devlet sistemi olarak görülmektedir (Aktaran Pateman, 1988: 47).

Fransızca Paternalizm, İngilizce olarak ise Patriarchy (Patriyarka) olarak bilinen ataerkillik, bir tür iktidar olarak kabul görmekte, iktidar kavramı ise doğrudan yönetme gücüyle ilişkilendirilmektedir. Buradan yola çıkılacak olursa, ilgili kavram için erkek baskınlığının toplumsal rollere sızdığı bir tür uygulama sistemi ya da rejim ifadesi kullanılabilir. Bu noktada, ataerkillik, aile ilişkileri, akrabalık, mülk paylaşımı gibi yapılar ya da süreçlerde daha fazla karşılaşılan bir kavramdır (Ersöz, 2016: 34-35).

Ataerkillik, Sylvia Walby'e (1986: 51-61) göre, erkeklerin oluşturduğu bir ağ üzerinden kadınları edilgenleştirerek sömürdükleri bir mekanizmadır. Walby, ataerkilliği 6 temel gruba ayırır. Bunlardan ilki özel alan üzerinden üretilen ataerkilliktir. Burada kastedilen karı koca ilişkileri ve emek üzerinedir. Buna göre, erkeğin para kazanarak yarattığı gelir kadın üzerinde söz sahibi olmasını mümkün kılmaktadır. İkinci grup kadınların kamusal alanda iş dünyasında ikinci konuma itilmesi ve ücretli çalışmanın erkeğin lehine örgütlenmesi üzerinden açıklanır.

Ataerkillik ile ilgili üçüncü kategori devletin ataerkil bir yapı olması ile ilgilidir. Evlenme, boşanma, doğum kontrolü gibi tüm kavramlar patriyarka sayesinde kadının isteklerinin dışında gerçekleşmektedir. Dördüncü kategori erkek şiddetidir. Erkeğin kadına uyguladığı şiddet, kadın ve erkek arasındaki gelir adaletsizliği dolayısıyla daha da artmaktadır. Hükümetler ise bu konuda tedbirler alıyor gibi görünse de temelde erkek egemen düzen zaten erkeğin fiziksel ve ruhsal şiddeti üzerinedir. Dolayısıyla, kadına erkek tarafından uygulanan şiddet hukuki yaptırımlar üzerinden caydırıcı yaptırımlar taşımamaktadır. Beşinci kategori heteroseksüellik ve cinsel çifte standart olarak bilinmektedir. Burada kadının ve erkeğin cinselliği yaşama şekli ile ilgili sınırların kadının aleyhine işlediği anlatılmakta ve bu durumun temel nedeninin de erkek egemen düzen olduğu vurgulanmaktadır. Son kategori ise, kültürel yapı, kurum ve pratiklerin cinsiyetçi yani fallus merkezli olmalarıdır. Atasözleri, deyimler, şarkı sözleri gibi halka ya da topluma dair kavramlar da ataerkilliğin taşıyıcıları olarak nitelendirilmektedir (Walby, 1986: 50).

Hartman ise (2012: 164), ataerkilliği ekonomik yapıların bir sonucu olarak görmekte, bir alt üst ilişkisi şeklinde konumlamakta, erkekleri kendi içerisinde özerk bir yapı olarak sınıflandırmakta ve ataerkillik kavramını bu özerk yapı üzerinden kadınlara baskı kurulmasını sağlayan ilişkiler bütünü olarak tanımlamaktadır. Buna göre bu özerk sistemin

içerisinde kadınların kendilerine yer bulabilmeleri ancak ve ancak oyunu kuralına göre oynamakla yani yapının sınırlarına boyun eğmekle mümkündür (Ersöz, 2016: 33).

Marshall (1999: 47) ise ataerkilliği eş zamanlı olarak erkeklere ve erkeklığe öncelik tanıyarak, kadınları ve kadınlığı ikincilleştiren ve kadınları erkek egemenliği altına alan toplumsal bir yapılanma olarak tanımlamaktadır. Ataerkillik kelimesi önceleri erkek aile reislerinin otoritesi üzerine kurulu toplumsal sistemleri tanımlamak için kullanılmıştır. Daha sonraları anlamı genişlemiş ve kadınların ikincil durumunu doğrudan kadının biyolojik yapısıyla ilişkilendirerek, kadını salt özel alana mahkûm eden ve erkekleri de kamusal alanın liderleri olarak niteleyen bir düşünce şekline dönüşmüştür. Erkekmerkezcilik ya da androsentrizm olarak da açıklanabilecek ataerkillik, toplumların algılarını eril perspektifler üzerinden oluşturan yapılara dönüştürerek kadınları marjinalleştirir (Michel, 1984: 6).

Bu süreçte ataerkil düzende kadınların rızasının üretimi çabalanırken bir yandan da kadınların kendi aralarındaki hegemonik mücadeleler patriyarkal sistemin devamının sağlanmasını kolaylaştırmaktadır. Bu durum özellikle geniş aile yapılarında anne-oğul-gelin üçgeninde oluşan bir durum olarak nitelendirilebilir. Birbirleriyle güç ilişkilerine giren anne ve gelin erkeklerin rızasını kazanmak adına ataerkilliği çoğu kez içselleştirmek durumunda kalır (Kandiyoti, 1997: 122). Ataerkil sistemler kendi içerisinde benzerlikler gösterir ve belli başlı özelliklere sahiptir. Bunlar sırasıyla aile yapısının erkeğin soyuna göre belirlenmesi, evliliğin erkeğin lehine olacak şekilde kutsal bir kavram olarak ön plana çıkartılması, kadın ve çocuğun erkeğin mutlak otoritesini kabul etmesi olarak ifade edilebilir. Ayrıca ataerkil toplumların birçoğunda kadının birincil görevi anneliktir ve kadın kimliği tamamen bu çerçevede oluşturulmalıdır (Pira ve El Gün, 2004).

Ataerkillik bir tür kendini yeniden üretme yapısının sonucudur. Yani ekonomik yapının oluşumu, kadın ve erkeğin rol dağılımı, nesillerin oluşturulması gibi kavramlar sistemin kendini sürekli olarak erkeğin lehine pekiştirmesini sağlayacak şekilde tasarlanır (Kandiyoti, 1997: 114). İş paylaşımı, günlük hayata dair roller ve annelik babalık statüleri sıklıkla popüler kültür ve medya tarafından bireylere dayatılır ve devletin ya da sistemin ideolojik aygıtları vazifesini gören bu araçlar sayesinde eril tahakküm kendini daha da sağlama alır.

Patriyarka her ne kadar 6000 yıllık tarihe sahip, kökleri Mezopotamya'ya kadar dayanan eski bir kavram olarak bilinse de, yarattığı toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ciddi anlamda ele alınması çok eskiye dayanmamaktadır. Özellikle 1800'lü yıllardan itibaren başlayan kadın hareketi ile yaratılan farkındalık, günümüzde akademik anlamda da kendine yer bulmuş ve ataerkil düzen hem sınıfsal açıdan, hem de kültürel ve sosyal bağlamda ciddi ölçüde ele alınan bir kavram olmuştur (Ersöz, 2016: 37). Patriyarka kavramı farklı kaynaklarda başka isimlerle de anılmaktadır. Örneğin fallokrasi yani penis egemenliği kavramı çoğu kez patriyarka ile özdeş terimler olarak kabul edilmektedir. Ancak fallokrasi kimi zaman erkek egemenliğini vurgulamak için kullanılan andokrasi ile de paralel kullanılan bir kavramdır (Michel, 1984: 6).

Kate Millett ise patriyarkayı şu cümlelerle özetlemektedir: “Toplumumuz... bir patriyarkadır. Ordunun, sanayinin, teknolojinin, üniversitelerin, bilimin, politik makamların, maliyenin kısacası toplum içindeki her iktidar aracının, polisin zorlayıcı gücü de dâhil olmak üzere, bütünüyle erkeklerin elinde olduğu hatırlanırsa bu gerçek derhal açıkça ortaya çıkar” (Aktaran Hartmann, 2012: 173). Bu noktada özellikle feminist yazar ve düşünürler, ataerkillik kavramının sadece biyolojik indirgemeci, tarihi soyutlayan, homojen ve tekçi erkek egemenliği üzerinden yapılan tanımlarının yetersiz olduğunu ve bu tarz tanımlamaların sadece şemsiye bir terim işlevi gördüğünü belirtmişlerdir (Pease, 2000). Bu nedenle ataerkilliğin sosyal ve tarihsel bir yapı olmasından kaynaklı karmaşık bir süreç olması sebebiyle tam olarak kavranabilmesi, ancak ve ancak erkek kimliğinin de detaylı olarak anlaşılması ile mümkündür.

Erkek, Türk Dil Kurumu'na göre, “insan, hayvan ve bitkilerin dişiye dölleyecek cinsten olanı, sperm oluşturan organizmadır. Bir diğer tanımda ise erkek, “yetişkin adam, bay, er” “koca” ya da “sözüne güvenilir, mert” kelimeleri ile tanımlanmaktadır. Segal'e (1992: 34) göre ise, “erkek olmak kadın olmamaktır, eşcinsel olmamaktır, herhangi bir ikinci sınıflık işaretiyle etnik veya başka türlü damgalanmamış olmaktır”. Bir diğer tanımda ise erkeklik, erkeklere atfedilen özelliklerin, fikirlerin ve yaşam tarzlarının zamana, mekâna ve kültüre göre değişebilen bir toplamına karşılık gelmektedir (Maral, 2004). Connell (2016: 14) ise, erkekliği iktidar algısını pekiştirmek ve sağlamlaştırmak adına kadınlık kavramına karşıt bir toplumsal cinsiyet rejimi olarak açıklamaktadır. Benzer şekilde Sancar'da (2008: 16) erkekliği bir tür “iktidar konumu” olarak sınıflamakta,

kendinden olmayanın üzerine basılarak oluşturulan bir tür egemenlik olarak tanımlamaktadır.

Erkek kimliği ya da erkeklığe dair tanımlar, zaman ve mekândan bağımsız olarak genellikle ataerkilliğin bireylere dayattığı roller üzerinden tanımlanmaktadır. Buna göre, “erkeklik, bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl duyup, düşünüp, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri, tutum ve davranışları içeren pratikler toplamıdır” (Atay, 2004). Özellikle bu roller sıklıkla baba olmak, koca olmak, patron olmak üzerinedir. Ataerkillik, mutlak otorite ve baba olma üçgeninde erkeklik bir tür nirengi noktasıdır (Talimciler, 2016: 44).

Erkeklik, doğu toplumlarında ataerkillik üzerinden belirlenmektedir. Buna göre erkek cinsel anlamda güçlü olmalı, ev işlerini kadına bırakmalı, eşcinsellere yönelik ayrıştırıcı hakaretleri normal karşılamalı, sadece erkeklerle arkadaşlık kurmalı, belli kıyafetler ve belli renkler giymeli, örneğin kadınlara özgü olduğu düşünülen pembe renk giymemelidir (Bozok, 2011: 38). Batı toplumlarında ise, erkek ya da erkeklik daha çok bireylerin bedeni üzerinden tanımlanmaktadır. Yani erkek güçlü, kaslı, sağlıklı olmalıdır. Ancak toplumsal ilişkilerinde yine kadının bir adım önünde olmalıdır (Erdoğan, 2011: 56). Bir başka erkeklik tanımında ise erkeklığın cinsel iktidarı, geçindirici özellikleri ve koruyucu kimliği vurgulanmaktadır (Gilmore, 1990: 23).

Erkeklik inşası kadınların aksine kamusal alanda gerçekleşen bir süreçtir. Özel alanda baba, koca, eş, evin reisi olan erkek kamusal alanda patron, iş adamı, işçi gibi sıfatlar kazanarak erkek kimliklerini oluşturmaktadırlar (Navaro, 1996: 156). Erkeğe dair yüklenen roller ve erkeğin kimliğini kazanma süreci görüldüğü üzere neredeyse bir tür kahraman miti yaratılarak daha küçüklüklerinden itibaren erkeklere aşılansmaktadır. Bireyin yaşadığı toplumdan bağımsız erkek olma süreci karmaşık ilişkiler ağıyla örülü ancak temelinde sorunlu bir aşamadır.

Pierre Bourdieu ise, (2001: 52) erkeklığı cesaret kavramı üzerinden açıklamakta, aslında erkeğin sevgiden uzak, güç odaklı görünme gayretinin korkaklığın bir uzantısı olduğunu belirtmektedir. Bu korkunun ise temelde kadına duyulan öfke ve korkuyla ilintili olduğunu iddia etmekte ve kendini gerçekleştirememe endişesinden kaynaklı korkuların erkekteki dışa vurumunun kadına yönelik şiddet ve ötekileştirmeye dönüştüğünü

savunmaktadır. Yani erkek, erkek olma sürecine ulaşamama ihtimalini de kadın ile ilişkilendirmekte, kadını günah keçisi ilan etmektedir.

Erkeklik ulaşılması, edinilmesi ya da kazanılması zor bir süreçtir çünkü her erkek için güçlü, mükemmel, savaşçı, yenilmez olmak mümkün değildir. Bu durum çoğu kez erkeğin kendi hem cinsi ile olan mücadelesi ile ilişkilidir. Erkek sadece kendinden olmayanı değil kendi gibi olmayanı da dışlayan bir mekanizma görevi görür. Erkeklik çoğu toplumda sürekli olarak gerçekleştirilmesi umulan bir tür toplumsal görev gibi görülür ve bu rollerin dışına çıkmanın da bir bedeli olacaktır (Demez, 2005: 74-78).

Erkek kimliğinin açıklamaları tanımlardan da anlaşılacağı üzere çoğu kez patriyarka üzerinden gerçekleştirilmekte, erkeğe dair roller ve kalıp yargılar erkek egemen düzenin çerçevesinde açıklanmaktadır. Ancak 1980’li yılların başlarından itibaren kadın çalışmalarının bir yan kolu olarak ortaya çıkan erkek(lik) çalışmalarının katkısıyla, erkek tanımları değişime uğramaya başlamıştır. “Eril iktidarın kaynaklarına ve tezahürlerine ışık tutmayı amaçlayan disiplinler arası bir akademik çalışma alanı” olarak da bilinen erkeklik çalışmaları (İngilizce’si Masculinity Studies) erkeğe yüklenen rollerin, tanımların ve kalıp yargıların sorunlu süreçler olduğunu düşünmektedir (Zeybekoğlu, 2013: 61). Erkeklerin de kaybedebileceği, üzülebileceği, hata yapabileceği gerçeği erkeklik çalışmalarının merkezinde yer alan bazı konulardandır.

Erkeklik salt ataerkillikten ibaret olmayan bir kavramdır. Bu bağlamda erkek kimliği her ne kadar şu ana kadar eril bir sistemin doğal uzantısı olarak sunulmuş olsa da modernizme ve postmodernizme geçişle beraber erkeklik algısına dair radikal değişimler yaşanmıştır. Bunun sonucunda iktidarı sembolize eden bir erkeklik dışında sistem tarafından ötekiye dönüştürülen bir başka erkeklik daha ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımın doğru şekilde anlaşılması ise hegemonik erkeklik kavramının kavranmasıyla mümkündür.

1.1.6. Hegemonik Erkeklik

R.W. Connell’ın Hegemonik Erkeklik kuramı, hem kadın hem de erkeklik çalışmalarının üzerinde durduğu, erkek kadın ilişkileri dışında erkeğin hemcinsleriyle olan sorunlu iletişimini kendine konu alan bir kavramdır. İlgili terim temelde “*Yeni Bir Erkeklik Sosyolojisi*” adlı makaleye dayanmaktadır. Carrigan, Connell ve Lee, Gramsci’nin ünlü

hegemonya kavramını detaylı bir şekilde ele almış ve bu kavramı erkek ve iktidar ilişkisi noktasında tekrardan yorumlamıştır. İlgili makale Avustralya’da bir üniversitede yapılan akademik bir projenin ampirik sonuçları doğrultusunda ortaya çıkartılmış ve çoklu erkeklikler ve güç ilişkilerinin bir çerçevede dâhilinde ele alınmasını mümkün kılmıştır (Akca ve Tönel, 2011: 27-29).

Bu makaleye göre, hegemonik erkeklik; bazı eril güçlerin, egemenlik ve zenginliği hangi yollarla ele geçirdiklerini, gücü ve baskıyı ortaya çıkaran toplumsal ilişkileri nasıl normalleştirdiklerini ve bu sorunlu ilişkiler ağını nasıl tekrar tekrar üretip pekiştirmeyi başarabildiklerini kavrama amacıyla ortaya koyulmuş bir kavramdır (Carrigan ve diğerleri, 1985). Bir diğer deyişle, hegemonik erkeklik küçük bir azınlığın büyük grupların rızasını kazanmada kullandığı ikna pratiklerinin toplamıdır (Hanke, 1998).

Hegemonik erkeklik her ne kadar güç ilişkilerine atıfta bulunsa da burada kastedilen güç savaşları fiziksel bir mücadeleden ziyade ilişkiler ağında yaşanan iktidar savaşlarına karşılık gelmektedir. Yani tahakkümü elinde bulunduran erkeklik, kendine dair olmayan üzerinde bir baskı uygulayarak onu kendi gibi olmaya zorlar. Sonucunda erkeğin iki alternatifi vardır. Ya sisteme ayak uyduracak ve ataerkil kodların sürdürülmesine katkıda bulunacaktır ya da ikincil bir konuma itilerek ötekileştirilecektir (Whitehead, 2002: 89).

Hanke, hegemonik erkekliği iki işlevli bir mekanizma olarak tanımlamış ve ilgili kavramı sadece eril tahakkümün kadınları baskı altında tutmak için kullandığı iktidar ilişkileri olarak sınırlamamış, farklı erkekliklerin de bu mekanizmayla olan ilişkisine ışık tutmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, bu kavramın birincil işlevi yani dışsal işlevi kadınların üzerindeki güç odaklarının kurumsallaşması sürecine atıfta bulunurken ikincil işlevi yani içsel işlevi küçük bir azınlıktan oluşan bir erkeklik grubunun diğer erkekler üzerinde kurduğu hegemonyayı anlamaya odaklıdır (Aktaran Türk, 2008).

Sancar (2008: 32), öteki olarak adlandırılabilirimiz alt-sınıf erkeklerin onayı ve suç ortaklığı olmadan hegemonik erkekliğin kurulmasının mümkün olmadığını altını çizmektedir. Eril iktidarın çoğunluğun onayını almak adına erkeklere eril fanteziler yoluyla birtakım özgürlükler sunduğunu, bu özgürlüklerin çoğu kez kadınlar ya da eşcinseller üzerinde oluşturulan bir iktidar süreci olduğunu belirten Sancar, bu durumun bir tür sus

payı olduğunu iddia etmektedir. Yani azınlık, gücünü pekiştirmek için kendinden olmayanı alt-sınıf erkeklere peşkeş çekmekte ve kendini yeniden üretmektedir.

Geleneksel erkeklik, egemen erkeklik, negatif ya da aşırı erkeklik gibi tanımlara da sahip olan hegemonik erkeklik, seksizm, ırkçılık, homofobi gibi kavramlardan beslenen, erkek odaklı düzeni normalleştiren bir süreç olarak nitelendirilmektedir (Akca ve Tönel, 2011: 35). Hegemonik erkeklik kavramı eleştirel erkek(lik) çalışmaları içerisinde oldukça sık eleştiri alan bir kavram olması dolayısıyla zaman içerisinde bazı değişimler geçirerek güncellenmiştir. Bu doğrultuda Connell (1998: 245) hegemonik erkekliği hiyerarşik bir egemenlik yapısı olarak tekrardan sınıflandırmış, vurgulanmış dişilik kavramını kullanarak hegemonik erkeklik ve vurgulanmış dişilik terimlerini ikili bir karşıtlık noktasına taşımıştır. Ayrıca bu kavramı tarihsel olarak oluşturulmuş bir iktidar kalıbıyla bağdaştıran Connell, bu düzenin devamının sağlanmasında dört temel etmenin varlığından bahseder (Aktaran Ersöz, 2016: 46).

Bu unsurlardan ilki, özel alan işlerinin ve kamusal alan işlerinin örgütlenmesinde toplumsal cinsiyetin etkisidir. İkinci altı çizilen nokta iktidar, şiddet ve cinsellik üçgeninde erkeğin dişiler üzerinde oluşturmaya çalıştığı otoriter düzendir. Burada kadına uygulanan şiddetin ve cinsel istismarın sıradanlaştırılma sürecinde patriyarkanın etkisi anlatılmak istenmektedir. Üçüncü etmen duygusal ilişkiler, annelik, çocuk yetiştirmek, mahrem ilişkiler gibi kavramlara yüklenen anlamların belirlenmesinde hegemonik erkekliğin rolüne atıfta bulunulmakta, son olarak ise simgesel ya da göstergebilimsel yapılar aracılığıyla oluşturulan egemenlik alanlarının iktidar ilişkileriyle bağları anlatılmaktadır (Ersöz, 2016: 52-53).

Hegemonik erkekliğin bir süreç bir inşa olduğu birçok yerde detaylıca vurgulanmaktadır. Bu bağlamda idealize edilen erkekliğe ulaşmanın bir ödülü diğer yandan da bir bedeli olduğunu ileri süren Connell (1998), erkeğin sosyalleşme sürecinin doğal bir parçası olduğunu düşündüğü hegemonik ilişkiler ağının tepesinde devlet, hukuk, medya ve ticari kurumlar olduğunu belirtmektedir. Donaldson (1993) ise Connell'ın bu ifadelerini onaylar biçimde hegemonik ilişkiler ağının dolayısıyla da hegemonik erkekliğin en çok iş dünyasında karşılaşılan bir yapı olduğunu savunmaktadır. Ancak Donaldson (1993), diğer tanım ve söylemlerden farklı olarak hegemonik erkekliğin kadınlar üstünde bir egemenlik kurma biçiminden çok öteki erkekler üzerinde bir hâkimiyet alanı yaratma

çabasının sonucu olduğunu öne sürmektedir. Bu söyleme paralel olarak Tayfun Atay'ın (2012) "erkeklik en çok erkeği ezer" cümlesi, hegemonik erkekliğin genel anlamda cinsiyetler üstü bir mesele olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Hegemonik erkeklik bir diğer yandan da bazı görsel süreçlere de karşılık gelmektedir. Yani erkeklerin hegemonik erkekliğin temsil ettiği erkek grubunda olabilmeleri için genç, şehirli, beyaz yakalı, heteroseksüel, eğitilmiş olmaları beklenir. Ayrıca, geliri yüksek bir işe sahip olmak, mümkünse aile babası olmak, kaslı ve atletik bir vücuda sahip olmak, futbol fanatığı olmak gibi özellikler oluşturulması beklenen erkekliğin yapı taşları olarak sıralanabilir (Sancar, 2008: 30). Jeff Hearn (2004) ise hegemonik erkek üyelerini tanımlarken daha ırkçı bir yaklaşımda bulunur ve onları Anglosakson, Hristiyan, batılı, riski seven, hiçbir koşulda şikâyet etmeyen, benmerkezci gibi ifadelerle kategorize eder.

Buna ek olarak, hegemonik erkeklik çeşitli kültürel ikonlar, mitik semboller ve kahramanlar üzerinden de üretilir ve sürdürülebilir hale getirilir. Özellikle sinema ve spor dünyasının başı çektiği bu süreçte, erkek için imkânsız yoktur mesajı sürekli altı çizilen bir nokta olarak toplumlara aşılanmaktadır. Kar payları milyar dolarları bulan büyük spor markaları ve Hollywood Sineması erkeğin gündelik hayatını kendi kodlarıyla şekillendirmekte ve hem kendine dair olanı güçlendirmekte hem de öteki olanla dolaylı bir mücadelenin içine girmektedir (Connell, 2016: 22). Böylelikle erkeğin kendinden olmayana uyguladığı her türlü şiddet ve saldırganlık bir ölçüde meşrulaştırılmaktadır (Thornton, 1993: 71).

Hegemonik erkeklik kavramı, bir yandan eril tahakkümün toplum üstündeki kültürel ve sosyal etkilerine değinirken diğer yandan da erkeklik krizi probleminin gün yüzüne çıkmasına neden olmuştur. Olunması beklenen erkekliğe ait kodların uzağında kalan erkek, bir şekilde ideal olana ulaşma çabası içerisine girmekte ancak hiyerarşik ilişkiler çoğu kez belirli bir azınlığın elinde olan bu gruba dâhil olmayı pek mümkün kılmamaktadır. Dolayısıyla erkek olması beklenenle kendi gerçekleri arasında adeta arafta kalmakta, bu gel-gitli süreç erkeğin bir tür kimlik karmaşası yaşamasına ve eril bir krizin yaşanmasına neden olmaktadır. Kendi gerçeklerine yabancılaşan erkek, toplumun ondan beklediği roller üzerinden yaşamaya mecbur kalınca çoğu kez sorunlu bir ruh haline bürünmektedir (Sancar, 2008: 8-10). Bu da erkeklik krizine neden olmaktadır.

Hegemonik erkeklik kavramı ile beraber anılan bir başka kavramdan da bahsetmek, kadın ve erkek ilişkilerinin yönünü tahlil etmek adına önemli bir detay olarak nitelendirilebilir. Bu kavram “ön plana çıkarılmış kadınlık” şeklinde bilinmektedir. Connell’a (2016: 39) göre bu kavram, “küresel cinsiyet düzeni bağlamında kadınların erkeklere küresel düzeyde tabi olmasını ifade etmektedir. Bu tabi olma durumu ile birlikte kadınlar küresel düzeyde erkeklerin istek, beklenti ve arzularına hizmet etmeye ve ona göre davranmaya yönlendirilmektedirler”. Burada aslında kastedilen şey kadınlığın eril tahakküm tarafından yönlendirilen bir oluş durumu olduğu ve kadınların kendi var olma mücadelelerinin sadece ve sadece patriyarkanın izin verdiği ölçüde gerçekleşme olasılığının bulunduğudır. Ayrıca bu kavram diğer yandan da kitle iletişim araçlarında ortaya çıkartılan ve erkeklerin eril dünyalarının süs bebekleri haline getirilen, erotize edilen kadınlığa da denk gelmektedir. Heteroseksüel erkek egemen yapının ötekisi konumunda bulunan, ön plana çıkartılan kadınlık, kamusal alanda yer alsa bile erkek kadar değerli bir sunumla kendine yer bulamamaktadır. Dolayısıyla hegemonik erkeklik medyanın da etkisiyle kendi hayalindeki kadın rolünü üretmenin peşindedir (Topuz, 2019: 38).

Şu ana kadar kadın ve erkek kimliğinin oluşumunda karşılaşılan bazı sosyolojik ve akademik yaklaşımlar özet şekilde anlatılmıştır. Görülebilmektedir ki kadın hareketi ve feminist çalışmalar öncesinde, kadına dair anlatıların büyük bir bölümü ataerkil bir sistemin uzantısı boyutundadır. Ancak postmodern dünyanın farklılaşan yapısı, kadına ve erkeğe dair birçok şeyi değiştirmiş, kadın kimliği erkeklerin yaşadığı eril krizin de etkisiyle güçlü bir kimliğe bürünmeye başlamıştır. Fakat yaşanan bu olumlu gelişmeler dahi erkeklerin eril fantezilerine konu olan kadının malum kaderini çok değiştirememiştir. Kadın, erkeğin geyşası, çocuğunun annesi, sistemin ötekisi olmaya devam etmektedir. Bu bağlamda öncelikle kadının sinemadaki konumunun erkek egemen düzlem içerisinde anlaşılması gereklidir. Böylelikle beyaz perde ve kadın arasındaki yorucu ilişki daha iyi analiz edilebilmektedir. Ayrıca kadın düşmanlığı yani mizojinizmin, sonrasında ise öteki kavramının sinema bağlamında detaylarını anlamak beyaz perdede kadının nasıl resmedildiğine dair net bir sonuca varılmasını mümkün kılmaktadır.

1.1.7. Hegemonik Erkekliğin Gölgesinde Sinemada Kadın Kimliği

Daha önce de altı çizildiği üzere sinema özel bir sanattır. Sinema, yaşanan, yaşanma ihtimali olan her şeyi kendine dert edinir, konu eder ve bunu gün yüzüne çıkarma çabasına

girişir. Bu doğrultuda kadın kimliğinin sinemada sunumu dünden bugüne kadının toplumsal konumunu ortaya koymada önemli bir çıkış noktası olarak görülebilir. Gerek geleneksel sinemada, gerek sanat filmlerde kadının sinemayla olan ilişkisinin derinlemesine incelenmesi bu tezin de ana konusunu oluşturan David Lynch filmlerindeki kadının analizinde önemli bir mihenk taşı teşkil etmektedir.

Bu bağlamda bu bölümde sinemada kadın kimliği bir şemsiye kavram olarak kullanılmaktadır. Burada amaçlanan özellikle Amerikan Sineması ve avant-garde sinemada kadın kimliğinin önemli bileşenlerinin ortaya koyulmasıdır. Bu noktada Amerikan Sinemasından kastedilen kitle sineması ya da hareket-imge sineması olarak da isimlendirilen, önceliği kar amaçlı olan sinemadır. Avant-garde sinema ise daha ziyade sanat sineması olarak da açıklanabilecek zaman-imge filmlere karşılık gelmektedir. Bu tercihin nedeni David Lynch filmlerinin sıklıkla zaman-imge ya da düşünce-imaj sinemaya daha yakın bir konumda sınıflandırılmasıdır. Ancak Hollywood filmlerinde kadının nasıl bir süreçten ve filtreden geçtiğinin anlaşılması, David Lynch filmlerindeki kadın anlayışının yarattığı farklılıkların ve benzerliklerin algılanmasını daha olası kılacaktır. Bunun yanı sıra, bu bölümde sadece sinemadaki kadın kimliği değil aynı zamanda eril dünyanın sinemaya ve sinema özelinde kadına ve erkeğe olan etkilerinin de altı çizilmektedir.

Avant-garde yapımların klasik sinema anlayışına göre belirsiz bir yapısı olduğu yukarıda da belirtildiği üzere doğru bir önerme olarak görülebilir. Bu tarz filmlerde genelde zaman, mekân ve sinemanın diğer unsurları alışlagelmiş sinema kodları doğrultusunda ilerlemez. Filmlerde kopukluklar, bazen alakasız görüntüler yer almaktadır. Ancak gerçeği, hayatın çelişkili ve sorunlu halleri ile duru bir şekilde vermesi, filmlerin feminist sinemada kadın kimliğini de sade ama net şekilde verebilmesini sağlamıştır. Avant-garde film anlayışının, sinemayı yalnızca bir eğlence aracı olarak görmeyen yapısı, klasik anlatı zincirini kırarak izleyiciyi düşünmeye itmekte, yarattığı muğlâk, kristal imajlar özellikle kadın izleyici için bir uyanışın kapılarını açmaktadır (Clarke, 2012: 77-78).

Sinema, estetik yapısının doğal getirisi olarak dışıl bir sanat olarak tanımlanmalı iddialarına rağmen, en az Hollywood kadar sinemada etkin Fransızlar, sinemayı “Le cinema” olarak adlandırır ve bu tabir sinemayı erkeksi bir kategoriye sokar (Le artikeli

Fransızca’da erkeği nitelemek için kullanılmaktadır). Bu bağlamda sinema sistem tarafından erkeğin sanatı olarak kabul görmektedir (Dorsay, 2000: 13). Tıpkı İngilizce history (His ve story kelimelerinin birleşmesinden oluşan ve İngilizce tarih ya da erkeğin tarihi anlamına gelen kelime) kelimesi gibi Le cinemada belirli ölçüde de olsa sinemanın kadın ile olan problemli ilişkisine dair bir kapı aralamaktadır. Sinemada kadın kimliğinin anlaşılmasında Fransız Yeni Dalga’nın en önde gelen yönetmenlerinden biri olan Jean-Luc Godard’ın (2014) şu cümlesi aslında oldukça değerli bir özet niteliği taşımaktadır: “Sinema tarihi erkeğin gözünden kadının anlatılmasının tarihidir”. Cümleden de anlaşıldığı üzere sinema, patriyarkal bir dengenin devamında önemli bir taşıyıcı olarak görülmektedir, bu nedenle sinemada kadın kimliği de bu doğrultuda anlaşılmalıdır.

Andree Michel’in (1984: 92) “kadınların tarihi her şeyden önce baskı altına alınışların ve bunun gizlenişinin tarihidir” ifadesi de tıpkı Godard’ın ifade ettiği sürece karşılık gelmektedir. Tüm bu cinsiyetçi eril söylemlerin köklerinde ataerkillik olsa da kadına olan bu sorunlu yaklaşımın ardında anlaşılması gereken çok daha farklı nedenler olduğu da aşîkârdır. Andrew Butler (2017: 88), bu durumu şu cümlelerle özetlemektedir:

“...erkek egemenliği neredeyse bütün kültürel ürünler için geçerlidir; tümünde, kadından çok daha fazla erkek yaratıcı vardır. Toplumda, erkek anlatılar evrensel, dışa dönük ve genelken, kadın anlatılarının fazla özel, evcimen ya da geniş bir bakış açısına sahip olamayacak denli sığ olduğu yönünde işleyen bir ideoloji söz konusudur. Bir kadın bir film çekmeyi başarsa dahi, bunu sürdürmesi, ikinci, üçüncü filmlerini çekebilmesi hâlâ zordur. Filmlerin genel kuralı, baskın bir biçimde erkeklerden oluşan izleyiciler ve eleştirmenler tarafından ele geçirilmiştir”.

Sinemada kadın, dönemsel süreçlerin tamamından etkilenmiştir. Dolayısıyla tek bir kadın kimliğinden bahsetmek mümkün olmadığı gibi ülkelerarası farklılıkların etkisiyle tek bir kadın stereotipinden de bahsetmek abartılı bir yaklaşım olacaktır. Ancak tüm bu etkenlerden bağımsız, iki temel sinema yani kitle sineması ve sanat sineması bazında kadını ele almak gerekirse, birbirinden bağımsız ve farklı gibi görünen ama işin sonunda yine aynı amaca hizmet ettiği iddia edilebilecek iki kadın kimliğinden bahsedilebilir (Öztürk, 2000: 68).

İlki Hollywood sinemasındaki kadın kimliğidir. İdeal anne, yuvasına bağlı harika eş, mükemmel dost, mükemmel ev hanımı gibi ifadelerle anlatılabilecek kadın kimliği, filmlerde sürekli olarak Amerika’nın da önemli sembollerinden biri olan lezzetli elmalı turtalar yapar ve işten yorgun gelen beyaz yakalı kocasına hizmet eder. Başrol oyuncularını

ya da büyük film yıldızları bile süper kahraman olarak nitelendirilen erkek aktörler tarafından kurtarılan, yardıma ihtiyaç duyan kadınlardır. Yani kadın erkeğe muhtaçtır (Abisel, 2005: 111).

Hollywood'un ikinci kadın kimliği ise seksi, baştan çıkartıcı, vamp kadındır ki bu kadın hemen her filmde eninde sonunda cezalandırılması beklenen kadını sembolize eder. Görüldüğü üzere Amerikan Sinemasında kadın eril dünyanın ötekisidir (Kılıç, 2006). Sanat filmlerinde ise daha ziyade kadının özgürlüğü vurgulanır ancak bu özgürlük son tahlilde kadının çıplaklığıyla, cinselliği keşfetmesiyle ya da ruhsal bir uyanışla örtüştürülür ki bu durum da erkeklerin eril düşlerinin beyaz perdeye sanatsal bir açıdan yansması olarak düşünülmektedir (Öztürk, 2000: 17). İster zaman-imge sineması diye adlandırılın ister sanat sineması, kadın öyle ya da böyle bir şekilde erkeğin ötekisi konumuna itilmektedir.

Sinemada kadının nasıl resmedildiğine dair kronolojik bir yaklaşım, türlerden bağımsız olarak kadın ve sinema ilişkisinin ne aşamalardan geçtiğini görmek adına faydalı olacaktır. Sinema ilk keşfedildiği 19. yüzyılın sonlarından bu yana gerek biçimsel gerekse yöntemsel anlamda radikal değişimler yaşamış olsa da kadının sinemadaki konumu maalesef kadının genelde aleyhine gerçekleşmiştir. Öyle ki sinemanın ilk dönemlerinde Méliès, *Aya Yolculuk (Le Voyage Dans La Lune, 1902)* isimli ünlü filminde erkek kimliğini macera düşkünü bilim adamları üzerinden betimlerken, kadınları ise seksi, albenili, işveli şekilde tasvir etmeyi tercih etmiş ve ilgili yıllarda kadın ile erkeğe yüklenen rollere göndermede bulunmuştur (Aktaran Akbulut, 2008: 16).

Ruken Öztürk (2000: 70), sinemadaki kadın kimliğine dair bir başka örnek vererek D. W. Griffith'in ünlü filmi *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915)* filmine atıfta bulunmakta ve ilgili filmde kadın; kırılganlık, nezaket gibi kavramların üzerinden betimlenmektedir. Ayrıca bu film, cinsiyetçi yaklaşımların yanı sıra ırkçılığın da ön plana çıkartıldığı bir film olarak örneklendirilmekte ve ideal kadın siyahî erkeklerden uzak tutulması ve korunması gereken bir çiçek olarak betimlenmektedir.

Öztürk (2000: 70), 1920'li yıllarda kadının az da olsa güçlü bireyler olarak sunulduğu filmler de olduğunu vurgulamış ve bu filmlere Carl Dreyer'in *Jan Dark'ın Çilesi (The Passion of Joan of Arch, 1928)* filmini örnek göstermiştir. Ancak son noktada kadına dair olan genelde erkeğe dair olmayan üzerinden sinemada kendine yer

bulmaktadır. 1920’li yıllar boyunca kadın ya cinsel bir obje olarak ya da korunması gereken, yardıma muhtaç birey olarak beyaz perdeye yansımış ve kadının bedeni ön plana çıkartılmıştır. Bu durum çoğu kez Britanya’daki Viktorya Dönemi (1837-1901) ile ilişkilendirilir. Viktorya döneminde ideal kadın, sadece domestik alanda kendine yer bulabilen itaatkâr eş ve şefkatli annedir ve bu çizginin esnemesi Hollywood sayesinde mümkün olsa da bu sürecin uzantısı gerek İngiltere’de gerekse Amerika’da yankısını sürdürmeye devam etmiştir (Peiss, 1989: 38).

Kadın kimliğinin sinemada sunumuna dair kapsamlı bir diğer yaklaşım da *Cinema and the Modern Woman* isimli çalışmasıyla Veronica Pradevelli’den (2012: 1-3) gelmektedir. Pradevelli, tıpkı Öztürk’ün (2000) de iddia ettiği gibi kadını sinemanın ilk 20 yılında iki temel kategoride incelemektedir. Ona göre endüstriyel kapitalizmin yükselişi, kentleşme, yeni alışveriş modelleri ve imkânları gibi faktörler, kadınların hayatlarına önemli etkilerde bulunmuş, kadının cinsellik anlamında kendini keşfinin önünü açmıştır. Hollywood da bu sanayi toplumunun izdüşümü olan yeni kimliklerin kadın üzerindeki yansımalarını sıklıkla kadının cinselliği üzerinden tasvir etmiş, kadını servet avcısı, dans delisi, hoppa ve özgürlük düşkünü olarak nitelemiştir. Dolayısıyla ilk kadın kimliği özgürlük, dans, moda ve tüketim eksenindeki kadındır.

Bu kadın kimliği İngilizce’de flapper olarak bilinmektedir. Bu yeni anlayış, 1920’li yılların en önde gelen kadın kimliği olarak Amerikan Kültürü’nün merkezine oturmuştur (Ross, 2000). Modadan, edebiyata, müzikten reklamcılığa kadar Amerikan toplumunun her noktasına sızan bu yeni tarz Amerikan Sinemasında da kendine yer bulmuş, kadın Hollywood’da 1920’li yıllar boyunca flapper denilen, deli dolu, dans delisi, cinselliğini keşfetmiş ancak diğer yandan da masumiyetini yitirmiş kadına dönüşmüştür (Zeitzi, 2006: 65). *The Flapper* (1922) ve *Flaming Youth* (1923) filmleri kadının 1920’li yıllar boyunca edindiği bu kimliğin beyazperdedeki yansımalarına dair belirgin film örnekleri olarak gösterilebilir (Pradevelli, 2012: 8).

Kimilerine göre kadının flapper rolü, modern anlamda bir yükseliş trendi olarak yorumlanmaktadır. Çünkü artık kadın bir tür kendine dair keşif yolculuğuna çıkmış, bunu özgürlüğün ve cinselliğin farkına vararak yapmayı başarmıştır. Ancak burada atlanmaması gereken detay Amerikan toplumunda flapper kadınların erkekler tarafından show girl yani bar şarkıcısı ya da dansçısı olarak algılanmasıdır. Bir diğer deyişle bu kadınlar Amerikalı

genç subayların gönül eğlendirmek için tercih ettikleri ikinci sınıf kadınlardır. Hal böyle olunca kadının özgürlüğü sistem tarafından yadırganmış ve kadın sinemada basit bir kimliğe dönüştürülmek adına flapper stereotipini oluşturmuştur.

Burada flapper kadın kimliği ile ilgili altı çizilmesi gereken bir diğer detay ise en meşhur flapper kadın karakterlerden biri olarak kabul edilen Betty Lou'nun *It* (1927) filmindeki son sahnesidir. Eril bakışların nesnesi konumundaki Betty, filmin sonunda kendini bir erkeğe teslim eder ve evlenir ve yeni bir statü kazanarak kendini erkek egemen toplumun kollarına bırakır. Betty, artık bir flapper değildir, dolayısıyla bir kadın olarak daha çok saygı görmektedir ve filmde daha mutlu tasvir edilmektedir. Bu noktada, kadın için mutluluk evlilik peşinde koşmakla, koca bulmakla eş değer tasvir edilmektedir. Yani, bu bakış açısına göre, kadının kendi başına kendi içsel mutluluğunu yakalaması pek de olası görünmemektedir (Bakır ve Onat, 2015).

Flapper kadınının bir başka alt kolu olarak fallen woman yani düşmüş, dibe vurmuş ancak cinselliğini, güzelliğini, cazibesini kullanarak tekrardan zirveye ulaşmış kadın kimliği de bu dönemin gangster filmleri ile beraber bir diğer popüler film yaklaşımıdır. Özellikle 1932 yapımı, yönetmenliğini Jack Conway'ın yapmış olduğu *Red Headed Woman* filmi, düşmüş kadın filmlerinin en belirgin örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Kadınlığını, cinsel cazibesini yükseltmek, zengin olmak için sınırsız derecede kullanabilen bir kadının hikâyesine odaklanan bu film yine kadın ile ilgili erkeklerin sorunlu bakış açılarının net bir dışa vurumu olarak da yorumlanabilir (Bakır ve Onat, 2015).

Pradevelli (2012), 1930'lı yılların başlarından itibaren sınıf çatışmasının etkisiyle, alt sınıf üst sınıf kadın kimliğinin doğduğunu, yalnızca üst sınıfta yer alan kadınların filmlerde daha özgür ve mücadeleci betimlendiğini, işçi sınıfında yer alan kadınların ise erkeklerle mücadele etmekten uzak, sınıfsal ilerlemeye kapalı, daha edilgen sunulduğunu iddia etmektedir. Bu noktada flapper kadınların dışındaki ikinci kategori sınıf farklılığının yarattığı zengin, eğitilmiş, anne karakteridir. Görüldüğü üzere endüstriyelleşme ile ortaya çıkan modern kadının dönüşümü ve yolculuğu bir tür hüsrana dönüşmüş, hangi rol kadına atanırsa atansın bir şekilde sistem onu kendi düzeni doğrultusunda şekillendirmiştir.

Sinemanın bu derece eril bir sürece dönüşmesi, kadının beyazperdedeki konumunu doğrudan etkilemiştir. Ancak bu durum dışında sinemanın ilk 40 yılında Amerikan

Sinemasında Dorothy Arzner dışında başka bir kadın yönetmenin ortaya çıkmaması kadının zihinlerde nasıl bir yere sahip olduğuna dair bir işarettir. Kadın yönetmenlerin ağırlıklı olarak Fransız, Alman ve Rus sinemasında boy gösterdiği 1930'lu yıllarda, Hollywood kendi dengelerini gözeterek kadını sinemanın üretim sürecinin dışında bırakmış, bunun sonucu olarak kadına dair olanın filmlere yansımalarının dolaylı olarak önüne geçilmiştir (Dorsay, 2000: 15). Bir başka deyişle kadına ev hayatının dışında başarının çok da kolay olmadığı dolaylı olarak empoze edilmiştir.

1930'lı yıllara gelindiğinde Amerika'da yaşanan büyük ekonomik kriz ki -tarih sayfalarında Büyük Buhran (The Great Depression) olarak bilinir- kadına olan yaklaşımı büyük ölçüde değiştirmiştir. Ancak tabii ki de bu değişim yine kadının aleyhine olmuş, kadın filmlerde anne rolüne bürünmüş ve anne çocuklarını iyi yetiştirmekle yükümlü, sabırlı, anlayışlı, zeki olmasa da derdini anlatabilecek kadar kafası çalışan insanlar şeklinde resmedilmiştir (Kaplan, 1987: 130-134). Özetle kadın domestik alana sıkıştırılmış, izole edilmiş, sistemce kutsanmış ancak bunun bedelini de kamusal alanın ötekisi ilan edilerek ödemiştir.

1940'lı yıllar ve sonrası İkinci Dünya Savaşı'nın ve savaş sonrası dönemin sinema üzerindeki etkileri açısından değerlendirilmelidir. 1940'lı yılların başlarında savaşmak adına cepheye giden erkeklerin kamusal alanda yarattıkları boşluğun iş gücü anlamında doldurulması bir tür zorunluluğa dönüşmüş, dolayısıyla kadının kendi domestik alanından kamusal alana adım attığı görülmüştür. Sinemada da kadının fabrika işçisi olarak betimlendiği dönemler bu döneme denk gelir. Fakat bu süreçte de kadın özbenliğiyle tasvir edilmekten çok erkeksi bir sunumla filmlerde boy göstermiş, dönemin kadın modasından ziyade erkeksi kıyafetlerle kadınlar beyaz perdeye taşınmıştır (Segal, 1992: 27).

Bu bölümle ilgili altı çizilmesi gereken daha önemli bir detay olduğu söylenebilir. Sinema, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve savaş dönemi boyunca ekonomik buhranlar ve savaşın küresel etkilerine maruz kalmıştır. Bu nedenle amaç öncelikli olarak halkı eğlendirmek, bireylerin mutsuzluğunu sinema üzerinden azaltmaktır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerine yönelik atıflar eskiye kıyasla daha azdır (Uluyağcı, 2001). Sinema özellikle 1930-1945 yılları arasında kadın ve erkek rollerine dair geçici bir kabuk değişimi yaşamış ancak bu durum savaş sonrası süreçte tekrardan eskiye dönmüştür. Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı sonrası bu sefer de Rusya ile yaşadığı soğuk savaş

süreci, sinemada da etkisini göstermiş, Hollywood daha ziyade aile odaklı filmlere yönelmiştir (Bakhtiari ve Salimi, 2015).

Savaş sonrası dönem ise erkeğin kamusal alana, kadının ise domestik hayatına dönmesiyle sonuçlanmıştır. Erkek iş ve çalışma hayatının asıl sahibi olarak görülmekteyken, kadın ise kutsal görevi olarak kendisine dayatılan annelik görevine tekrardan atanmıştır. Bu süreç sinemada iki farklı kutupta bir tür karşıtlık yaratan kadın kimliğinin de önünü açmıştır: Ağırbaşlı ve itaatkâr ev kadını ve seksi, çekici, erkekleri baştan çıkartan ölümcül kadın. Sinema yeni sinema türlerinin de ortaya çıkmasıyla bu iki kimlik etrafında kadını tekrardan ele almaya başlamıştır (Akbulut, 2008: 87).

Kadın, melek ve şeytan ikileminin merkezinde, toplumun düzeni için olması gerektiği gibi davranan kadın ve sistemin çarklarına aykırı davranan kadın rolü üzerinden tanımlanmaya başlanmış, 1950’li yıllar ünlü Amerikan yönetmen Hitchcock’un önderliğinde kadına yönelik nefretin iyice gün yüzüne çıktığı dönemler olarak nitelendirilmiştir. Öyle ki kuşku, ihanet ve endişe üçgeninin merkezine oturtulan kadın, erkeğin cinsel ve sosyal iktidarsızlığının kurbanı edilmek adına belirlenmiş bir köleye dönüştürülerek sinemanın merkezine oturtulmuştur. Film Noir yani Kara Film’in ortaya çıkışı bu kadın kimliğinin kuramsallaşmasına ve *femme fatale* kadın kimliğinin standartlaşmasına imkân tanımıştır.

Bu süreç erkek kimliğinin savaş sonrası dönemdeki halet-i ruhiyesi ile de ilintilidir. Savaş sonrası travmasını atlatma çabası içerisindeki erkek artık daha yumuşak ve evcimen bir karaktere sahiptir. Dolayısıyla erkek kendisini geçici de olsa bir tür boşluğun içinde bulmuştur. Bunun sonucunda kendini ailesine daha çok adanmış ama diğer yandan da *femme fatale* kadına dair beslediği karmaşık duygular onu arafta kalmaya sürüklemiştir. Evine bağlı, sadık ama sıkıcı baba figürü giderek güçlü, maceraperest, serseri erkeğin yerini almıştır (Segal, 1992: 80).

Kısaca klasik anlatının eski tiplerle yeni tiplerle bir tür çatışmanın içerisine girmiş ancak bu durum kadın kimliği açısından olumsuz bir sürece girilmesine neden olmuştur. Çünkü klasik anlatı da erkek güçsüz de olsa hatalı da olsa suç genelde kadının üstüne atılmış, filmlerin sonunda güzel, alımlı, cazibeli kadın eninde sonunda erkek egemen sistemin ona önerdiği rolün getirisi ile hareket etmiştir. Yani ya erkeğe boyun

eğmiş ya da cezalandırılmıştır. Bu durumdan hareketle görülmektedir ki, sinema 1960'ların siyasi ve kültürel akımlarla yeniden şekillendiği ve kadın hareketinin bir nebze de olsa sinemaya yön verdiği döneme kadar büyük ölçüde kısır bir döngüde hareket etmiştir (Öztürk, 2000: 20).

1960'lar ele alınırken ise feminist hareketin ikinci dalgasının sinemaya ve sinemanın kadınla olan sorunlu ilişkisine olan etkisi muhakkak göz önünde bulundurulmalıdır. Bu süreçte 60'lı yılları iki temel kadın kimliği üzerinden analiz etmek mümkün görünmektedir. Bunlardan ilki duygusal anlamda aşırılıkları olan, erkeklerine bağlı kadın televizyon yıldızlarının ön plana çıktığı kadın kimliğidir. Sinemada da kadın özellikle Alfred Hitchcock'un 1960 yapımı *Psycho* (Sapık) filmi ile çıplaklık ve erotizm bağlamında sunulmuş, dolayısıyla kadın geçmiş yıllardaki döngünün paralelinde seyirciyle buluşmuştur. Keza *West Side Story* (1961) filminde ve *My Fair Lady* (1964) filminde kadınlar edilgen, erkek boyunduruğuna girmiş ve kendi istekleriyle hareket edemeyen kadınlar olarak tasvir edilmiştir (Dorsay, 2000: 40-44).

Ancak kadın hareketinin etkisiyle bağımsız, özgür, kendine dair kadınların konu edildiği, özellikle iş dünyasında başarılı ve kendi ayakları üzerinde durabilen, cinselliğini kendi için keşfetmiş, özgüvenli kadın kimliğinin anlatıldığı filmler de 1960'lı yıllarda karşımıza çıkabilmektedir. Hem Avrupa sinemasını hem de Amerikan sinemasını etkileyen kadın hareketi özellikle Hollywood'da *The Sound of Music* (1965) gibi filmlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Dorsay, 2000: 50).

Sinemanın kadın ile olan sorunlu ilişkisini sadece filmlerdeki kadınların tasvirleriyle açıklamak yeterli olmayacaktır. Örneğin 1949-1979 arasında çevrilmiş olan 7332 konulu filmin sadece ve sadece 14'ünün yönetmenin kadın oluşu, ataerkil sistemin kapitalist duruşu ile doğrudan ilgilidir. Kadın yönetmen olmak, bu alanda başarılı olmak çoğu kez erkek yönetmenlerin yolundan giderek mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla kadının kadın yönetmenler tarafından temsil edilmesi de bir çözüm olmaktan ziyade mevcut sistemin pekişmesine katkıda bulunmaktadır (Öztürk, 2000: 70-71).

Sinemada kadın savaş sonrası dönemin etkileriyle sadece bir seks sembolü olmamış diğer yandan da erkeğin kendi yetersizliğinin dışa vurumunun kurbanı olmuş ve şiddete daha fazla maruz kalmıştır. Bir diğer deyişle sinemada şiddet, kadına tecavüz, baskı, dayak

ya da taciz gibi olgular çok sık işlenen temalara dönüşmüştür. Hatta tecavüz sahneleri bir yandan da seks ve çıplaklığın daha rahat sunulabilmesine imkan sağlaması nedeniyle çok daha özenle hazırlanmış, kadın erkek seyircinin nesnesi konumuna sokulurken sinemanın imkanları da bu sürece ön ayak olmuştur (Colin, 2004: 42-43).

1970'lere gelindiğinde ise sinemanın kadın açısından bir tür dönüm noktası yaşadığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Hollywood, 1970'lerin son yıllarına kadar kadını, amaçsız, kırılan, çaresiz ve bağımlı olarak izleyicinin önüne sunmuştur. İkinci dalga feminizmin etkisi ise bu durumu gerçek anlamda değiştirmeye yönelik en somut adımların atılmasına ön ayak olmuştur. Bu duruma Amerika'daki yaşanan ekonomik ve toplumsal değişimlerin de etkisinin de büyük olduğu iddia edilebilir. 1940 ve 50'li yıllarda kadınların evlenme yaşı ortalama 20 iken ve kadınların yegâne görevi ev hanımlığı ile açıklanırken, bu durum 1970'li yıllarda yaşanan Amerika'daki petrol kriziyle değişime uğramaya başlamıştır (Bakhtiari ve Salimi, 2015).

Bu dönemde erkekler evlerini geçindirmekte zorlandıkları için kadınlar da çalışma hayatında aktifleşmeye başladılar. Bu süreç ise bir yandan kadınların ortalama evlilik yaşlarını yükselmesini sağlarken diğer yandan da kadınların erkeklere olan bağımlılıklarının azalmasına neden oldu. Bu durum da boşanma oranlarında radikal artışları beraberinde getirdi. Bu dönemde tabii ki de kadınlar erkekler kadar aktif bir iş gücü olarak görülmemektedirler. Dolayısıyla kadınların gelir anlamında ikinci plana atılan bir statüleri bulunmaktaydı ancak 1970'li yılların başlarında kadınlara yönelik uygulanan eşit işe eşit ücret yaklaşımı, hatta pozitif ayrımcılık politikalarının uygulanması, kadının toplumsal anlamdaki konumunu Amerika'da önemli bir değişime uğratmıştır (Kesselman ve McNair, 2003: 98).

Tüm bu olaylar Amerika'nın yeni çehresini oluştururken diğer yandan da feminizm neredeyse tüm dünyayı ciddi ölçüde şaşırtmış bir hareket olarak kendine yer bulmaktaydı. 1970'ler ve 80'leri Amerika'da sağcı ve muhafazakâr kanadın lideri Ronald Reagan tarafından yönetilmekteydi. Dolayısıyla ırkçılık ve kadına olan ön yargının yüksek olduğu bir döneme denk gelen kadın hareketi başta tepkiyle karşılandı. (Bakhtiari ve Salimi, 2015). Özellikle bu dönemde Hollywood'daki belirgin yaklaşım beyaz ırkın üstünlüğü, WASP kültürünün (White Anglo Saxon Protestant) etkinliği üzerinedir. Kısaca beyaz tenli olmak; saflıkla, temizlikle, üstün olmakla betimlenen bir şeyken diğer ırklar öteki

statüsündedir. Dolayısıyla beyaz tenli, sarışın ve renkli gözlü kadın bu noktada özlenen, arzulanan, ayrıcalıklı tablodadır. (Handyside, 2012).

Burada bir kez daha önemle altı çizilmesi gereken şeyin sanatta, eğitimde, iş yerlerinde kendine oldukça güçlü bir yer edinmeyi başaran feminist hareketin, Hollywood'daki erkek odaklı filmlerin karşısında özellikle çok fazla hareket alanı bulamadığı yönündedir. Öyle ki 1970'li yılların ilk dönemlerinde çekilen *Easy Rider*, *The Godfather*, *Dirty Harry* ya da *Midnight Cowboy* gibi filmlerin kahramanları erkeklerdir ve işlenen ana konular da erkeklerin hayatları ve onların yaşamla mücadeleleri odaklıdır (Lev, 2000: 141).

Hatta filmlerde kadınların ve kadınlara dair konuların sınırlı ölçüde ele alınmasına yönelik olarak yapılmış bir çalışmada görülebilmektedir ki 1940-1980 yılları arasında ele alınan, reytingi en yüksek 100 film arasında kadın karakterlerin tüm karakterlere oranı %36'dır. Hatta sinemada kadının hangi şartlarda temsil edildiği yönünde yapılan bir başka çalışmada ise Amerikan Sinemasında 1946-1955 yılları arasında kadınların tüm karakterlere oranı %25, 1956-1965 yılları arasında %26 ve son olarak 1966-1975 yılları arasında ise yalnızca %28'dir (Dozier ve Lauzen, 2005).

Yukarıdaki verilen sayısal değerlere uygun, belki de bu alanda yapılan en önemli ve önde gelen çalışmalardan biri Bechdel Testidir. İlgili test kadınların sinemadaki varlığının ne ölçüde olduğunu belirlemek amaçlı kullanılan bir testtir (Scheiner-Fisher ve Russell, 2012). İlgili test 1985 yılında Alison Bechdel tarafından çizilmiş olan *The Rule* isimli karikatüre dayanmakta olup, kadın ve erkekler arasındaki cinsel eşitsizliğe ve kadınların sinemadaki konumunu bazı kıstaslar üzerinden analiz etmeye yarayan bir çalışmadır (Öz ve Seçen, 2019). Bechdel ilgili karikatürü yakın arkadaşı Liz Wallace'den esinlenmiştir. Wallace ise bu düşüncüyü Virginia Woolf'un 1929 yılında yayınlamış olduğu *A Room of One's Own* isimli eseri üzerinden kurgulamıştır (Mičić, 2015).

Her ne kadar çıkış noktası temelde bir karikatür olsa da, Bechdel Testi sinemanın 80'li yıllardan itibaren kadını nasıl konumladığını açıklaması noktasında değerli bir çalışma olarak nitelendirilebilir. Hatta Bechdel Testi günümüzde hala birçok filmde kadın ve erkek ilişkilerini analiz etmede kullanılan etkin bir ölçektir. Bu test temelde 3 basit sorudan oluşmaktadır. Bu sorular sırasıyla; "Filmde ismi bilinen en az iki kadın var mı?

İsmi bilinen kadınlar birbirleri ile konuşuyor mu? Eğer konuşuyorlarsa, erkekler dışında bir konu hakkında mı konuşuyorlar?” şeklindedir (Lindner ve Schulting, 2017).

Her ne kadar çok kapsamlı sorulara sahip olmasa da, ilgili test kadınlara yönelik ayrımcı bir tutum sergilenip sergilenmediğini ortaya koyması noktasında önemli bir çalışma olarak kabul edilmektedir. Bechdel Testi sadece Amerikan Sinemasında değil birçok ülke sinemasında kullanılmakta, sinemanın yanı sıra günümüzdeki diğer kitle iletişim araçlarında da kadının konumunu ortaya koymak noktasında tercih edilmektedir. Bechdel Testi içerisinde sorulan sorular sayesinde, kadına dair bazı klişelerin varlığı sorgulanmakta, filmde ilgili testte sorulan sorular kadına dair olumlu bile olsa yine de kadın kimliğinin alışlagelmiş basmakalıp yargılardan arındığı düşünülmemektedir. Bir başka deyişle Bechdel Ölçeği bir nevi ön koşul olarak kabul edilmektedir (Öz ve Seçen, 2019).

Ancak bu testten geçmek tek başına yeterli bir kıstas olarak sayılmamaktadır. Zaten bu çalışmaya yapılan en büyük eleştirilerden biri ilgili testin fazlasıyla kısıtlı ve yetersiz olduğu ile ilgilidir. Mičić (2015), yayınlamış olduğu “*Female Interactions on Film: Beyond the Bechdel Test: A quantitative content analysis of same-sex-interactions of top 20 box office films*” isimli makalesinde, gişesi en yüksek 20 filmi kendine örneklem olarak seçmiş ve bu filmlerde kadınlara yönelik sorunlu ön yargıların sürdürüldüğü yargısına varmıştır. Buna göre, kadınlar sıklıkla aile, annelik, çocuklar gibi meselelerden bahsetmekte, iş hayatı ya da çalışma dünyası gibi konularda çok fazla konuşmamakta, hemcinsleriyle olan ilişkileri ise sınırlı kalmaktadır.

Bu çalışmanın yanı sıra Bechdel Testi’nin 1895’den beri binlerce filme uygulandığı ve bunun sonucunda bu testi geçen film sayısının yüzde 30’larda olduğunu da belirtmek sinema ve sinemada kadın kimliğinin anlaşılmasında önemli bir aşama olarak nitelendirilebilir. Fakat tam da bu noktada açılması gereken bir parantez bulunmaktadır. Bu test temelde bir filmin iyi kötü ya da feminist bir bakış açısına sahip olduğunu belirten bir test değildir. Yani Bechdel sadece bir tür ön şart olarak kadına olan problemli yaklaşımlara ayna tutmak adına geliştirilmiş bir ölçek niteliğindedir (Öz ve Seçen, 2019)

Mevcut çalışmalar ve istatistikler Hollywood’da kadın olmanın, kadın olarak yer alabilmenin hiç de kolay bir süreç olmadığını ortaya koymaktadır. Aslında bu süreçte

Hollywood bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kadın hareketine karşı direnç göstermiş, 1970’li yılların sonuna kadar kadın filmleri ve kadın yönetmenlerin kendi hemcinslerin yönelik filmleri gölgede kalmış ya da ikinci plana atılmıştır (Lev, 2000: 142). Hatta bu dönemde feminist dalgaya karşı dolaylı bir reaksiyon bile geliştirildiği iddia edilebilir. Öyle ki 1970’lerde Hollywood’daki bazı yapımcı ve yönetmenler, kadın hareketini ürkütücü bulmuş, kadınların artan militan tavırları üzerine ne tarz kadın kimliklerinin beyaz perdeye taşınması gerektiğine karar verememiş, bunun üzerine filmlerde kadınlara neredeyse hiç yer vermemenin mantıklı bir çözüm olacağını düşünmüşlerdir (Farber, 1991).

Her ne kadar Amerikan Sineması kadın hareketine karşı oldukça mesafeli olsa da eninde sonunda bu sürecin bir şekilde etkisinden kaçamamıştır. Özellikle 1980’li yıllar bir nebze de olsa kadının sinemada öteki değil de kendi olarak yer alabildiği dönemlere denk gelmektedir. Feminizm’in pratik anlamda Hollywood’da kendine yer edinmesi ile beraber 1980’li yıllarda kadın, bağımsız, zeki, kendine güvenen, karar verme mekanizması güçlü, erkeğe karşı koyabilen sunumlarla seyirciyle buluşmuştur. Maalesef kadının cinsel bir obje olarak sunulmasının önüne bu dönemde de geçilememiştir fakat yine de kadına dair olumlu gelişmelerin yaşandığı 1980’li yıllar belki de Amerikan Sineması adına da radikal bir değişimi simgelemektedir (Bakhtiari ve Salimi, 2015).

Hollywood sineması ve kadının sinemadaki konumunu 1967-1987 yılları üzerinden analiz eden Michael Ryan ve Douglas Kellner (1997), kadınların sinemada genelde rasyonellikten uzak, erkek egemen yapının boyunduruğu altında hareket eden ve kamusal alanın dışında tutulan kimlikler olarak betimlendiğinin altını çizmektedirler. Ancak yukarıda da altı çizildiği gibi feminist kadın yönetmenlerin etkisiyle 1970’li yılların sonu bu durumu biraz da olsa değiştirmeyi başarmıştır. Erkeklik sınırlarını aşan kadınlar ailenin önemini vurgulayan melodramlar üzerinden betimlenmeye devam etse de 80’lerde üst sınıf olan beyaz sınıftan kadınların özgürlüğü bir nebze de olsa sinema üzerinden sağlanmıştır. Ama bu sefer de yeni bir öteki ortaya çıkmış, beyaz olmayan, yani siyahî kadınlar sinemanın ikincil konumuna itilen kadınları olarak beyaz perdeye taşınmışlardır (Aktaran Öztürk, 2011).

1970’li yılların sonu ve 80’li yıllarda çekilen bazı filmler özellikle feminist söylemin etkilerinin kadına yönelik sorunlu sunumlarına karşı bir tür direniş niteliği taşımaktadır.

Örneğin 1980 yapımı, yönetmenliğini Michael Apted'in yaptığı *Coal Miner's Daughter*, genç bir kızın ataerkil düzen içerisinde yaşadığı tüm sorunlara karşın sisteme boyun eğmeyerek mücadelesine odaklanmaktadır. Temelde kadının dönüşümü ve değişimi meselesini kendine konu alan ilgili film, erkek egemen bir yapının içinde sıkışan bir kadının nasıl özgür, kendi ayakları üzerinde durabilen, güçlü bir kadına evrildiğini kendine konu almaktadır (Bakhtiari ve Salimi, 2015).

1980 yapımı, yönetmenliğini Howard Zief'in yaptığı bir diğer Amerikan filmi olan *Private Benjamin* ise kadınların aşağılandığı, ikincil konuma itildiği, sıklıkla sarışın aptal gibi benzetmelere maruz kaldığı bir dünyada, erkeklerle özdeşleştirilen savaş ve askerlik kavramlarının kadınlar tarafından da icra edilebileceği mesajını veren değerli bir filmidir. Goldie Hawn'ın başrolü oynadığı filmde, değersizleştirilen, edilgenleştirilen kadın kimliği reddedilmekte ve kadın korunması ya da erkeğin himayesi altında tutulması gereken bir kimlikle değil, kendi öz nitelikleriyle hayatta kalmayı başarabilen, kadına dair olanla hayatta başarılı olan bir hikâye ile tasvir edilmektedir (Horton ve Rapf, 2007: 38-41).

The Witches of Eastwick (1987) ve *Kramer vs. Kramer* (1979) gibi filmler, feminist hareketin ortaya koyduğu bir tür baş kaldırının sonucunda ortaya çıkmış yapımlar olarak nitelendirilebilir. Her iki filmde de bekâr annelerin hayatla mücadeleleri anlatılmakta ve kadın ev hanımı kimliğinden bağımsız şekilde betimlenmektedir. Bu filmlerde kadın kendi cinselliğini yaşamış, anne olmuş ve anne kimliğini erkeklerden bağımsız bir yapıda yaşamayı başarabilmiştir. Bu filmler özelinde kadın kendi özgürlüğünü kendi değerleri doğrultusunda keşfetmiş, tüm ön yargılara rağmen mücadelesini verebilmiş ve erkek cumhuriyetinin içinde kendi özerk cumhuriyetini ilan edebilmiştir (Kesselman ve McNair, 2003: 125).

Bu noktada kadın hareketinin lehine şekilde ilerleyen, kadın özgürlüğünü ve direnişini kendine konu alan iki farklı filmde bahsetmek yerinde olacaktır. 1978 yapımı, yönetmenliğini Paul Mazurksy'nin yapmış olduğu *An Unmarried Woman* ve 1980 yapımı, yönetmenliğini Colin Higgins'in yaptığı *Nine to Five* kadın hareketinin Hollywood'a olan olumlu yansımaları adına güzel örnekler olarak gösterilebilir. *An Unmarried Woman*, kadının başarısına ve özgürlüğüne odaklanmakta ve filmdeki Erica karakteri, demir kafesler örtülü bir toplumda, erkeklerle özdeşleştirilen her işi kendi becerisiyle çözebilen bir kadın olarak sunulmaktadır. *Nine to Five* ise kadın direnişine odaklanan,

eşitlik, özgürlük ve eşit işe eşit ücret gibi göndermelere sahip, politik yapıda bir filmidir (Horton ve Rapf, 2007: 33).

Ancak 1980’li yıllarda yukarıda verilen kadına dair olumlu gelişmelerin yanı sıra Amerikan Sinemasında problemli kadın sunumu hala devam etmekteydi. Özellikle 1988 yapımı *Fatal Attraction* (Öldüren Cazibe) ve 1989 yapımı *Wild Orchid* (Vahşi Orkide) filmleri kadın hareketinin mücadelesinin Hollywood’daki yansımalarına zarar verdi. Öyle ki *Fatal Attraction* filminde Glenn Close sinemada vamp kadın kavramının tekrardan dirilmesine neden oldu: Seksi, dişi, acımasız, erkeğe meydan okuyan ve erkeklerin korktuğu kadın kimliği beyaz perdede tekrardan türedi. 1989 yapımı *Wild Orchid* (Vahşi Orkide) filmi ise kadının erotize edilmesine dair somut örneklerden biri olarak sunulabilir. Başrolünde Carre Otis’in oynadığı bu filmde de kadın cinsel bir obje olarak betimlenmekte, kadının kendini keşfi sadece cinsellik üzerinden ifade edilmektedir (Dorsay, 2000: 135). Ancak her şeye rağmen kadınlara dair olumlu gelişmelerin ve karşı ya da muhalif bir feminist sinemanın doğduğu yıllara işaret eden 80’ler belki de kadına dair farkındalığın oluştuğu en değerli döneme denk gelmektedir.

Film örneklerinden de anlaşılacağı üzere 70’li yılların sonu ve 1980’li yıllar kadına dair Hollywood’da bile yeni bir sayfa açmıştır. Her ne kadar bazı erkek yönetmenler filmlerinde bu temalara yer vermemiş olsalar da ya da kadın hareketi cılız bir etki yaratmış gibi görünse de Amerikan Sineması gibi erkek egemen bir yapı içerisinde yukarıda örnekleri verilen filmlerdeki kadın dönüşümü önemli bir adım olarak görülmelidir

1.1.8. Mizojinizm ve Sinema

Mizojini; kadın düşmanlığı ya da kadına duyulan nefret şeklinde tanımlanabilir. Kökeni Yunancadır ve orijini çok eskiye dayanan kültürel bir tutumun sonucu olarak açıklanabilir. Gerek mitolojik öykülerde gerekse dini kitapların eleştirel analizlerinde kadına yönelik ayrımcı tavırlar görülebilmektedir. Örneğin Yunan Mitolojisinde Zeus’un Pandora ile olan ilişkisi ya da kutsal kitaplardaki çeşitli ayetler ya da hikâyelerin eleştirileri kadına duyulan nefretin köklerinin ne kadar eskiye dayandığına dair güzel işaretler olarak gösterilebilir. Dahası orta çağda kadının cinselliği ve bedeni bir tür düşmanlık alanıydı. Kadının kendi bedenini tanıması ve zevk alması bir tabuydu ve kadının yegâne işlevi erkeğin zevk almasını sağlamaktı. Yine Orta Çağ Avrupa’sında kilisenin öğretilerinin

dışında hareket eden kadınlara cadı etiketi verilmesi ve bu kadınların yakılarak ya da giyotinle idam edilmesi de tarihin tozlu sayfalarındaki mizojinik travmalara örnek gösterilebilir (Srivastava ve Chaudhury, 2017).

17. ve 18. yüzyılda da durum çok farklı değildi. Mizojinizm'in hemen her dönem ve birçok coğrafyada yaşandığını görmek ya da anlamak adına bir örnek vermek gerekirse ünlü Amerikalı yazar Jack London'un İngiltere'de Londra'da yaptığı bir röportajdan yapılan aşağıdaki alıntı kadına ve kadın düşmanlığına dair fikir vermesi açısından değerlidir:

“Kadınlara kötü davranış, erkeğe evlilikle verilmiş bir haktır. Erkek demir ve pirinç kakmalı çizmeler giyiyor ve çocuklarının annesi olan evin kadını dövere gözlerini morarttıktan sonra, onu yere fırlatıyor ve kakmalı çizmeleriyle üzerine çıkarak çiğniyordu, tıpkı vahşi Batı'daki bir atın çingiraklı yılanı ezip çiğnemesi gibi... Erkekler ekonomik yönden işverenlerine bağımlıydılar, kadınlar da erkeklerine. Bunun sonucu olarak işyerlerinde onları ezen üstlerini dövmek isteyen erkekler, bu öfkelerini evde eşlerinden çıkarıyor, onları öldüresiye dövüyorlardı. Kadınlar bütün bu kaba güç gösterilerine katlanmak zorundaydılar” (Aktaran Holland, 2014: 202).

Günümüzde ise kadına şiddet, tecavüz ve kadın cinayetleri hız kesmeden devam etmektedir. Mizojini birçok farklı formda karşılaşılabilen bir olgudur. Erkeklerle özerklik, cinsiyet ayrımcılığı, şiddet ya da kadınların erotize edilmesi gibi birçok tema mizojini yani kadına duyulan nefret ya da öfkenin farklı şekillerde yansımasıdır. Jack Holland'a (2016: 285-290) göre, mizojinizm dünyanın en eski ön yargısıdır ve hangi coğrafyaya gidilirse gidilsin farklı yapılarda da olsa kadın düşmanlığı karşımıza çıkacaktır. Hindistan'da dul kadınların ve yeni doğan kız bebeklerin öldürülmesi, Kuzey Afrika'da kız çocuklarının sünnet edilmesi ya da Bosna'da savaş adı altında yüzlerce kadının tecavüz edilerek öldürülmesi, kadına olan düşmanca tavrın farklı bölgelerdeki yansımalarına dair birkaç örnek olarak verilebilir. Farklı zamanlarda da olsa kadına zulüm hep bir şekilde gizli bir eril elin desteğiyle gerçekleşmiştir ve bu erillik kimi zaman kapitalist dünya ile kimi zaman ise materyalizm ile özdeşleştirilmiştir.

Mizojinizm belirli amaçlar doğrultusunda sinsice ve kendini doğrudan hissettirmeden hareket eder. Kadınların gerçek rollerinin neler olduğunu kadınlara unutturmak ve onları başka roller üzerinden kimliksizleştirip karaktersiz hale getirerek zayıflatmak, kadın düşmanlığının belki de en belirgin hedeflerindendir. Bunun yanı sıra kadının bedenine fiziksel olarak hükmetmek, kadının biyolojik açıdan daha aşağıda bir konumda olduğuna

inandırmak, otorite ve baskı yoluyla kadını erkeğin kölesi haline getirmek ve bunu sistematik hale getirerek nesillerden nesillere aktarmak mizojinizmin diğer amaçlarındandır. Dahası tüm bu aşamalarda kadının tüm estetik ve bilişsel üstünlüklerinden yararlanmak ve bunları erkeğin lehine evirerek hareket etmek de kadın düşmanlığının bir parçasıdır (Holland, 2016: 241; Baydar, 2013).

Jack Holland (2016: 287), insanoğlunun tekerlekten önce mizojinizmi keşfettiğini ve dünyada hiçbir insan grubunun kadınlar kadar ayrımcılığa, düşmanlığa, hastalıklı ve fantezi odaklı erkek ötekileştirilmesine maruz kalmadığını ifade etmektedir. Toksik bir erkekliğin hastalıklı sonucu olan mizojinizmin nedenleri ise farklı farklı faktörlerle açıklanabilir. Erkek bireylerin öz yetersizlikleri ve öz güvensizliklerini tatmin edebilecekleri yegâne alanlar kadın bedeni ve kadın ruhudur. Bu noktada kadın düşmanlığı temelde bir tür iktidar kaybetme korkusunun sonucudur. Kendi kimliklerinin noksan yanlarını şiddet yoluyla, seks yoluyla ya da zihinsel tahakküm yoluyla gideren bir erkeklik için kadınların güçlenmesi ve ataerkil düzene karşı koyması net şekilde alışılacelmiş erkekliğin sonunu getirecektir. Bu nedenle erkeğin kendince tek çözümü hayatta fiziksel ya da psikolojik şiddetle ikincilleştirebildiği tek canlı olan kadına saldırmaktır. Aslında mizojinizm bir nevi erkekliğin sorunlu ruhsal yanının bir tür itirafıdır.

Hatta kadın düşmanlığına dair geliştirilen bir ölçek dahi bulunmaktadır. Bu ölçek kadınlara dair nefret besleyen erkeklerin çocukluklarında travma deneyimi olup olmadığını, herhangi bir dürtü kontrol bozukluğuna sahip olup olmadıklarını, duygusal istismara maruz kalıp kalmadıklarını dikkate almakta ve bu tarz problemlere maruz kalan erkeklerin ilerleyen yaşlarda kadına yönelik şiddet, tecavüz, taciz, öfke gibi dışavurumlar yaşadıkları belirtilmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere kadın düşmanlığı bir tür mental hastalığın toplumsal yapıya işlediği sorunlu bir sürecin sonucudur (Lonsway ve Fitzgerald, 1995)

Mizojinizm günümüz medya ve teknoloji çağında da hız kesmeden kendine yer edinmeye devam etmektedir. Feminist düşünce ve insan hakları gibi kadının lehine olan birçok gelişme yaşansa da, tarihin en eski nefret duygularından olan kadına yönelik kızgınlık ve nefret isteği boyut ve şekil değiştiren ve sık sık karşılaşılan bir kavram olarak nitelendirilebilir. Örneğin popüler kültür mecraları erkeklerin bilinçaltılarında yatan sorunlu ruh hallerini ve eril ve hastalıklı fantezilerini yansıtan en belirgin mekânlar olarak ifade

edilebilir. Televizyon dizileri ve televizyon reklamları belirli kadın kimlikleri yaratarak kadına bunları dayatmaktadır. Kadın bedeni para kazanmak için bir iktidar alanına dönüşürken diğer yandan da erkeklerin güç gösterilerinin tatmin alanları haline gelmektedir (Baydar, 2013).

Günümüzde ayrıca reality show'lar ve gündüz kuşağı programları birçok ülkede absürt kadınlık kimlikleri yaratarak toplumlara bunu empoze etmektedir. Erkeğin kadına olan düşmanca ruh halini bu tarz yapımlar üzerinden de gözlemlemek mümkündür. Bunun yanı sıra video müzik klipleri, kliplerde kadına yönelik şiddet ve erotizm içeren tasvirler yine kitle iletişim araçlarının mizojinizm ve popüler kültür bağlantısını ortaya koyan diğer örneklerdir. Buna ek olarak bulvar gazete ve dergileri, içerisindeki barındırdıkları pornografik yapılar dolayısıyla eril sapkın ruhun dışı vurumunun diğer örnekleri olarak gösterilebilir (Baydar, Kılıç, Serpen ve Günay, 2019).

Söz konusu sinema olduğunda ise mizojinizm birçok film türünde karşılaşılan bir kavram olarak nitelendirilebilir. Özellikle korku filmleri, slasher filmler, snuff filmler ve porno yapımlar, kadına yönelik şiddeti, nefreti ve korkuyu beyaz perdeye taşıırken erkek egemen sistemin sorunlu bilinçaltılarını ortaya çıkaran bir ifşa alanı niteliği de taşımaktadır. Korku filmlerinde kadınlar edilgen, kötü muamele gören ve kurban rolünde betimlenmektedir. Çoğu kez korku filmlerindeki canavarların ya da yaratıkların kadınları katletmeleriyle sonuçlanan finalleri olan bu tür, özünde Âdem ve Havva'nın yaratılış hikâyesine dayanmaktadır. Havva'nın yasak elmayı yemesi ve sonunda Âdem'in de cezalandırılması erkeklerin bilinçaltında kadınlara duyulan öfkenin nedenini açıklayabilmektedir (Abisel, 1995: 174-175).

Bir başka tür olan slasher filmler, genelde psikopat bir katilin çocukluğunda yaşadığı bir travmadan dolayı insanları zalimce öldürdüğü filmler olarak bilinir ve korku-gerilim sinemasının bir alt türüdür. Bu film türünün en bilinen ilk örneklerinden biri Alfred Hitchcock'a ait *Psycho* (Sapık) filmidir. Bir anne krizinin sonuçlarına odaklanan ve kadın düşmanlığını kendine konu alan bu film slasher film örneklerinin atası bile sayılabilir. Ayrıca *Scream* Serisi (Çılgılık), *A Nightmare on Elm Street* (Elm Sokağında Kâbus), *Halloween* (Cadılar Bayramı) ve *Friday the 13th* (13. Cuma) yakın dönem slasher korku filmlerine dair en bilinen örneklerdir (Baydar, 2013).

Snuff filmler ise gerçek cinayetleri kendine konu alan, sadist ve pornografik öğeleri içinde barındıran film türüdür ve filmlerde gerçekleşen öldürme sahneleri kurgu değil gerçektir. Bir cinayeti filme alma türü olarak da adlandırılabilir snuff filmler sıklıkla kendilerine kadınları kurban seçerler ve kadına yönelik şiddet, tecavüz, saldırı, taciz gibi tüm nefret göstergelerini içinde barındırırlar. Bu türün yakın dönem en bilinen örneği ise kurgusal bir niteliğe sahip olsa da 2010 yapımı *A Serbian Film*'dir (Bir Sırp Film). İlgili film, emekli bir porno oyuncusunun hikâyesine odaklansa da, kadın kimliği ve çocuk kimliğine olan sert imgeler, bu filmi snuff kategorisine yaklaştırmaktadır. Hem slasher filmlerde hem de snuff filmlerde kadınlar sıklıkla seks objeleri olarak sunulur, iffetsiz ve de kimliksiz bireyler olarak tasvir edilir. Dolayısıyla erkek zihni bu kadın imgesinin şiddeti, nefreti hatta ölümü hak ettiğini sinema gibi bir aracı ile kodlamaktadır (Hagin, 2010).

Kadınların kurbanlaştırıldığı ve erkek hegemonyası üzerinden resmedilerek tüm eril fantezilerin öne çıkarıldığı bir diğer film türü porno filmlerdir. Kadın cinselliğini kendi lehine kullanmanın sınırlarını zorlayan bu yapıtlar, kadınların bedenlerini çıplaklık üzerinden kurgulayan, kadın bedenini şeyleştiren, bunu yaparken şiddet unsurunu nefretle birleştiren bir film türüdür. Erkek bakışını hazla birleştiren, kadın gerçekliğini ataerkil fantezilerle kombine eden, temelde kadın sömürsünü ticari bir hizmetmiş gibi sunan porno yapımlar mizojinizmin beyaz perdedeki en güçlü temsilcilerinden biridir (Öğüt, 2009: 210-211). Hatta porno yapımlar, erkek iktidarının aşağılık kompleksini örtme mücadelesinin kapitalist yansıması veya sonucu olarak bile adlandırılabilir.

Slasher, snuff ve porno filmlerin yanı sıra, bilim kurgu yapımlar, aksiyon filmleri hatta avant-garde diyebileceğimiz sanatsal yapıtlar bile kadının bedenini erkeğe oranla daha fazla nesneleştirir. Belki de çıplaklığın ve erotizmin reytinginin yüksek oluşu ve erkek izleyicinin kadın bedenine dair hayvani ve ruhsal doyumsuzluğu, bu eğilimin temel nedenidir. Sinemanın büyük kitlelere hitap etme potansiyeli hesaba katıldığında kadına yönelik olumsuz hatta nefret içerikli yapımların toplumlardaki kadın imgesine yönelik etkisinin hiç de azımsanmayacak ölçüde olduğu ortadadır. Bu nedenle günümüzde mizojinizmin en güçlü etki alanlarından biri beyaz perdedir.

1.1.9. Sinemada Öteki'ye Dair

Her ne kadar öteki kavramı kimlik bağlamında 1.1.4. bölümünde anlatılmış ve sinema ve öteki ilişkisi film analizlerinde detaylı şekilde incelenecek olsa da, sinemanın dışlanmış ve marjinalize edilmiş insanlarla olan problemli ilişkisine bu bölümde de kısaca değinmek yerinde olacaktır. Öteki, daha önce de açıklandığı üzere mevcut egemen yapı ya da kültürün içinde dışlanmış olana atıfta bulunmak için kullanılan bir kavramdır. Bu bağlamda sinema, özellikle de Hollywood Sineması babaerkil bir yapının sonucudur. Dolayısıyla bu sistem kendi içerisinde bir tür öz baskı yapılanmasını beraberinde getirmektedir. Burada kastedilen öz baskı kavramı, toplumsal ve kültürel normların kendinden olmayanı kendine benzetme çabasına atıfta bulunmaktadır. Yani bu terim toplumsal cinsiyet rolleri ya da mesleki roller gibi kültürel kodlara dayalı bir sistemin istediği şekilde işlemesi sürecini sağlayan bir yaklaşıma denk gelmektedir (Demir, 2014: 14). Sinema ise bu noktada bu öz baskı sürecinin taşıyıcısı konumunda, sosyal ve kültürel olgular özelinde ötekiler yaratmakta ve toplumlara bunları dayatmaktadır.

Hollywood özelinde bakıldığında karşılaşılan belli başlı öteki kategorileri olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan ilki tabii ki Kızılderililerin ötekileştirilmesinin önünü açan Hollywood tarzı western yapımlardır. Amerikan sinemasının en önemli ayaklarından biri kabul edilen Western Sineması, 18. yüzyılın başlarından itibaren Amerika'nın kuruluş ve yükseliş hikâyelerini kendine temel almıştır ve yarattığı çeşitli kült imgeler ve karakterlerle Amerikan rüyası kavramını pekiştiren önemli bir türdür. Özellikle Amerika'nın güç ve başarı öykülerine odaklanan western filmlerinde, karşımıza en çok çıkan basmakalıp tipler yalnız kovboylar, kahraman şerif karakterlerdir (Kakıncı, 1993: 22-23).

Amerika sinema endüstrisinin efsaneleştirdiği bu tarz karakterlerin yanı sıra ötekileştirerek yok etmeye çalıştıkları Kızılderililer de bu türün en önemli kimlikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda western sineması Amerika'nın kuruluş sürecinde en büyük engelişmiş gibi gördükleri Kızılderili kabileleri filmlerinde yabani, vahşi, acımasız, cahil ve işe yaramaz olarak betimlemektedir. Fakat Kızılderililerin tarihleri ve kültürel gelenekleri incelendiğinde aslında bu kabilelerin ne kadar barışsever topluluklar olduğu bilgisine kolaylıkla erişilebilir. Western filmleri bir yandan Amerikan mitinin önünü açarken diğer yandan da batı kavramını yüceltmenin peşindedir. Ancak bunu yaparken

Amerikan sömürgeciliği Western filmlerinin tüm dokularına yansımaktadır (Gönen, 2008: 46)

Örneğin Edward S. Porter'ın 1903 yapımı *Great Train Robbery* (Büyük Tren Soygunu) filmi ve 1904 yapımı Sigmund Lubin imzalı *Bold Bank Robbery* filmleri, daha ilk yıllardan Kızılderilileri öteki konumunda gören, cani, acımasız, ilkel ve vahşi kategorisine sokan yapımlardır. Her ne kadar bu süreç 50'li yıllarda spaghetti western furyası ile değişiklik göstermiş olsa da günümüzde hala western filmleri Yerli Amerikalıların sorunlu halleriyle örtüştürülmektedir.

Bir başka Hollywood-öteki ilişkisi ise sivil savaş dönemini anlatan Amerikan yapımlarıdır. Buradaki kurbanlar ise yüzyıllarca köle olarak kullanılan siyahî insanlardır. Amerikan Sineması, kölelik 19 Haziran 1862'de kaldırılmış olmasına rağmen zenci vatandaşların varlığını uzun yıllar kabullenememiş ve siyahî insanları genelde esir, köle ya da ırz düşmanı kötü insanlar olarak göstermiştir. Böylece beyaz insanın ötekisi siyahî insanlar olagelmıştır (Demir, 2014: 15). Günümüzde bile zenci kökenli olmak Amerikan toplumunda hala bir problemdir çünkü tarihsel kökenleri dolayısıyla beyazların siyahî olanları kabullenmesi tam olarak gerçekleşmemiştir.

Hollywood için bir başka öteki ise Amerika'nın 1965-1973 yılları arasında savaştığı Kuzey Vietnam insanlarıdır. İkinci Dünya Savaşı ve ünlü Pearl Harbor Saldırısı sonrası Japon ve sarı ırka duyulan nefretin bu sefer de bir başka nefrete dönüşme şekli Vietnam filmleri ve Vietnam insanlarına yönelik öteki yaratma çabasıdır. Amerika her ne kadar bu savaştan tam anlamıyla bir hezimetle dönmüş olsa da Hollywood bu gerçekle yüzleşmekten hep kaçınmış, güçlü Amerika mitine gölge düşürmemek adına *Rambo* serileri çekerek ulusal bağlamda bir tür ego tatminine gitmiştir. Tabii bunu yaparken de Vietnamlı insanları zayıf, cani, kalles, ilkel kategorisine koymayı ihmal etmemiştir (Demir, 2014: 31-34) Hatta Amerikan Sinemasına göre Vietnamlılar kimliksiz birer tehdit unsuru olan ötekilerdir (Ryan-Kellner, 1997: 302).

Keza 1978 yılında çekilmiş olan *The Deer Hunter* (Avcı) filmi de Amerika'nın Vietnam krizinde yaşamış olduğu çıkmazı anlatırken Amerika'yı yüceltme, Vietnam halkını ise olabildiğince öteki konumuna itme derdindedir. Hâlbuki Vietnam'ı Anti-Komünizm akımının sonucu olarak işgal eden Amerika'dır. Amerika'nın bu Red Fear

(Kırmızı Korku) sendromu hem sinemada ötekinin önünü açmış hem de gerçekliği fazlasıyla çarpıtarak tarihsel bir yanılı oluşmasına neden olmuştur.

Hollywood'un tabii ki en belirgin ötekisi kadındır. Irksal bir boyuttan bağımsız olarak sinemada, özellikle Amerikan Sinemasında kadın hep ikincil konuma itilmiştir. Bu kimi zaman kadınların cinsel nesneler haline getirilmesiyle sağlanmış, kimi zaman kadın kamusal alanın ötekisi ilan edilmiş, kadın hareketlerinin sonrasında ise kadın vamp kimliği ya da femma fatale kimliği ile erkeğin dünyasının “diğer”i olmuştur. Belki de dünya korku sinemasının en kült filmlerinden biri olan *Exorcist* (Şeytan) filminde, kadın kötülük ve şeytanlıkla bile özdeşleştirilmiştir. Bu tez çalışmasının da temelde kendine esas aldığı meselelerden biri de zaten kadının başkalaştırılma, öteki kılınma sürecinde erkek egemen toplumun izlediği yollar, yöntemlerdir. Ancak bu bölümde kadının öteki konumundan uzun uzadıya bahsedilmemektedir. Burada amaçlanan temel şey kadının Hollywood için hemen her zaman bir tür öteki olduğunun tekrardan hatırlatılması çabasıdır.

Kadının öteki ilan edildiği bir dünyada eşcinsellik ya da biseksüellik de Hollywood için her zaman müdahale edilmesi gereken tercihlerdir. Hatta Hollywood'un 1970'li korku filmleri Amerikan Sinemasının eşcinselliğe ve kadına bakış açısını özetler niteliktedir. Bu dönem tam da lezbiyen vampirlerin yaratıldığı bir korku sinemasına denk gelir ki, kadın olmak üstüne eş cinsel olmak sanki insanlık suçuymuş gibi davranan bir sinema karşımıza çıkar (Demir, 2014: 55). Tabii eşcinsellik sadece kadın eşcinselliği üzerinden beyaz perdeye aktarılmamıştır. Travestiler, gayler ya da biseksüeller de sinemanın kırmızı çizgisidir ve muhalif sinema dışında birçok ülke sineması eşcinselliği öteki statüsünde konumlandırmıştır.

Amerikan Sinemasının hatta diğer sinemaların öteki örneklerine çocuk, engelli hatta yaşlıları bile koyabiliriz. Özellikle çocukların otoriteye ve baskıya karşı bir sembolik başkaldırı aracı şeklinde kullanılmasına Hollywood'da birçok film üzerinden örnek verilebilir. *Rosemary's Baby* (Rosemary'nin Bebeği), *The Brood* (Döl), *Godsend* (Tanrı'dan Gelen) ya da *The Omen* (Kehanet) gibi filmler çocuk kimliğini şeytani güçlerle ya da kötülük ile özdeşleştiren filmlerden sadece birkaçıdır. Aslında bu filmlerde kullanılan çocuklar, sisteme muhalif yaklaşımlara yönelik bir tür metafordur. Çocukların kullanımı ise Hollywood'un çocukları öteki konumuna sokmasının önünü açmış, diğer

korku sinemaları da (Özellikle Japon Korku Sineması) çocuğu, özellikle de kız çocuklarını genelde kötüyle, şeytani olanla ya da sisteme zarar verme ihtimali olanla özdeşleştirmiştir.

Görüldüğü üzere, öteki kavramı sinema üzerinden ele alındığında karşımıza farklı farklı ötekiler çıkabilmektedir. Fakat bu grupların ya da kimliklerin ortak özellikleri erkek egemen sistemin olağan çarkının dışında yer alan niteliklere sahip olmaları veya patriyarkal ya da kapitalist düzenin sürdürülebilirliğine yönelik tehdit unsuru teşkil etmeleridir. Dolayısıyla bu tehditler, kültürel kodlar ve ideolojik aygıtlar tarafından bir şekilde kontrol altında tutulması gereken gruplar olarak görülmektedir (Aslan, 2018). Bu süreçte ise ataerkillik kendi kontrol mekanizmasını yaratır ve ötekiler oluşturarak kitle iletişim araçları gibi silahlarla bunu bireylere doğal olarak da toplumlara empoze eder. Bu noktada belki de tarihin en büyük ötekisi ilan edilmiş kadının birey olabilme çabası feminizmin ortaya çıkışına neden olmuştur. Kadının bu çabası ve mücadelesinin anlaşılmasında feminizmin A'dan Z'ye analizi oldukça önemli bir aşama olarak görülmelidir. Böylelikle feminist sinema ve feminizme dair sinema kuramlarının gelişimi daha net bir şekilde ortaya koyulabilmektedir.

1.2. Feminizm

Bu bölümde feminizm kavramı tüm detaylarıyla kronolojik ve akademik olarak incelenmektedir. İlgili bölümde öncelikli olarak feminizmin tanımı farklı bakış açılarıyla gerçekleştirilmekte, feminist hareketin ortaya çıkışına zemin hazırlayan süreçler açıklanmakta, ardından feminist dalga olarak bilinen dönemler geçmişten günümüze analiz edilmektedir. Sonrasında ise temelde benzerlikler gösterse de uygulamada bazı farklılıklar taşıyan Liberal Feminizm, Marksist Feminizm, Radikal Feminizm, Sosyalist Feminizm, Eleştirel Fransız Feminizmi, Anarşist Feminizm, Psikanalitik Feminizm, Eleştirel Lezbiyen Feminizm, Siyah Feminizm, Üçüncü Dünya Eleştirel Feminizm'i, Ekofeminizm ve ardından da Postmodern Feminizm teker teker irdelenmektedir. Son olarak ise feminizm sinema ilişkisinin köklerinin daha anlaşılır hale gelmesi adına feminist film tarihine genel bir bakış atılmakta ve feminist film eleştirisi ve feminist film kuramları üzerinden kadın ve sinema ilişkisi daha da açık hale getirilmektedir.

1.2.1. Feminizm'in Tanımı ve Feminist Düşünce

Feminizmin çıkış noktası kadındır. Kadının yaşadığı kültürel ve sosyal çevredeki statüsü, toplumsal rolleri, erkek egemen yapı içerisinde kadının konumlandırılma şekli, kadının bu sorunlu düzen dâhilinde ezilen ya da sömürülen grupta yer alması feminizmin temelde ele aldığı konulardandır. Burada amaç hem kuramsal hem de uygulamalı anlamda bir mücadelenin içerisine girebilmek adına kadınlar arası bir güç birliği sağlanmasının temellerinin atılmasıdır. Feminizm kadınların hem kamusal hem de özel alandaki çabaları eğitim, iş hayatı, ev içi sorumluluklar, toplumsal cinsiyet rolleri, siyasi haklar gibi meselelerde erkeklerle benzer ya da eşit haklara sahip olma mücadelesinin öyküsüdür (Taş, 2016). Özetle, hem kamusal alan hem de özel alan gibi iki temel yapıyı bünyesinde barındıran feminizm, ekonomik, yasal, politik ve sosyo-kültürel araçlar ve düzenlemeler yoluyla kadınların ötekileştirilme ve sistemin dışına atılma sürecindeki ölüm kalım mücadelelerine adanmış bir tür doktrindir (David, 2000: 102).

Feminizm, yüzyıllardır erkek egemen sistemle bir kabul edilen insanlık tarihini ya da erkek eliyle yazılmış insanoğlunun hikâyesini, kadın ve erkeklerin kültürel ve sosyal bağlamda eşit görülmemesini kendine dert edinmiş, Aydınlanma Çağı'nın yarattığı ve dünyada etkisini gösteren siyasal ve toplumsal koşullar doğrultusunda da etkili bir politika olarak günümüze kadar gelebilmiştir. Bu noktada savunduğu ve inandığı düşünceler ve argümanlar haricinde feminizm kapsayıcı, değişime ayak uydurabilen ve güncel ve modern bir yaşam sürecini olası kılabilen bir ideolojidir (Savcı, 2019: 7).

Feminizm kavramı oldukça kapsamlı bir kavram olması nedeniyle farklı çevrelerce farklı tanımlara sahip bir terimdir. İlgili kelimenin kökeni Latince'den gelmektedir ve femine yani kadın kelimesinden türemiştir (Taş, 2016). Ancak başka kaynaklarda bu kelimenin Fransızca kökleri olduğuna dair bilgiler de yer almaktadır ve Fransızca "feminisme" kelimesinden türediği düşünülmektedir. Ancak bu kullanım daha ziyade 19. yüzyılda erkek vücudunun kadınsı hale getirilmesi ya da kadınların erkeksi özelliklere sahip olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır (Jaggar, 1983: 5).

Feminizm'e dair tanımlar noktasına gelindiğinde, ilk olarak, Türk Dil Kurumu'na göre, feminizm; "toplumda kadının haklarını çoğaltma, erkeğinkiler düzeyine çıkarma, eşitlik sağlama amacını güden düşünce akımı, kadın hareketi" olarak tanımlanmaktadır. Bu

tanımdan da anlaşılabilirdi üzere feminizm temelde erkek ile aynı sosyal, kültürel ve ekonomik haklara sahip olma adına bir tür mücadele alanının sonucudur. Amerika'nın en eski ve kapsamlı sözlüğü olarak bilinen Merriam-Webster Sözlüğü'ne göre ise feminizm "erkeklerle kadınların eşit haklara ve fırsatlara sahip olması gerektiği düşüncesidir". Bir diğer deyişle, feminizm bir erkek karşıtı hareket değil, kadın odaklı bir mücadeledir. Dolayısıyla geçmişten günümüze feminizm üzerine yürütülen ön yargılı yaklaşımlar aslında yine erkek egemen sistemin feminizm kavramının içini boşaltma çabasının yarattığı bir sonuçtur.

Feminizm tanımlarına göz atıldığında ana fikri benzerlikler göstermekle beraber çeşitli tanımlar görülebilmektedir. Türk Dil Kurumu'nun tanımının dışında feminizm, "...kadınların kendi aralarında bir dayanışma yaratarak, erkek egemen dünyanın norm ve değerlerine, cinsiyetçi politikalarına karşı başlatmış olduğu mücadele" olarak tanımlanmaktadır (Michel, 1984: 6-7). Başka bir tanımda ise "feminizm, cinslerin (kadın ve erkeğin) eşitliği kuramına dayanan ve kadınlara eşit haklar isteyen bir akım" olarak açıklanmaktadır (Arat 1991: 12). Bell Hooks (2000: 9-10) ise bu kavramı cinsiyetçi sömürü ve erkek zulmüne karşı bir mücadele hareketi olarak tanımlamaktadır. Watkins'e (1996: 5) göre ise feminizm "kadınların birer insan olarak tüm haklarını talep etmesi!" dir.

L.H. Steeves (1994: 107) feminizm için "kadınların erkeklerle ilişkili olarak geleneksel değersizleştiriminin gerçekliğini, bu ilişkinin değiştirilmeye ihtiyacı olduğu varsayımıyla teorik açıdan kabul edilmesini ima ettiğini" vurgulamaktadır. Sheila Rowbotham'a (1984: 67) göre ise feminizm "bir cins olarak kadınların çıkarlarını savunacak bir hareket, ikinci sınıf muamele gören insanların dizginledikleri anlayışların dışı vurulması, bir iletişim aracıdır". Bazı sert feminizm tanımları olduğunu da söylemek mümkündür. Örneğin, Jill Johnston (1973: 11) feminizmin temelde kitlesel bir şikâyetin sonucu olduğunu ifade etmekte ve kadınların sorunlarının çözümünün ancak ve ancak tüm kadınların lezbiyen olması ve erkeklerin sistem dışı bırakılmasıyla mümkün olabileceğini iddia etmektedir. Bu süreçte ise feminizmi bu yola giden bir aracı olarak nitelendirmektedir.

Barbara Smith (1983: 14) ise feminizmi "tüm kadınları özgürleştirmek için oluşturulmuş bir tür politik teori ve uygulama olarak" tanımlamaktadır. Smith'e (1983: 17) göre, "beyaz olmayan, işçi sınıfında yer alan, fakir, engelli, eşcinsel, yaşlı kadınların da en

az beyaz ve ekonomik olarak imtiyazlara sahip kadınlar kadar eşit haklara sahip olması gereklidir” aksi takdirde feminizm içi boş bir kavram olarak düşünülmelidir. Rebecca West’in feminizm tanımı ise biraz kara mizah içermektedir. West “şahsen feminizmin tam olarak ne olduğunu tam bulamadım. Tek bildiğim beni kapı paspasından ayıran hissiyatları ifade ettiğimde insanların bana feminist dediği” ifadeleri ile kadının sorunlu konumunu kendince esprili bir dille ifade etmektedir. (Aktaran Gagg, 2018: 19).

Bir başka feminizm tanımı ise Batı Feminizmine dairdir. Bu tanıma göre feminizm “normun erkek olduğu kabul edilen ataerkil toplumlarca kadın dışlanışını, aşağılanışını, ezilişini, sömürülüşünü ve kendine yabancılaştırılmasını sergileyen, inceleyen ve değişim isteyen ya da en azından bu olgulara ilişkin söylemlerin ve tavırların bilincinde olan bir yaklaşımdır” (Doltaş, 1992: 51-52). Sibel Özbudun (1995: 208) feminizmi şu cümleler ile açıklamaktadır: “Avrupalı insanın feodal anonimlikten, kapitalizm bireyine yöneldiği 17. yüzyıl Batısı’nda kadının ruhu olup olmadığını tartışan klerikalizme karşı, kadının da insan olduğu, erkekle eşit imkânlarla kavuşturulduğu anda erkeğe denk bir zihinsel kapasite (ve giderek toplumsal etkinlik) gösterebileceği savının ifadelendirilişidir”.

Son olarak Kramarae ve Treichler (1985: 43) ise feminizmi tüm insan ilişkilerinde cinsel eşitliğin sağlandığı bir dünyanın tekrardan inşası noktasında bir tür mücadele; cinsiyet bağlamında yapılan her türlü ayrımcılığın ya da özerkliğin reddi; kanun ve gelenekler hususunda kadın ve erkeğe dair ortak hakların tanındığı bir insanlığın inşası şeklinde tanımlamaktadır. Feminizm yüzyıllardır süre gelen erkek egemen düzenin kadınları ayrıştırdığı dünyada yeni bir düzenin oluşturulması gerekliliğinin bir tür dışa vurumudur. Kadın olabilmenin, birey olarak kadın olabilmenin mücadelesi feminizmin temel basamaklarını oluşturmaktadır. Bir diğer deyişle, feminizm erkeğin gölgesinden sıyrılmış ve kendi düşlerinin peşinden koşabilen, hayal edebilen kadınların varlığının teminatıdır.

Kavramsallaşma sürecinde feminizmin tanımlanmasının sakıncalı olduğunu düşünen yazarlar da bulunmaktadır. Bu tanımın kimlerce yapıldığı, nasıl toplumsal şartlar ele alınarak feminizm kavramına dair bir yargıda bulunulduğu, özellikle erkek egemen bir sistemin uzantısı olarak yapılan çözümlemeler ya da tasvirlerin feminizmin içini boşaltabileceği endişesine neden olmuş hatta feminizmi tanımlamanın muhakkak ama muhakkak bir tür politik tavır alma gerekliliğini yanında getirdiği belirtilmiştir

(Ramazanoğlu, 1998: 25). Ancak feminizmi kavramsallaştırma çabasının sonucu olarak tüm feminizm türlerinin ortak özellikleri olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Tabii bu özellikler bir tanımlamadan çok feminizmin özünü ve köklerini ortaya çıkarma gayretinin sonucudur.

Bu bağlamda Ramazanoğlu'na (1998: 26-27) göre, feminizmin 7 belirgin ortak özelliği bulunmaktadır. Bunlardan ilki, neredeyse tüm feminist yaklaşımların mevcut kadın-erkek ilişkilerinin kadınları erkeklere bağımlı kılan bir yapıda olduğu ve değiştirilmesi gerekliliği üzerine olduğu düşüncesidir. İkinci ortak nokta, farklı toplumlarda olağan ya da doğal kabul edilen birçok kural ya da norm feminizm tarafından derinlemesine sorgulanır ve bu feminizmin tüm ayaklarında yer alan bir olgu olarak bilinir. Üçüncü nokta, her feminizm türünün sadece kadını değil insanı tarihsel kökleriyle beraber alması sürecidir. Dördüncü nokta feminizmin sadece fikirler ya da düşüncelerden ibaret bir kavram olmamasıdır. Feminizm bir tür praksistir ve kadın erkek eşitliğinin eylemle, politik bir mücadele ile kazanılacağı düşüncesi feminizmin her sürecinde net şekilde hissedilir.

Feminizm türlerinin hemen hepsinde karşılaşılabilecek bir diğer benzer detay birçok farklı politik ve kültürel yapıyı içlerinde barındırmaları ve bunların sonucunda kadınları harekete geçirme dürtülerine sahip olmalarıdır. Bir diğer nokta feminizmin ya da feministlerin mücadele çabaları ile ilgilidir. Maalesef feminizm ya da feminist hareket çoğu kez hem erkekler tarafından hem de hemcinsleri tarafından direnişle karşılaşmıştır. Yani feminizm devrim çabasının direnişle olan savaşını da kendine konu alır. Son ortak nokta ise feminizmin tarafsız olmayışı ile ilgilidir. Feminizmin önceliği kadındır ve epistemolojik bir çabanın sonucudur. Bir başka deyişle bilmek, kadına dair olanı öğrenmek, kadını korumanın, ona hak ettiği değeri vermenin önemli bir yoludur (Ramazanoğlu, 1998: 27). Görüldüğü üzere feminizm tanımlar dışında ortak noktalar üzerinden de anlaşılabilir bir terim olarak düşünülebilir.

Feminizm'in tanımından bağımsız olarak feminist düşüncenin köklerine dair bir analiz de feminizmi epistemolojik açıdan anlamının önünü açacaktır. Feminist düşüncenin modern dönem tarihine göz atıldığında, 19. yüzyıl kadınların hak mücadelelerine odaklanırken, 20. yüzyıl, kadınların politik düzlemde temsil sürecine, iş hayatında yaşadıkları sorunlara, cinsellik ve sağlık gibi meselelere ve son olarak hukuk bağlamında bir hak arayışı mücadelesine odaklanmaktadır. Yakın dönem feminist düşünce ise

kuramsallaşmış, birçok farklı alandan beslenmekte olan ve beslendiği alanları da kendi argümanları ile beslemekte olan bir multidisipliner sürece evrilmiştir. Bundaki temel neden feminist düşüncenin ele aldığı paradigmlar noktasında kadın meselesinin salt kadınlarla ilgili bir konu olmadığı, bunun yanı sıra tüm sosyo-kültürel ilişkileri de içinde barındıran bir süreç olduğuyla ilgilidir (Ecevit, 2019: 53).

Feminizm fikrinin çıkış noktası modernite ile doğrudan ilgilidir. Bilindiği üzere modernite rasyonellik fikriyle ve ikili karşıtlık düşüncesi ile erkeği akılcı ve bilişsel bir düzlemde ele alır ancak bu yaklaşıma göre kadın duygu odaklı ve hisleriyle hareket eden ikincil bir cinstir. Bu noktada feminist düşünce devreye girer ve bilgi ve aklın erkeklik odaklı olarak algılanmasının ataerkil düzenin bir sonucu olduğunu iddia ederek rasyonel düşünceye ve modernitenin getirdiği bu kadını ikincil konuma iten algıya karşı çıkar. Burada feminist düşünce özellikle kadınların duygusallıkla ilişkilendirilmesine karşı çıkmıştır çünkü kadınların yaşadığı adaletsizlikler ve siyasi ve toplumsal ötekileştirmeler kadının ikincilleştirilmesinin önünü açmıştır. Bu noktada kadının ve erkeğin rasyonalite üzerinden değerlendirilmesi için benzer şartlara sahip olması gerekliliği feminist düşüncenin özellikle altını çizdiği temel noktalardan biridir.(Ecevit, 2019: 37-38).

Feminist düşünce, erkek odaklı ve rasyonaliteyi kendine esas alan, mantık üzerinden ilişkileri evrensel kanun haline getirme çabasını merkeze almaktansa, kadınların kendi dertlerini anlatabilecekleri, toplumsal konumlarını erkek odaklı bir çözümlemeden çıkartabilecekleri, daha güçlü bir tabana yayma adına modeller bulma derdine girmiştir. Bu kapsamda feminist düşünce, rasyonalitenin tamamen reddedilmesi yerine, kadının doğru bir şekilde kendine toplumda yer edinebilmesi noktasında eleştirel bir bakışın sağlanması gerektiği vurgusu yapmıştır. Bunun yanı sıra, feminist düşünce; kadınların aktif, özgür ve güçlü kimlikler olarak, tahakküme, eril hegemonik yapıya ve bunlarla bağlantılı kapitalist dünyaya nasıl karşı koyabileceklerini ve özgürleşme ve kendileşme mücadelesini nasıl daha güçlü, etkin ve somut bir hale getirebileceklerini belirli bir mantık çerçevesinde ve kadının da dâhil olduğu bir yaşam modeliyle açıklama mücadelesinin sonucudur (Ecevit, 2019: 42).

1.2.2. Feminizm'in Tarihçesi ve Gelişimi

Feminizm kökleri oldukça eskiye dayanan bir kavramdır. İlk olarak milattan önce 6. yüzyılda Yunanistan'da Midilli'de (Latince Lesbos) yaşayan şair Sappho lezbiyen şiirler yazmış, bir kadının diğer kadına olan aşkını anlatmış ve böylelikle günümüzde bile hala tabu olarak kabul edilen bir sınırı aşmıştır. Bingen'li Hildegard olarak bilinen ve 1098-1179 yılları arasında yaşamış olan Alman rahibe ve yazar da kadın hakları ve kadın özgürlüğü konusunda kafa yormuş, tarihte kendine yer edinmiş bir karakter olarak bilinmektedir. Ayrıca 1364-1430 yılları arasında yaşamış olan Christine de Pisan'ın Bayanlar Şehri Kitabı, tarih boyunca Avrupa tarihinde kadınların ataerkil düzenle olan mücadelelerini ve eşitlik çabalarını anlatan bir çalışmadır (Özdemir ve Aydemir, 2019).

16. yüzyılda ise bu sefer Avrupa'dan değil Batı Hindistan'dan gelen bir feminist ses duyulmuştur. İngiliz gezgin ve maceraperest Aphra Ben, köle isyanına liderlik etmiş, onlarca tiyatro oyunu yazmış ayrıca dört tane de romana imza atmıştır. Böylece kadınların ve direnişin sembolü olmayı başarmıştır (Gagg, 2018: 32). Bunun yanı sıra, 1623-1673 yılları arasında yaşamış olan İngiliz şair, yazar ve felsefeci Margaret Cavendish, cinsiyet, kadın erkek ilişkileri ve bu ilişkilerdeki sorunlu süreçlerden büyük bir cesaretle bahsetmiş, dönemindeki birçok kadın yazar ya da şairden bu yönüyle belirgin şekilde ayrılmıştır.

Yine 17. yüzyılda Kıta Avrupa'sı ve İngiltere'de feminizm hareketi bir yandan da dini bir perspektif üzerinden ele alınmaktadır. Burada odaklanılan temel argüman Adem ve Havva hikayesi yani yaratılış hikayesidir. Bu hikâyeye göre Âdem çamurdan ve balçıktan yaratılmış, Havva ise Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Dolayısıyla kadın daha insani ve üstün niteliklere sahiptir. Bir diğer teolojik yaklaşım Havva'nın Âdem'den sonra yaratılmış olmasının bir üstünlük sebebi olduğu düşüncesidir. Bu feminist bakış açısı dinsel bağlamda kadının erkekten üstün olduğu fikrini içerisinde barındırmaktadır (Stuurman, 1999).

Ancak seküler düşüncelere sahip feministler, feminizmi daha politik bir düzlemde tartışmanın gerekliliğini savunmuşlardır. Dolayısıyla 17. yüzyıl feminizmi, İngiltere ve Kıta Avrupa'sında genelde rasyonel feminizm olarak bilinmektedir. Özellikle Descartes'ın mantık ve bilgiyi öne çıkaran düşünceleri bu dönemin feminizm yaklaşımını da etkilemiş, özgür düşüncenin önemi kadın ve erkeğin ilişkileri noktasında da ele alınması gereken bir

kavram olduğu düşünölmüştür. Özellikle evlilik ve eğitim konusunda kadının ikinci plana itilmesi eleştirilmiş, kadının en az erkekler kadar mantıklı olduğu, bunun yanı sıra ekonomik ve sosyal tüm aktivitelerde erkekler kadar başarılı olabilecekleri vurgulanmıştır. Bu noktada İngiltere’de bu düşünceler Mary Astell’in öncülüğünde hayat bulmuş, Astell’in özgürlük ve mantığı ön plana çıkartan ve kadınların eğitim hakkına sahip olması gerektiğini savunduğu düşünceleri kendisinden sonraki birçok kadını da cesaretlendirmiştir (Bryson, 2003: 6).

Yine İngiltere’de yaşayan bir tarihçi olan Catherine Macaulay (1731-1791) 1790 yılında yazmış olduğu *Letters on Education* isimli eserinde cinsiyetler arasındaki farklılığın biyolojik temelli olduğu tezine karşı çıkmış, yaratılan farklılıkların temelinde adaletsiz bir düzenin olduğunu vurgulamış ve bu düzenin taşıyıcısı olarak da erkek egemen yapıyı işaret etmiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde tüm bu olumlu gelişmelerin yanı sıra tabii ki anti-feminist yaklaşımlar da görölmektedir. Örneğin İngiltere’deki “bluestocking” grubu kadının ev içi düzendeki rolünü pekiştiren, kadınların annelik rolünün altını çizen bir yaklaşımı takip etmişlerdir. Özellikle Hannah More’un liderliğini yaptığı bu grup kadını eş ve anne modeli üzerinden tanımlamış, Mary Astell’in görüşlerine karşı yayınlar yapmıştır (Bryson, 2003: 12).

Birçok kaynakta feminizmin fikir annesi olarak kabul edilen Olympe de Gouges *Declaration of the Rights of Woman and the Female Citizen* (Kadın Hakları Bildirgesi ve Kadın Vatandaşı) isimli çalışmasında kadınların erkeklerle daha doğuştan itibaren eşit canlılar olduğunu vurgulamıştır. Gouges, kadınların güzellikleri nedeniyle alınan satılan kölelere dönüştürüldüğünü ifade etmiş ve kadınların da özgürlük, mülkiyet, güvenlik gibi doğal haklara bir an önce kavuşması gerektiğini ifade etmiştir. Bunun yanı sıra kadınların özgür bireyler olarak şiddete ve zulme karşı haklara sahip olması gerektiğinin altını çizmiştir (Walters, 2005: 34).

Ayrıca Gouges 1791 Eylül’de yayınladığı *De La Femme* (Kadın Hakları) broşürü ile büyük ses getirmiştir. Bu bildiride Gouges temel doğal haklar doktrini kendine esas almış, kadınların erkeklerle hayatta her anlamda eşit haklara sahip olması gerektiğini ifade etmiştir. Ancak Gouges’in bu cüretkâr daveti hazin bir sonla bitmiş ve Gouges başı kesilerek idam edilmiştir. Gouges’in bildirisinden bir sene önce 1790’da Amerika Massachusetts’de Amerikalı Judith Sargent Murrey’de *On The Equality of the Sexes*

(Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik Üzerine) isimli bir çalışma yayınlamış, tıpkı Gouges gibi kadınların bir insan olarak her erkek gibi doğal yaşam haklarına bir an önce kavuşması gerektiğini belirtmiştir (Öztürk, 2011: 54-55).

Cavendish ve Astell, Gouges ve Murrey dışında, kadın erkek eşitliğinin önemini vurgulayan erkek felsefeciler de bulunmaktadır. Örneğin İngiliz eşitlikçi yazar Jeremy Bentham (1748-1832) kadınların oy hakkı mücadelesine büyük destek vermiş, kadınların politik anlamda özgürleşme mücadelelerinde söylemleri ile birçok kadına ilham vermiş ve onları cesaretlendirmiştir. The Marquis de Condorcet (1743-1794) ise bir matematikçi ve politikacı olarak kadınların eğitim haklarının ihlalinden bahsetmiş, kadınlara sağlanan eğitim ve politik hakların onları ikinci plana attığı düşüncesini savunmuştur (Gregory, 2018).

Birçok kaynakta feminizmin onca gelişmeye rağmen 18. yüzyılda Britanya’da ortaya çıkmış bir kavram olduğu düşünülmektedir. 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’a ait “*A Vindication of the Rights of Women*” (Kadın Hakları Savunucusu) adlı eser sayesinde bu kavram literatürde de kendine yer bulmaya başlamıştır (Sevim, 2005: 7-8). Wollstonecraft bu eserinde kendine Fransız Devrimini ilham almıştır. Kitabında kadın ve erkeklerin eşit eğitim haklarının önemini vurgulayan Wollstonecraft, bir yandan da Jean-Jacques Rousseau’nun kadınlara yönelik biyolojik indirgemeci yaklaşımlarını eleştirmiş, kadınların özel alana hapsedilmiş bireylere dönüştürülerek köleleştirildiğini savunmuştur. Bu noktada dönemi için oldukça devrimci bir yazar olan Wollstonecraft yazdıkları ile bir tür başkaldırıya imza atmıştır (Neves, 2006).

Ayrıca Wollstonecraft politik bir liberalizm hayaliyle kadınların seslerini duyurmaları gerektiğini ifade etmiş ve belki de kadınların oy haklarına sahip olması gerekliliğini bu derece güçlü şekilde dile getiren ilk feministlerden olmuştur (Bryson, 2006: 17). Bunun yanı sıra Wollstonecraft toplum içinde kadınlara dair bir esneklik arzusunda bulunmamış, toplumun topyekün değişmesinin gerekliliğini savunmuştur. Bir başka deyişle toplumsal bir devrimin kadın kurtuluşunun önünü açacağını belirtmiştir (Michel, 1984: 40-41).

Wollstonecraft bu çalışmasında kendine Edmund Burke’e ait *Reflections Upon the Revolution in France* (Fransız Devrimi’nin Yansımaları) kitabını temel almış ve bu eseri

oldukça rahatsız edici bulmuştur. Bu nedenle muhafazakâr ve kadın aleyhine birçok içerik barındıran bu metini sert bir dille eleştirmiştir. Burke'in kadınları tamamen duygusal ve fiziki estetik üzerinden tanımlamasının kadının yozlaşmasının önünü açtığını belirten Wollstonecraft, ilgili çalışmasında sadece kendi için değil yıllardır öteki konumuna atılan, gerçek dünyadan eğitimsiz ve işsiz bırakılarak uzaklaştırılmış ve zulme uğramış tüm kadınlar için yazdığını belirtmektedir. Ayrıca dönemi için oldukça aydın bir yaklaşımla kadının küçüklükten itibaren erkeğin cinsel arzularının hizmetçisi olarak toplum tarafından yetiştirildiğini söyleyen Wollstonecraft, yazar olarak birçok çalışmasında kadın olmanın sorunlu hallerini kendi çocukluğundan yola çıkarak anlatmıştır. Ancak ne yazık ki dönemin eğitilmiş kadınları bile Wollstonecraft'ı fazla cesur bulmuş ve gösterdiği tepkinin yersiz olduğunu düşünmüşlerdir (Walters, 2005: 33-35).

Wollstonecraft dışında ilk dönem feminizmine yön veren bir diğer isim ise Sarah Grimke'dir. 1838 yılında yazmış olduğu *Letters of Equality* (Eşitlik Üzerine) isimli çalışmasıyla o dönemde büyük ses getirmiş, ayrıca uzun vadede Radikal Feminizm olarak bilinecek bir feminist akımın ilk basamaklarını oluşturmuştur. Grimke, *Letters of Equality* adlı çalışmasında erkek despotizmini eleştirmiş, kadınların anayasal özgürlük hak ve taleplerini cesur bir şekilde dile getirmiş ve kadının özel alana hapsedilerek erkeklerin köleleriymiş gibi hareket etmek zorunda kalmalarına sert bir dille karşı çıkmıştır. Ayrıca kadının görevlerinin kamusal alanda diğer dezavantajlı gruplara yardım etmek, onlar için mücadele etmek ve özel alan dışındaki alanlarda da erkekler kadar aktif olmak şeklinde tanımlayan Sarah Grimke, klasik liberal feminist yaklaşım dendiğinde en önde gelen kadınlardan biri olarak kabul edilmektedir (Yıldız, 2019: 12).

1843 yılında Marion Reid ise *A Plea for Women* (Kadınları Müdafaa) isimli çalışmasıyla Marry Wollstonecraft'dan sonraki en etkin ve çarpıcı eserlerden birine imza atmıştır. Eserinde kadın rollerini tanımlayan Reid, kadının ev içi sorumluluklarının annelik ve ev hanımlığından ibaret olduğu düşüncesinin kadınlara kanıksattırıldığını belirtmekte ve kadınlara verilen eğitimin yapısını eleştirmektedir. Marion Reid, eğitim sisteminin kadınları sınırlama, belirli roller üzerinden tanımlama ve onlara toplumun beklentilerine göre roller biçilmesinin önünü açtığını savunmaktadır. Son olarak kadınların oy hakkına erişiminin olmamasının büyük bir toplumsal sorun olduğunu savunan Reid'in çalışmaları feminizm dünyasında geç de olsa oldukça büyük ses getirmiştir (Walters, 2005: 41-43).

Bir başka ilk dönem feminist yazar, 1845 yılında yayınladığı ünlü çalışması *Woman in the 19th Century* ile Margaret Fuller'dır. Fuller, kültürel feminizm ekolünün öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Fuller'ın feminist yaklaşımı kadın ve erkek eşitliği açısından biraz daha farklıdır. O kadınların sosyal ve kültürel anlamda erkeklerden farklı olarak ne tarz katma değerler yaratabildiği düşüncesine odaklanmıştır. Kadınların sezgisel yetkinliklerinin erkeklere oranla daha güçlü olduğunu ifade eden Fuller, rasyonel yaklaşımların merkezindeymiş gibi görünen erkeklerin kadınları ikinci plana atmasının nedenini bu sezgisel süreç ile ilişkilendirmiştir. Bunun yanı sıra Fuller, kültürel ve sosyo-ekonomik yapının değişim geçirmesinin kadının lehine olacağını savunmuş, kadın ve erkeğin kamusal alandaki yaşamlarında eşit bir paylaşım halinde olmalarının toplumsal cinsiyet rollerine doğal bir denge getireceğini ifade etmiştir. Son olarak kadınların özgür bir dünyada kendileri olarak yer almalarının dünyanın gerçek kurtuluşu olduğunu belirtmiş ve kadınların dünya barışı için öneminin altını çizmiştir (Yıldız, 2019: 13). Fuller aynı zamanda feminist düşüncüyü teolojik bir perspektiften de incelemiş, İncil'i ataerkilliğin taşıyıcısı olarak görmüş ve erkeklerin kutsal kitapları kadınların aleyhine kullandığı düşüncesine odaklanmıştır (Öztürk, 2011: 77).

1898 yılında yayınlamış olduğu *The Woman's Bible* (Kadının İncili) isimli eseri ile feminist düşünceye ayrı bir güç katan Elisabeth Cady Stanton da kültürel feminizme ve kadının toplum içi rollerinin iyileştirilmesine değinmiştir. Ayrıca Stanton, dini geleneklerin, toplumsal yapının ve etik değerlerin İncil üzerinden kadınları ezme aracı olarak kullanıldığını savunmuş, kadınların ikinci konuma itilmesinde anayasal ve siyasi hakların eksikliğinin büyük bir problem teşkil ettiğini ifade etmiştir. Bunun yanı sıra kadınlara insani haklar sağlamayan hiçbir toplumun vicdani sorumluluklarını yerine getiremeyeceği vurgusu yapmıştır (Yıldız, 2019: 14).

Stanton, İncil üzerindeki yorumlarında Hristiyanlık düşüncesinin odaklandığı baba-oğul-kutsal ruh üçlemesine karşı çıkmış, kadının bu üçgenin dışında tutulmasını eleştirmiş ve Tanrı'nın çift cinsiyetli olduğunu, duaların hem ilahi anneye hem ilahi babaya gönderilmesi gerektiğini iddia etmiştir. Elisabeth Cady Stanton, ayrıca çok daha iddialı bir yaklaşımda bulunmuş ve kadınların yönetimde söz sahibi olmaları halinde evrenin çok medeni olacağı, hırsızlığın, suçun azalacağı, barışın ve bolluğun artacağı bir dünyanın mümkün olacağını savunmuştur. Stanton'a göre ataerkil yapı yoksulluğun ve titan imparatorluklarının temel nedenidir (Aktaran Öztürk, 2011: 78-79). Stanton ayrıca Seneca

Falls Bildirgesin’de de öncü bir rol oynamış, kadınların eşit haklara sahip olması mücadelesinde attığı ilk adımlardan biri olan Decleration of Sentiments’da önemli bir karakter olarak öne çıkmıştır (Bryson, 2006: 30).

Başta tıpkı Elizabeth Cady Stanton gibi düşünen ama sonrasında fikirleri oldukça farklı hale dönüşen bir diğer önemli şahsiyet ise Matilda Joslyn Gage’dir. Gage’in *Woman, Church and State* (Kadın, Kilise ve Devlet) isimli eseri feminist düşünceye önemli katkılarda bulunmuştur. Gage de din odaklı eleştiriler üzerinden ilerlemiş, kilisenin öğretilerini ve bu öğretilerin kadın üzerinde yarattığı baskıyı radikal bir biçimde eleştirmiştir. Hatta öyle ki Gage’e göre İncil ve Hristiyan öğretileri tamamen ataerkil söylemlerdir ve kutsal kitaplar ve dinler patriyarkanın kendi otoritesini sürdürülebilir kılmak için kullandığı araçlar bütünüdür. Gage’e göre, kadının İncil’i anlamak ve yorumlamak için kiliseye ihtiyacı yoktur çünkü kilise İncil’in ontolojik olarak kadının kötü olduğu düşüncesine odaklanan yaratılış yani Adem ve Havva hikayesine odaklanmaktadır. Ayrıca Gage, Orta Çağ Avrupa’sından beri kilisenin lanetlediği cadıları, kadın hareketinin sembolü olarak gören ilk kişidir. Çünkü cadılar erkek zulmünün ve erkek vahşetinin en büyük kurbanlarıdır ve belki de dünyanın her coğrafyasında kadın benzer şiddeti ya da eziyeti çekmektedir. Bu bağlamda günümüzde cadı karakteri hala birçok ülkede feminist düşünceyle bağdaştırılmaktadır (Aktaran Donovan, 2001: 85-87).

Bu süreçte, özellikle Aydınlanma Hareketi ile ortaya çıkan bu liberal feminist düşüncelerin dört ortak noktası bulunmaktadır. Donovan’a (2001: 28-29) göre, ilk olarak akıl ve vicdan Tanrısal bir birlikteliğe sahiptir ve bireyin akla olan inancı bunu destekler. İkinci olarak, Donovan kadın ve erkeğin ruhsal ve mantıksal yetilerinin eşit olduğu düşüncesinin ilk dönem liberal aydınlanmacı feminist düşünceye hâkim olduğunu ileri sürer. Bunun yanı sıra eğitim, toplumsal değişim sürecinde kadının lehine işleyecek en değerli araç olarak görülmektedir. Son olarak ise bireyin diğer insanlardan bağımsız, kendi gerçekliğini arama telaşında olan, bunun için mücadele eden, bağımsızlık ve onuru için yaşayan yalnız bir varlık olduğu düşüncesi ilk dönem feminizminin belirgin ve yaygın fikri olarak görülmektedir.

Feminizm ve kadın çalışmaları üzerine araştırmalar yapıldığında görülecektir ki feminizm tarihi çeşitli safhalara ayrılmıştır ve bu dönemlere birinci, ikinci, üçüncü hatta dördüncü dalga isimleri verilmektedir. Her ne kadar dördüncü dalga söylemi oldukça yeni

bir kavram olsa ve 2008 yılından sonraki feminist hareketlere atıfta bulunsa da, kadın hareketinin hala aktif ve canlı bir süreç olduğunu düşündürmesi açısından dördüncü dalganın varlığı önemli bir gelişme olarak nitelendirilebilir. Bu noktada kuramsal bir yaklaşımla feminizm tarihine bakılacak olursak, birinci Dalga 1840-1920, ikinci dalga 1960-1988, üçüncü dalga 1988-2010 ve dördüncü dalga ise 2008 sonrası döneme denk gelmektedir (Baumgardner, 2011: 15-17).

Feminizm literatürü tarandığında bahsi geçen dört dalgadan farklı olarak Dalga Sıfır kavramının yer aldığını da belirtmek önemli bir detay olarak nitelendirilebilir. Sıfır dalga henüz Amerika Birleşik Devletleri kurulmadan ve bu bölge Christopher Columbus tarafından keşfedilmeden önce ortaya çıkmıştır. Bu süreçte bazı Kızılderili kabilelerin kimlerin lider olacağı ve savaş stratejilerinin neler olabileceğine dair kabile anneleri, kabile reisleri ile aynı haklara sahipti. Ayrıca bu yapı sayesinde kadın ve erkeklerin eğitim ve doğum gibi süreçler konusunda eşit haklara sahip oldukları bilinmekteydi. (Baumgardner, 2011: 18).

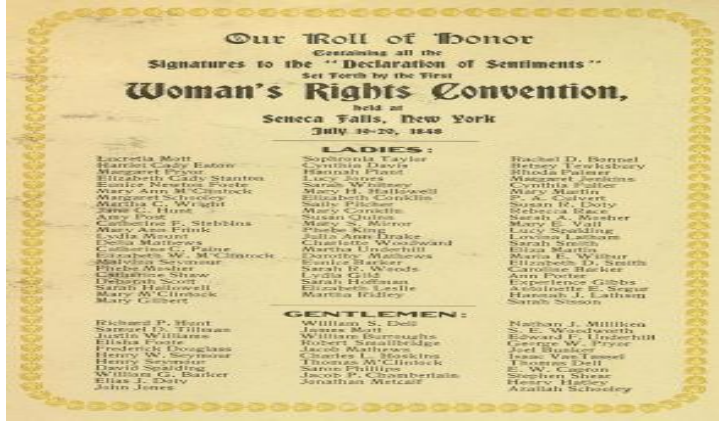
Bu durum Amerika'nın bir eyalet devlet olarak kurulması ve California Altın Akımı gibi gelişmelerin öncesinde yaşanan yapıyla ilgili bir gelişmeydi. 17. yüzyılın ortalarından itibaren Kızılderili kabilelerin zorla rezerv bölgelere göç ettirilmesi sonucunda bu eşitlikçi yaklaşım da yavaş yavaş kaybolmuştur. Bu sürece dair kanıt niteliğinde olan yayınlar da bulunmaktadır. Örneğin birçok Kızılderili metninde doğa ana kavramı kutsal kabul edilmiş, kadına verilen değer ve önem, hem sözlü tarih çalışmalarında yer alan kayıtlarda altı çizilen bir yaklaşım olmuş hem de Kızılderili çalışmaları ve Antropoloji araştırmalarında bahsedilen bir mesele olmuştur (Kesselman, 2003: 19). Görüldüğü üzere sıfırdan dalga Kızılderili kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olma pratiğine dair bir göndermedir.

Sıfır Dalga kavramından bağımsız olarak birinci dalgadan bahsetmek gerekirse, daha önce de detaylı şekilde bilgi verilen Mary Wollstonecraft'un 1792 yılına ait "*A Vindication of the Rights of Women*" adlı çalışması üzerinden ilerlemek doğru olacaktır. Birinci dalganın çıkış noktası olarak kabul edilen bu çalışma daha önce de vurgulandığı üzere kadınların sosyal düzen içerisinde erkeklerle benzer ya da eşit haklara sahip olması gerektiğini savunan talepler barındırmaktadır. Bu hakların büyük bölümü ise oy, eğitim ve mülkiyet hakları ile ilgilidir (Taş, 2006).

Bu noktada Wollstonecraft'ın şu cümleleri birinci dalganın nasıl bir düzlem üzerinde inşa edildiğine dair bir tür kanıt niteliğindedir: “Artık kadınların yaşam şekillerinde bir devrim gerçekleştirilmesinin zamanı geldi. Kadınlara yitirdikleri onurlarını yeniden vermek ve insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalındı. Kadın ve erkek arasında, cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele!..” (Neves, 2006). Bu ifadelerde de görüleceği üzere, Wollstonecraft gerçek bir mücadele alanı oluşturmak adına büyük bir somut adım atmıştır. Bu noktada, feminist kuramcılar olarak ifade edebileceğimiz kadın grupları kadının birey, vatandaş ve yurttaş olarak insan olduğu düşüncesini savunmuş ve özel alan ve kamusal alan arasındaki uçurumun eleştirisini yapmışlardır (Donovan, 2006: 21).

Birinci Dalga'nın çıkış noktası ve temel dayanağı her ne kadar Wollstonecraft'a ait olsa da, aslında Amerikan Bağımsızlık Bildirisi ve Fransa İnsan Hakları Bildirgesinde kadınların hakları konusunda ikinci plana itildiği düşüncesi, bazı kadınların harekete geçmesine ön ayak olmuştur (Taş, 2016). Ayrıca feminist yazında aynı zamanda, Eşit Haklar Feminizmi olarak da bilinen Birinci Dalga Feminizminin çıkış noktasında, Fransız Devrimi, klasik liberalizmin düşünce temelleri ile erken sanayi toplumunun etkilerini görmek mümkündür (Pilcher ve Whelan, 2004: 53).

Buradaki çıkış noktaları insana dair doğal haklar doktrininin. İşte bu temel düşünceyi kadın mücadelesine ilk uyarılama girişimi ise Elisabeth Cady Stanton'a aittir ve 19-20 Temmuz 1848 tarihinde Amerika Birleşik Devletlerinde, New York şehrinde yayınlanan *Seneca Falls* tarihteki ilk kadın hakları bildirgesi olarak bilinmektedir. Bildiri Declaration of Sentiments (Duygusal Bildirisi) bildirisi olarak adlandırılmaktadır. 100 kadın ve erkek tarafından imzalanmış olan ilgili bildiri yaratılıştan itibaren kadın ve erkeklerin yaşam hakkı, özgürlük hakkı ve yönetsel hakları olduğu düşüncesine dayanmaktadır (Donovan, 2006: 22). Bu bildirinin yayınlanmasını tetikleyen olay ise 1840 yılında İngiltere'de kadın esaretinin kaldırılması adına düzenlenen kongreye Amerikalı kadın delegelerin alınmamasıdır. Bu süreç Amerikalı kadınları çok öfkelenmiştir ve *Seneca Falls* sürecinin oluşumu hızlanmıştır (Michel, 1984: 63).



Resim 1.1. Seneca Falls Convention ¹

Seneca Falls hem teorik olarak hem de hem de siyasi anlamda ciddi bir adım olması açısından çok tartışılan kimi zaman da sert eleştirilere maruz kalmış bir bildiri olarak ifade edilebilir. Hem kölelik karşıtı söylemi hem de kadına eşit haklar sağlanması gerekliliği vurgusu Seneca Falls Convention'ı tarihte özel kılan birkaç özelliğinden bazılarıdır. Ancak bu bildirinin temelde sadece kadınların oy hakkına odaklanması, kadınların özel alanda yaşadıkları sorunlara değinmede yetersiz oluşu liberal feministler tarafından eleştirilmiştir. Ayrıca Seneca Falls annelik ve kadın rolleri konusuna da pek değinmemektedir. Dolayısıyla kadın haklarına yönelik meselelerde tek taraflı sorunlara odaklanan bir bildiri olması, orta sınıf kadınları öncelik alması Seneca Falls Convention'ın eleştirilere maruz kalmasına sebep olmuştur (Bryson, 2006: 32-33).

Birinci Dalga dendiğinde akla gelen bir başka önemli kuramcı Charlotte Pekin Gilman, fikirlerini Sosyal Darwinizm üzerine kurmuş ve kültürel feminizm geleneğinin yapı taşlarını oluşturmuştur. 1898 yılında yayınladığı *Woman And Economics* (Kadın ve Ekonomi) isimli çalışması kadının ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olmasının büyük bir problem olduğunu, bu şekilde annelik yapan bir kadının insanca yaşamının mümkün olmadığını, bu ekonomik engellerin ise doğal bir süreçle ilgisi olmadığını, bu durumun ataerkil düzenin yarattığı bir sonuç olduğunu savunmaktadır. Tıpkı Margaret Fuller gibi, Gilman'da kadının sezgisel yönü sayesinde birçok zorluğu yenebileceğini vurgulamış ve annelik kavramını kutsamıştır. Ayrıca Gilman, sisterhood (kız kardeşlik) kavramını feminist direnç için ilk dile getiren kuramcılardan biridir. Son olarak Gilman feminist edebiyat

¹<https://edsitement.neh.gov/closer-readings/declaration-sentiments-seneca-falls-conference-1848>, Tarih: 10.12.2019.

eleştirisine de katkıda bulunan en önemli kuramcılardan biri olarak görülmektedir (Öztürk, 2011: 82-83).

Birinci Dalga'nın çıkış süreci hakkında sosyolojik ve toplumsal gelişmeler de önemli bir detay olarak göze çarpmaktadır. Bu dönem yani birinci dalga sürecinde kapitalizm hızla güçlenmekte bunun yanı sıra ulus devlet anlayışının yarattığı eşitlik fikri, eşit haklar ve liberalizm fikrinin kadınlara da uygulanması gerekliliği giderek ön plana çıkan bir fikir olarak kabul görmektedir. Feminizmin ortaya çıkışı modernleşme, burjuva devrimi ve mantığı ön plana çıkaran bireyin temel hak arayışı çabasının sonucudur (Aktaş, 2013). Bu süreçte Fransız ve Amerikan devrimleri, kadınlara bir iş birliği içerisinde hareket etme alanı açmış ve özgür hissettikleri bir alan yaratmıştır. Bu nedenle 1900'lü yılların başlarında hem İngiltere'de hem de Fransa'da süfrajeterler olarak bilinen ve kadınlara oy hakkı talebinde bulunan feminist gruplar oluşmuştur. İngilizce oy hakkı *suffrage* kelimesinden türeyen ve *suffragettes* olarak da bilinen bu gruplar uzun süre kadınlara oy hakkı tanınması sürecinde mücadeleler vermişlerdir. Orta sınıf kadın gruplarından oluşan bu kadınlar o dönem için radikal sayılabilecek yarı organize bir süreç yürütmekteydiler. Açlık grevi, pasif direniş, kamu toplantılarına müdahale gibi yöntemlerle seslerini duyurmaya çalışan süfrajeterler, belki de kadın hakları mücadelesinin en somut ilk örneği olarak tarihte yerlerini almıştır (Parmaksız, 2019: 66).

Bu gelişmeler hem Fransa'da hem de İngiltere'de süfrajeterler için hayatı daha zor hale getirdi. Süfrajeter kadınlar bir yandan eşitlik ve oy hakkı mücadelesi verirken diğer yandan da erkeklerin onlara karşı olumsuz tavırlarıyla mücadele etmek zorundaydı. Örneğin Fransa'da eşit işe eşit ücret, kadının aile hayatında daha eşit bir yaşam sürmesi, kadınların devlet teşkilatlarında aktif rol oynayabilmeleri adına ciddi bir mücadele bulunmaktaydı. Hatta bu mücadelenin daha kurumsal bir hale getirilebilmesi adına Fransa'da *La Citoyenne* (Yurttaş Kadın) isimli fanzin çıkartılmaya başlandı. Fakat bu mücadele ve gayret erkek egemen yapının karşı reaksiyonuna neden oldu ve süfrajeter kadınlar gazetelerde aşağılanan, çirkin mahlûklar olarak lanse edilen hatta lezbiyen oldukları iddia edilen bir gruba dönüştürüldü (Yıldız, 2019: 6).

Bu dönemde eşi süfrajeter olan erkekler ya eşlerinden boşanıyordu ya da hegemonik erkeklik sistemi tarafından dışlanıyordu. Hatta Fransa'da feminist bir kadın olmak neredeyse suç haline gelmiş, kadınların çocuklarını görmeleri yasa yoluyla engellenmiş,

bunun yanı sıra çoğu süfrajyet kadının iş akdi feshedilmişti. Buna ek olarak feminist damgası yiyen kadınlar sokaklarda erkekler tarafından aşağılanmakta, hatta fiziki saldırıya maruz kalmaktaydı. Ancak tüm bu baskılar Fransa'daki kadınları yıldırmadı, aksine hırslandırdı ve onları daha militan yollara başvurmaya itti (Neves, 2016).



Resim 1.2. Suffragist Movement (Kadın oy hakkı talepleri)²

Özellikle İngiltere'deki süfrajyet akımının başka sonuçları da olmuştur. Örneğin Millicent Garrett Fawcett tarafından *The National Union of Women's Suffrage Societies* (Kadınların Oy Hakkı Örgütlerinin Ulusal Birliği) 1897'de kurulmuştur. Bu oluşum kadın hareketini daha örgütsel bir hale getirmiştir. Kadınların Oy Hakkı Örgütlerinin Ulusal Birliği bir tür üst yapı olarak ülkedeki birçok kadın kuruluşunu temsil eden bir yapıya sahip olmuş, kadınların talep ve isteklerini parlamentoya taşıma noktasında aracı görev üstlenmiştir. Ancak bu oluşum yapı olarak diğer süfrajyet yaklaşımlardan farklı bir yol izlemiş, militarist eylemlerden kaçınmış ve daha ziyade barışçıl yollarla ve müzakere yöntemiyle orta bir yol bulunması gerekliliğini savunmuştur. Bu tavır dönem dönem bu örgütün de aslında erkek egemen düzenin bir alt kümesi olduğu düşüncesini akıllara getirmiştir (Parmaksız, 2019: 66).

İngiltere'deki bir diğer feminist oluşum *Women's Social and Political Union*, (Kadınların Sosyal ve Politik Birliği) ise 1903 yılında Emmeline Pankhurst tarafından kurulmuştur. Kadınların Oy Hakkı Örgütlerinin Ulusal Birliği'ne göre daha farklı bir yol izleyen Kadınların Sosyal ve Politik Birliği, gerektiğinde şiddete başvurmuş, yürüyüşler düzenlemiş, kadınların sesi olmak adına ne adım atılması gerekiyorsa yapmaya çalışmıştır. Bu yapılanma ilk kurulduğunda işçilerin haklarını savunma gayretinde olan bir oluşumken

² <https://www.britannica.com/explore/100women/about-suffragist-movement/woman-suffrage>, Erişim Tarihi: 05.12.2019

zamanla tüm kadınları içine alan bir sisteme dönüşmüş ve özellikle 1906 senesinden itibaren daha güçlü bir birlik halini almıştır. Henry David Thoreau'nun siyasi literatüre 1849 yılında kazandırdığı *Civil Disobedience* (Sivil itaatsizlik) isimli eseri de bu oluşumun ilham kaynağı olmuştur. Bazı militan gösteriler dışında baskınlar, kamusal alana zarar verme çabaları, parti toplantıları baskınları, kitlesel bilinçli şekilde tutuklanma, açlık grevi gibi eylemler Kadınların Sosyal ve Politik Birliği'nin sürece dair en bilinen eylemleri olarak gösterilebilir (Teixeria, 2009: 814-816).

İngiltere ve Amerika temelli bir diğer oluşum ise 1904 yılında kurulmuş olan *The International Women Suffrage Alliance*'dır (Uluslar arası Kadın Oy Hakkı Birliği). Bu birlik kadınların oy verme mücadelelerine karşı çıkan ataerkil yapıya karşı büyük bir direniş göstermiş, diğer yandan da kadınların aile içi konumunu iyileştirme sürecinde de farkındalık yaratma mücadelesine girmiştir. Yasal bir mücadele girişimi olarak da adlandırılabilinecek olan bu birlik, diğer Avrupa ülkelerinde de şubeler açarak daha güçlü bir oluşuma evrilmiş, liberal feminizmin önemli temsilcilerinden birine dönüşmüştür. WSPU gibi sansasyonel bir yöntem izlemese de yürüyüşler ve bildiriler ile *The International Women Suffrage Alliance* kadın mücadelesine politik ve yasal düzlemde büyük katkılar sağlamıştır (Michel, 1984: 68).

1913 yılına gelindiğinde feminist hareketler yeni kazanımlar elde ederek ve güçlenerek devam etmekteydi. Uluslararası Kadın Konseyi (International Council of Women) kadınların mal gibi alınıp satıldığı ve kullanıldığı fikrini savunarak fuhuşu bir tür erkeklik köleliği olarak tanımladı ve bu anlamda bu sürecin kadının lehine evrilmesi adına güçlü bir mücadeleye girişti. Millacet Garret Fawcet öncülüğündeki bu hareket tüm Avrupa'da ses getirdi (Neves, 2006).

Fransa ve İngiltere'de süfrajelerin yaşadığı erkek ayrımcılığı büyük bir problem olmasına karşın, sınırlı da olsa erkeklerin de bu kadın hareketine destek verdiği görülmektedir. Örneğin İngiliz devlet adamı John Stuart Mill 1865 seçimlerinde vaat olarak kadınlara oy hakkı sözü bulunmaktadır ve bu durumun aslında biraz da Stuart'ın eşi Harriet Taylor Mill'in feminist düşünceye yakın bir kadın olmasıyla ilgisi bulunmaktadır. John Stuart Mill ayrıca 1869 yılında *The Subjection of the Woman* (Kadınların Köleleştirilmesi) isimli bir kitap çıkarmış ve kitabında toplumsal adaletsizlikler ve eşitsizliklerin kadın ve erkek arasında büyük bir uçurum yarattığını ve bu sorunun bir an

önce çözüme kavuşturulması gerektiğinin altını çizmiştir. Bunun için de takip edilmesi gereken yöntemin mutlak adalet ilkesi olduğunu savunmuştur (Parmaksız, 2019: 66).

Ayrıca doğrudan bir destek olarak adlandırılması doğru olmasa da kadınların özgürleştirilmesi noktasında Marx, Engels ve Auguste Bebel'in de katkılarından kısaca bahsetmek doğru olacaktır. Özellikle Marx ve Engels kadının kurtuluşunu da işçi sınıfının devrimiyle bağdaştırmaktadır. Onlara göre kapitalist sistem özel mülkiyet ve metalaşmanın önünü açmış, burjuva sınıfı zenginliğine zenginlik katarken işçi sınıfı sömürülen, kullanılan bir gruba dönüştürülmüştür. Ancak Marx ve Engels proleterya devriminin kurulu düzenin yıkılmasını sağlayacak bir süreç olduğunu düşünmekte ve kadınların kurtuluşunun da topkeyün bir mücadele ve devrimle olacağını düşünmektedir. Bu noktada Bebel bu duruma biraz daha farklı bakmakta ve kadın hareketinin ve kadın sorunlarının kadınlar tarafından yürütülmesi gereken bir dava olduğunun altını çizmekteydi (Michel, 1984: 57).

Feminizm medyada da kendine yer edinmiş ve birinci dalga boyunca kadın hareketi birçok gazete ve dergi çıkartarak seslerini duyurmayı başarmıştır. Özellikle Seneca Falls süreci kadın haklarının medyada da kendine yer bulmasına ön ayak olmuştur. Örneğin Amerika'da *Lily* isimli gazete, Amelia Bloomer 1849 yılında basılmaya başlanmıştı. Bu gazete Amerika Birleşik Devletler tarihinde bir kadın tarafından yönetilen, kontrol edilen, basıma hazırlanan ve tamamen mülkiyeti bir kadına ait olan ilk gazeteydi. İlgili gazete kadın haklarına ve kadınlar için kıyafet reformuna büyük destek verdi ve medyanın da etkisi sayesinde kadınlar iş yerlerinde elbise ya da etek dışında pantolon da giyme hakkını elde ettiler. Bu o dönem için büyük bir kazanım olarak görülmekteydi ve *Lily*'nin bu sürece olan etkisi gazeteye olan ilgiyi ve desteği oldukça arttırdı. Aslında *Lily* medyanın kadın hareketi konusundaki etkinliğini göstermek dışında medyanın gündem yaratma ve oluşturma gücünü de ortaya koymuştu. Bu durum başka medya yayınlarının da oluşumunun önünü açtı. Örneğin 1870 yılında American Women Suffrage Association (Amerika Kadın Oy Hakları Birliği) *Woman's Journal* isimli haftalık bir gazete basmaya başladı ve bu haftalık yayında o dönemin en önde gelen kadın hareketi basın organlarından birine dönüştü (Johnson, 2017).

Amerika dışında Almanya'da da kadın hareketinin kitle iletişim araçları sayesinde güçlendiği iddia edilebilir. Örneğin Almanya Sosyalist Partisi kadın erkek eşitliğinin

mümkün olabileceği düşüncesini çıkarmış olduğu *Eşitlik* (1891) isimli dergi ile savunmuştur. Clara Zetkin ve Rosa Luxembourg isimli iki kadının barışçı sosyalist mücadeleleri ile erkek sosyalistlerin kadınları ayrıştırıcı tavırlarına karşı mücadele ettiler. Hem yazdıkları yazılar hem de dergiler üzerinden devrim ve kadın erkek eşitliği mücadelesini medya üzerinden gerçekleştirmeye çalışan her iki kadın Almanya'da yarattıkları farkındalık ile de feminist düşünceye katkılar da bulundular (Michel, 1984: 59).

Birinci dalga yani 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında kadın hakları süreci birçok ülkede benzer amaçlarla ama farklı şekillerde süregelmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi birinci dalganın en önemli mücadelesi eşit oy, eğitim ve mülk hakkıydı. Örneğin Amerika'da bir yandan Declaration of Sentiments önemli bir adım olarak hayata geçse de diğer yandan siyah kadınların hiçbir şekilde oy hakkı bulunmamaktaydı. Bu noktada siyah erkekler de oldukça geç bir dönemde oy hakkı edinmişlerdi. Bunun yanı sıra siyasi anlamda beyaz kadınların da durumu pek iç açıcı sayılmazdı ve Amerikan Parlamentosu'nda neredeyse kadının temsil durumu sıfırdı. Bir yandan da Amerika'da ırkçılık hala şiddetini sürdürmekteydi ve siyahî kadınlar insan yerine bile konmamaktaydı. İşte siyahî kadınların ırkçılıkla mücadeleleri bir yandan da beyaz kadınların eşit haklar çabaları bu iki grup arasında bir tür iş birliğinin önünü açtı ve Amerika'da siyah ve beyaz kadınlar el ele vererek daha eşit bir dünya için çabalamaya başladılar. Tabii bunda zenci erkeklerin siyahî kadınların oy hakkına sahip olamaması sürecine çok da ses çıkarmamaların da büyük payı olmuştur. Bir nevi siyahî kadınlar yalnız bırakılmış, belki de bu yalnızlık da onların mücadele arzularını kamçılamıştır (Neves, 2006).

Bu mücadele sürecinde de bazı isimler daha fazla öne çıkmıştır. Örneğin Maria W. Stewart (1803-1879) siyahî bir kadın olarak beyaz kadınlarla işbirliğine girmiş, kız kardeşlik (sisterhood) kavramı adı altında bir dayanışmanın fitilini ateşlemiştir. Stewart hem ırkçılıkla mücadele etmiş hem de kadınların en temel insani haklarının sırf siyahî oldukları için ellerinden alınmalarını protesto etmek için büyük mücadeleler vermiştir. Amerika'da siyahî kadınların öteki konumunda tutulması ve hiçbir hakka sahip olmamasını eleştiren bir diğer önemli figür ise Sojourner Truth'dur. 1797-1883 yılları arasında yaşayan Truth "Aint I a Woman? (Ben Bir Kadın Değil Miyim?) isimli ünlü konuşmasıyla hem kölelik sürecini keskin bir dille eleştirmiş, hem de kadınların oy hakkı mücadelesine büyük katkılarda bulunmuştur (Ramazanoğlu, 1998: 69).

Birinci dalga feminizm dendiğinde, Virginia Woolf'un katkılarından da bahsedilmesi elzemdir. 1929 yılında yazmış olduğu *A Room of One's Own* (Kendine Ait Bir Oda) isimli eseriyle kadın yazın dünyasında büyük ses getiren Woolf, İngiliz edebiyatında kadınların neden ikinci plana atıldığını tarihsel ve kronolojik olarak ve kurmaca bir şekilde incelemiş bunun yanı sıra kadınların yeterlilikleri ile ilintili ön yargılara, basmakalıp düşüncelere ve düşmanca tavırlara karşı sert bir duruş sergilemiştir. Ayrıca bu durumun altında yatan nedeninin kadınlara, özellikle de kadın edebiyatçılara erkeklere verilen eğitim hakkının yarısının bile verilmemiş olmasıyla ilgili olduğunu savunur. Woolf, birçok eserinde kurmaca dünyanın yani edebiyatın erkekler tarafından domine edildiğini, metinlerde kadınlara süslü kelimeler, güçlü anlamlar ve özel nitelikler yüklendiğini, ancak bunu yaparken bile kadını kendi haline bırakmaktan uzak duran, ataerkil bir edebiyatın olduğunu savunur. Kadının kendi keşfi için kendine dair bir özel alan gerekliliğini savunan Woolf, hem *A room of One's Own*'da hem de 1931 yılında yazmış olduğu *The Waves* (Dalgalar) isimli eserinde kendine dair bir edebiyatın peşinden gitmiş, eril edebiyatın sıkı kurallarını kendi failliğiyle kendince esnetmiştir (Akyıldız, 2019: 141-143).

Woolf sadece erkek oldukları için profesör, doktor, avukat ya da yönetici olabilen insanlar varken, kadınların çok daha üstün oldukları birçok alanda geri plana itilmelerine hep öfkelenmiş ancak bu öfkenin kendi yazım diline zarar verdiğini belirtmiştir. Woolf ayrıca kendi yolundan giden kadın edebiyatçılara bazı tavsiyelerde bulunmuş, kadınların daha iyi eserler yazabilmek, ataerkil edebiyatın rasyonel yaklaşımlarından sıyrılmak ve kendi ekollerini yaratabilmek için erkek diline öfkelenmeden ve kadınlara yüklenen ağır ithamları unutarak kendilerine dair bir yol bulmaları gerektiğinin altını çizmiştir (Akyıldız, 2019: 146). Ancak Woolf'un hem kadın edebiyatına hem de feminist düşünceye olan katkısı bazı çevrelerce olumsuz karşılanmıştır. Örneğin Sheila Rowbotham gibi feministler Woolf'un eserlerindeki tavrın kadın tabanına yönelik olmadığını, sadece orta sınıf ve üstü eğitilmiş kadınlara yönelik söylemler olduğunu ifade etmekte ve Woolf'un çabalarının yetersiz ama iyi niyetli olduğunu belirtmektedirler (Walters, 2005: 94).

Birinci dalga boyunca gerçekleşen emperyalizm ve sömürgeci hareketler de feminizmin uluslararası bir sürece girmesini körüklemiştir. Aynı zamanda kadın hareketi deniz aşırı ülkelerdeki kadınların gruplaşmasının önünü açmıştır. 1880'lerde Uluslararası Kadınlar Konseyi (International Council of Women) kurulmuştur ve bu yapının amacı küresel ölçekli bir kadın hareketi yaratmak, belirli konularda iş birliği yapmak, kadınların

siyaset dünyasında da etkin olabilmelerini sağlamak gibi amaçlar taşımaktadır. (Michel, 1984: 109-110). Amerika'daki bu feminizm dalgası aynı zamanda Anglo-Amerikan Feminizmi olarak da bilinir ve bu feminizm sıklıkla birinci dalga ile özdeşleştirilir (Marshall, 1999: 374).

Avrupa ve Amerika dışında kadın hareketi dünyanın diğer bölgelerini de etkisi altına almıştır. Örneğin 19. yüzyılın son çeyreğinde Çin'de kadınlar Taiping İsyanı'na katıldılar ve erkek ve kadınların ortak mülkiyet haklarına sahip olması konusunda taleplerde bulundular. Yine Japonya'da 20. yüzyılın başlarında Kato Shidzue önderliğinde doğum kontrolü ve eşitlik mücadelesi ortaya çıkmıştır. Kadınların geleneksel yapısı dolayısıyla en fazla ayrımcılığa uğradığı ülkelerden biri olarak düşünülen Hindistan'da 1919 yılında kadınlara meclislerinde oy hakkı tanınması sağlandı. Afrika'da da feminist düşünce etkisini göstermişti. Kadınlar Afrika'da tarım konusunda en aktif grubu oluşturmalarına karşın mülklerine erişim yasağı gelmişti. Ayrıca kadınların şehirlerde ikamet etmeleri de yasaklanmıştı. Bu duruma Adelaide Casely-Hayford ve Charlotte Maxeke kurdukları dernekler aracılığıyla bir son vermenin mücadelesini verdiler. Mısır'da ise Huda Shaarawi kadınlar için çeşitli girişimlerde bulunmuş ve 1924 yılında kız çocuklarının evlilik yaşının 16'ya yükseltilmesi gibi o dönem için büyük bir kazanıma imza atmıştır (Gaag, 2018: 34).

O dönem Sovyetler Birliği'nde kadınların lehine büyük gelişmeler yaşandı. Her ne kadar ilk dönemlerde Sovyet Rusya'sında Marksizm'in etkisi dolayısıyla kadın hareketi sınıfsal düzlemde tartışılan ve çözüm noktasında da kadını değil işçi sınıfına kendine temel alan bir yaklaşıma sahip olsa da, özellikle Alexandra Kollontai'nin kadınların sorunlarının ayrıca ele alınması gereken bambaşka bir alan olduğunu belirtmesiyle bu durum biraz değişti. Bu noktada bu söylem kadınların partilerdeki hareketlere katılımına zemin hazırladı ve devrim sürecinde kadınlar erkekler kadar etkin rol oynamaya başladılar (Bryson, 2003: 117-118). Sonrasında ise Sovyetler Birliği'nde 1917 Bolşevik Devrimi sürecinde erkeklerle omuz omuza mücadele eden kadınlar mülkiyet hakkı, hizmet ve boşanma sürecinin kolaylaştırılması hakkı, ücretsiz izin ve doğum öncesi ve sonrası doğum izni gibi kazanımlar elde ettiler. Özellikle Rus Devrimi'nin Venüs'ü olarak bilinen Vera Figner ve Louise Michel bu süreçte kadınların sosyal birlik olabilmeleri adına birçok organizasyonda başrol oynadılar (Michel, 1984: 59).

Yeni Zelanda 1893, Avustralya 1902, Finlandiya ve Norveç 1913’de kadınlara oy hakkı tanımıştır (Tunalı, 1996: 44). Birinci Dünya Savaşı sonrasında, 1918’de İngiltere 30 yaş üstü kadınlara oy hakkı vermiştir. Amerika Birleşik Devletleri 1920 yılında bu hakkı kadınlara sağlamıştır. Ayrıca Birinci Dünya Savaşı’nın ardından Fransa, Rusya, Danimarka, İtalya, Hindistan ve Türkiye kadınlara oy hakkını kayıtsız şartsız sağlamıştır. Güney Amerika ülkelerinden kadınlara ilk oy hakkını veren ülke ise 1929 yılında Ekvator olmuş ardından 1930’lu yıllarda Brezilya, Arjantin, Küba ve Şili gibi ülkelerde kadınlara oy hakkını vermiştir (Gaag, 2018: 6). O dönem için bu hakkın elde edilmesi büyük bir mücadelenin olağanüstü sonucu olarak nitelendirilebilir.

1910’lu yılların ortası bir yandan da Birinci Dünya Savaşı’nın dünya düzeninde köklü değişimler yarattığı bir sürece denk gelmekteydi. Erkeklerin savaş için cephede olduğu dönemde kadınlar ucuz iş gücü olarak görülmekte, silah fabrikalarında işçi sınıfı olarak yer almaktaydılar. Hatta bir kazanım olarak iş yerlerinde birçok kreş açılmakta böylelikle kadın kamusal alanda daha aktif bir oynamaktaydı. Ancak burada bile patriyarkal düzen işlevini sürdürmeye devam etti. Bu süreçte kadınların emeği erkek emeğiyle bir görülmemekte ve kadın çok az maaşlarla çalıştırılmaktaydı. Bu nedenle kadınlar birlik olarak grevler düzenledi. Özellikle İngiltere, Fransa gibi ülkelerdeki süfrajeterlerin varlığı sayesinde kurumsal bir birliktelik sağlandı. Bu iş dünyasındaki eşitsiz sürece bir nebze de olsa son veren aşama ise Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda gerçekleşti. 1918 yılında feminist hareket yeni bir kazanım daha elde etti ve Versailles (Versay) Antlaşması ile kadınların emek ve iş gücü erkeklerle bir kabul edilmeye başlandı ve eşit işe eşit ücret maddesi ilgili anlaşmada kendine yer buldu. O dönem için büyük bir kazanım olan bu madde feminist dalganın mücadele gücünü oldukça arttırdı (Gaag, 2018: 10).

Birinci dalganın oy hakkı ve eşit işe eşit ücret kazanımı dışındaki en büyük başarılarından biri eğitim ile ilgili kazanımlar olarak gösterilebilir. Bu noktada kadınların eğitim ile ilgili üç temel hedefi bulunmaktaydı. Bunlardan ilki yüksek öğrenime geçiş hakkı, ikincisi erkeklerin okuyabildiği alanlarda kadınların da eğitim hakkına ulaşması, üçüncüsü ise sınavlara ve okullara kabul edilme hakkına erişmektir. Bu noktada 1853 yılında İsveç bu konuda önemli sayılabilecek bir adım attı ve öğretmenlik bölümlerine kadınlar kabul edilmeye başlandı. Bu durum İsveç’in ardından diğer Avrupa ülkelerinde de gerçekleşti (Masic, 2011). Örneğin Fransa’da Fransız Kadınları Ulusal Konseyi kadınların öğretmenlik yapmalarını kolaylaştıracak bazı düzenlemeler yapılmasına ön ayak oldu.

Ayrıca kadınlar tıp ve hukuk alanında da bazı okullarda kabul almaya başladılar. Eğitim alanında yaşanan bu mücadele ve kazanımlar da feminist dalganın en değerli süreçlerinden biri olarak gösterilebilir (Michel, 1984: 72).

Birinci dalga noktasında dikkate değer bir diğer mesele ise doğum kontrolü konusundaki kazanımlardır. Her ne kadar bu noktada küresel anlamda büyük adımlar atılmamış olsa da, o dönem için bir kadının doğurganlık süreci üzerinde kendi başına karar alabilmesi, bu süreçte yönetimin kadının elinde olma ihtimali büyük bir gelişme olarak düşünülebilir. Cinsellik hem Amerika hem de İngiltere’de kadınlar adına bir tür tabuyken ve kadınların kendi arzularını keşfetmeleri süfrajet gruplardan bile fazla destek bulamazken, doğum kontrol sürecinin kadın hakları konusunda rağbet görmesi biraz da sağlık konuları ile ilgiliydi. Kadınların kontrolsüz şekilde hamile kalmaları ölümleri arttırmaktaydı. Bu noktada her ne kadar beyaz ve siyahî erkek grupları kondom üzerinden sağlanan doğum kontrol sürecine ciddi direniş göstermiş olsalar da, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası doğum kontrolü feminist mücadelenin en gerekli gördüğü şeylerden biri haline dönüştü. Dolayısıyla daha önce kadın cinselliği ve kadının bedeni üzerinde kontrolü konuşulamazken zamanla doğum kontrolü hem medikal anlamda hem de kültürel bağlamda önemli bir kazanıma dönüştü (Bryson, 2003: 91-92).

Birinci Dünya Savaşı’nın sonunda erkekler cepheden döndüklerinde kadınların elde ettikleri kazanımlar teoride devam etse de pratikte devamlılık sağlayamadı. Kadınlar ya işten çıkarıldılar ve özel alana geri gönderildiler ya da çok düşük ücretlerle çalıştırılarak kadın emeği hiçselleştirildi. Bu noktada savaş sonrası dönemin feminist dalganın etkisine bir nebze de olsa gölge düşürdüğü söylenebilir. Kadınların hak talepleri ve yaşadıkları problemler öncelik olarak görülmemiş, savaş sonrası dönem politik etkiler dolayısıyla belirli bir duraklama sürecine neden olmuştur. Hatta birçok kaynak, 1920-1950 yılları arasında dönemini Feminizm’in duraklama dönemi olarak adlandırmaktadır. Bunun temel nedeni oy hakkı, ülkelerin medeni kanunlarındaki kazanımlar ve eğitim konusunda elde edilen hakların çok sınırlı bir grubu kapsamaması ve kadınların birçok açıdan sorunlarla boğuşmaya devam etmesidir. Fakat her şeye rağmen özellikle birinci dalganın en önemli amaçlarından biri olarak ifade edilebilecek oy hakkı konusunda birçok ülkede büyük başarılar elde edilmiştir (Yıldız, 2019: 8).

Birinci dalga noktasında bir sonuç yazmak gerekirse ataerkil toplum yapısına karşı direnme fikrinin gerçek anlamda ilk adımları atılmış oldu ve kadın hareketi belki de ilk defa zihinsel anlamda bir tür kurumsallaşmaya gitmeye başladı. Özellikle Süfrajat feministlerin reaksiyoner tavrı sayesinde kadının toplumdaki konumunun tekrardan belirlenmesi noktasında bambaşka bir mücadele ortaya çıktı (Millet, 2000: 63). 1950'li yıllara gelindiğinde artık birinci dalganın bittiği ve yepyeni bir kadın algısının yavaş yavaş ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. 1960'lı yılların ilk dönemlerinden itibaren başlayan ve hızla yayılan bu yeni dalga feminizm literatüründe ikinci dalga olarak bilinmektedir.

İkinci dalga, 1960'lı yıllarda başlamış ve etkinliğini 1990'lı yıllara kadar sürdürmüştür (Özdemir ve Aydemir, 2019). 1947 yılında Birleşmiş Milletler tarafından Commission on the Status of Women (Kadın Statüsü Komisyonu) kurulmuş iki yıl sonra ise Declaration of Human Rights (İnsan Hakları Bildirgesi yayınlanmıştı. Hem adı geçen komisyon hem de İnsan Hakları Bildirisi genel olarak kadın ve erkeğin evlilik öncesi ve evlilik boyunca eşit haklara sahip olması gerektiğinin altını çizmiş ve kadının rolünün annelik ve çocuk bakımı olarak tanımlanmasına karşı çıkan argümanlar geliştirmiştir (Walters, 2005: 97). Bu durum da ikinci dalga sürecinin hemen öncesinde yaşanmış kadınlar adına önemli bir kazanımdır.

İkinci dalga feminizm birinci dalgadan birçok açıdan farklı bir yapıya sahiptir. Kadının sorununun salt kamusal alanda olduğu düşüncesi kadınların yaşadığı problemlere çare olmaktan çok uzaktır. Dolayısıyla kadının başkalaştırılması ve ikincil konuma dönüştürülmesinde ataerkilliğin özel alandaki izinin sürülmesi gerekliliği ikinci dalganın anlaşılmasında önemli bir detaydır. Kadının bir öz, birey ya da varlık olarak ele alınması gerekliliği, kadının yaratıcı ve dönüştürücü rollere sahip olmasının kadını mevcut durumundan kurtaracağı düşüncesini varoluşçu temeller üzerinden alan ikinci dalga, belki de ilk dönem liberal feminist düşünürlerin yaklaşımlarına göre çok daha felsefi ve sosyolojik açılımlara sahiptir (Yıldız, 2019: 8-9).

İkinci dalga özellikle Amerika ve Avrupa'da 1940'lı yılların sonlarında yaşanan savaş sonrası doğum patlaması, emsali daha önce görülmemiş, yaşanmamış büyük bir ekonomik büyüme ve tüketim çılgınlığı, hızla artan kentleşme ve kapitalizmin güçlü yükselişi içerisinde bir tür reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle kitle iletişim

araçlarının reklamlar ve televizyon programları aracılığıyla kadını neredeyse tamamen özel alana ev hanımı ve anne rolleriyle hapsedme çabası, bu ikinci kadın hareketinde kadınların bu sınırlayıcı tavra karşı da tepki göstermesine neden olmuştur. Kadının toplumsal statüsünün belirlenmesinde yaratılan etkenlerin büyük ölçüde patriyarkal düzen tarafından üretildiği ve pekiştirildiği düşüncesi hem direniş hem de pratik bağlamında kadınların uyanışına dair güçlü bir zemin hazırlamıştır (Thompson, 2002).

Bunun yanı sıra ikinci dalga cinselliğin ve doğurganlığın iki farklı kavram olduğu ve birbirinden ayrılması gerektiği düşüncesi üzerinden filizlenmiştir. Bu dalga ayrıca İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan antimilitarist akımlar, medeni hak talepleri ve bazı azınlık grupların hak mücadeleleri sayesinde güçlenmiş, 1960'larda Yeni Sol hareketinin enerjisiyle, hem daha güçlü hem de daha radikal ve keskin bir harekete dönüşmüştür. İkinci dalga ayrıca salt cinsellik ve doğurganlık meselesini kendine dayanak noktası almamış, diğer yandan toplumsal cinsiyet eşitliği noktasındaki diğer kazanımlar için de somut adımlar atılmasının mücadelesine girişmiştir. Bunun yanı sıra, aile içi şiddet, tecavüz, cinsel istismar, kadınların barınma sorunları, boşanma süreci ve velayet gibi konularda bu süreçte etkin olarak tartışılan konular olarak gösterilebilir (Neves, 2006).

İkinci dalga, ilk olarak cinsellik, doğum kontrolü ve kürtaj meselelerini kendine temel almaktaydı. Özellikle 1960'lı yıllarda teknolojinin gelişmesi, tıpta yaşanan ilerlemeler bazı ülkelerde kadınların sorunsuz doğum yapma imkânı yaratmıştı. Ayrıca Avrupa ülkelerinde kadınlar kürtaj ve doğum kontrolü gibi konularda birinci dalgaya nazaran hem daha bilinçliydi hem de daha fazla yasal hakka sahiptiler. Ancak yine de birçok kadın hala toplumsal baskı ve kültürel etmenler dolayısıyla doğum yapmak zorunda kalmaktaydı. Kadınlar İkinci Dünya Savaşı sonrası her ne kadar yasal düzlemde birçok hak elde etmiş olsa da, kadının doğurganlık ve cinsellik konusundaki toplumsal statüsü hala ikincil konumdaydı. Bir başka deyişle kadının cinsel anlamda kendi mutluluğunu düşünmesi bir tabu olarak görülmekte ve kadın için cinsellik demek doğurmak ve anne olmak demek olmalıydı. Bu sorunlu durum yani kadının kendi bedeni hakkında istediği gibi söz sahibi olamaması belki de ikinci dalganın fitilini ateşleyen en belirgin neden olarak gösterilebilir (Taş, 2016).

İkinci dalga dendiğinde akla ilk gelen kişilerden biri 1908-1986 yılları arasında yaşamış olan Fransız varoluşçu Simone de Beauvoir'dır. Beauvoir temelde Jean-Paul

Sartre'nin düşüncelerini merkeze almıştır. Bu noktada varoluşçuluğun temel mantığından az da olsa bahsetmek Beauvoir'in fikirlerinin anlaşılmasının önünü açacaktır. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı belirsizlik ve kaos ortamının yarattığı kaygı, acı, mutsuzluk ve hüsrana gibi duyguların düzleminde ortaya çıkan varoluşçuluk, Hristiyanlık ve Deizm'den de beslenmiş bir kavramdır. Varoluşçu düşünce insanlığın büyük bir tehlike içerisinde olduğunu, yenedünya düzeninin karmaşası içerisinde bir kenara fırlatılan mutsuz kimliklere dönüştürüldüğüne odaklanmaktadır. Ayrıca idealizmin öncelediği bilinç, akıl, ruh gibi kavramların zıttını savunan varoluşçuluk, varoluş sürecinde kendiliği yani bireyi ve tek olmayı ön plana çıkartma arzusundadır. Bu bağlamda kişiler hayatlarında kendi kararlarını kendileri verir, bu verdikleri kararlar onların kendi değerlerini ve kaderlerini oluşturur ve kişi bizzat bu tercihlerden sorumludur (Demir, 2014: 93). Daha net bir ifadeyle varoluşçuluk geleneksel ve kaderci anlayışa yani insanın kaderinin ve geleceğinin önceden belirlenmiş olduğu düşüncesinin reddine dayanır (Bryson, 2003: 130). Kişi tercihlerinden doğru ya da yanlış kendi sorumludur ve kişinin kaderi kendi elindedir.

Varoluşçuluk temelde Hegel'in ve Heidegger'in düşüncelerinin Sartre tarafından yorumlanması ile şekillenmiştir. Buna göre Hegel insan ruhunu ya da insan bilincini iki grup altında inceler ve onları gözlemci ego ve gözlenen ego olarak kategorize eder. Bu iki kavramında sonsuz bir diyalektik içinde olduğunu savunan Hegel, ayrıca bağımlı bilinç ve bağımsız bilinç kavramlarını ortaya atar. Bu kavramlardan bağımsız bilinci kendi için var olmak şeklinde tanımlayan Hegel bağımlı bilinci ise bir başkası için yaşamak ile bağdaştırır. Ardından ise Hegel bu kavramları köle-efendi ilişkisiyle özdeşleştirir (Aktaran Donovan, 2001: 150).

Sartre ise Pour soi ve en soi kavramları üzerinden varoluşçu felsefeyi tanımlar. Pour soi kendi için benliktir ve kendi geleceği için yaşayan öze karşılık gelir. En soi ise kendi içinde benliğin karşılığıdır ve maddeleşmiş, topluma mal olmuş, nesne konumuna itilmiş bendir. Bir başka şekilde açıklanacak olursa Pour soi öze ya da özneye denk gelmekte en soi ise ötekinin karşılığı olmaktadır. Bu bağlamda Sartre'nin bu yaklaşımında Pour soi varlığın ta kendisi olarak kodlanmaktadır ve kendini gerçekleştirir. Dolayısıyla erkek egemen yapıda erkeğin gücüne karşılık gelmektedir. Kadın ise en soi yani ötekidir, edilgendir, henüz olamayandır (Öztürk, 2011: 105). Sartre ayrıca kendi başına varlık ve kendisi için varlık kavramlarından bahseder ve kendi başına varlığı diğer bireylerle

paylaşılan varlık olarak tanımlarken kendisi için varlık kavramını insan bilincinin varlığıyla açıklar (Aktaran Donovan, 2001: 225-227).

Öte yandan Hegel'in efendi-köle kurgusuna Jean Paul Sartre üzerinden de bakmak önemlidir. Çünkü Simone de Beauvoir kendi düşüncelerini bu söylem üzerinden geliştirmiş ve pekiştirmiştir. Sartre bakan ve bakılan kavramları ile açıkladığı bu süreçte bir egemenlik ya da ölüm-kalım karşıtlığından bahseder ve bu mücadele bir bakan bir de bakılan olduğunu savunur. Sartre, ayrıca bakan ve bakılan ya da kendi başına varlık ve kendisi için varlık arasındaki mücadelede kadınların kendisi için varlık rolünü üstlendiğini, kendinde varlık rolünün ise erkeğe ait olduğunu vurgular. Ayrıca erkek, Pour soinin özgür ve bağımsız rolüne sahiptir ve kadını nesneleştirme ve onu sonsuz bir içsel dünyaya hapsedme rolüne sahip olur. Bu noktada kadının varoluşu erkek tarafından gölgelenmekte, Pour soi ve en soi arasında sıkışmış bir ikilem içerisinde ötekileşmektedir (Aktaran Donovan, 2001: 233). Görüldüğü üzere varoluşçu yaklaşım kadının öteki konumuna itilişindeki süreci varlık ve öz özerinden açıklamaktadır. Beauvoir'da bu yaklaşımı kendi düşünceleriyle yeniden yorumlamış ve kadının ikincil konuma itilmesindeki süreci Sarte'in yaklaşımları ile açıklama gayretine girişmiştir.

Simone de Beauvoir'ın hayatından çok kısa bahsetmek de onun feminizm ile olan ilişkisini anlamak noktasında değerlidir. Muhafazakâr ve burjuva sayılabilecek bir ailenin kızı olan Simone de Beauvoir, akademik başarıları sayesinde ailesinin yarattığı baskıdan uzak kalabilmiştir. Hayatı boyunca sürekli olarak geleneksel kadın rollerini reddetmiş, hiç evlenmemiş ya da bir erkek ile aynı evi paylaşmamıştır. Beauvoir evlenmediği gibi çocuk da yapmamış, hayatının büyük bir bölümünü otellerde yaşayarak ve yazarak geçirmiş ve Fransa'nın ataerkil dünyasında bir erkek gibi yaşamıştır. Bu noktada yazarlığa ilk başladığında da kendine ilk tavsiye ettiği şey bir kadın olarak yazabilmek için önce kadın olmanın onda ne çağrıştırdığını anlaması gerekliliğidir (Bryson, 2003: 129).

Bu bağlamda 1949 yılında *Le Deuxième Sexe* isimli eseriyle dünyada büyük ses getiren Beauvoir, aynı eseri 1953 yılında Amerika'da *The Second Sex* (İkinci Cins) ismiyle yayımlamış ikinci dalganın hem Fransa'da hem de tüm dünyada çok daha aktivist bir biçimle sürmesinin önünü açmıştır (Ruth, 2001: 562). Hatta bu kitap kadınların geçmişten günümüze kendi olabilme mücadelelerinin bir tür rehberi konumundadır (Akyıldız, 2019: 140). İkinci Cins toplamda üç ciltten oluşmaktadır ve her üç ciltte de kadını kademe

kademe ele alan Beauvoir kadının öteki konumuna itilişinin hikâyesini derinlemesine ele almıştır. Bu kitaplar sırasıyla 1972 yılında “Kadın: Bağımsızlığa Doğru”, 1976 yılında “Kadın: Evlilik Çağı” ve 1980 yılında “Kadın: Genç Kızlık Çağı” kitaplarıdır (Kalin, 2016). Beauvoir’un (2019: 114) *The Second Sex* isimli eserindeki ünlü cümlesi “kadın doğulmaz, kadın olunur” belki de yazarın en bilinen cümlesi olmuş, bu cümle kadın olmanın belirli kültürel kodlar aracılığıyla inşa edilen ve kadınlığa ataerkil düzen tarafından dayatılan bir süreç olduğunun en kısa ama net özeti haline gelmiştir. Ayrıca bu cümle belki de feminist ikinci dalganın en güçlü argümanlarından biri olarak kendine feminist yazımda yer bulmuştur.

Erkek egemen dünyaya ve iktidar ilişkilerine Sartre ve Hegel esintileriyle yaklaşan Beauvoir, ataerkil sistemde erkeği aşkinci ve dışa dönük olarak tanımlar. Kadın ise içkin ve içe dönüktür. Bu tanımlamalardaki karşıtlıklar da toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının önünü açmakta, kadının kabullenmiş varoluşsal tanımlamaları geçmişten günümüze değişmeden normal kabul edilmektedir (Yıldız, 2019: 13). Bu bağlamda *The Second Sex* kitabındaki şu cümleler oldukça değerlidir: “[...] insanlık erildir ve erkek kadını kendisi için değil, erkeğe göre tanımlar; kadın özerk bir varlık olarak görülmez... Erkek kadına referansla değil, kadın erkeğe referansla tanımlanır ve farklılaştırılır. Kadın rastlantısal olandır, özsel olana karşıt özsel olmayandır. Erkek öznedir (ben), mutlak olandır, kadın ise öteki cinstir” (Beauvoir 2019-1: 17).

Ayrıca Beauvoir’a (2019-1: 33) göre, varoluştan önce öz gelir düşüncesi de kadının biyolojik indirgemeci bir düzen üzerinden kimliklenmesinin önünü açmaktadır. Ancak Beauvoir’un iddiasına göre kadının kültürel, sosyal ve iktisadi anlamda öteki konumuna itilmesindeki temel nokta da budur. Ona göre önce varoluş sonra öz gelmelidir çünkü verilmiş bir insan özü yoktur. İnsanların özünü ortaya çıkartan şey kişilerin tercihleridir. Bir başka deyişle kişiler verdikleri kararlar aracılığıyla bir kimlik inşa edene kadar sadece biyolojik bir canlıdır. Eğer tam tersi olursa yani öze öncelik verilirse, kişi bir tür mekanizma tarafından şekillendirilmiş olacaktır. İnsan yapı olarak kişiliği önceden belirlenerek bir modele göre inşa edilmemiştir. Birey özü tarafından belirlenmeden yani kimlik ve roller ona dışarıdan empoze edilmeden önce bir varlıktır ve vardır (Cevizci, 2011: 104).

Simone de Beauvoir'ın (2019-1: 153) şu cümleleri aslında kadının kimlik sorununu ve erkeğin kadını nasıl bir konuma yerleştirdiğini açıklar niteliktedir:

“Tarih bize gösterdi ki, erkekler, öteden beri, bütün somut güçleri elerinde bulundurmışlardır, ataerkilliğin başlangıcından bu yana, kadını bağımlı yaşatmanın yararlı olacağına inanmışlar; yasalarını kadınların zararına çıkarmışlardır; böylece kadın, somut olarak, öteki varlık, erkeğe benzemeyen varlık haline gelmiştir. Bu durum erkeklerin iktisadi çıkarlarına uygundu; ama aynı zamanda, varlıkbilimsel ve ahlaksal özençlerine de uygundu”.

Simone de Beauvoir ayrıca kadın meselesini toplumsal cinsiyet üzerinden yorumladığında, kadının ikincilleştirilmesinin temel nedeninin, kadına dair biyolojik farklılıklar olmadığını, kadının sömürülen bir ötekiye dönüşümünde tarihsel şartların ve toplumsal koşulların belirleyici olduğunu savunmaktadır. Ayrıca kadına kültürel bir varlık olma noktasında daha bebeklikten itibaren yaşanan her türlü sorun ve güçlüğü karşı mücadele yerine boyun eğmesi gerektiği dikte ettirilmektedir (Aktaran Gökkaya, 2016).

Bunun yanı sıra Beauvoir, kadın ve mit ilişkisine değinir ve kadına nasıl bir sonsuz dişi rolü yüklendiğini mit çözümlemeleri ile gerçekleştirir. Örneğin annelik miti, bakirelik miti, anavatan miti tarzı ifadeler kadına dair yarattığı efsaneler üzerinden kadınlara kültürel ve toplumsal roller yükler. Bir yandan da bu rollerin dışında davranan kadınlar kendi içlerinde bir tür ikilem ve suçluluk duygusu taşırlar. Dolayısıyla kadına dair ideal imajların eril yapı tarafından belirlenmesi ve bunların çeşitli mitler üzerinden kültürden kültüre aktarılması kadını tektipleştiren ve kendine dair olamayan bir varoluşa sürükleyen araçlardandır (Aktaran Bayoğlu, 2010).

Simone De Beauvoir hamilelik ve doğum süreçlerinin kadınların birey olmalarının önündeki en büyük engellerden olduğunu savunur. *The Second Sex*'de (İkinci Cins) De Beauvoir (2019) kadınlarla erkekler arasındaki doğal farkları reddetmeden kadınların rollerinin biyolojilerinden kaynaklanmadığını, toplumsal olarak inşa edildiğini belirtir. Kadınlığın kendi özüne ulaşması için yegâne yöntem kadının erkek tarafından koruyup kollanan bir nesne konumundan çıkıp kendi başına karar alabilen, kendi için mücadele eden bir özne konumuna geçmesi şarttır. Fakat daha önce de vurgulandığı üzere buna engel olan bazı durumlar vardır. Hamilelik, doğum, regl dönemi gibi süreçler kadının özgürlüğünü kısıtlamakta, onlara erkeklerin sahip oldukları özgürlük alanı gibi bir alan açılmasının önüne geçmektedir. Bu nedenle kadınlar kendi özgür iradelerini

kullanamamakta ve bir kafes içerisinde yaşayarak birey olma mücadelelerinde erkeğin ötekisi rolünü sahiplenmek zorunda kalmaktadırlar (Beauvoir, 2019-2: 66).

Beauvoir kadınların öteki konumundan sıyrılabilmelerinin mümkün olduğu savunmakta ve bu noktada Sartre'ın varoluşçu yaklaşımlarına atıfta bulunarak nesneleştirilen yani başkası için varlık olmaktan çıkan kadının bir diğer deyişle kendinde varlık konumuna geçen kadının kendi özünü keşfetmesi ve eril dünyadan bağımsız bir varoluşa ulaşması mümkündür. Ancak bu süreçte toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının baştan aşağı inşası gereklidir ki bu noktada kadınların kendilerine yüzyıllardır dayatılan bu rolleri reddetmeleri ayrıca tüm ön yargılardan sıyrılarak kendileri için, kendi özleri için bir mücadelenin fitilini ateşlemeleri gerekmektedir. Dolayısıyla kadınlar, kendilerine dayatılan tüm rolleri reddetmek, revize etmek, yeniden tanımlamak özgürlüğüne sahiptirler (Demir, 2014: 99).

Kısaca kadınlar içlerinde hissettikleri ikinci plana itilmişlik duygusunu benliklerinden söküp çıkardıkları an bir tür özgürleşme ve reddetme sürecine girmiş olacaklardır. Bir başka deyişle kadınların nesne olmayı kabullenmemesi demek onları nesne olarak gören zihniyetin de kadın varlığını birincil bir statüde görmek durumunda bırakacaktır (Aktaran Donovan, 2001: 42). Bu noktada Beauvoir (2019-2: 21), kadınları da eleştirir ve kadınların genel anlamda hayatı olduğu gibi kabul eden, sorgulamadan yaşayan tavrını sert şekilde tenkit eder çünkü kadının bu tavrının erkeğe itaat etmenin önünü açacağını düşünür

Ayrıca kadın meselesi eğer erkeklerin insafına bırakılırsa bu durum kadınların aleyhine olacaktır çünkü erkekler problemin hem yargıcı hem de tarafı haline dönüşeceklerdir (Aktaran Butler, 2008: 58). Bu nedenle, Simone de Beauvoir kadınların kendi aşkın dünyalarına ulaşmaları, kendilerini sınırlayan, öz kimliklerine ulaşmalarına engel olan tüm yüklerden kurtulmaları gerektiğini savunmakta ve böylece kadının kendi özüne oluşabileceğine inanmaktadır (Bayoğlu, 2010).

Bunun yanı sıra Simone de Beauvoir evlilik kurumuna da karşıdır çünkü kadının evlilik öncesi ve sonrası hayatı dış bir güç yani ataerkillik tarafından denetlenmektedir. İdeal evlilik rolleri kadına aşılarmakta, kadının özgürlüğü hem cinsel anlamda hem de kültürel yapı içerisinde sınırlanmaktadır. Hatta Beauvoir, Sartre ile olan uzun soluklu

ilişkisinde evlenmek yerine Sartre ile varoluşçu bir ilişkinin sürdürülmesi konusunda hem fikir olmuş, kadının kendi olabilmesi için sistemin ona dayattığı kimliklerden kaçmanın, kadın olabilmeyin, sistemin çatlaklarından sızarak kişinin özüne ulaşabilmenin yolunun toplumun ön gördüğü şekilde yaşamamak olduğu konusunda uzlaşmışlardır (Aktaran Yıldırım, 2019).

Beauvoir, feminist kurama hem varoluşçu bir vizyon katmış hem de reformcu bir feminizm yerine radikal bir feminizmin peşinden gitmiştir. Hem toplumsal cinsiyet kavramını akademik bağlamda kadının lehine tanımlayan ilk yazarlardan olması hem de tipik bir feminizm aktivisti olmamasına rağmen hayatını yazmış olduğu *The Second Sex*'deki öğretilere ve bireysel doğrulara göre yaşamış olması Beauvoir'ı ikinci dalganın en güçlü simgelerinden biri haline getirmiştir (Osborne, 2001: 84). Ancak Beauvoir da tıpkı diğer feminist yazar ya da düşünürler gibi bazı olumsuz eleştiriler almıştır. Özellikle tüm kadınları sanki kendi ait olduğu toplumsal yapı, eğitim durumu ve benzer şartlardan geldiğini düşünerek ele alması ve bu yönde aforizmalarda bulunması, buna ek olarak özellikle Avrupa'da yaşamayan, işçi sınıfı ya da köylü kadınların sosyal ve kültürel şartlarını çok da ele almadan hareket etmesi, Beauvoir'ın sert eleştirilere maruz kalmasına neden olmuştur (Bryson, 2003: 136).

Özetle kadınlar adına birçok talepte bulunan, kadınların erkeklerle aynı statüde olmaları noktasında nasıl bir yol izlemeleri gerektiğini açıklayan, kadın özgürlüğünün yollarını varoluşçuluğun izlekleri üzerinden anlatan, kadının birey olabilmesinin önündeki engellerin kaldırması gerekliliğini vurgulayan, eğitim, gelenek ve görenekler ve yasal düzenlemeler konusunda kadının lehine bir dünya yaratılmasının önemini vurgulayan Simone de Beauvoir, hem tespitleri hem de yaşam tarzıyla kadınların kendi olabilmeleri konusunda onları ciddi anlamda cesaretlendirmiştir (Kalın, 2016).

The Second Sex kitabı sayesinde Fransa ve Avrupa'da burjuva sınıfta hitap eden, reformist bir feminizm anlayışından çıkılmış, izole edilen, ev hayatında annelik rolüne hapsedilen kadının kurtuluşuna dair güçlü ve radikal adımlar atılmasının önünü açmıştır. Bu bağlamda bu çalışma Kate Millett, Christine Delphy, Élisabeth Badinter, Gisèle Halimi gibi önemli isimlerin feminizm üzerine yaptığı çalışmaların kaynak noktası haline dönüşmüştür. Bu kitap kadının yüzyıllardır konumlandırıldığı öteki statüsünün son bulması mücadelesinde belki de bu sürecin biyolojik değil sosyo-kültürel kodlar üzerinden inşa

edilen yapay bir erkekliğin uzantısı olduğunu suratlara çarparak kadın olmanın zorluğunu gerçek anlamda ortaya koyması noktasında çok değerlidir (Saygılıgil, 2016: 9).

İkinci dalga feminizm noktasında bahsedilmesi gereken bir diğer önemli karakter ise 1963 yılında yayınladığı *The Feminine Mystique* (Kadınlığın Gizemi) isimli eseri ile Betty Friedan'dır. İkinci Dünya Savaşı sonrası özellikle Amerika'daki kadınların sosyal konumlarını analiz ederek bir saptama girişiminde bulunan Friedan, kadınların özel alana itilerek ev hayatının rutinine hapsedilmesinin onlarda yarattığı etki üzerinden kapsamlı bir analiz yapmaktadır. Buna göre kadınlar alışveriş yapar, ev işleriyle ilgilenir, çocukların ödevlerine yardım eder ve akşamları kocaları ile beraber olurlar. Kadınların bu roller üzerinden yaşamayı sorguladıkları zamanlarda ise genelde psikolojik sorunları olan nevrotik bireyler olarak tanımlandığını belirten Friedan, kadınlara yüklenen zoraki cinsiyet rollerinin onların kişisel yetkinliklerini ortaya çıkarmasının önüne geçtiğini vurgular. Kadının geleneksel rollerinin kadının gizemi olarak algılanması gerektiğini ifade eden Friedan, bu toplumsal rollerin kadının genel potansiyeli ve yetkinliğiyle çeliştiğini, bu durumun kadınlarda kimlik krizine neden olduğunu ifade eder (Aktaran Bryson, 2003: 140-141).

Friedan, kadının konumunu Freud'un yaklaşımları üzerinden de analiz eder ve Freud tarafından penis kıskançlığı olarak adlandırılan bu kimlik krizinin aslında bambaşka bir sürecin uzantısı olduğunu belirtir. Kadınların erkeklerle aynı statüde olma mücadelesinin erkek gibi olma heyecanından ileri gelmediğini savunan Friedan, bu durumun kadının ben olması mücadelesinde, erkeklerin yarattığı sınırlardan kaçmak ve kendi failliğini yaratmak, bir başka deyişle kadının gizemini aralamak ve bireysel yetkinliklerini ortaya çıkarma gayretinden kaynaklı olduğunu ifade eder (Aktaran Breidlid ve Brogger, 1996: 115-118).

Bu noktada kadınların yaşamlarının sadece bu roller üzerinden tanımlanmasını eleştiren Friedan, tıpkı Simone de Beauvoir gibi kadının özgürleşmesi noktasında eğitim ve iş hayatında kadının aktifliğini savunmuştur. Ayrıca kadınların cesaretlendirilerek kendilerine yüklenen rollere karşı bir direniş gerçekleştirebileceklerini belirten Friedan bu noktada "That Has No Name" (Adı Konmayan Sorun) kavramından bahseder. Kadınların özellikle iş dünyasında potansiyelleri noktasında küçümsendiğini ve kendi yetkinliklerini gerçekleştirme çabalarının boşa gittiğini gören Friedan, hemcinslerinin iç dünyalarında yaşadığı memnuniyetsizliğe dair bir gönderme olarak ataerkilliğin yarattığı bu baskıyı

kendince “adı konmayan sorun” olarak tanımlamaktadır. Bunun yanı sıra 1966 yılında kurulan National Organisation for Women’ın (Ulusal Kadın Örgütü) kurucu üyelerinden biri olan Friedan, kürtaj hakkı, evlilik, boşanma ve mal edinme konularında yürüttüğü mücadeleyle ikinci dalganın en güçlü simgelerinden biri olarak bilinir (Aktaran Ruth, 2001: 571-576).

Betty Friedan feminizm ve ikinci dalga noktasında çok önemli bir figür olarak kabul edilse de özellikle işçi sınıfı, beyaz olmayan kadının maruz kaldığı ırkçılık, ayrımcılık, düşük ücret gibi problemlere hiç değinmemekle eleştirilir. Ayrıca sadece orta üst sınıf beyaz ve heteroseksüel kadınların iş dünyasındaki sorunlarına odaklanması ve çocuklar ve annelik gibi hassas konularda belirgin çözümler üretmiş olmaması Friedan’ın yaklaşımlarının yüzeysel ve tek taraflı olduğu eleştirilerinin önünü açmıştır (Bryson, 2003: 145).

İkinci dalga noktasında, bu süreci şekillendiren ve kadınların çeşitli kazanımlar elde etmelerinde liderlik yapan bir diğer isim ise Kate Millett’dir. 1970 yılında yayınlamış olduğu *Sexual Politics* (Cinsel Politika) isimli kitabıyla büyük ses getiren Millett, ataerkil ideolojinin kadın üzerinde yarattığı baskının politik ve ideolojik köklerini analiz etmiştir (Turhanoğlu, 2019: 12). Millett (1973: 2-6) kadın ve erkek arasındaki güç mücadelesinde erkeğin iktidar sahibi olması için siyasi ilişkilerini kullandığını savunur. Ayrıca kadına yüklenen toplumsal rollerin bir tür cinsel politikaya dönüştürüldüğünü iddia eden Millett, bazı siyasi yöntemler aracılığıyla, kadına çizilen rollerin meşrulaştırıldığını, bu düzene ya da sisteme karşı çıkan kadının ise şiddet ya da öteki konumuna itilerek ataerkil ideolojinin çarklarına uymak zorunda bırakıldığını vurgulamaktadır. Hatta Millett’in kitabında kadının baskı altına alınış aşamasında en çok başvurulan yöntemin tecavüz ya da dayak atmak olduğu vurgulanır. Dahası erkek egemen ideoloji önce aile sonra ise toplum ve devlet aygıtları üzerinden güçlenmektedir ve bu yapı sürekli olarak kendini üretme eğilimindedir ve erkeğin çıkarları için kadının kullanılması üzerine kuruludur (Yıldız, 2019: 13).

Millett ayrıca Freud, D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, and Jean Genet gibi yazarların metinlerine de atıfta bulunarak ataerkilliğin edebiyat üzerindeki izdüşümlerini cinsel politika yaklaşımıyla feminist bir bakış açısı üzerinden analiz etmektedir (Walters, 2005: 105). Millett aynı zamanda cinsiyet üzerinden yaratılan iktidarın sınıf ve ırk ayrımından bile daha güçlü bir ayırım ve baskı yarattığını savunur ve

kitabında bahsettiği cinsel politika kavramı patriyarkal düzen yaşamın içine sızmış düşünce tarzının yansımaları olarak düşünülmelidir (Saygılıgil, 2016: 10).

Millett tüm bu yorucu süreçler içerisinde kadınların özgürleşmesi için bedenlerini ve cinselliklerini kendi eksenlerinde keşfetmeleri gerektiğini ve kendilerini merkeze alarak kadın kimliğinin tekrardan kavramsallaştırılmasının önemini vurgular (Turhanoğlu, 2019: 12). Millett, ayrıca kamusal alan özel alan farklılığını politik bir bağlamda ele almış ve özel alanı feminist mücadele noktasında önemli bir noktaya taşımıştır (Neves, 2006). Bir yandan Radikal Feminizm'in köklerinin atılmasına da büyük katkıda bulunan Millett ikinci dalga boyunca çok yeni bir şey söylememiş ancak o zamana kadar kadının ele alınış şeklini politik bir düzlemde ve kuramsal bir bakış açısıyla ele alması nedeniyle toparlayıcı ve özet bir argümanı mümkün kılmıştır (Bryson, 2013: 164).

İkinci dalga feminizm birinci dalga feminist hareketten farklı olarak oy hakkı ve eşitlik taleplerine odaklanmaktansa daha gerçekçi bir temel üzerinden harekete eder ve erkekliğin üstünlüğüne dayalı bir sistemde, daha somut haklar elde etmesinin mümkün olmadığı gerçeğini kendine temel alır. (Saygılıgil, 2016: 10). Daha önce de vurgulandığı üzere biyolojik indirgemeci yaklaşımların kökten reddedildiği ikinci dalga feminizm diğer kadının özel alana indirgenmesinin de ideolojik bir erkeklik sürecinin sonucu olduğunu güçlü şekilde savunmaktadır.

1970 yılında *The Dialectic of Sex* (Cinselliğin Diyalektiği) isimli eseri ile ikinci dalga feminizmin radikalleşmesinde önemli bir aşama olan Shulamith Firestone, olaya biraz daha farklı bir şekilde yaklaşmış ve kadının doğurganlığının kadının aleyhine bir süreç olduğunu, bu biyolojik gerçeğin kadının lehine şekilde kontrol altına alınması gerektiğini savunmuş ve özellikle doğum kontrolünün hızla yaygınlaşması ve kadının bedeni konusunda daha güçlü bir şekilde söz sahibi olması gerektiğinin altını çizmiştir. Bir başka deyişle, kadının doğurganlığını kontrol edebilir hale gelmesi özellikle iş ve kamusal alanda görünen yapay eşitliğe bir son verecek ve kadınlar gerçek anlamda bir eşitliğin peşinden gidebileceklerdir (Firestone, 1993: 84). Ayrıca kitabında Freud'un kadınları ikincilleştiren ve kadınlarda süper egonon olmadığı tezini sert şekilde eleştiren Firestone, ataerkilliğin ailede inşa edilen bir mekanizma olduğunu belirtmiş, Freud'un modern gibi görünen yaklaşımlarının patriyarkal düzeni pekiştiren benzer bir oluşum olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda Firestone'un eleştirileri Freud'un feminist düzlemde

eleştirilmesinin önünü açması noktasında değerli bir aşama olarak nitelendirilebilir (Yıldız, 2019: 13).

Bunun yanı sıra Shulamith Firestone, Anne Koedt ile beraber yazdığı *The Personal is Political* (Kişisel Olan Politikdir) isimli makalesi ile büyük ses getirdi ve belki de ikinci dalganın sloganı bu sayede “özel olan politiktir” ’e dönüştü (Saygılıgil, 2016: 287). Bu makale aslında feminizmin ve feminist mücadelenin yönünün radikal anlamda değişmesini sağladı. Birinci dalga boyunca eşitlik talebiyle kamusal alandaki ötekileştirilmenin mücadelesine giren feminist yaklaşımlar, artık eşitsizliğin, salt kamusal alanda değil özel alanda da gerçekleştiğini kavramışlar ve aile hayatı ve cinsellik gibi konularda da kadının kendini özgür kılabilmesinin önünü açmaya çalışmışlardır. Bu yaklaşıma uygun şekilde de kişisel olanın bir şekilde toplumsal yapı ve siyasi köklerle şekillendirildiğinin, dolayısıyla eşitsizliğin kadının alanı olarak kadınlara empoze edilen özel alandan başladığının vurgusu yapılmıştır (Saygılıgil, 2016: 33).

Kişisel olan politiktir söylemi temelde aile ilişkileri, kadının anne ve ev hanımı olarak özel alan içinde kabul edilen emeği ve kişisel mücadelesinin hegemonik ilişkiler üzerinden belirlendiğini savunmakta, iktidar ve politik söylemlerin özel alana kadar sızmış olmasının kadının eşitlik mücadelesinin önündeki en büyük engellerden biri olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda feministler özel alanda kabul edilen ve kol kırılır yen içinde kalır düşüncesiyle kamusal alana taşınmayan aile içi şiddet, kadına yönelik ayrımcı yaklaşımlar ve eşitsizliklerin de kamuya mal edilmesi gerektiğini belirtirler. Mahrem kabul edilen ve kamusal alanın dışında bırakılan birçok şeyin aslında iktidarın uzantısıyla şekillendirildiği bir ortamda kadının sorunlarını özel alan meselesi olarak dışlamanın büyük bir yanılgı olduğunu iddia ederler. Bir başka deyişle kişisel alan aslında toplumsal yapının kökleriyle ilintilidir ve sosyo-kültürel eşitsizlikler temelde yapısal eşitsizliklerin uzantılarıdır (Saygılıgil, 2016: 33-35).

MacKinnon (2015: 142-143) ise kişisel olan politiktir yaklaşımını kadınların özel, ayırt edici ya da mahrem deneyimlerinin değerli olduğunu vurgulamakta ve ev içi yaşamın temelde kadın ve erkek arasındaki bir iktidar bölüşümü olduğunu belirtmektedir. Yine kadının nesne konumundan öz konumuna yani varlık konumuna geçmesinin yolunun da özel alandaki deneyimler vasıtasıyla mümkün olabileceğini savunur. İkinci dalganın bu güçlü argümanlar üzerinden ilerlemesi 1960’lı yıllardan itibaren meyvelerini vermiştir.

Örneğin Fransa’da ve İngiltere’de kadınlar 1967’de, Amerika Birleşik Devletlerinde ise 1973 yılında kürtaj yasal bir hak haline dönüşmüştür (Neves, 2006).

İkinci dalga aynı zamanda sisterhood (Kız kardeşlik) kavramı üzerinden de ilerlemiş ve kadınların bilinçlerini yükseltmeye ve toplu bir direniş yaratmaya çalışan bir akımın bir parçası haline dönüşmüştür. “Kız kardeşlik, kadınları bir araya getiren, deneyimlerin paylaşıldığı, ataerkil ezilme biçimlerine karşı farkındalık ve bilinç oluşturmaya mümkün kılan kadın dayanışmasıdır. Bu bağlamda kişisel deneyimin değerinin ve statüsünün yeniden tanımlanmasını içerir” (Turhanoglu, 2019: 14).

Bu tanıma göre aslında kız kardeşlik 1968 hareketinin ardından bir tür devrim ve dayanışma platformuna dönüşmüş ve hemen her ülkede farklı kollarla kadın hareketinin kurumsallaşmasının önünü açmıştır. Kız kardeşlik kavramı özünde kadınların birleşerek mücadele etmesini amaçlasa da farklı coğrafyalarda yaşanan deneyimlere yabancı kalan Batı Feminizmi salt kız kardeşlik hareketi ile belki de bazı detayları atlamıştır. Örneğin Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşanan açlık, işsizlik ve ırkçılık gibi sorunlar yalnızca mücadele ile çözülebilecek bir süreç gibi düşünülmemelidir. Bu bağlamda tek bir feminizm ile ya da tek bir feminist yaklaşımla kadın sorunlarının çözülmesinin pek de mümkün olmadığına anlaşılmadığı bir dönem olarak da ikinci dalga hareketi değerlidir (Walters, 2005: 118).

İkinci dalga feminizm sayesinde feminist düşünce hem ideolojik hem kültürel hem de akademik düzlemde kadın mücadelesinin güçlenmesini sağlamıştır. Bu süreçte kadınlara dair yeni açılımlar sağlanmış, birçok kadın yazar kadına dair olanı kadın perspektifiyle ve gerçekçi yaklaşımlar sunarak ve çözümler üreterek ortaya koymuştur. Bu mücadelenin en belirgin amacı ise erkek egemen toplumun gevşetilmesi ve ataerkil yapının kadına verdiği zararın son bulmasıydı (Taş, 2016). Ancak İkinci dalga feminizm özellikle 1970’li yıllarla beraber daha modern feminizm anlayışlarının ortaya çıkmasının da önünü açmış ve feminizm farklı kategorilerde ele alınmaya başlanmıştır. Öyle ki bu dönemde Liberal ya da Ilımlı Feminizm, Marksist Feminizm, Radikal Otonom Feminizm, Sosyalist Feminizm, Varoluşçu Feminizm, Postmodern Feminizm gibi kollar farklı konular ve argümanlar üzerinden yayılmaya başlamıştır (Notz, 2018: 19). Bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde feminizm türleri ve feminist kuramlar adı altında yukarıda adı geçen feminist yaklaşımlar daha detaylı şekilde ele alınmaktadır.

Üçüncü dalga feminizm ise 1980'li yılların sonu ve 1990'lı yılların başlarından itibaren ikinci dalga pratiklerine karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır. İkinci dalga toplumsal cinsiyet rollerinin tamamen ortadan kaldırılması için mücadele ederken sınıf ya da ırksal farklılıkların kadınların kaderine bir etki etmeyeceğini, kadınların topyekûn bir eşitsizlik mücadelesi içinde olmaları gerektiğini merkeze almaktaydı (Walters, 2005: 49). Burada ikinci dalgaya yönelik temel eleştiri özellikle ikinci dalga süresince yayınlanan kitaplar ve akademik çalışmaların tüm kadınların sorunlarına eğilmemesi üzerinedir. Üçüncü dalga ırk, sınıf, renk gibi kategorilerden bağımsız kadınların sorunlarına eğilen geniş düzlemde bir feminizmin mücadelesine girişmiştir. Üçüncü dalga sadece Avrupalı beyaz kadınların sorunlarını tartışmamış, özellikle kültürel ya da yerel pratikler ya da gelenekler yüzünden yüzyıllardır kendi kimliklerini yaşayamayan tüm dünya kadınlarının problemlerini kendine merkez almıştır. (Taş, 2016). Bu durum da doğal olarak daha parçalanmış, kollara ayrılmış bir feminizmin oluşumuna neden olmuş ve küresel bağlamda kadınların birçok açıdan farklı olması nedeniyle ortak bir paydada buluşulmasının zor olduğu anlaşılmıştır (Özdemir ve Aydemir, 2019).

Üçüncü dalga, 1990'lı yılların ilk dönemlerinden itibaren yükselişe geçmiş ve postmodernizmin etkileri ile şekillenmiş bir süreç olarak nitelendirilebilir. Özellikle Amerika'da kadınlara yönelik cinsel suçlar, kadına şiddet, eğitim hakkı gibi meselelerin ön plana çıkartıldığı üçüncü dalga feminizmde kimlik meselesi de ayrıca tartışılmış ve post-feminizm adı altında en çok tartışılan kuramlardan birine dönüşmüştür. İkinci dalga da en önemli yaklaşım olan sisterhood (kız kardeşlik) direnişi yerini öz indirgemeci bir yaklaşıma bırakmıştır ve üçüncü dalga temelde her kadının farklı olduğunu savunmakta ve farklılığın dile getirilmesinin önemli bir detay olarak vurgulanması gerektiğini belirtmektedir. Kısaca hem cinsel tercih bağlamında, hem de kültürel ve sosyal bağlamda kadınların ayrıştığı noktalar belirlenmeden ortak bir kadın siyasetinin sağlıklı olmayacağını savunan postmodern feministler, özellikle bu dönem kadınlar dışında eş cinsellerin de hakları konusunda özel bir mücadeleye girişmişlerdir (Neves, 2006).

Özellikle lezbiyen kadınların sosyal hakları ve yaşam tarzlarının iyileştirilmesi için Queer Kuramı'nın ortaya çıktığı üçüncü dalga, Judith Butler'ın ilk defa 1990 yılında yayınladığı *Gender Trouble* (Cinsiyet Belası) kitabı üzerinden daha iyi anlaşılabilir. Post-modern feminizmin en önemli kaynaklarından biri olarak kabul edilen bu kitapta, Butler (2008), heteroseksüelliğin kadına ciddi anlamda zarar verdiğini iddia eder ve kadın ve

erkeğe çizilen heteroseksüel normların zorunluluklar yaratarak kadın ve erkek arasındaki iktidar ilişkilerinin belirlenmesini neden olduğunu savunur. Butler'a (2008: 12-25) göre, heteroseksüel olmayan bir dünyada ataerkil izler de zayıflayacak ve kadın erkek arasındaki doğal dişil ve eril kalıp yargılar güç ilişkileri doğuramayacaktır. Ayrıca Butler (2008), kitabında tüm toplumsal cinsiyet kimliklerini reddeden bir anlayış benimsemiş ve istikrarsız cinsel kimliklerin ya da eş cinsel kimliklerin standart düzene dair bir başkaldırı yaratacağını iddia etmiştir. Görüldüğü üzere üçüncü dalga feminizm yalnızca kadını değil tüm alt kimlikleri kendine mesele etmiş ve daha akışkan bir feminizm sürecine evrilmiştir.

Son olarak dördüncü dalgadan da bahsetmek feminizmin günümüzdeki değişimini anlamak noktasında önemlidir. Dördüncü dalga genelde 2008 yılından itibaren sosyal medyanın yarattığı alternatif bir akım olarak düşünülebilir. Özellikle Youtube, Facebook, Twitter gibi mecralarda kadın haklarına dair açılan dayanışma odaklı hesaplar, kadınların bilinçlenmesinin önünü açmış, kadınların toplu olarak örgütlenmesi noktasında sosyal medyanın gücünün kullanılması feminizmin doğrudan olmasa da alternatif olarak sürdürülebilir bir hale getirmiştir (Özdemir ve Aydemir, 2019).

Dördüncü dalga feminizm özellikle sosyal medyada örgütlenerek güçlenen bir yapı olsa da, toplumsal farkındalığı artırıcı bir etkisi olması dolayısıyla oldukça değerlidir. Örneğin 2017 yılında yaşanan bir taciz skandalıyla Twitter'da yaşanan #MeToo hareketi kadın dayanışmasının sosyal medya üzerinden ne derece güçlü olabileceğinin en güzel kanıtlarından biridir. Yine 2018'de #BelieveWomen, #WhyIDidntReport, #WomensReality, #HeForShe ve #ToTheGirls gibi Twitter etiketleri kadınlara yönelik cinsel saldırıları, tacizleri, fiziksel ve ruhsal saldırıları "hashtag aktivizmi" yöntemiyle şiddetli şekilde eleştirmiş ve kadınların günümüz internet dünyası üzerinden örgütlenerek problemlerine dikkat çekmeyi başarmıştır. Bu bağlamda dördüncü dalga diğer dalgalardan farklı olarak patriyarkal düzenin yarattığı sorunları ifşa etmek ve birliktelik yaratmak yöntemleriyle çözüme mücadelesindedir (Özdemir ve Aydemir, 2019).

1.2.3. Feminist Yaklaşımlar ve Kuramlar

Bu bölümde feminizmin ikinci dalga hareketi ile beraber kollara ayrılan çeşitleri kuramsal alt yapıları hakkında bilgi verilerek açıklamalarda bulunmaktadır. İlgili kısım sırasıyla Liberal Feminizm, Marksist Feminizm, Radikal Feminizm, Sosyalist Feminizm,

Anarşist Feminizm, Eleştirel Lezbiyen Feminizm, Siyah Feminizm, Postmodern Feminizm ve Üçüncü Dünya Eleştirel Feminizm feminist teori bağlamında incelenmiştir.

1.2.3.1. Liberal feminizm

Liberal Feminizm'in çıkış noktası aydınlanma hareketleridir ve hemen her feminizm kendine liberal feminizmi esas aldığı için bu feminizm yaklaşımı öncül bir konumda yer almaktadır. Hatta feminizmin ilk kökleri bu düşünce üzerinden filizlendiği için bazı akademik çalışmalarda liberal feminizm ana akım feminizm olarak da bilinmektedir. "Bireysellik, özgürlük, minimum devlet müdahalesi ve piyasa ekonomisi" odaklı bir kavram olan liberalizm bu dört temel hareketle feminizme entegre olmuştur (Demir, 2014: 45). Liberal Feminizm temelde birinci dalga hareketi ile gelişmeye başlamış, önderliğini Mary Wollstonecraft, Elizabeth Cady Stanton'ın, Sarah Grimke, Susan Anthony ve Olypme de Gouges'in yaptığı Liberal Feminizm bazı alanlara odaklanmaktadır (Öztürk, 2011: 64).

Bunlardan ilki eğitimde fırsat eşitliğidir. Kadın ve erkeğin zihinsel kapasitesinin birbirinden daha farklı olmadığını, kadınların birçok alanda en az erkekler kadar başarılı olacağını savunan Liberal feministler, kadınlara kendilerini geliştirmek adına yeterli imkânların tanınması durumunda birçok alanda yetkin ve nitelikli kadının hem iş hem de eğitim dünyasında kendine yer bulabileceğini savunurlar. Liberal feministlerin önemseydiği bir diğer nokta kamusal alan meselesidir (Demir, 2014: 50-51). Kadınların ikincil konumunun temel nedeninin özel alana hapsedilmeleri olduğunu savunan bu argüman hemen tüm feminist yaklaşımlarda kendine destek bulmuştur.

Bunun yanı sıra bu yaklaşımın üstünde durduğu bir diğer önemli nokta ekonomik eşitsizlik meselesidir. Kadınların erkekler gibi çalışarak kendi ayakları üzerinde durmadıkça kendi özgürlüklerine ulaşmalarının mümkün olmadığı düşüncesine odaklanan liberal feministler eşit iş eşit ücret taleplerini hep dile getirmişler, birinci dalga boyunca bu isteklerinin yerine gelmesi için mücadele etmişlerdir. Bunun yanı sıra kadınların siyasi ve yasal eşitlik talepleri de Liberal Feminizmin merkezinde olan bir diğer konudur. Özellikle oy hakkı, evlilik, boşanma ve mal edinme talepleri Liberal Feminizm'in bugün bile önemseydiği meselelerden biridir (Ramazanoğlu, 1998: 11).

Liberal Feminizm ile ilgili bir başka kayda değer mesele ise özel alanda kadının yaşadığı sorunlardır. Kadına yüklenen anne ve ev kadınlığı rollerinin ataerkil sistem tarafından manipüle edildiğini savunan liberal yaklaşım feministler bu durumun özel alanın ve özel alana dair alışkanlıkların gözden geçirilip yeniden düzenlenmesi ile büyük ölçüde düzeleceğini savunmaktadırlar (Tong, 1989: 24). Günümüzde hala en çok kabul edilen feminizm türlerinden biri olduğu iddia edilebilecek Liberal Feminizm diğer feminist yaklaşımlardan farklı olarak aileyi önemser ve kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğu aile kurumunun toplumsal anlamda bir gereklilik olduğunu savunur. Amerikan Kültürü'nün de bu düşüncede etkisi olduğu iddia edilebilir çünkü Amerika'da hala aile yapı olarak önemsenmekte ve korunması gerektiği düşünülen bir sistem olarak kabul görmektedir. Bu bağlamda belki de Liberal Feminizm'in biraz daha ılımlı yaklaşımlara sahip olması onu marjinal olmaktan uzağa taşımış ve toplumsal anlamda daha çok kabul görmesini kolaylaştırmıştır (Altınbaş, 2006).

Liberal Feminizm'in eleştirildiği bazı noktalar da bulunmaktadır. Özellikle orta sınıf, beyaz kadının sorunlarına odaklanan bu yaklaşım, ırksal ve kültürel farklılıkları ikinci planda tuttuğu için sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bunun yanı sıra kadınların eşit hak ve talepleri ile ilgili isteklerinde sürekli olarak erkek rollerini de sahiplenmek istemeleri diğer feminist sistemlerin eleştirdiği bir diğer konudur. Bunun yanı sıra fırsat eşitliği mücadelesine oldukça önem veren liberal feministlerin pozitif ayrımcılığa karşı çıkmaları da bir diğer eleştiri konusudur. Çünkü kadınların eşitlik adı altında suistimal edilmemesi adına pozitif ayrımcılığın bir zaruret olduğu düşüncesi birçok feminist yaklaşımda hemen hemen ortaktır (Altınbaş, 2006).

1.2.3.2. Marksist feminizm

Temelde Liberal Feminizm'e dair eleştirilerin ışığında ortaya çıkan Marksist Feminizm, Karl Marks ve Friedrich Engels'in fikirlerini kendine dayanak noktası olarak almaktadır (Yörük, 2009). Kısa ama net bir tanım yapılması gerekirse Marksist Feminizm "kadınların ezilmişliğinin kapitalist üretim tarzıyla ilişkili olduğunu ileri süren ve sınıf sistemini kadının ikincilleştirilmesinde en önemli belirleyici olarak gören feminist kuramdır" (Turhanoglu, 2019: 248). Bu yaklaşıma göre kadınların ezilmelerinin nedeni kapitalist yaşam biçiminin hem kamusal hem de özel alana sızmış olması ve ortaya çıkan sınıf farklılıklarının kadının ötelenmesinin önünü açmasıdır. Bu süreçten kurtulmanın yani

gerçek bir özgürlüğün yolu devrim ve sosyalizmdir. Sınıflar arası farklılığın yok edilmesi kadın ve erkek arasındaki farklılıkları da bitirecektir (Demir, 2014: 97).

David Bouchier'a göre ise Marksist Feminizm, cinsiyete dair farklılıkların önemsenmediği, bir araya gelebilmiş, eşitlik mücadelesi veren bir toplum hayalini amaçlamaktadır (Aktaran Slattey, 2018: 350). Marksist Feminizm'in esas olarak üç argüman üzerinden anlaşılması gerektiği söylenebilir. Bunlardan ilki kapitalizmin insan emeğini suistimal etmesine benzer şekilde kadın da erkek egemen toplum tarafından sömürülmektedir. İkinci temel argüman işçi kadınların emeklerinin patriyarka tarafından sömürülmesi dolayısıyla kadınların kendi emeklerine ve mücadelelerine yabancılaştırıldığı düşüncesidir. Son yaklaşım ise kadınların ev işlerinden tıpkı erkekler gibi ücret almaları gerektiği üzerinedir. Özellikle bu son yaklaşım kadının özel alana hapsedilmesinin önünü açacağı için oldukça fazla eleştiri almıştır (Öztürk, 2011: 88-89).

Tong'da (1989: 54-55) benzer bir yaklaşımda bulunarak Marksist Feminizm'in temelde iki çözüm noktasına odaklandığını savunur. Bunlardan ilki ev işlerinin toplumsallaştırılmasıdır. Kadının özel alan içerisinde yaptığı temizlik, çocuk bakımı ya da yemek pişirmek gibi ciddi emek gerektiren eylemler kapitalizm tarafından ikincil emek statüsünde kategorize edilmektedir. Dolayısıyla kadınlar yaptıkları işlerden katma değer elde edememişlerdir. Ancak kadınların bu çabaları toplumsal bir sürece evrilirse yani tıpkı eğitim gibi toplumsal bir yaklaşım olarak kabul görürse, kadın daha fazla sömürüye maruz kalmayacaktır. İkinci nokta ise yukarı da ifade edildiği üzere ev işlerinin ücretlendirilmesidir. Buna göre devlet destekli, çeşitli fonlar ya da vergiler aracılığıyla kadına yaptığı iş karşılığı ücret ödenmelidir. Görüldüğü üzere Marksist Feminizm iyi niyetli bir yaklaşıma sahip olsa da kadının konumunu iyileştirme sürecinde hala patriyarkanın iş birliğini önemser girişimlerde bulunmaktadır.

Marksist Feminizm, kadının sömürülmesinin önüne geçmek adına iş gücüne katılmalarının öneminden bahseder ve ücretli işçi olarak devrim mücadelesinde yer alan kadınların emek sömürsünden kurtulabileceğini savunur. Bir başka deyişle kapitalizmin son bulduğu, sosyalizmin hüküm sürdüğü, sınıf çatışmalarının olmadığı bir düzende kadın da ikincil konuma itilmeyecektir (Turhanoğlu, 2019: 15). Liberal feminist düşüncenin savunduğu yasal düzenlemeler aracılığıyla kadının konumunun daha iyi hale geleceği düşüncesi Marksist Feminizm'de reddedilir. Çünkü kadının özellikle özel alandaki konumu

neredeyse tamamen sömürü üzerine kuruludur ve bu sömürünün yasal düzenlemeler ile son bulacağına inanmak hayalî bir yaklaşım olacaktır, çünkü kanun mekanizmasının kapitalizm odaklı iktidar grupları tarafından yapılanması durumunda kadın namına olumlu hiçbir gelişme yaşanamayacaktır (Demir, 2014: 58).

1.2.3.3. Radikal feminizm

1960'lı yıllarda dönemin kadın hareketlerine karşı güçlü ve sert bir tepki olarak ortaya çıkan Radikal Feminizm, düşünsel boyutta yaklaşık olarak üç yüz yıldır süregelen Liberal Feminizm'e ve aşağı yukarı yüz senelik bir etki alanı olan Marksist Feminizm'e nazaran yeni bir yaklaşım olsa da, içerisinde barındırdığı sert ve iddialı argümanları dolayısıyla feminist bakış açısına farklı bir soluk getirmiştir. Özellikle kadın sorununu sadece bir sınıf meselesine indirgeyen Marksist bakış açısına ve liberal feministlerin eşitlik taleplerinin özgürleşme meselesine odaklanmamasına yönelik eleştiriler barındıran Radikal Feminizm, cinsiyetler arası çatışmanın yarattığı ataerkil çelişkileri kendine merkez almaktadır. (Demir, 2014: 63-64) Özünde özellikle Amerika'daki sivil hak arayışları, Vietnam savaşı sonrası ortaya çıkan savaş karşıtı örgütlenmeler, yeni sol olarak adlandırılabilir öğrenci destekli oluşumlar ve çevreci protestolar bulunan Radikal Feminizm, kadınların ruhsal ve fiziksel ezilmişliklerini kendine dert edinmiş ve buna son verme mücadelesine girişmiştir (Bryson, 2003: 163-164).

Radikal Feminizm Shulamith Firestone ve Kate Millett'in çalışmaları üzerinden şekillenmiştir. Özellikle ikinci dalga ve Radikal Feminizm'in en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen ve Firestone'a ait *Dialectic of Sex* (Cinselliğin Diyalektiği) Radikal Feminizm'in ilk eseri olarak kabul görmektedir. Ayrıca Kate Millett'a ait *Sexual Politics* (Cinsel Politika) kitabı bu yaklaşımın temel kaynaklarından bir diğeri olarak kabul edilmektedir). Ayrıca Germaine Greer'a ait 1970 yılında yayınlanmış *The Female Eunuch* (Kadın Ağa) ve Eva Figes'in yine ilk baskısı 1970 yılında gerçekleşen *Patriarchal Attitudes* (Patriyarkal Davranışlar) kitapları da Radikal Feminizm'in sembolik çalışmalarındandır (Bryson, 2003: 165).

Temelde kadının ikincil konuma düşmesindeki nedenin ataerkil düzenin kolektif ve sistematik kontrol ve baskı araçlarından kaynaklandığını ileri süren Radikal Feminizm, bu düzenin iyileştirilebilir bir yapı olmadığını, topyekûn patriyarkal düzenin son bulması

gerektiğini vurgular (Tong, 1989: 2-3). Hatta bu sistemin en büyük işbirlikçisi olan kapitalizmde son bulmalı ve kadın özgürleşmelidir (Ryan, 1992: 48). Bir nevi devrim çağrısında bulunan bu düşünce salt politik oluşumların değil kültürel ve toplumsal yapıların da köklü değişimlere uğramasını bir zaruret olarak görmektedir. Bir diğer deyişle, okul, kilise, cami gibi sosyo-kültürel yapılar da erkek egemen düzenin pekiştiricisi konumundadır ve bu ideolojik araçlar da radikal şekilde kadının lehine olacak şekilde düzenlenmelidir (Abbort ve Wallace, 1990: 217).

Radikal feministler belirli meselelere daha fazla odaklanmışlardır. Daha önce açıklanan erkek egemen toplum yapısı dışında annelik meselesi Radikal Feminizm'in en önde gelen konularından biridir. Buna göre, anne olma fikrinin toplumsal anlamda kadınlara kanalize edildiği, özellikle kitle iletişim araçları vasıtasıyla her kadının anne kimliğiyle toplumsallaştırıldığını savunan Radikal Feminizm, bu yaklaşımı net şekilde eleştirmekte ve kadınlar için anne olmayı bir ihtiyaç olarak gösteren kapitalist tahakküme karşı çıkmaktadır. Onlara göre, kadın birey olarak anne olmadan da gayet mutlu şekilde yaşayabilir ve kadına yüklenen annelik rolünden arınabilir. Bir başka argüman da çocukların annesiz büyütülemeyeceği düşüncesidir. Bir bebeğin illa ki biyolojik annesi tarafından yetiştirilmek zorunda olmadığını savunan radikal feministler, çoklu annelik ya da sosyal annelik gibi araçlar üzerinden kadınların yüklerinin hafifletilebileceğini savunur (Tong, 1989: 85).

Radikal feministler ayrıca evlilik kurumuna karşıdırlar çünkü evliliğin eril hegemonyanın sürdürülebilir hale gelmesinde başrol oynadığına inanmaktadırlar. Karı koca ilişkisi içerisinde kadına yüklenen rollerin geçmişten günümüze kadının aleyhine şekilde ilerlemesi nedeniyle mevcut medeni yasalar dâhilinde kadın evlilikte hep ötelenen ve ikincil konuma itilen olmuştur ve olacaktır. Dolayısıyla kadına yüklenen alışlagelmiş roller üzerinden ortaya çıkan evlilik kurumu radikal feminist düşünce de kabul görmemektedir (Atan, 2015). Bir diğer önemli mesele ise kadın ve beden ilişkisidir. Radikal feministler doğum, kürtaj gibi konularda kadının kendi öz haklara sahip olmaları gerektiğini ve bu hakların da erkek egemen bir yasa ile değil de kadınların liderliğinde bir düzenleme ile gerçekleşmesi gerektiğini savunmaktadırlar (Demir, 2014: 68).

Bir başka konu ise kadının medyadaki sunumu ve kadın kimliğiyle alakalı kültürel anlayış meselesidir. Bu bağlamda medyada kadın genel anlamda erkeğin ötekisi olarak

resmedilmekte ve kadına dair kodlar erkek(lik) doğrularına göre belirlenmektedir. Hâlbuki kadınların da kendi öz kimlikleri ve kültürel geçmişleri bulunmaktadır. Bu noktada radikal feministler, kadının her aşamada yüceltilmesi ve kadına dair olanın özel ve Tanrısal bir lütuf olarak kabul edilmesi gerektiğinin altını çizerler. Kadınların kendilerine dair kültürleri ile erkeklerden ayrıştırılmaları gerektiğini savunan bu yaklaşım, regl dönemini, menopoza sürecini ve hamilelik dönemlerini yücelten ve kadına dair olanı üstün gören bir perspektifin uzantısıdır (Çaha, 1996: 53). Buna ek olarak radikal feministler kadının emek gücünün erkek denetimi üzerinden geçtiğini bu nedenle kadınların ekonomik anlamda güçlenmelerinin de ancak ve ancak eril yapıların uzantıları el verdiğince mümkün olduğunu iddia eder (Hartmann, 2012: 174-175).

Radikal Feminizm yalnızca kapitalizm ve ataerkilliğin son bulmasını da yeterli bulmaz. Gerçek anlamda bir kadın özgürlüğü için ırkçılık, ayrımcı politikalar, çevre kirliliği, çocuk hakları gibi meselelerin de çözüme kavuşturulmasının elzem olduğunu iddia ederler. Şu ana kadar ifade edildiği üzere ataerkil yapının köklerinin aile, siyaset ve cinsellik uzantılarına sahip olduğunu ve bu yapılar üzerinde ciddi değişimler yaşanarak kadının özgürlüğüne kavuşabileceğinin altını çizen Radikal Feminizm, her ne kadar çok yerleşik ya da sistemli bir teori ortaya koyamamış olsa da, 1960'lı yıllardan itibaren kadın hareketinin daha cesur bir yöne kaymasında öncü rol oynamıştır (Jaggar, 1983: 84).

1.2.3.4. Sosyalist feminizm

Sosyalist feminist yaklaşım adından da anlaşılabilceği üzere köklerini sosyalizmden almış ancak 1970'li yıllarda Marksist ve Radikal Feminizm'in argümanlarının bir bölümünü sahiplenip bazı detaylarını reddeden bir temel üzerinde kendine yer edinmiştir (Jaggar, 1983: 23). Bilindiği üzere Marksist feminist düşünce sınıfsız bir toplum aracılığıyla ve kapitalizmin ortadan kaldırılması ile kadınların da sorunlarının son bulacağı iddiasındadır. Bir başka deyişle sosyalist ve komünist devrim kapitalizm odaklı düzene bir son verecek ve kadın da özgürlüğüne kavuşacaktır. Ancak Sosyalist Feminizm kadınların ikincilleştirilmesinin sadece sınıfsal ve ekonomik çelişkiler ile açıklanamayacağını altını çizmektedir. Bu bağlamda kadınların tarihin ilk zamanlarından bu yana patriyarkal düzen içerisinde ötekileştirilmesinin alt nedenlerine de odaklanılmalıdır. Aksi takdirde mevcut problemleri sınıfsal bir çatışma ile açıklamak ata erk yanlısı bir tavır olur ki bu da Marksist Feminizmi yetersiz bir kuram haline getirmektedir. Bu bağlamda Sosyalist Feminizm

yaklaşım, Marksizm ve feminizm sentezini mutsuz bir evliliğe benzetmekte ve kadınların özgürleşmeleri için yetersiz bir kuram olarak nitelendirmektedir (Demir, 2014: 73).

Radikal Feminizm konusunda daha olumlu bir yaklaşıma sahip olan sosyalist yaklaşım radikal düşünceyi ise salt ataerkil düzenin ortadan kaldırılmasına odaklanılması konusunda eleştirmektedir. Radikal düşünürler politik bir zemine oturttukları patriyarkayı kadın erkek eşitsizliğinin en başına koyarlar. Ancak sosyalist feminist kuram eril tahakkümü kapitalizm bağlamında tarihsel bir akış içerisinde ele alarak diğer yaklaşımlardan ayırmakta ve Radikal ve Marksist yaklaşımların bir tür sentezi haline gelmektedir (Özdemir, 2017). Çünkü sosyalist düşünce hem sınıf çatışmalarına odaklanmakta hem de erkek egemen yapının baskı ve kontrolünün son bulması gerekliliğinin üzerinde durmaktadır. Bu durum iki yönlü bir teorinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu noktada bahsi geçen teori ataerkil yapının ve kapitalist sistemin birbirinden bağımsız iki olgu olarak ele alınması ve bu iki kavramın birbirleriyle olan diyalektik bağlarının ortaya çıkartılması gerekliliği üzerinedir (Tong, 1989: 75).

İkili Sistemler Teorisi olarak da bilinen bu yaklaşıma geçmişten günümüze ataerkilliğin kapitalizmle olan iş birliğine odaklanır ve kapitalizm öncesi patriyarka ve günümüz erkek tahakkümü arasındaki bağlantıyı analitik bir yaklaşımla sorgular. Bu iki kavramı ayrı ayrı ele alıp kesişim noktalarını üzerinde duran bu teori bazı noktalarda eksik kalmıştır. Diğer bir başka yaklaşım ise Birleşik Sistemler Teorisidir. Bu kuram ataerkil kapitalizme dair argümanlar geliştirmeyi amaçlar. Bu noktada kapitalizm ve patriyarka ayrılmaz bir yap-bozun parçalarıdır ve sistemin devamlılığı için bu iki kavram birbirlerinden ayrılmamalıdır. Sosyalist feministler bu noktada Radikal feministlerin ataerki ortadan kaldırma mücadelelerine destek olmaktadır (Bryson, 2003: 209).

Bunun yanı sıra Marksist düşüncedeki yabancılaşma kavramı burada da ele alınır ve kadının cinsellik, annelik ve entelektüel bağlamda kendine yabancılaştırıldığı düşünülür. Örneğin kadının fiziksel olarak çekici kılınması için kapitalist sistemin ona dayattığı dünya, kadının kendi öz tenine yabancılaşmasına neden olurken annelik dayatması da kadının bedenine bir tür müdahale ile sonuçlanır ve kadın kendi istekleri ile değil toplum baskısıyla anne olarak kendiyi çelişkili bir ilişkiye girer. Ayrıca kadının zihinsel anlamda da kısırlaştırılması adına kadınlar kamusal alandan dışlanır ve bilişsel yetkinlikleri sınırlı, kendi değer yargılarına yabancılaşmış kadınlar yaratılır (Demir, 2014: 77-79). Bu noktada

sosyalist yaklaşım erkek egemen düzenin kadının ötekileştirilmesi sürecinde kamusal alanı ve özel alanı benzer şekilde kendine esas almaktadır.

Karma bir feminist sistemin etkisiyle ortaya çıkan Sosyalist Feminizm, kadınların toplumda yaşadıkları sorunların analizinde hem kadınların iş dünyasında yaşadıkları emek sömürsünü hem de özel alandaki kadının aleyhine ortaya çıkan iş bölümünü analiz etmenin de gerekli olduğunu vurgular. Sosyalist feminist yaklaşım ayrıca annelik ve ev hanımlığının evlilik ideolojisi adı altında hem kapitalist sisteme hem de ataerkil düzene hizmet ettiğini savunur. Bu noktada kadınlar evlere hapsedilerek hem onların emeğinden faydalanılır diğer yandan da onları kamusal alanın dışında tutmak daha kolay hale gelir (Abbott ve Wallace, 1990: 221).

Sosyalist feminist kuram sadece kadın meselesine değinmemiştir. Aynı zamanda gelişmiş ülkelerin az gelişmiş ülkeleri sömürme şeklini de kadınların ikincilleştirilmesine benzeterek ataerkil kapitalist yapıların sömürge düzeninin oluşması ve pekişmesinde başrol oynadığının altını çizmektedir (Ramazanoğlu, 1998). Temelde uzlaştıracı bir feminist kuram olan sosyalist yaklaşım ikinci dalga hareketi boyunca aktif olmuş olsa da kalıcı bir duruma sahip olamamıştır. Ancak yine de eril dünyanın kapitalizmle kesişen noktalarını cesurca dile getiren bir kuram olması ve tabanında Marksizm gibi bir kuramsal düşünceyi kendine esas alması nedeniyle, sosyalist yaklaşım feminizme dair iz bırakan ve günümüzde hala etkileri tartışılan bir kuram olarak nitelendirilebilir.

1.2.3.5. Anarşist feminizm

Anarşizm temelde otoritenin her açıdan reddi üzerine kurulu bir sisteme dayanır. Politikaya ve hiyerarşiye karşı bir sistem olan Anarşizm’de devletsizlik ilkesi de en belirgin prensiplerinden biridir. Kimi anarşist yapılar şiddeti reddederken kimi anarşist kollar şiddeti benimser. Bir başka deyişle tek bir anarşizm yoktur ama neredeyse tüm anarşist düşünceler hiyerarşi, eril tahakküm, yasa ve kurallara karşıdır ve anarşist bakış açısına göre evrenin kendi doğası içerisinde işlemesi durumunda sorunsuz şekilde kendi yolunu bulabileceği düşünülür. Bunun yanı sıra aile, din, asker, polis kavramları da anarşist düşünce de sistem dışında bırakılır. Bireyciliği, özgürlüğü, mülkiyetsiz bir evreni kendine esas alan bu yaklaşım alışlagelmiş otorite ve sistemsel yapıların hemen hepsini

reddeder (Ward, 2004: 2). Bu bilgiler ışığında Anarşist Feminizm’de bu ilkeler doğrultusunda şekil almıştır.

Bazı kaynaklarda Anarko bazı metinlerde ise Anarka Feminizm olarak bilinen ve kendini Anarşizm’in öğretilerini esas alan Anarşist Feminizm, Radikal Feminizm’den beslenmiş ve özellikle üçüncü dalga kadın hareketi sürecinde Rus asıllı yazar ve teorisyen Emma Goldman’ın düşünceleri etrafında şekillenmiştir (Bakır, 2015). Bu noktada Goldman (2006: 2-3) anarşist köklerden beslendiği yaklaşımlarında aile ve din kavramlarını reddeder çünkü bu iki kavramın ataerkil dünyanın kadın üzerinde otorite kurmak adına kullanılan araçlar olduğuna inanır. Goldman’ın din ve aile ile ilgili düşünceleri ateist ve anti-totaliter yaklaşımlara dair izler taşımaktadır. Özellikle kilisenin ve Amerika’daki püritanist yaklaşımların kadın kültürünün önüne geçtiğini iddia eden Goldman, din kavramını ise insanların kendilerince uydurduğu, kutsallaştırdığı ve kendilerini inandırdığı hayal ürünleri olarak görmekte ve bu inançlar bütününe de yine devlet destekli totaliter sistemlerin birer parçası olduğunu vurgulamaktadır (Goldman, 2006: 16).

Kadının özgürlüğünü aşk ve cinsellik üzerinden savunan Goldman, ailenin kadının bireyselleşme ve kendi olabilmesine engel olan bir devlet pratiği olduğunu belirtmektedir. Özgür ve kutsal aşk söyleminden hareket eden Goldman (2006: 30-31) yine evliliğin toplumsal bir zorunluluk bütünü olduğunu ifade eder ve kadının belirli kalıplara sokularak patriyarkanın boyunduruğu altında tutulmasına neden olduğunu iddia eder. Ayrıca anneliğin de kadın için bir tür tuzak olduğunu ve otoriter sistemin kadına doğumu dayattığını vurgulayan Goldman, annelik düşüncesini köklü şekilde reddeder.

Bunun yanı sıra otorite karşıtlığını merkeze alan Goldman, eril tahakkümü birçok eşitsizliğin temel sorumlusu olarak görür ve devleti de eril dünyanın bir tür aygıtı olarak nitelendirdiği için kadının da düşmanı olduğunu savunur. Normal şartlar altında politik yapıların ve kanunların kadınların problemlerine çözüm üretmeleri gerekirken kadınların başına daha fazla bela açmasını ise yine eleştirir ve otoriter düzenin karşısında durur (Aktaran Bakır, 2015). Emma Goldman bir yandan da Wollstonecraft’ın düşüncelerini kendine esas almakta ve kadının özgürleşmesi için devrimci bir yöntemin izlenmesinin gerektiğini savunmaktadır (Bakır, 2015). Radikal feminizmde de kendine yer bulan kadın

ve beden ilişkisi ve kadının kendi bedeni üzerinde söz sahibi olmasının onu özgürleştireceği fikri Anarşist Feminizm’de de kendine yer bulur (Özkan, 2019).

Özetle Goldman’ın anarşist feminist yaklaşımı için köklerini kısmen de olsa Marksist yapıdan alan ve Feurbach’ın ateist göndermelerine sahip varoluşçu bir anarşizm denebilir. Her ne kadar anarko feminist düşünce de devrim kadının özgürleşmesinin yegâne yolu olarak görülse de, Bolşevik Devrimi Goldman tarafından yeni bir otoriter rejimin ya da devlet yapısının ortaya çıkma ihtimali nedeniyle desteklenmemiştir. Temel olarak aşkı kutsayan ve özgür aşk arayışını daha romantik bir yaklaşımla ele alan Goldman’ın ortaya koyduğu çözümler anarşizmin iz düşümlerine fazla bağlı olması nedeniyle ütöpik bir yaklaşım olarak görülmüş ve eleştiri almıştır (Bakır, 2015). Ancak son kertede anarşizm ve feminizmin birlikteliği her ne kadar gerçek hayatta kendine gerçek bir zemin bulamasa da, ortaya koyduğu güçlü argümanlar sayesinde eril tahakkümün gerçeklerini gün yüzüne çıkarmada eleştirel bir perspektif sunmayı başarabilmiştir.

1.2.3.6. Ekofeminizm

Ekofeminizm, doğa ve kadının kontrol altına alınıp tahribata uğramalarının benzer olduğu düşüncesinden doğan bir yaklaşımdır. 1960’lı yılların sonlarında ikinci dalga kadın hareketi rüzgârıyla ortaya çıkan bu yaklaşım çevreci bir feminizm olarak nitelendirilebilir. İlk kez 1974 yılında Fransız feminist düşünür Françoise d’Eaubonne tarafından ortaya atılan bu kavram, dönemin çevreci ve kadın hareketlerin ortak paydalarda buluşması sonucu ortaya çıkmış bir karışımın sonucudur. Yeşil mücadele çevrenin tahribatında erkek egemen sistemi suçlamaktadır. Bu bağlamda ekoloji destekçileri ve feminizm benzer paydada buluşmakta, doğa ve kadın özdeşliği Ekofeminizmin genel hatlarını oluşturmaktadır. Ekofeminizmi diğer feminist kuram ya da yaklaşımlardan ayıran şey ise kadın sorunlarına olan bakış açısının ekolojik perspektifler üzerine olmasıdır (Ünder, 2005: 605).

Ekofeminist yaklaşıma göre, eril dünya kadın üzerinde yarattığı baskıyı doğanın tahribatında da kullanmaktadır. Erkek egemen düzenin son bulması ise kadın erkek eşitsizliğini ortadan kaldıracak yegâne çözümdür. Benzer şekilde çevre sorunların temel kaynağı da çıkar ve kapitalist ilişkilerle çevrelenmiş eril tahakkümdür ve bu hegemonyanın ortada kalması doğayı ve ekolojik adaleti mümkün kılacaktır (Ferry, 2000: 161).

Ekofeminizm özellikle ikili karşıtlıklar meselesini hiyerarşik bir düzen olarak ele alır ve bu durumu kadının ve erkeğin aleyhine bir yapı olarak nitelendirir. Örneğin akıl-doğa, erkek-kadın, eril-dişil, modern-ilkel gibi düalist yaklaşımların tahakkümün meşrulaştırılması noktasında öncül rol oynadığını iddia eden ekofeminist düşünce, bu ikili karşıtlıklarda ikinci sıradaki kavramın hiyerarşik bağlamda ötekileştirildiğini savunmaktadır. Birinci sıradaki kavram ise üstünlüğü sembolize eder (Plumwood, 2004: 62-73). Bir başka perspektiften bakılacak olursa, birinci sırada olan ikincil konumdakini ihtiyaçlarını gidermek noktasında bir aracı gibi görmektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında aklın sıklıkla erkeklikle özdeşleştirildiği ve de erkeğin bu karşıtlık odaklı yapıda kadının önünde olduğu düşünüldüğünde genel anlamda kadın ve doğa sistemsel bir ikincilleştirilmeye maruz bırakılmaktadır (Topgül, 2012).

Bilindiği üzere birçok kültürde kadın doğa ile özdeş algılanır. Örneğin doğa ana kavramı sıklıkla kullanılan ve kadını ekolojik bir statüye koyan bir sınıflamadır. Bu bağlamda doğanın değersiz hale getirilerek yok edildiği bir dünyada kültürel bağlamda kadın da sömürünün bir parçası haline dönüştürülmektedir. Aslında kadını değersizleştiren ve doğayı sömüren sistem aynı köklere sahiptir. Ekofeminizm bu kökleri derinlemesine analiz ederek çeşitli kollara ayrılır ve eril tahakküm doğa karşıtlığını kadın mücadelesine eklemleyerek analiz eder. Buna göre Ekofeminizm; Liberal Ekofeminizm, Kültürel Ekofeminizm, Toplumsal Ekofeminizm ve son olarak Sosyalist Ekofeminizm olarak kategorize edilebilir (Tamkoç, 1996).

Liberal Ekofeminizm doğanın erkek egemen düzen tarafından katledildiğini savunur ve kadınlara çevrenin düzenlenmesi ve korunması konusunda erkekler kadar şans verilmesi durumunda doğa ile ilgili problemlerin ciddi ölçüde azalacağını savunmaktadır (Tamkoç, 1996). Kültürel Ekofeminizm ise geleneklere, mitlere ve doğa ana kültüne odaklanır. Dolayısıyla endüstriyelleşme, sanayileşme, kapitalizm ve materyalistik dünya anlayışı kültürel Ekofeminizmde doğanın tahribatında başrol oyuncularını olarak görülür ve eril toplumsal yapı ile bağdaştırılır (Aslantürk, 2018).

Bir diğer Liberal Ekofeminizm kolu olan Toplumsal Ekofeminizm, toplumsal bir değişim ve dönüşüm ile kadın ve erkek arasında sorunların azalacağını iddia eder. Doğal tahribat ve kadın sorunu meselesinde ise merkezi hükümetlerin yerine yerel hükümetlerin geçmesinin birçok soruna çözüm olabileceğini savunur (Tamkoç, 1996). Son olarak

Sosyalist Ekofeminizm kadının toplumsal rolleri üzerinden sömürüsüne odaklanır ve toprağın kadın emeğinin sömürüsü üzerinden ataerk yapılar tarafından nasıl tahribata uğradığını açıklamaya çalışır. Ayrıca bu düşünce sosyalist ilkeleri Ekofeminizm ile bağdaştırma çabasına girerek yeşil ve eşit bir toplum mücadelesinin altını çizmektedir (Aslantürk, 2018). Özetle doğal dengenin korunması ve kadının toplumsal durumuna dair çeşitli aforizmalar üzerinden kuramsallaşmış olan Ekofeminizm, günümüzde hala az da olsa etkinliğini sürdürmekte ve ataerkil kapitalizmi tabiatın yok edilişinden ve kadının ikincil konuma itilmesinden eşit şekilde sorumlu tutarak eleştirmektedir.

1.2.3.7. Siyah feminizm

Siyah Feminizm 19. yüzyılın ilk zamanlarından beri özellikle Amerika’da feminist düşünceye ciddi katkılar vermiştir ancak özellikle Batı Feminizmi tarafından ikincil bir konuma itilince siyahî kadınlar belirli bir süre sessiz kalmayı yeğlemişlerdir. Fakat özellikle postmodern etkiler ve sivil hak ve eşitlik hareketleri 20. yüzyılın son çeyreğinde Siyah Feminizm’i çok daha sistematik bir yapıya oturtmuştur (Bryson, 2003: 226).

Özellikle üçüncü dalga kadın hareketinin yarattığı kadınlar arasındaki kültürel, ırksal ve sınıfsal farklılıklar Siyah Feminizm’de net şekilde dile getirilmektedir. Diğer feminist düşüncelerin evrensel bir zeminde olmamaları ve kadın kimliğini bir bütün olarak görmemeleri siyahî kadınların kendi sorunlarını anlatma ihtiyacını doğurmuştur. Bu noktada Siyah Feminizm beyaz kadınların feminizmi olarak nitelediği Batı Feminizmini eleştirir ve kadınları tüm farklılıkları ile ele alarak topyekün bir felsefe ortaya konulması gerektiğini vurgular (Berktaş, 2011: 14).

Siyah Feministler geçmişten günümüze siyahî kadınların ırkçılığa maruz kaldığını ve bu duruma dolaylı da olsa beyaz feminist kadınların neden olduğunu savunur. Burada anlaşılması gereken temel nokta batılı kadınların kendi kimlikleri özelinde bir kadın savunuculuğuna girişerek kendi renginden ya da ırkından olmayan kadınları bilerek ya da bilmeyerek ötekileştirdikleri üzerinedir. Ayrıca bu yaklaşımın savunucuları, beyaz kadınların feminizm mücadelesinde zenci kadınların çılgınlıklarına sessiz ya da duyarsız kalmakla suçlarlar. Hatta zenci kadınlara feminizm hareketinde bir rol verilmediği düşüncesi oldukça yaygın kanıdır (Bryson, 2003: 227-228).

Siyah feministler temelde var olan batılı feminist ilkeler üzerinden bir feminizm duruşunu reddetmekte ve siyahî kadınların sorunlarını tarihsel bir perspektif üzerinden merkeze alan ve zenci kadınların deneyimlerini önceleyen bir tavrı kendine esas almaktadır (Bryson, 2011: 228-230). Siyahî feminist bell hooks'da (İsminin ve soyisminin küçük yazılması erkek egemen sisteme dair bir isyanın sembolüdür) özellikle 1970'li yıllarda Amerika'daki feminist hareketin ırkçı yönüne dikkat çekmiş ve birçok zenci kadının hayal kırıklığına uğramasına neden olduğunu iddia etmiştir. hooks'a göre beyaz feministlerin öncelediği birçok konu bir şekilde siyahî kadınların da ötekileştirilmesine neden olmaktadır. Hatta bell hooks kendi feminizm deneyiminde dahi sınıf ve ırk farklılığının bir şekilde önüne getirildiğini ifade etmektedir (Aktaran Walters, 2005: 105).

İrkçılık konusunun eril tahakküm tarafından inşa edildiği iddiası da dikkat çekici bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir. Örneğin Robin Morgan sınıf farklılığı ve ırk farklılığının patriyarka tarafından icat edildiğini iddia etmektedir. Ona göre bu sayede kadınları ayırtırmak ve hükmetmek daha kolay olabilecektir (Aktaran Bryson, 2011: 227). Görüldüğü üzere ırk ayrımı ve cinsiyetçilik meselesi de bir şekilde ortak paydaşlar olarak düşünülebilir. Bunun yanı sıra siyahî kadınların da homojen bireylermiş gibi algılanarak tek bir zemin üzerinden ilerlemenin de yanlış olacağı düşüncesi yine Siyah Feminizm'de vurgulanan meselelerden biridir. Bu noktada üçüncü dalga hareketinin de merkeze aldığı kültürel çeşitlilik ve yerel motiflerin kadın meselesinde dikkate alınmasının gerekliliği burada da açıkça dile getirilmektedir (Bryson, 2011: 232).

1.2.3.8. Eleştirel lezbiyen feminizm

1960'lı yıllar feminizmin birçok farklı kola ayrıldığı ve farklı perspektifler ve bağlamlar üzerinden tartışıldığı bir döneme denk gelmektedir. Bu süreçte kadın meselesini lezbiyen bakış açısıyla inceleyen Eleştirel Lezbiyen Feminizm, temelde heteroseksüel patriyarka eleştirisinde bulunmakta ve kadınları en iyi hemcinslerinin anlayacağını iddia etmekte ve kadın birliğinin önemini altını çizmektedir. 1960'lı yılların sonunda Betty Friedan'ın lezbiyenleri feminist hareketin önünde bir engel hatta tehdit olarak nitelemesi lezbiyenlerin karşı harekete geçmesiyle sonuçlanmış ve kenara itilmişlik hissiyatı lezbiyenlerin kendi kimliklerini anlatma mücadelelerine dönüşmüştür. Hatta 1973 yılında Friedan'ın bu söylemlerine yönelik *The Woman-Identified Woman* (Kadın Kimlikli Kadın) isimli bir lezbiyen manifesto yayınlanmış ve bu metinde heteroseksüel aşk alaycı bir

şekilde ele alınmış, kadınların en iyi kadınlar tarafından anlaşılabilceği vurgulanarak Friedan'ın lezbiyenlik ile ilgili söylemleri sert şekilde eleştirilmiştir (Walters, 2005: 107).

Lezbiyenler yıllarca erkekler tarafından cinsel obje olarak görülmüş ya da diğer kadınlardan farklı oldukları için öteki muamelesine maruz kalmışlardır. Hatta öyle ki zaten kadınlar için imkânsızlıklarla dolu eril bir yaşamın içinde kendi hemcinsleri tarafından da ayrıştırılan bir grup olarak lezbiyenler kendi farklılıklarını bir zenginlik ve kazanım olarak görmektedirler. Özellikle Julia Penelope gibi lezbiyen aktivistler lezbiyen deneyiminin ön plana çıkartılmasının gerekliliğini vurgular ve heteroseksüel vücut politikalarını ve medya söylemlerini sert bir şekilde eleştirerek lezbiyen kadın söylemini çeşitli sorular sorarak analiz eder (Aktaran Ruth, 2001: 299).

Lezbiyen feministler diğer feminist yaklaşımlardan farklı olarak kendilerini kadın hareketinin merkezine yerleştirmekte ve erkek egemen yapıya karşı en güçlü ve devrimci yaklaşımın kendi yaklaşımları olduğunu savunmaktadır. Özellikle kadınların aktif konuma geçmelerinin ön plana çıkartıldığı Eleştirel Lezbiyen Feminizm'de dişil öznenin yıllarca özel alan üzerinden pasifleştirilmesine lezbiyenlik sayesinde son verilebileceği düşüncesi bulunmaktadır. Ancak lezbiyen feministlerin kadın kimlikli kadınlar söyleminin heteroseksüel açıdan kazanımlar vaat etmemesi ve lezbiyenlerin bir azınlık yapı olmaları dolayısıyla bu feminist düşünce feminizmin içinde bir zenginlik olarak kalmış, özellikle ikinci dalga boyunca kadın hareketine düşünsel anlamda da olsa önemli bir katkı sağlamıştır (Poirot, 2009).

1.2.3.9. Postmodern feminizm

Postmodern Feminizm özellikle modernizmden postmodernizme geçişte ortaya çıkan gelişmeler ışığında farklı kollar üzerinden ortaya çıkmış bir tür sentez oluşumdur. İçerisinde varoluşçu düşüncüyü, psikanalizmi, yapısalcı ve postyapısalcı yaklaşımları yani Fransız Feminizmi'ni (diğer adıyla Linguistik Feminizm) barındıran postmodern yaklaşımlar bu bölümde kısaca incelenmiştir. Bu bağlamda bu bölümde ilk olarak postmodernizm ve feminizm ilişkisinden bahsedilmektedir.

Feminist postmodernizm aslında modernizmin eleştirisine dayanmaktadır. Modernizmin evrensellik, mantıkçılık ve gerçek bilgi düşüncesini reddeden postmodern

yapı, temelde Foucault, Derrida ve Lyotard'ın fikirleri üzerinde oluşmuştur. Postmodernite'den etkilenen feminist düşüncede kadının ikincilleştirilmesinin biyolojik olduğu fikrine ya da ataerkil düzenin cinsiyetçi uygulamalarını normalleştiren teorilere karşıdır. Heteroseksüel bir kadın ya da erkek kimliğini reddeden postmodern feminist yaklaşım, çoklu kimlikleri kendine esas almakta ve kadın ve erkek kimliklerine dair oluşturulan yargıları ve genellemeleri reddetmektedir (Yıldız, 2019: 5).

Bir yandan feminist düşüncenin modernizmden beslenen bir yanı olması dolayısıyla postmodernizm ve feminizm ilişkisi paradoksal bir yapı olarak görülse de, diğer yandan her iki kavramın da birbirlerine ayna tutma potansiyelleri olması sebebiyle uzlaşabilecek paradigmlar bütünü olduğu düşüncesi de bulunmaktadır. Postmodernist yaklaşım temalciliği ve özcülüğü eleştirme eğilimindedir fakat toplumsal eleştiri perspektifleri çok da bilişsel ve tutarlı bir yapıya sahip değildir. Feminist düşünce ise toplumsal eleştiri perspektifi konusunda temalciliği ve özcülüğü önemser (Sarup, 1995:187). Ancak her iki kavram da dualist yaklaşımları eleştirmektedir ve katı toplumsal yapıların insan zihnini sınırlar tavırlarını reddetmektedir (Demir, 2014: 84-88). Bu noktada görüldüğü üzere feminizm ile postmodernizmin ilişkisi çok katmanlı ve çoğu kez karmaşıktır.

Postmodern feministler aydınlanmacı düşünce yapısını da kökleri eril iktidarın kadın erkek karşıtlığına dayanan yapısı sebebiyle reddederler. Potsmodern feminist düşünce kendine çoğulculuğu, çok sesliliği ve çok yönlülüğü baz alır ve totaliter, baskın yapıların ve evrensel yaklaşımların kadının aleyhine olduğunu savunur. Ayrıca toplumsal cinsiyet kavramının erkek egemen yapının bir getirisi ya da sonucu olduğunu düşünen postmodern kadın bakış açısı, farklılığın bir zenginlik olduğunu iddia etmekte ve kültürel kodlarla kadınların tanımlanmasının karşısında durmaktadır (Demir, 2014: 112-118).

Postmodern yaklaşımlar ve feminizm birlikteliği farklı kollar üzerinden ilerlemiştir. Örneğin Simone de Beauvoir'ın varoluşçu düşünceleri bu dönemde de oldukça popülerdir ve varoluşçu feminist perspektif olarak postmodern feminizmde de kendine yer bulmuştur. Varoluşçu feminist düşüncenin modernist feminist kuramlara karşı eleştirel ve sorgulayıcı yaklaşımları postmodern feminizm ve varoluşçuluğu benzer paydalarda buluşturabilmiştir. Beauvoir'ın kadının durumunu ikinci cins olarak lanse ettiği ve kadının sorunlu konumuna göndermede bulunduğu yaklaşıma paralel olarak postmodern feministler de kadının niçin öteki statüsüne itildiğini anlamaya çalışmaktadır. Ancak postmodernitenin etkisiyle

postmodern feministler, ötekiliği tersten okurlar ve dışarıda bırakılmanın kadına kazandırdığı şeylerin neler olabileceğine odaklanırlar. Kadın olmanın baskılanmış ya da itilmişlik duygusundan başka bir deneyim olduğunu ve ataerkin yarattığı ötekilik hissinin farklı bir algıyla ele alınması gerektiğinin altını çizerek (Thong, 1989: 191).

Varoluşçuluğun yanı sıra yapısalcı ve postyapısalcı etkilerin inşa ettiği ve Eleştirel Fransız Feminizmi olarak da bilinen yaklaşım yine sıklıkla Postmodern Feminizm içerisinde irdelenen perspektiflerden biridir. Yapısalcılık her ne kadar dilbilim sayesinde ortaya çıkmış olsa da birçok farklı alanda kullanılan bir yöntem olarak nitelendirilebilir. “Yapısalcılık insan eylemlerinin tüm sorumluluğunu özgür bireye bırakan Hümanizmin tersine, bireyin eylemlerinin toplumsal yapı tarafından belirlendiğini savunan ve özellikle 1960’lı yıllara damgasını vuran düşünce akımıdır” (Dağtaş, 2013: 133). Yapısalcılık sıklıkla dilbilimsel çalışmalarda kullanılmıştır ve dilin insanın sosyo-kültürel kimliğini inşaada büyük bir etken olduğunu savunmaktadır (Öztürk, 2011: 108). Dolayısıyla kadın sorununu yapısalcı bir sistem üzerinden ele almak oldukça yaygın bir yaklaşımdır.

Postyapısalcılık ise sıklıkla dilbilimsel bir bakış açısıyla metne odaklanan ve kadının ikinci konuma itilmesinde dilin işlevini sorgulayan bir mekanizmadır (Demir, 2014: 107). Postyapısalcılar dil, söylem, fark ve yapıçözüm gibi unsurlar üzerinden kadının konumunu analiz etmişler, böylelikle feminist perspektife dilsel ve söylemsel bağlamda bir açı kazandırmışlardır. Dolayısıyla yapısalcı ve postyapısalcılığın kesişim noktası Linguistik Feminizm’in ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Fransız Feminizmi ya da Linguistik Feminizm; yapısalcı Lacan, Saussure, Levi-Strauss, Roland Barthes, C. S. Pierce ve postyapısalcı M. Foucault ve Derrida’nın fikirleriyle şekillenmiş ve Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Helene Cixous gibi isimler, Fransız Feminizmi’ni dilbilimsel bir bakış açısı ile oluşturmuşlardır (Tong, 1989: 218).

Fransız Feministler, Freud ve Lacan’ın psikanalitik yaklaşımlarından beslenmektedir. Ayrıca Foucault’nun Marksizm karşıtı yaklaşımı Fransız Feminizmde de dilbilimsel bir yansımayla kendine yer bulmaktadır. Foucault, Marksizm’in özünde yer alan sınıf, praksis ve birey kavramlarını reddeder; iktidar, mekân ve söylem üçgeniyle dilbilimsel analizleri bambaşka bir boyuta taşır (Güngör, 2018: 266-267). Bu sebeple Fransız Feminizmi cinsellik, söylem ve iktidar ilişkilerini dilin işlevi üzerinden ve kadın meselesine odaklanarak analiz etmektedirler (Demir, 2014: 104). Örneğin dilsel çözümler

sayesinde kadının nasıl erkek merkezli bir dil üzerinden başkalaştırıldığı Kristeva ve Irigary'nin linguistik çözümlemeleri üzerinden anlaşılabilmiştir.

Fransız Feminizmi'ne göre, yüzyıllardır kadının patriyarka tarafından köşeye sıkıştırılarak özel alana hapsedilmesi, belirli rollerle tanımlanarak erkeğin ötekisi haline getirilişini analiz etmede, dil küçümsenmeyecek ölçüde faydalı bakış açıları sunabilmektedir. Dildeki kelimelerin kullanımı ve diziliminin değiştirilerek çeşitli ölçülerde kadına dair olumsuz olan çağrışımların önüne geçmenin mümkün olabileceği düşüncesi, linguistik kadın yaklaşımının ön sıralarında yer almaktadır (Demir, 2014: 109).

Postmodernizmin etkisiyle ortaya çıkmış, modernite ve feminizm eleştirisine dayanan postmodern feminist bakış açısı, ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Öncelikle postmodern yaklaşımların kuramsal bir epistemolojik yaklaşım geliştirmede yetersiz kalmaları ve sadece eleştiri noktasıyla hareket etmeleri feminizme katkı anlamında sınırlı kalmıştır. Ayrıca postmodernist feminist düşünce zaten toplumsal anlamda sıra dışı kabul edilen feminizmi daha da marjinal bir zemine oturtmuş ve kadın meselesinin çözümüne katkıda bulunmaktansa süreci çıkmaza sokmuştur. Bunun yanı sıra politik bir dönüşüm sağlamak konusunda yetersiz bulunan postmodern bakış açısı daha önce de ifade edildiği üzere temelde feminizm ile örtüşmeyen ve paradoksal ilişkisi sebebiyle kadın hareketine kattıkları kadar feminizm ile tezat oluşturmalarıyla da bilinmektedir (Bryson, 2003: 239-240).

1.2.3.10. Üçüncü Dünya eleştirel feminizm

Üçüncü Dünya Feminizmi, Batı Feminizmi tarafından göz ardı edilen ve Üçüncü Dünya ülkeleri olarak bilinen Doğu Afrika'daki Uganda, Somali, Güney Afrika'daki Malavi, Zambiya, Botswana, Kuzey Afrika'daki Tunus, Fas, Mısır, Cezayir, Orta Afrika'daki Kongo Demokratik Cumhuriyeti ve Burundi, Batı Afrika'daki Burkina Faso, Nijer, Sierra Leone, Gambiya, Gana, Gine, Senegal, Mali ve son olarak Güney Asya'daki Bangladeş, Nepal ve Hindistan gibi ülkelerde yaşayan kadınların sorunlarını, bu coğrafyaların sosyo-kültürel değerleri üzerinden analiz etme grişiminde bulunan bir perspektifin izdüşümüdür (Alptekin, 2008).

Chindra Mohanty'nin 1990'lı yılların başlarında Batı Feminizmi'ne yönelik sert eleştirileri, Üçüncü Dünya Feminizmi'nin genel hatlarını oluşturmaktadır. Mohanty'ye göre beyaz feminist yaklaşım, Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşanan kadın problemlerini kendi ülkelerindeki durumun daha kötüsü şeklinde tanımlayarak kültürel ve geleneksel değerleri ikinci planda tutan yüzeysel bir yaklaşım sergilemişlerdir (Aktaran Herr, 2014). Üçüncü Dünya Feminizmi ikinci dalga kadın hareketine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve ikinci dalga hareketi boyunca konuşulan argümanların Üçüncü Dünya ülkelerinde yaşayan kadınların maruz kaldığı zulme dair yeterli bir açıklama getiremediği noktasında uzlaşmıştır (Herr, 2014).

Özellikle bu ülkelerde yaşayan kadınların okuryazarlık anlamında erkeklerden geri kalmış olmaları, düşük yaşam koşulları, kadın kimliği olarak sistem tarafından ayrıştırılmaları ve önemsiz görülmeleri Üçüncü Dünya Feminizminin önemseydiği ve tartıştığı temel meselelerdendir. Ancak bu ülkelerde yaşayan kadınların karşılaştıkları en belirgin sorun hayatta kalma problemidir. Öyle ki temiz suya erişim, sağlıklı beslenme, ideal şartlarda hayatlarını idame ettirme gibi temel insani haklardan dahi eksik bırakılmış bu kadınların oy vermek ya da eşit işe eşit ücret gibi meselelere dair fikirleri dahi yoktur. Çünkü bu kadınların öncelikleri düşük standarttaki yaşamlarını bir nebze de olsa yükselterek temel gıda ve temizlik ürünlerine erişmektir. Bu noktada Batı Feminizmi'nin ortaya koyduğu veya tartıştığı meseleler bu azgelişmiş olarak adlandırılan ülkelerdeki kadınların sorunlara çare olmaktan oldukça uzaktır (Alptekin, 2008).

Üçüncü Dünya Feminizmi'nin kadın meselesine yaklaşımı birçok açıdan farklı olmuştur. Farkındalık yaratabilmek adına atılan adımlarda önderlik yapan bir yaklaşım olan bu perspektif, 1985 yılında Nairobi'de gerçekleştirilen Birleşmiş Milletler Kadın Konferansı sayesinde geri kalmış ya da az gelişmiş kadınların diğer batılı ülkelerdeki kadınlardan hangi açılardan ayrıştığını ortaya koyabilmiştir. Bu nedenle kadınların sorunlarına dair çözüm stratejileri geliştirmek noktasında bu konferans mihenk taşıdır denebilir. Kısaca Üçüncü Dünya ülkelerindeki kadınların problemleri diğer gelişmiş ülkelerle kıyaslanmayacak ölçüde farklılık göstermektedir. Dolayısıyla kadın meselesini yerel kodlar ve ihtiyaçlar doğrultusunda ele alan Üçüncü Dünya Feminizmi, yıllardır patriyarkanın gölgesinde kalan ve büyük acılar çeken kadının sorunlarını salt bir kadın meselesi olarak değil, insan hakları olarak da ele almaktadır (Ahmad, 2010: 3-5).

1.3. Feminizm ve Film Kuramı

Bu bölümde feminizmin sinema ile olan ilişkisi bütüncül bir şekilde incelenmektedir. İlk olarak feminist sinemanın yapısı kronolojik bir biçimde, çeşitli film türleri ve örnekleri üzerinden açıklanmaktadır. Sonrasında ise film eleştirisi ve feminist film eleştirisine değinilmektedir. Bu adımın ardından Feminist Film Kuramının çerçevesi çizilerek ilgili kurama katkıda bulunan çeşitli yazarlar ve bu yazarların sinema ve kadın ilişkisine yönelik geliştirdiği argümanlar ve kavramlar ortaya konulmaktadır. Son olarak ise feminist film kuramında kullanılan yöntemler örneklendirilerek açıklanmaktadır.

1.3.1. Feminist Film Tarihi

Feminist film kültürüne dair sinemanın ilk zamanlarından bu yana çeşitli izler bulunabilmektedir. Özellikle Alice Guy-Blache hem Fransa'da hem de Amerika'da onlarca farklı kısa film çekmiş ve kadınların sorunlarını kendine dair film diliyle dile getirmeyi başarmıştır. Örneğin Guy-Blache, 1917 yılında *The Hand that Rocks the Cradle* fiminde doğum kontrolünün önemine değinirken, 1916 yapımı *Where are my Children?* kürtaj meselesine parmak basmıştır. Bunun yanı sıra Hollywood sinemasında Dorothy Arzner'de yönetmen olarak Paramount gibi devasa bir şirkette çalışıp kadın söylemine sahip önemli bir yönetmen olarak ön plana çıkmaktadır. Fakat Alice-Guy Blache'in filmleri ve Arzner'in kendi sineması için verdiği mücadele dönemlerinin çok ötesinde olsa da kurumsal ve bilinçli bir kadın sinemasının oluşması feminizmin ikinci dalga hareketiyle yani 1970'li yıllarla beraber gerçekleşmiştir (White, 1998: 125).

Feminizm ve sanat birlikteliği dolayısıyla feminizm üzerinden sanatın eleştirisi sinema kültürünün kadın lehine oluşmasında etkin rol oynamıştır. 1971 senesinde Linda Nochlin'in kaleme aldığı *Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?* adlı makale, sanat ve kadın ilişkisine dair en önemli çalışmalardan biridir. Nochlin (1971), makalesinde kadının sanat dünyasında erkekler kadar söz sahibi olamamasının nedenlerine odaklanmaktadır. Nochlin'e göre bunun ana nedeni toplumsal yapının erkek dünyasının etrafında şekillenmesi ve kadının sanat evreninde ikinci bir rolle tanımlanmasıdır.

Bunun yanı sıra bir diğer önemli feminist sanat tarihi eleştirmeni Griselda Pollock (2008: 194-195) sanat tarihi, ideoloji, mekân ve kadın ilişkilerini ele almaktadır. Kadınlara

ait sanat yapıtlarının kuramsal bir sistem dâhilinde ele alınmasının önemini vurgulayan Pollock, ideolojik bir eril sanat dünyası yerine, kadınların kendi sanatsal evrenlerine odaklanılması gerektiğinin altını çizen bir yaklaşımı savunmaktadır. Tıpkı Shulamith Firestone'un öne sürdüğü gibi, Pollock da yüzyıllardır kadının izlenen, çizilen, model olan kısaca nesne konumunda olan bir rolle sanat dünyasında yer alışına bir son verilmesi için kadının kendi sanatsal özgünlüğünü yakalamasının önemini vurgulamaktadır.

Sanat ve kadın ilişkisinin akademik bir sistem dâhilinde ele alınması feminist sinemanın da güçlenmesinin önünü açmıştır. Özellikle 1972 yılı feminist sinema için en önemli adımlardan birinin atıldığı yıl olarak nitelendirilebilir. İkinci dalga kadın hareketinin de verdiği güç ve heyecanla, kadınlar İngiltere'de Edinburg Film Festivalinde kadınların filmlerdeki sunumunu radikal biçimde eleştirmişlerdir ve 1973'de Claire Johnston öncülüğünde kadın filmlerinin festivallerde gösterimi konusunda örgütlenmeler yaşanmıştır (Nelmes, 2003: 198).

Daha önce de birçok kez altı çizildiği üzere kadın sinemacılar, kadınların özellikle kitle iletişim araçları aracılığıyla tektipleştirilmesi, kimliksizleştirilmesi ve belli kalıp yargılar üzerinden resmedilmesine dair farkındalık yaratabilmek adına sinemanın değerli bir aracı olduğuna inanmaya başlamışlardı. Böylelikle sinema kadınlar için dünyaya açılabilme adına yeni bir ışık olmaya başladı ve politik bir düzlem kazanarak feminist düşüncenin güç kazanmasını mümkün kıldı. 1971 yılında belgesel filmler olarak vizyona giren *Growing Up Female*, *Three Lives*, *The Woman's Film*, and *Janie's Janie*, kadın sineması adına atılan en önemli adımlardandı (Thornham, 1999: 42). 1972 yılında İngiltere'de kurulan *London Women's Group*, kadınların sinema konusunda ufuklarının gelişmesine ciddi anlamda katkılar sağladı. Teknik alt yapı ve yapım yönetim konusunda kendilerini geliştirme imkânı bulan kadınların sinemayı kendi dünyaları üzerinden anlatma çabaları da çok gecikmedi (Nelmes, 2003: 248-250).

1973 yılında gerçekleştirilen Toronto Kadın ve Film Festivali ve yazarlığını Marjorie Rosen'ın yaptığı ve kadının sinemadaki imajına dair ilk feminist akademik yayınlardan biri kabul edilen *Popcorn Venus* kitabı da feminist film kültürünün şekillenmesinde önemli adımlardı. 1974 yılında gerçekleştirilen Chicago Film ve Kadın Festivali ve sonrasında Molly Haskell'in *From Reverence to Rape* ve Joan Mellen'in *Women and Their Sexuality in the New Film* kitapları feminist film türünün güçlenmesini ve erkek egemen toplumda

kadının sinemadaki yerinin eleştirel bir gözle görülebilmesini mümkün kılmıştır. 1976'da gerçekleştirilen İkinci New York Kadın Filmleri Festivali de her ne kadar ilki kadar ses getirmese ve bu süreçte daha az film gösterimi gerçekleşse de feminist filmin köklerinin güçlenmesini sağlayan festivallardan biri olarak gösterilebilir (Thornham, 1999: 42).

Bunun yanı sıra İngiltere, Almanya ve Avusturalya gibi ülkelerde alternatif kadın sinemasına yönelik çeşitli organizasyonlar kurulmakta ve yeni kadın sineması adı altında feminist sinema bir tür yeni akım ya da sinemaya dair bir tür istila olarak betimlenmekteydi. Sydney'de 1974 yılında kurulan Sydney Women's Film Group hem film yapımında kadının desteklenmesi noktasında hem de kadın sinemasının akademik bir şekilde ele alınması konusunda önemli adımlar atılmasını sağlamıştı. Ayrıca bu grup, yarattıkları bağımsız sinema filmleri ile ana akım sinemaya karşı seyirci kazanma mücadelesine girişmişlerdi (Nash ve Krikowa, 2015). Dahası İngiltere'de Londra ve Newcastle'de kurulan sinema atölyeleri ile radikal ve sıra dışı filmlerin yapımının önü açılmış ve kadın sinemacılar bu tarz etkenler sayesinde kendi sinemalarının peşinden gitmenin mümkün olabileceğine inanmışlardı (Nelmes, 2003: 251).

1970'li yıllar aynı zamanda alternatif sinemanın da yükselişe geçtiği bir döneme denk gelmekteydi. Özellikle bağımsız sinemanın gelişmesi sayesinde klasik Hollywood yapımlarının dışına çıkma imkânı doğmaya başlamış, Fransız ve İngiliz sineması da bu alternatif sinema kültüründen etkilenmişti. Bu bağlamda feministler de sinemanın kadınların kendi kimliklerini kendileri gibi sunmaları noktasında değerli bir aracı olduğunu keşfetmişlerdi. (Nelmes, 2003: 246). Dolayısıyla feminist sinema fallus merkezli, eril bakış açısını kendine merkez alan ve kadını cinsel düşlerin tam ortasına yerleştirerek onu erotize eden klasik sinemaya karşı bir tür reaksiyon olarak ortaya çıkmıştır (Saygılıgil, 2013: 145).

Feminizm açısından sinema oldukça değerli bir aracı olarak kabul görmüştü, çünkü sinemanın kendi dili, imkânları ya da kendine has kodlarıyla bir kadın imajı çizebilme yetkinliğine sahip olduğu kadınlar tarafından anlaşılmıştı. Feminist sinemacılara göre, ışık, kamera çekimleri, kurgu gibi teknikler sayesinde kadını ve kadın bedenini eril bir estetik yaklaşımdan kadın merkezli bir sürece dönüştürmek mümkün olabilecekti. Bunu yaparken de hareket imge sinemasının klişelerinden sıyrılıp deneysel sinemanın ya da belgesel sinemasının olanaklarının kullanımı, feminist sinema için bir şans olarak nitelendirmek mümkündü (Özden, 2004: 202). Kısaca kadını erkek bakış açısı ile sunan tekniklerden

ayrıştırıp gerçeği öne çıkartan bir sinema yaklaşımını benimsemek feminist sinemanın önem verdiği meselelerden biriydi.

Feminist filmler daha önce de ifade edildiği gibi muhalif ve sıradışı sinema anlayışına dair kodlar üzerinden filizlenmişti. Bu durumun Fransız Yeni Dalga Hareketi gibi film akımları ile de doğrudan bağlantısı olduğunu belirtmek mümkündür. Bir başka deyişle feminist sinema deneysel sinemayı merkezine alan, hareket imge sineması olarak adlandırabileceğimiz ve 1940 ve 50’li yılların Klasik Hollywood yapımlarını reddeden bir anlayışa sahipti (Smelik, 2008: 16). Feminist sinemacıların odaklandığı temel meseleler; aile içi şiddet, kadınlara yönelik eril ayrımcılık, kadının seks objesi olarak nitelendirilmesi ve kadının özel alana hapsedilerek iş dünyasının dışında bırakılmasıydı (Nash ve Krikowa, 2015). Bu kavramlar ikinci dalga feminizmin de odaklandığı temalar olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla sinema ve feminizmin birlikteliği kadınların sinemaya olan yaklaşımlarını değiştirmeleriyle daha somut bir şekil almıştır.

Aslında feministler hem tarihi hem de sinemayı yeniden yorumlama kararı almışlar ve his-story (history-erkeğin öyküsü) kavramını tersine çevirerek her-story (kadının öyküsü) teriminin peşinden gitmeye başlamışlardı. Özellikle kadınların ve kadın yıldızların bu çabası dönemin kadın festivallerinde büyük ses getirmiş ve takdir görmüştü (Smelik, 2008: 2). Çünkü bu sayede kendi mücadelesinin peşinden giden ve kadının tarihini sıfırdan yazma çabasına giren bir feminizm ve bunun araçları olarak sinema ve tarih yazımı mevzu bahis olmuştur.

Egemen sinema ya da ana akım sinemanın kapitalizm, ırkçılık ve cinsiyetçilik odaklı sinemasına karşı olarak seyircinin aktif olarak sinemaya iştirak etmesini sağlayabilecek, bağlamı değişmiş bir sinema oluşturma telaşı, 1970 ve 80’li yılların kadın sinemasında en önemli hedeflerdendi (Dove, 1976). Smelik’e (2008: 2-3) göre, Hollywood bir tür düş makinesiydi ve yarattığı klişe imgelerle sosyolojik yapıyı kendince örgütlemekteydi. Kadınların kendine yabancı bir sunumla verilmesi, gerçekliğin erkek tahakkümünün yarattığı ideoloji ile harmanlandığı bir hayal dünyası yaratmasına sebep olmaktaydı. Ana akım sinemanın yaptığı şeyin gerçekliği özünden çıkarmak ve yapay bir ideolojik yapı yaratmaktan öteye gitmediği söylenebilirdi. Bu bağlamda feminist kadın sineması bunu tam tersine çevirerek yani gerçeği tüm çıplaklığıyla sunarak, gerçek kadınları reel bir biçimle resmederek heteronormatif sinemasının hükümdarlığını kırabilecekti.

Hollywood'un fantezi odaklı sinemasına karşı oluşturulan bu karşı tez bir nebze de olsa edilgen kadın izleyicinin ayağa kalkmasına yardımcı olabilecekti.

Feminist sinema bu şartlar altında, psikanalitik film sisteminin desteğini de alarak, deneysel ve karşı bir sinema geliştirerek erkek egemen ideolojinin çatlaklarından sızma ve kendine dair olanı keşfetme mücadelesine girişmiştir (Bakır ve Onat, 2015). Bu süreçte kadını süper yıldızlar ve seksi objeler yerine ihtişamsız şekilde, günlük hayattaki kadın rolüyle ve işçi sınıfı kadınların sorunlarıyla gerçekçi bir perspektifle anlatmak tercih edilen yöntemdi (Smelik, 2008: 3). Feminist sinema ve feminizmi özümseyen yaklaşımlar sayesinde kadın ne cinsel obje olarak sunulmakta, ne feminizm ucube bir yapıymış gibi gösterilmekte ne de patriayarkal yapının pekişmesinde aracı rol oynamaktaydı (Öztürk, 2000: 79). Feminist sinema erkek egemen dilden uzaklaşma ve kendine dair bir dil oluşturma çabası ile de kendine has bir sinema yaratma noktasında hem yazınsal hem de teknik bağlamda büyük uğraşlar verdi (Nelmes, 2003: 252).

Feministler, bağımsız sinema sayesinde kadınların yapımcı, senarist ya da yönetmen rolüyle sinema sektöründe rol almalarının mümkün olabildiğini gördüler ve kadınların sinemada kontrolü ele geçirerek, filmlerde söz sahibi olma ihtimalinin peşinden gittiler ve bu konuda da başarı oldular. Hem feminist hem de avant-garde olarak isimlendirebileceğimiz bu kadın yönetmenler arasında en önde gelenleri Marleen Gorris, Luisa Bemberg, Donna Deitch, Susan Seidelman, Chantal Akerman, Sally Potter ve Lizzie Borden şeklinde sıralanabilir (Büker, 2019: 197).

Bu dönem feminist sinema konusunda gışede de başarı sağlamış birçok film olduğu söylenebilir. Hatta bu filmlerin bazıları günümüzde kült statüsünde değer gören ve feminist sinema denince akla gelen filmler olmayı başarmışlardır. Örneğin, Fransız Yeni Dalga dendiğinde akla gelen en önemli kadın yönetmen olan Agnes Varda'nın 1977 yapımı *One Sings, The Other Doesn't* filmi kürtaj meselesine atıfta bulunan ve bu nedenle büyük beğeni toplayan, kadının kadın gözüyle ve kadın değerleriyle anlatıldığı, feminist sinemaya katkıda bulunan değerli yapımlardan biridir (McCormik, 1978). 1979, 1981 ve 1988 yıllarında üçleme şeklinde çekilen ve yönetmenliğini Alman kadın yönetmen Margarethe von Trotta'nın yapmış olduğu *The Sisters* filmi, feminist dalga hareketinin de odaklandığı kız kardeşlik meselesine değinmektedir (Linville, 1998: 72).

1979 yılında çekilmiş olan ve yönetmenliğini Sue Clayton ve Jonathon Curling'in yaptığı *The Song of the Shirt* ve Sally Potter'ın 1979 yılında çektiği *Thriller* oldukça fazla beğeni kazanmış filmlerdi (Nelmes, 2003: 87). Radikal feminist yönetmen Marleen Gorris'in 1982 yapımı *A Question of Silence* ve 1984 yapımı *Broken Mirrors* filmleri de gerilim ve şok edici unsurlar taşıması sebebiyle feminist film dendiğinde akla gelen en meşhur örneklerdendir (Smelik, 2008: 14).

Yukarıdaki örneklerin yanı sıra 1983 yapımı Susan Seidelman'in yönetmenliğini yaptığı *Smithereens* ve 1986 yapımı, yönetmenliğini Donna Deitch'in yaptığı *Desert Hearts* filmleri büyük ses getirmiş ve gişede de başarı sağlamıştır (Biryıldız, 1994). 1988 Almanya yapımı olan ve yönetmenliğini Percy Adlon'un yapmış olduğu *Bagdad Cafe* ve 1986 Yeni Zelanda yapımı yönetmen koltuğunda Jane Campion'un oturduğu *Sweetie*, erkek odaklı bakışı kırmanın yolu olarak görsel aşırılık ve üslup farklılığını kullanan en başarılı feminist film örneklerindendir (Smelik, 2008: 35). Hatta erkek yönetmeler tarafından çekilen ve büyük başarılar elde eden feminist filmler de olduğu söylenebilir. Özellikle 1991 yapımı yönetmen Ridley Scott'un yönettiği ve en iyi özgün senaryo ödülünü kazanmış *Thelma and Louise* günümüzde hala çok fazla izlenen feminist bir uzun yol hikâyesi olarak bilinmektedir. Hatta hedef kitlesi kadın olması dolayısıyla bu filmler sıklıkla chick flick olarak da nitelendirilir (Cooper, 2016).

Feminist film kültürü 1980'li yıllarda kemiklemiş ve bir film pratiği kazanabilmiştir. Ayrıca bu film kültürü sayesinde köklü bir toplumsal değişim için umutlanan feministler, feminist sinemayı daha ulaşılabilir kılmak, özellikle kadın izleyiciye ulaşmak için kadın odaklı filmlerin gerçekliğe uygun şekilde gösterimi için mücadele etmişler ve film festivalleri aracılığıyla daha fazla seyirciye ulaşmayı başarmışlardır. Kimi feministler ise bu durumun kadın sinemasını sınırlı kılacağını düşünerek ana akım sinemanın da çeşitli kodlarının kullanımının feminist sinemayı daha görünür kılma noktasında gerekli olduğunu iddia etmişlerdir. Bunun sonucunda tıpkı feminizmin birbirinden etkilenen ya da birbirine yönelik tepki olarak doğan türleri gibi, feminist sinema da farklı kollar üzerinden ama temelde aynı şeyi hedefleyerek yani kadını kendi olarak anlatma heyecanı ile günümüze kadar süregelmiştir (Nelmes, 2003: 76-80).

Andrew Butler (2011: 95), eşitsizliklerin temsili noktasında ele aldığı feminist sinemayı, ekonomik ve kültürel bağlamda değerlendirmekte ve feminist sinemanın bileşenlerine dair şu saptamalarda bulunmaktadır:

“Feminist sinemaya en büyük katkı hiç tartışmasız düşük bütçeleri ya da bütçesiz oluşları daha geniş bir izler kitleye ulaşmalarına imkân tanımayan deneysel filmlerin yer aldığı bağımsız sektörden gelmektedir. Jane Campion, güç ve temsil yoksunluğunun metaforu olarak merkezinde dilsiz bir kadının yer aldığı *The Piano* (1993) filmiyle, sanat sinemasında başarı elde etmezden önce, Avustralya ve Yeni Zelanda’da birçok film çekmiştir. Rose Troche ve Guinevere Turner da, yine ana akım başarılarından farklı olan ve fakat o bakışı aynen iade eden düşük bütçeli lezbiyen filmi *Go Fish* (1994) ile sarsıcı bir bağımsız filme imza atmışlardır. Kısmen de olsa, yapım koşulları, ekipman ve paranın ayarlanmasıyla birlikte, kısa sürelerde gerçekleştirilen çekimler nedeniyle bu filmlerin çoğu süresizdir. Bu biçim muhtemelen feminist öğelere uygundur. Hélène Cixous, Julia Kristeva ve Lucie Irigaray gibi düşünürler Lacan’a dikkat çekerek, dişil bir dilin olasılığını önermektedir”.

Feminist filmler aynı zamanda akademik ve kuramsal bir zemin de kazanabilmiş, Laura Mulvey ve Claire Johnston önderliğinde feminist film kuramı ve feminist film eleştirisi gibi akademik temelli yaklaşımlar, feminizm ve sinemanın aynı potada sentez haline dönüşmesini sağlamıştır. Feminizmin temel argümanlarının sinemada ne şekilde yer aldığını anlamada feminist film eleştirisi önem kazanırken kadınların sinemada nasıl sunulduklarını anlamak ve babaerkil film kültürüne dair bir faillik ya da çıkış noktası yaratma konusunda feminist film kuramının anlaşılması elzemdir.

1.3.2. Film Eleştirisine Genel Bakış

Film eleştirisi sinemanın bir sanat olarak ilerleme kaydetmesi sonucu ortaya çıkmış, hem eleştirel incelemelerden beslenmiş hem de akademik bir yazın olarak sinemanın ilk zamanlarından günümüze kadar gelmiş bir yaklaşımdır. Özellikle 1930’lu yıllardan itibaren kurumsallaşmış bir yapıya dönüşen film eleştirisi öncelikli olarak film eleştirmeninin düşüncelerine dayansa da film kuramlarında yaşanan gelişmeler sayesinde multidisipliner bir alana dönüşmüştür. Sosyal bilimlerin birçok farklı kolundan beslenen film eleştirisi dolayısıyla farklı film kategorileri için farklı perspektifleri de içinde barındırır (Özden, 2004: 39-45).

Film eleştirisi bir tür değerlendirme ve çözümleme sisteminin parçasıdır. Film eleştirisi belirli zaman aralıklarına, sanat akımlarına, anlatım biçimlerine, yönetmenlere ve

kuramlara yönelik yaklaşımlar sayesinde film izleme pratiğini zenginleştiren bir kültürdür. Film eleştirisi aracılığıyla tercih edilen eleştiri türünün yapısına göre filmlerin teknikleri, söylem ve anlatı biçimleri, yönetmenlerin tarzları daha net şekilde anlaşılabilir. Ayrıca film eleştirisi sayesinde filmleri diğer filmler ya da film türleri ile mukayese etme fırsatı oluşabilmektedir. Dahası sinema filmlerinin izleyiciler üzerindeki etkisini ortaya koymak, oyuncular, film ile ilgili teknik bilgiler, ilgili filmin ekonomik, ideolojik, sosyolojik hatta psikanalitik bağlamda tahlilini sağlaması sürecinde film eleştirisi önemli bir akademik alan olarak isimlendirilebilir (Akbulut, 2018: 38-42). Sinematografinin temel öğeleri olan çerçeveleme, nesnel bakış açısı, öznel bakış açısı, öyküleme, görüntüleme, aydınlatma, kurgu gibi film eleştirisinde kullanılan diğer detaylar olarak sıralanabilir (Akbulut, 2018: 79-90). Ayrıca sanat yönetimi, kameranın konumu, set ve mekân tercihleri gibi diğer unsurlar da film çözümlemesinde dikkate alınmaktadır (Ryan, 2012: 191). Bu öğeler bir filmin incelenmesi ve eleştirisinde yardımcı olan ve seyirciye yol gösteren elementlerdir.

Film eleştirisi diğer yandan eğitici bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Sinemanın bileşenlerinin anlaşılması film çözümlemeleri ve eleştirileri ile mümkün olmaktadır ve bu bağlamda sinema salt bir seyir sürecinden çıkarak analitik ve eleştirel bir sürece dönüşmektedir. Film eleştirisi sinema izleyicisinin izledikleri filme dair bakış açılarını geliştirmek konusunda oldukça değerlidir. Seyirciye izlemeyi planladıkları filmlerle ilgili fikir vererek ekonomik bağlamda bir destek olan film eleştirisi insanların hangi filmi izleyip izlememeleri gerektiği noktasında yönlendirici rol oynamaktadır. Tabii burada film eleştirmeninin ve onun yargılarının ve beklentilerinin de belirleyiciliği unutulmamalıdır. Diğer yandan film eleştirisi sinemaya dair eleştirel bir perspektif sağlaması sebebiyle sinema izleyicisinin de filme ve filmlerdeki yan anlamlara ya da derin anlamlara olan bakış açısını değiştirme etkisine sahiptir. Bunun yanı sıra bir tüketici olarak da ifade edilebilecek seyirci film eleştirisi sayesinde anlamları algılayan, tüketen, sinemayı psikososyal bir biçimle yorumlayan konumdadır (Biryıldız, 1994).

Film Eleştirisi isimli kitabında sinema filmlerine dair eleştirel yaklaşımları çeşitli sınıflara ayıran Zafer Özden'e (2004: 7-8) göre, gazete eleştirisi, auteur eleştirisi, göstergebilimsel eleştiri, sosyolojik eleştiri, ideolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri, feminist eleştirisi ve son olarak tür filmi eleştirisi en bilinen film eleştiri yöntemleridir. Tim Bywater ile Thomas Sobchack (1989: 32) ise, film eleştirisini yapıtsal yaklaşım,

yapıtsal/bağlamsal yaklaşım ve son olarak bağlamsal yaklaşım şeklinde üç kategoriye ayırmıştır. Yapıtsal yaklaşım gazete eleştirisini ve hümanist eleştiriye içerisine almaktadır. Yapıtsal/bağlamsal yaklaşım auteur ve tür eleştirilerine odaklanmaktadır. Son olarak bağlamsal yaklaşım ise sosyolojik, tarihsel, ideolojik, göstergebilimsel, yapısalcı, Marksist, feminist ve psikanalitik eleştirileri kendine esas almaktadır. Adı geçen film eleştiri türlerinin birçoğu birbirlerinden etkilenmiş ya da birbirlerini beslemiş yaklaşımlardır.

Özden'in (2004: 112-118) sınıflandırmasına göre göre, ilk eleştiri türü Gazete eleştirisidir. Gazetelerde ilgili film eleştirmeni tarafından yapılan eleştiri türü olan gazete eleştirisi özellikle piyasa filmlerine dair genel bilgiler verir ve amaç sinemaya olan ilgiyi arttırmak ve daha çok izleyici ile ilgili filmleri buluşturmadır. Gazete eleştirisi, eleştirel bir kurama dayanmaktan ziyade kişisel birikimlerinin dışı vurumuna dayanır. Bu nedenle öznel beğeniler ve önerilerden ibarettir. Gazete eleştirisi ana akım sinema filmlerini öncelemesi ve yayınlandığı gazetenin temel ideolojisini de gözetenek belirli bir çizgide yayınlar çıkarmak durumunda olması nedeniyle biraz daha sınırlı nitelikte bir eleştiri türü olarak adlandırılabilir.

Göstergebilimsel film çözümlemesi ise sinema filmlerini salt bir tüketim nesnesi olarak görmektense, onları bir metin olarak analiz edilmesini mümkün kılan eleştirel çözümleme biçimidir. Film içerisindeki anlamların nasıl düzenlendiği ya da yapılandırıldığını ortaya koymak göstergebilimsel film çözümlemesinin en belirgin amacıdır. Ayrıca göstergebilimsel yaklaşımlar sayesinde yönetmenlerin anlam yaratma konusunda kullandığı kodların deşifre edilmesi mümkün olabilmektedir. Bunun dışında mizansen, çerçevelenmiş görüntü ve artzamanlı çekim gibi tekniklerin filme kattıkları, bu film çözümlemesi sayesinde daha iyi anlaşılabilir (Monaco, 2001: 177-180). Göstergebilimsel film eleştirisi birçok alandan beslenerek filmlerin derinlerine inmeyi amaçlar. Bunu yaparken de sinemasal metni nesnel bir bağlamda tahlil eder. Son olarak yönetmenlerin filmlerine sinematografik özgünlük katıp katmadıklarının anlaşılması, simgesel ve metaforik anlamların çözümlemesi göstergebilimsel film eleştirisi sayesinde kolaylaşmaktadır (Adanır, 2013: 29).

Bir başka film eleştiri yöntemi sosyolojik eleştiridir. Genelde akademik dergiler ya da kitaplarda sıklıkla başvurulmuş bir yöntem olan sosyolojik film eleştirisi sinemanın toplum üzerindeki etkisini ve sosyolojik değişimlerin sinemaya olan yansımaları seyirciye

aktarma kaygısı güdmektedir. Toplumsal yapıdaki değişimler, dönüşümler, toplumsal hareketler, akımlar gibi toplumbilimsel süreçler sosyolojik film eleştirisinin odağındadır. Bunun yanı sıra ideolojik değişimler ve politik bağlamlar da bu eleştiri yönteminin içerisinde değerlendirilmektedir. Sosyolojik film eleştirisi toplumlardaki sanatsal ve kültürel kaygılara da odaklanır ve sinemanın herhangi bir kültürü olumlama potansiyelini sorgulayarak sosyoloji ve sinema arasında bir köprü kurmayı hedeflemektedir. Son olarak bireyin sosyal rollerinin sinemaya aktarımında ne gibi ideolojik ya da sınıfsal meselelerin yer aldığını anlamada, sosyolojik eleştirel bakış açısı değerli bir eleştirel metod olarak nitelendirilebilir (Akbulut, 2018: 257).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Andre Bazin'in önderliğinde ortaya çıkan auteur film eleştirisi ise filmlerin yönetmenlerine odaklanmaktadır. Film yönetmenlerini tıpkı bir kitabın yazarı gibi gören bu bakış açısı, filmlere kendi dokunuşları ve tarzları ile şekil veren yönetmenlerin yaklaşımlarını analiz etmek adına tercih edilen eleştiri türüdür. Filmlerde sık sık tekrarlanan motifler, çekim ve kurgu biçimleri, kişisel kaygılar, tercih edilen temalar gibi meselelere odaklanan auteur film eleştirisi, kişisel bir yönetmen sinemasının nasıl olması gerektiği konusunu eleştirel bir şekilde ele almaktadır. Özellikle klasik olarak adlandırılan veya tür filmleri olarak bilinen ana akım sinema filmlerindeki klişelere kendi tekniklerini ve kişisel üsluplarını sığdırabilen ve böylece fark yaratabilen yönetmenler auteur yaklaşımında daha detaylıca incelenmekte ve ön plana çıkartılmaktadır (Özden, 2004: 129-133).

İdeolojik film eleştirisi, Marksizm'e ve sınıf eşitsizliğine odaklanmaktadır. Bunun yanı sıra sinema filmlerinin ideolojik ve politik söylem üretiminin ne gibi imajlar üzerinden üretildiğini analiz eden ideolojik film çözümlemesi, tıpkı sosyolojik bakış açısı gibi toplumsal değişimlere ve ideolojik akımlara dair incelemelerde bulunmaktadır. Sinema, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrasında önemli bir propaganda aracına dönüşmüş, dolayısıyla hükümetlerin ideolojik bir silah olarak kullandığı, zihinsel değişimler yaratmak ve tahakkümün fikirlerini halka aşılama için tercih edilen bir tür aygıtı evrilmiştir (Altay ve Uğur, 2018). Dolayısıyla ideolojik film eleştirisi bir filmin mevcut politik düşüncüyü bir ideolojik aygıt olarak tekrardan üretip üretmediğini anlamada yardımcı role sahiptir. Bir başka deyişle, bir film egemen düşüncenin propagandasını yapmak için kullanılıyor mu? sorusunun cevabı ideolojik film eleştirisi sayesinde verilebilmektedir (Kabadayı, 2004:103).

Sinemayı bilinçdışı üzerinden inceleyen psikanalitik film eleştirisi is, filmleri tıpkı nevrotik bir hastaymış gibi ele almakta ve filmin düşsel durumunu bir metin haline dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Dolayısıyla seyircinin düşleri ve bilinçaltı ile filmdeki imajların çağrışımları ya da kesiştikleri noktaları ele almak psikanalitik yaklaşım sayesinde mümkün olabilmektedir. Psikanalizde sıklıkla kullanılan özdeşleşme, ayna evresi, şeyleşme gibi temalar film eleştirisinde de kullanılmaktadır ve Freud ve Lacan'ın söylemleri doğrultusunda filmlerdeki belirsiz veya kristal imajlar daha anlaşılır ya da yorumlanabilir hale gelebilmektedir (Bakır, 2013: 138-137). Psikanalitik yaklaşım, ayna evresi ve Oedipus Kompleksi gibi kavramları esas alması nedeniyle feminist film kuramına da katkı vermiş ve kadın ve imge meselelerine psikolojik açılımlar getirilmesini mümkün kılmıştır (Türkoğlu, 2011: 154).

Bir başka film eleştirisi yöntemi tür filmi eleştirisidir. Tür filmleri dendiğinde benzer konu ya da temaları ele alan, mekân ve karakterlerin tekrar edildiği, temel anlatı yapılarının büyük değişikliklere uğramadığı, seyircinin filme bakar bakmaz yargıya varabildiği bilimkurgu, western, korku, komedi, aksiyon gibi çeşitler akla gelmektedir. Genelde ticari ya da endüstriyel yapıda olan tür filmlerinin önceliği izleyicinin beklentisidir. Bu noktada tür filmi eleştirisi de izleyicilerin kültürel kaygılarını incelemekte ve seyircinin arzularının ilgili filmlerle karşılanıp karşılanmadığını sorgulamaktadır. Ayrıca tür filmleri zamana ve değişen şartlara uyum sağlamak durumundadır. Bu sebeple tür filmi eleştirmenleri ilgili janrın değişime ne derece adapte olabildiğini, dönemin sinema kodlarını ne derece karşıladığını sorgulamaktadır (Özden, 2004: 211-220).

Tür filmleri ticari kaygılar doğrultusunda çekilen yapımlar olması nedeniyle dönem dönem eleştirilmektedir. Fakat auteur eleştirisi burada tür filmlerinin imdadına koşmaktadır. Onlara göre çoğu auteur yönetmen, tür filmleri çekerek kendi kimliklerini ön plana çıkartabilmişlerdir. Bu sebeple Alfred Hitchcock gibi korku ve gerilim sinemasının birçok kodunu kendi tarzıyla birleştiren yönetmenlerin varlığı burada akla gelmektedir. Dolayısıyla tür filmleri her ne kadar bir şematik yapı ile çekilse de, film yönetmenleri kendi tarzlarını tür filmleri üzerinden de yaratabilmektedirler. Bu bağlamda tür filmi eleştirisi de auteur eleştiriden beslenmekte ancak ilgili janrın kendine has yapısını tanımlayarak o türe ne derece uygun olduğunu tespit etmeye çalışmaktadır (Akbulut, 2018: 364).

Tür filmleri daha önce de ifade edildiği gibi ekonomik kaygılar güden yapımlardır. Bu nedenle tercih edilen temalar ve kullanılan film örgüleri klasik yapılara uygundur ve bu filmlerde ideolojik sistemle çelişmemek önemsenmektedir. Bir başka deyişle tür filmleri toplumsal düzeni ya da statükoyu devam ettirmeye odaklıdır (Özarslan, 2013: 67). Tür filmi eleştirisi de filmlerdeki klasik anlatıların ideolojik yapılarla olan ilişkisini ortaya çıkarmada değerli bir işlev taşımaktadır.

1.3.2.1. Feminist film eleştirisi

Feminist film eleştirisi, 1970'li yılların yükselen politik düşüncesi olan feminizm ve sinemanın birlikteliği sonucunda ortaya çıkmıştır. Dönemin edebiyat ve kültürel çalışmalarından da beslenerek beyaz perdedeki kadın yansımalarını eleştirel ve kadının lehine şekilde ele alarak ve farklı akademik kollardan beslenerek günümüze değin ulaşmış önemli bir eleştirel yaklaşım türüdür (Özden, 2004: 191). Özetle feminist film eleştirisi ikinci dalga kadın hareketi, bağımsız film çalışmalarındaki artış ve 1968 hareketinin ivmelediği coşku ve inançla güçlenmiş ve kemikleşmiştir (Mayne, 1985). Özellikle 1972 yılında Siew HwaBeh ve Saunie Salyer'in editörlüğünü yaptığı ve ilk feminist sinema dergisi olarak bilinen *Women and Film* ve 1976 yılında yayın hayatına başlayan *Camera Obscura*, feminist eleştirinin sinemayla kesiştiği yayınlar olarak bilinmektedir (Saygılıgil, 2013: 148).

Yukarıda adı geçen yayınların yanı sıra, Almanya'da yayınlanan *Frauen und Film* (Kadın ve Film) dergisi feminist film eleştirisinin ele aldığı noktaların özeti niteliğinde amaçlar taşımaktadır. Feminist hareketin de altını çizdiği kürtaj, kadının cinselliği ve kadın kimliğinin özel alana hapsedilmesi meselesi *Frauen und Film*'in önemseydiği ve feminist film eleştirilerinde öne çıkardığı meselelerdendir. İkinci olarak sinema sektöründe emeği yabancılaştırılan kadın sinema çalışanlarının problemlerine odaklanan ilgili dergi, son olarak kadın sinemasına karşı ana akım sinemanın yansımalarını ve klasik sinemanın kadını bakışın ya da hazzın nesnesine dönüştürmedeki ısrarını ortaya koymayı amaçlamaktadır (Özden, 2004: 199).

Feminist film eleştirisinin esasen iki farklı kolda ele alındığı iddia edilebilir. İlk yaklaşım Amerika kanadadır ve sosyolojik yaklaşım olarak bilinmektedir. İkinci bakış açısı ise İngiliz kanadadır ve teorik yaklaşım olarak nitelendirilmektedir. Amerikan bakış açısı

fazlasıyla iyimser bir yaklaşım olarak isimlendirilmektedir. Çünkü kadınlara dair sinema filmlerinde yer olan olumsuz imajların, kadın seyircilerin bilinçlerine müdahalede bulunmak kaydıyla düzeltilebilir olduğunu savunmaktadır. İngiliz yaklaşımı ise biraz fazla kötümser bir bakış açısına sahiptir. İngilizler, ataerkil bir sinema düzleminde kadınların seslerini duyurmalarının mümkün olmadığını ve kadınların algılarını değiştirmenin çok zor olduğunu ifade etmektedirler (Thornham, 1999: 13).

Bunun yanı sıra Amerikan film eleştirisinde sosyo-kültürel kavramlara yaklaşım biraz yüzeyseldir ve film kuramına yaklaşım sinemanın tanıtım kısmına daha çok hitap etmektedir. Ancak İngilizler bilinçli ve planlı kuramlar geliştirme çabasında oldukları için sinemanın tabiatına uygun bir eleştirel kuram alt yapısı oluşturabilmişlerdir (Heilburn, 1985: 23-26). Görüldüğü gibi feminist film eleştirisinde, sosyolojik perspektif Amerikan kültürünün etkisiyle daha esnek ve patriyarkal düzenin daha yakınında dururken, Avrupa bakış açısı daha sert, daha eleştirel ve daha muhalif bir yaklaşıma sahiptir.

Feminist film eleştirisi, Simone de Beauvoir'ın sinemayı kültürel mitlerin taşıyıcısı olarak gördüğü düşüncesini kendine esas almış ve bu mitlerin özünde erkeklik tarafından üretildiği savını benimsemiştir. Bu noktada da bazı sorulara cevap arayarak feminist film eleştirisini güçlü bir temele yerleştirmenin derdine düşülmüştür. Bu sorulardan ilki hangi teorik yaklaşımların kadın ve sinema ilişkisine en iyi hizmet edeceği üzerinedir. Bir diğer soru ise bu süreçte feminizm karşıtı ve feminizm öncesi düşüncelerden beslenip beslenilemeyeceği meselesidir. Bunun yanı sıra kadının ezilişi ve toplumsal cinsiyet yapılarının güç ve iktidar ile olan ilişkilerinin ne boyutta olduğu ve bunun sinemadaki kadının konumuna olan etkilerinin neler olduğu soruları da feminist film eleştirisinin önemsedığı konular olarak sıralanabilir (Thornham, 1999: 10).

İlk çıkış noktası politik bağlamlara sahip olan feminist film eleştirisi, zamanla diğer alanlardan beslenmeye başlamış ve göstergebilim ve psikanaliz, filmlerin anlatı temellerinin yorumlanması noktasında feminist film eleştirisinin en çok başvurduğu yöntemlerden olmuştur. Fakat feminizm ve psikanaliz ilişkisi özellikle Freud'un erkek egemen toplumun pekişmesine bir hayli katkıda bulunabilecek söylemleri dolayısıyla başlangıçta bir hayli problemlidir. Bu nedenle feministler, psikanalitik söylemleri Freud üzerinden değil de Lacan üzerinden okumayı yeğlemişler ve sonrasında psikanalizi benimsemişlerdir (Donovan, 2001: 192). Bunun yanı sıra Marksist yaklaşım da feminist

film eleştirisi ve feminist film teorisinin kendine esas aldığı bir düşünce biçimidir çünkü feminist sinema ve feminizm odaklı sinema eleştirisi ve film kuramları sadece kadın erkek eşitsizliği üzerinden temellenmemiştir. Feministler köklü bir değişim, bir devrim mücadelesi için sinemayı bir aracı olarak görmektedirler (Mayne, 1985). Bundan ötürü Marksizm, tıpkı semiyoloji ve psikanaliz de olduğu gibi feminist film eleştirisi için yol gösterici niteliktedir.

Kadının, kadın bakış açısıyla sunulması gerekliliğinin altını çizen feminist film eleştirisi, toplumsal eşitsizlikleri, bu eşitsizliklerin oluşumundaki yöntemleri ve patriyarkanın kadını film pratikleri üzerinden nasıl bir arzu nesnesine dönüştürdüğünü ideolojik atıflarla açıklamanın peşindedir (Özden, 2004: 193). Feminist film eleştirisi gücünü feminizmden almaktadır, dolayısıyla odak noktası sinemada kadının ne şartlarda izleyiciyle buluşturulduğunu gözlemlemektir. Dahası kadının gerçek varlığıyla bir temsile neden dönüşemediği, gerçek hayattaki kadın deneyimlerinin beyaz perdede neden yer alamadığı meselesi, feminist film eleştirisinin ilgi alanlarındandır (Kabadayı, 2013: 98).

Bunun yanı sıra, feminist film eleştirisi salt bir film okuması gerçekleştirilmekte, filmin içerisinde yer alan dil kullanımlarındaki dışlayıcı tavrı da eleştirel biçimde ele alarak kadın karşıtı patriyarkal ideolojik retoriği ortaya koymaya çalışmaktadır (Özden, 2004: 209). Burada da göstergebilim ve yapısalcı dil çalışmaları önem kazanmaktadır. Feminist film eleştirisinin temel kaygılarına değinen Christine Gledhill (2014), kadınların filmlerde tek taraflı sunularak insani yönlerinin ikinci plana atıldığını belirtmekte ve kadın kimliğinin sinema filmlerinde erkeğin ardında konumlandırıldığını ifade etmektedir. Gledhill (2014), feminist film eleştirmeninin görevini ise bu ikinci plana atılmanın ifşası olarak nitelendirmektedir. Ayrıca feminist film eleştirmeninin, filmlere feminist bir perspektif katmak ve kadınların film algılarını değiştirerek tartışmaya açmak gibi sorumlulukları vardır. Bu noktada filmlerdeki anlatıların köklerini ve yapılarını tanımlamak, sembolik göndermeleri anlaşılır kılmak, feminist sinemanın daha anlaşılır ve güçlü kılınmasına yardımcı olmak, feminist film eleştirisinin akademik anlamda daha da değerli kılmaktadır (Özdemir, 2019: 12).

Feminist sinema ve feminist film eleştirisi dendiğinde Molly Haskell'e (1974) ait *From Reverence to Rape* (Hürmetten Tecavüze) isimli kitap önemli bir çalışma olarak ele alınmalıdır. Haskell (1974: 155), bu kitabında kadının sinemadaki konumunu sessiz sinema

döneminden 1970’li yıllara kadar kronolojik bir şekilde ele almakta ve kadını sinema bağlamında bazı kategoriler üzerinden incelemektedir. Ona göre kadın sıra dışı, sıradan ve sıradanlıktan sıra dışına dönüşen kadınlar olarak üç grupta sınıflandırılmaktaydı. Özellikle ikinci ve üçüncü kategori Haskell tarafından kurbanla dönüştürülen kadınlar olarak ele alınmaktadır. Burada Haskell’in (1974) temel iddiası kadınların yıllar geçtikçe sinema sektöründe saygınlıklarını yitirerek dikizlemeci ya da geleneksel erkek hazzının kurbanlarına dönüştükleri tezine dayanmaktadır. Feminist film eleştirisi de erkek sesinin kadın kimliğini bastırmadaki bu bakış açısını ortaya koymada önemli bir rol oynamaktadır.

Özden’e (2004: 206) göre, feminist film kuramcıları sayesinde kadın düzene iki farklı kimlikle karşı çıkmaktadır. Bunlardan ilki kadının sessizliği ikincisi ise deliliğidir. Kadının sessizliği burada metaforik bir anlam üzerinden yorumlanmalı ve ataerkil ideolojiye karşı bir çılgılık olarak anlaşılmalı ya da dilin içine gizlenen babaerkil kodların reddedilmesi olarak algılanmalıdır. Delirmek ise yine sistemin reddine dayalı bir dışavurum olarak kodlanmalıdır. Geçmişten günümüze birçok yazında ya da sinema filminde kadının kendini keşfedişi ve tahakküme karşı çıkışı bir tür delilik ile açıklanmıştır. Ancak bu karşı koyuşta temelde erkek rasyonalitesinin çöküşüne yönelik bir mücadele söz konusudur. İşte tüm bu kimliklerin anlaşılması, kadın kimliğinin bu ideolojik yapıyla nasıl bir etkileşime girdiğinin anlaşılabilmesi feminist film eleştirmeninin kalemiyle mümkün olabilmektedir.

Feminist film eleştirisi, feminist filmlerde kadının ne derece sesinin duyulduğunu, erkek perspektifinin alternatif bir sinema ile ne derece azaltılabildiğine temas etmektedir (Cobb ve Tasker, 2016). Ayrıca kadınlar tarafından, kadınca yapılan filmlerin seyirci tarafından özümsemesinin önünü açmak feminist film eleştirisi için önemlidir. Bir başka deyişle kadın filmlerinin karmaşık biçiminin çözümlenmesi ve izleyici ile buluşmasına aracılık yapma noktasında feminist film eleştirisi bir tür köprü vazifesi görmektedir. Aksi takdirde ticari kodlar barındırmayan ve simgesel imgelerle kodlu bir feminist filmin izleyiciye ulaşması zor olacak, bu durum da feminist sinemanın peşinden koştuğu ideallerin gölgede kalmasıyla sonuçlanacaktır.

Feminist film eleştirisi, feminist film kuramıyla beraber gelişen ve erkek bakışı ya da eril bakış teması etrafında şekillenmiş, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Anneke Smelik ve Ann Kaplan gibi feminist yazarların etkisiyle anlatı bağlamında boyut atlamıştır. Alana

kattığı sorgulayıcı bakış açısı sayesinde feminist film okumalarının çok daha kapsamlı olmasını mümkün kılan feminist film eleştirisi, klasik sinemaya dair karşı bir sinema oluşması sürecinde erkek yönetmenlerin ve ataerk sistemin kadınla ilgili olan sorunlu durumunu ortaya koymada başat rol oynamıştır (Mayne, 1985). Bu bağlamda feminist film kuramının doğru şekilde anlaşılmasıyla feminist film eleştirisi daha iyi anlaşılacaktır. Çünkü feminist film kuramı sinemada eril tahakkümün kadını nesneleştirmesine karşı argümanlar sunan bir sistem olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle her iki kavram da birbiriyle ilintili ve birbirlerini tamamlayıcı özelliktedir.

1.3.3. Feminist Film Kuramı

Kitle iletişim araçları sosyolojik ve kültürel kodları içinde barındıran, dolayısıyla toplumsal yapıyla birebir örtüşen bir mekanizma olarak nitelendirilebilir. Bu nedenle, özellikle ataerkin hâkim olduğu toplumlardaki kadın ve erkek ilişkileri ve bu doğrultuda toplumsal cinsiyet rollerine medya sunumlarında sık sık rastlanabilmektedir. Televizyon programları, diziler, haberler, gazeteler, dergiler ve tabii ki de sinema filmleri sistemin devamını garanti altına almak adına sıklıkla toplumsal yapıya uygun ve bu yapıyı destekler şekilde kadını erkeğin gölgesinde konumlandırmaktadır. Bunu yaparken de kadına yabancı, kadın kimliğinin gerçeğinden uzak, erkeğin fantezilerine paralel bir kadın resmi çizilmekte ve sinema gibi güçlü aktarıcılar ile bu düşünceler seyirciyle buluşturulmaktadır (Gedik, 2018: 320).

Feminist film kuramı ise bu sorunlu bir araya gelişin ardındaki nedenleri, yarattığı etkileri ve kadına dair oluşturulan sorunlu imajları reddetme ve kadın gerçeğine dönüşü mümkün kılmayı amaçlayan bir sinemanın peşine düşmüştür. Bu doğrultuda hem ataerkin sinema kodlarını eleştirel bir şekilde gün yüzüne çıkarmış hem de klasik Hollywood sinemasına karşı bir alternatif geliştirmenin yollarını aramıştır (Biryıldız, 1994). Özellikle 1970’li yıllarda çekilen sanatsal filmler, feministler için ufuk açıcı olmuştur. Bunun sonucu olarak, Laura Mulvey’in 1975 yılında yayınlamış olduğu *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) adlı makalesi belki de feminist kuramın temel eseri olarak kadın çalışmalarında yerini almış ve feminist film kuramının temelini oluşturmuştur (Kirel, 2018: 236).

Feminizm film kuramı incelenirken filmlerin ideoloji ile olan bağı, arzu ve özne meseleleri, anlam yaratmada film retoriğinin önemi ve etkisi gibi konular sıklıkla akademik bir sistem dâhilinde incelenmekte ve bu yolla anlaşılmaya çalışılmaktadır. Feminist film kuramı sayesinde kadının özne konumunda fetiş bir hale getirilmesinin önüne geçilebilmesinin yolları aranmakta ve nesneleştirilmiş kadın kimlikleri yapı söküme uğratarak eleştirel bir gözle incelenmektedir. Bu şekilde kalıplaşmış sinema kodları ve bu kodların içinde yer alan toplumsal mitler son bulabilmektedir. Kısaca feminist düşünce aracılığıyla kadın, kadını en gerçekçi şekilde anlatan bir dille sinemada kendine yer bulabilmektedir (Öğüt, 2009: 203-205).

1970’li yıllarla beraber Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis ve Barbara Creed’in öncülüğünde yeşeren ve güçlenen feminist film kuramı, belli başlı temalar üzerinden şekillenmiştir. Bu temalardan en popüler olanı, daha önce de birçok kez dile getirildiği üzere eril bakış meselesidir. Diğer önemli meseleler ise sırasıyla kadının sesi, cinsiyet ve teknoloji, eşcinsellik ve arzu, korkunç kadınlık ve son olarak eril krizdir (Chaudhuri, 2006: 1-2). İlgili kavramlar hem psikanaliz hem de göstergebilimin desteğiyle çok daha kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır (Saygılıgil, 2013: 149). Fakat 1980’li yıllara gelindiğinde tüm film kuramlarına olduğu gibi feminist film yaklaşımlarına da karşı bir muhalif yapı oluşmuştur. Özellikle karmaşık retoriği ve soyut kavramları ele alış şekli, feminist filmleri zor ve anlaşılmaz kategorisine yerleştirmiştir (Chaudhuri, 2006: 3).

Özetle feminist film kuramı 1970’li yıllardan 1980’li yılların sonuna kadar farklı sosyal bilimlerin kollarından beslenerek patriyarkal sinemanın ideolojik uzantılarına karşı bir sinema bilincinin peşinden gitmiştir. Bir yandan deneysel sinemanın sanatsal sinema ile kesiştiği yerde duran feminist film yönetmenleri zamanla klasik anlatının kadınca yorumuyla da feminist filmler yapılabileceği düşüncesine odaklanmışlar ve bu doğrultuda filmler çekmişlerdir (Koç, 2014: 47). Göstergebilim ve psikanalizin güçlü etkisinin yanı sıra kültürel çalışmalar ekolünün dil odaklı bakış açısından da etkilenen feminist film kuramının detaylı anlaşılabilmesi için bu alanda çalışan kuramcıların teker teker incelenerek argümanlarının analiz edilmesi oldukça önemli bir adım olarak görülmektedir. Bu nedenle bu bölümde sırasıyla Laura Mulvey, Clara Johnston, Kaja Silverman, Mary Anne Doane, Barbara Creed, Teresa de Lauretis, Anneke Smelik ve son olarak Ann Kaplan ve Annette Kuhn film yaklaşımları, ileri sürdükleri kavramlar ve iddialar doğrultusunda incelenmektedir. Bu sayede feminist film kuramının altını çizdiği kavramlar net şekilde

ortaya konulmakta ve film analizlerinde ilgili kuramcılarının ileri sürdüğü çeşitli kavramlar ve terimler daha iyi anlaşılabilir.

1.3.3.1. Laura Mulvey ve feminist film kuramı

Laura Mulvey, feminist sinema denince akla gelen ilk isimlerden biri olarak gösterilebilir. Gerek akademisyen kimliği ile gerekse yönetmen kimliğiyle feminist film kültürüne önemli katkılarda bulunan Mulvey, psikanalizi sinema ile birleştirerek film kültürünü seyirci ve bakış kavramları üzerinden yorumlamış, eşi Peter Wollen ile birlikte endüstriyel sinemanın tuzaklarından sıyrılarak dönemi için radikal sayılacak savlar geliştirmiştir. Özünde kendine Hollywood sinemasının anlatılarını temel alan Mulvey, psikanalizin politik söylemler içeren bir yapı olduğu iddiasıyla birçok çalışma gerçekleştirmiştir (Kırel, 2018: 224).

Bu çalışmalardan en bilinenleri; “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*” (Görsel Haz ve Anlatı Sineması 1975), “*Some Thoughts on Theories of Fetishism in the context of Contemporary Culture*” (1993), “*Americanitis: European Intellectuals and Hollywood Melodrama*” (1996), “*Yurttaş Kane*” (1996) ve “*Death 24 X A Second – Stillness and the Moving Image*”dır (Kırel, 2018: 284). Mulvey, birçok çalışmasında, klasik sinema olarak isimlendirebileceğimiz ana damar film türüne ait yapımlarda, kadının bir tehdit olarak görüldüğünü vurgulamakta ve bunu da psikanalizin çeşitli yaklaşımlarıyla açıklamaktadır (Öğüt, 2009: 206).

Psikanaliz temelli bir feminist yaklaşımı üzerinde duran Mulvey, Lacan’ın Freud’un fikirlerini yeniden yorumlamasından feyz almıştır. Lacan, özneyi toplum dil ilişkisini önceleyerek açıklama gayretine girişmiş, farklı öznelerin farklı temsillerle sunulmasının analizinin önemini vurgulamıştır. Lacan’a göre, bu temsiller bilinçaltına dair önemli fikirler ya da ipuçları verebilmektedir (Eagleton, 2004: 185). Bu ipuçları ise kültürel yapıların oluşumundaki sırları anlamada değerli adımlar olarak değerlendirilmektedir.

Laura Mulvey akademik kimliğinin yanı sıra yönetmen kimliğiyle de ön plana çıkmış bir isimdir. Feminist sinema yaklaşımını çekmiş olduğu filmlere de yansıtan Mulvey, eşi Peter Wollen ile 1974-1982 yılları arasında birçok film üretmiştir. Bunlar *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1977), *AMY!* (1980), *Crystal Gazing*

(1982), *Frida Kahlo and Tina Modotto* (1982) ve *The Bad Sister* (1982)'dir. Filmlerinde patriyarkal düzenin yarattığı cinsiyet mitlerine odaklanan Mulvey, kamera hileleri ve kurgu yöntemleri ile filmlerin yarattığı gerçek dışı dünyayı sorgulayıcı bir yaklaşım ile ele almaktadır. Öyle ki Laura Mulvey çekmiş olduğu filmlerde, bazı sahneleri çeşitli kamera hareketleri ile yapı sökümüne uğratarak filmlerde izleyicinin karakterlerle yaşadığı özdeşleşmenin önüne geçmeyi amaçlamaktadır. Bu sayede yönetmen bir tür yabancılaşma yaratma ve dünyanın gerçeklerini eleştirel şekilde gözler önüne sermeyi hedeflemiştir (Kırel, 2018: 230).

Penthesilea: Queen of the Amazons'da (1974), erkek fantezilerinin ürünü olarak Amazon kadınlarının durumunu sorgulayan Mulvey, *Riddless of the Sphinx*'de (1977) ise kadın kimliğinin gerçek deneyimlerini ortaya koymak adına sanat sinemasının deneysel yöntemlerinden beslenmiş, 360 derece panlar kullanarak filmdeki anne kimliğini gerçekçi ve zekice tasvir etmiştir. Dahası Mulvey, parçalanmış diyalog ve imge tercihleri ile alışlagelmiş film kodlarının dışına çıkmıştır. Dış ses kullanımı ve sesin kullanımında yaptığı denemeler, çok katmanlı karakter tercihleri ve izleyicinin bilişsel bir sorgulama dünyasına girebileceği şekilde yarattığı kamera açıları ile Laura Mulvey, geleneksel sinema prensiplerine kıyasla anlaşılması zor ve ayırksı bir sinema anlayışını benimsemiştir. Bu sayede, ana damar sinemanın erkek egemen yapısına, kendince bir faillik yaratmanın peşinden gitmiştir (Kırel, 2018: 233-234). Bu bağlamda Mulvey'in feminist film anlayışı alışılmışın dışına çıkarak gerçeklerin ortaya çıkarılabileceği savı üzerine kurulmuştur.

Kadının bir yandan bakılan bir ürün olarak gören diğer yandan da teşhir edilmesi gereken bir varlık olarak ele alan sinema anlayışının alt metinlerini derinlemesine analiz eden Mulvey, sinemanın imkânlarının kadının kimliğini yansıtmada nasıl bir kırılma yaratabildiğini çeşitli film örnekleriyle ve ortaya koyduğu kavramlarla irdelemektedir (Birincioglu, 2017). Özellikle *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli makale, Mulvey'in külliyyatını anlamada mihenk taşı olarak düşünülmelidir. İlgili makalede öne sürülen savlar ve bu savları destekler nitelikteki terim ve kavramlar feminist film kuramının akademik gelişimine bambaşka bir katkıda bulunmuştur. Bu nedenle bu çalışmanın detaylıca incelenerek anlaşılması bu tez çalışmasının da öne sürdüğü iddiaları desteklemesi noktasında elzemdir. Buna ek olarak ilgili çalışmanın sac ayaklarını oluşturan bakış, eril bakış, skopofili, gözetlemecilik, dikizlemecilik gibi kavramların kısaca anlaşılması,

feminist kuramdaki çoğu terimin ve ifadenin daha kolay kavranabilmesinin önünü açacaktır. Bu sebeple bu kavramların tanımları da bu bölümde kısaca açıklanmaktadır.

1.3.3.1.1. Bakış, Eril bakış, Skopofili ve Fallus Merkezilik terimleri ışığında Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Laura Mulvey, ilgili makalesini 1973 yılında yazmış ancak bu makale ilk defa 1975 yılında *Screen* isimli dergide yayınlamıştır (Mulvey, 1997: 38). Makale Türkiye’de ilk defa 1993 yılında 25. Kare isimli derginin üçüncü sayısında basılmış, çevirisi ise 1998 yılında Nilgün Abisel tarafından gerçekleştirilmiştir (Kırel, 2018: 236). Orjinali *Visual Pleasure and Narrative Cinema* olarak bilinen bu makalenin analizinde, hem Abisel’in çevirisinden yararlanılmış hem de metnin orjinali tekrardan analiz edilerek ana metne sadık kalınmıştır. Daha önce de ifade edildiği üzere, ilgili çalışma feminizm, psikanaliz ve sanat sinemasının sentezini içinde barındırmaktadır.

Özellikle psikanalizle ilgili terimler makalenin hemen her bölümünde geçmektedir. Dolayısıyla bu terimlerin neler olduğu ve hangi anlamlara geldiğini anlamak, makalenin öne sürdüğü temel argümanları kavramak noktasında oldukça değerlidir. Bu kavramlar; skopofili, fetişistik skopofili, voyorizm, özdeşleşme, eril bakış, fallus merkezilik, penis yoksunluğu, narsisizm hadım edilme korkusu, bakış ve görme şeklinde sıralanabilir (Saygılıgil, 2013: 152). Bu kavramlar Freud’un temel yaklaşımlarının sinemaya uyarlanması ile Mulvey tarafından yorumlanmaktadır.

İlk kavram olarak, gözetlemecilik olarak da bilinen skopofili kavramından bahsetmek değerlidir. Skopofili, “Yunanca ‘skepeo’ (bakmak) ve ‘philia’ (sevgi) kelimelerinden türetilmiş bir terimdir” (Parsa ve Akçora, 2016: 40). “Cinsel organları veya eylemleri gözetlemek için duyulan kompulsif istekle karakterize cinsel bir bozukluk” olarak bilinen skopofili, bakmaktan alınan haz olarak da betimlenebilir (Doğan, 2006). Leppert’e (2009: 297) göre ise bakmanın hazzı olarak bilinen skopofili, Mulvey (1989) tarafından sinema kavramına uyarlanmıştır ve yazar sinemanın uyandırdığı hazlardan birinin skopofili olduğunu öne sürmektedir.

Mulvey, makalesinde Freud’un skopofili kavramına açıklık getirmekte ve şunları ifade etmektedir:

“...Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. Bu noktada skopofiliyi, öteki nesneler gibi ele almakla onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik yani dikizlemeci eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili kaçınılmaz olarak etkindir.” (Mulvey, 2019: 244-245).

Freud’un skopofili kavramı temelde cinsel birleşmenin yerini almakta, dolayısıyla başkalarını izlemek ve bundan duyulan haz ya da zevk bir şekilde cinsel arzuları gidermekten çok sapkınlık ve röntgenci bir ruhla ilgili hale gelmektedir (Parsa ve Akçora, 2016: 40). Porno film izlemek ya da başka insanların sevişmelerinden haz duymak, skopofili ile doğrudan ilgilidir. Mulvey (1989) de izleyicinin temel durumunu film izlemekten duyulan haz olarak nitelendirmekte, özellikle erkek izleyiciyi erotik bir gözetlemeci olarak isimlendirmektedir.

Makalede yer alan bir diğer kavram fetişistik skopofilidir. Fetişizm, Türk Dil Kurumu’na göre iki anlama sahiptir. Bunlardan ilki, “İlkel toplumlarda doğaüstü bir güç ve etkisi olduğuna inanılan canlı veya cansız nesnelere tapınma, tapıncakçılık, putperestlik”, ikincisi ise karşı cinsin giysi vb. şeyleriyle cinsel coşku ve doygunluk sağlama’dır. Mulvey’in makalesinde yer alan fetişistik skopofili kavramı ise fetişize edilen nesnenin bakılarak yüceltilmesine dayalıdır (Mulvey, 1989). İlgili çalışmada yer alan bir diğer önemli terim ise voyorizm yani dikizlemecilik terimidir. Tıpkı fetişizm gibi voyorizm de tıp literatüründe cinsel sapkınlık yani parafili kategorisinde incelenmektedir. Tanım olarak ise voyorizm “kişinin bunu beklemeyen bir kişiyi çıplakken, soyunurken ya da cinsel etkinlikte bulunurken gözetleme eylemi ile ilgili yoğun, cinsel yönden uyarıcı fantezilerinin, cinsel dürtülerinin ya da davranışlarının yineleyici biçimde ortaya çıkmasıdır” şeklinde geçmektedir (Ertekin, Özayhan, Eren ve Ertekini, 2013).

Bu çalışmanın belki de en önemli kavramı eril bakış meselesidir. Bu kavramın çıkış noktası ise skopofili ve John Berger’in ileri sürdüğü gözleyen erkek ve gözlenen kadın mevzusudur (Parsa ve Akçora, 2016: 39). Berger (2010: 45-46), *Görme Biçimleri* isimli çalışmasında inanç sistemlerimizin görme ya da bakma eylemlerimizi şekillendirdiğini iddia etmektedir. Ona göre, kadının hayatı boyunca patriyarkanın olası baskısı sebebiyle yaptıkları eylemleri kontrol etme ve hayatındaki davranışları gözleme zorunluluğu vardır. Diğer yandan ise Berger (2010), kadının beğenilme içgüdüğü sebebiyle erkek tarafından

gözlenmekten de keyif aldığıının altını çizmektedir. Burada kastedilen izlemekten keyif alan etkin bir eril dünya ve izlenmek durumunda bırakılan, buna alıştırılan, davranışlarını buna göre kodlayan ve bu durumla yaşamanın normal olduğunu kabul ederek karşı cinse kendini beğendirme mecburiyetinde hisseden kadın evrenidir.

Marita Sturken ve Lisa Cartwright (2001: 10), bakış meselesini Berger'in yaklaşımı üzerinden değerlendirmiş, başkası tarafından bakılma arzusunu konuşma ya da yazma gibi pratiklere benzetmiştir. Ayrıca Sturken ve Cartwright (2001: 11), bakışın iktidar ilişkilerini de içinde barındırdığını, bireylerin bakmak, bakılmak, fark edilmek istemek ya da istememek arzularının iktidar ve toplumsal konjonktür ile ilintili olduğunu belirtmişlerdir. İktidar burada erkek bakışına karşılık gelirken, bakılan ya da izlenen ise patriyarkanın gölgesindeki kadın bedeni ve cinselliğidir. Berger'e (2010: 47) göre, kadının varlığının inşasında erkek tarafından gözlenme ve izlenilme duygusu yatarken erkek ise izleyen, takip eden, gözetleyen konumdadır. Aslında Lacan'ın (2013) şu cümlesi, bakış meselesinin kadına dair olanla ilişkisini anlamada ve Berger'in düşüncelerini destekleme noktasında değerlidir: "Bakış eğer tahammül edilemeyecek ölçüde fazla gelen bir hazzın temsilcisi ise ölümcül nitelik kazanır". İşte buradan algılanması gereken, kadının bakışlarla yorulan, tüketilen, öldürülen nesnelere evrilmesi meselesidir. Bu noktada sinemanın gücü de göz ardı edilemeyecek derecede güçlü olarak nitelendirilebilir.

Berger'in düşünceleri diğer yandan akla Michel Foucault'nun panaptikon kavramını akla getirmektedir. İktidarın hemen her yerde olduğunu, mekâna ve söyleme sızdığını belirten Foucault (1995: 98-99), modern toplumda iktidar üretiminin gerçekleşmesi için bir denetim mekanizması oluşturulduğunu ve bunun gözlem, gözetleme ve disiplin kültürü sayesinde yapıldığını iddia eder. Jeremy Bentham'ın gözetleme kuleleri fikrinden beslenerek ortaya attığı panaptikon terimi de bireylerin okullarda, iş yerlerinde, alışveriş merkezlerinde, yollarda, köprülerde sürekli izlenmesi ve davranışlarının kontrol edilmesine dayalı bir sistemdir. Bu sistemin sağlayıcısı ise hegemonik erkekliğin taşıyıcısı olan eril tahakkümdür. Burada bakmak, gözetlemek kavramları bir şekilde iktidarla, güçle ve ataerkil toplumla örtüşürülmektedir. Kadın ise sistemin devamı için kurban edilen, izlenen, incelenen, gözetlenen ya da denetlenendir.

Günümüzde yeni medyanın yarattığı stalking (gizlice izlemek, takip etmek) kavramı da, panoptik bakışın bireylerin alışkanlıklarına sızmış halidir. Bu eylemi uygulayan kişiler

ise stalker olarak adlandırılmaktadır (Niedzviecki, 2010: 17). Bu gözetleme, röntgencilik ve takip etme halinin parafili boyutuna ulaşmış bir hal aldığını da belirtmek gerekir. Bu noktada izleyen kadar izlenmekten keyif aldığı iddia edilen bir kitle de bulunmaktadır. Burada da izlenen, takip edilen, teşhir edilen genelde kadındır. Nesneleştirmek, sıradanlaştırmak, kontrol etmek, denetlemek ve cinsel fantezilerin kucağına kadını oturtmak için kendine sürekli yeni bir aracı bulabilme kapasitesi olan erkekliğin, eril arzularının son uzantısı olarak, stalking kavramı kitle iletişim araçlarının belki de en popüler tuzaklarından biridir. Görüldüğü üzere, Mulvey'in 70'lerde yazmış olduğu makalede geçen bakış, gözetleme, izleme, röntgencilik gibi kavramlar günümüz popüler kültürünün de en trend meselelerindendir. Dolayısıyla beyaz perdede etkinliği olan bir kavramın başka mecralarda da kılık değiştirerek gücünü sürdürdüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Makalede geçen bakış meselesinin kökleri, skopofili, görme, gözetleme gibi terimlerin bir bileşeni olarak ortaya çıkmaktadır. Kadının erkek egemen dünyanın oluşturduğu sistem tarafından izlenmesi, kontrol edilmesi, erkek gözüyle kadının izlenerek edilgen bir nesne konumuna sokulması eril bakış kavramının temel noktasıdır. Bakma veya görme hazzı üzerinden açıklanan eril bakış terimi, Mulvey'in makalesinin de ana tezi olarak nitelendirilebilir. Çünkü Mulvey sinema ve bakış kavramını, erkek izleyici ve cinsel tatmin aracı olarak kadın nesnesi perspektifinden ele almaktadır (Parsa ve Akçora, 2016: 42).

Eril bakışın sinemadaki yansımalarına dair kısa bir analizde bulunan Anneke Smelik (2008: 95-96), Mulvey'in yaklaşımlarını kolaylaştırmak bağlamında şu cümlelerle eril nazarın kadın bedenine hakimiyet kurma çabasını ve bu durumun filmlere olası yansımalarını özetlemektedir:

“Eril nazar'ın unsurları daha ayrıntılı şekilde gözden geçirildiğinde, bunların film anlatıbilimi terimlerinde ne kadar kolay karşılık bulabildiklerini görmek insanı oldukça şaşırtır. Kadın bedenine nazarını yönelten erkek karakterin görüş açısında gayet belirgin bir içsel gözleştirme söz konusudur. Bu, optik bakış açısı çekimiyle de filme aktarılabilir, yarı öznel çekimle de. Klasik sinemada eril nazar, genellikle bakan erkek karakter ve bakılan kadın karakteri gösteren iki veya daha fazla çekimden oluşur, kameranın bakacağı yerse erkek karaktere bağlıdır. İçsel gözleştirme, içsel odaklanma (çoğu Kara Film'deki eril dışses) ya da anlatıcının eril olduğunun belirgin olduğu durumlarda dışsal odaklanma (çoğu Hitchcock filmi) aracılığıyla sağlanır. Dolayısıyla dikizcilik, daima içsel eril gözleştirme (kamera

göstergebilimi) ve ya içsel (karakter) ya da dışsal (anlatıcı) eril odaklanma (anlatı) aracılığıyla gerçekleşir. Bakış açısı, dişil bedenin güzelliğinden keyif alacağı ve eril kudretle özdeşleşeceği bir toplumsal cinsiyet temelinin üzerine inşa edilmiş eril seyirci için haz alabileceği bir konum yaratır.”

Mulvey'in makalesinde Lacan ve Derrida'dan ödünç alarak odaklandığı bir diğer terim ise fallus merkezciliktir. Freud'un penis kıskançlığı yaklaşımına yeni bir yorum getiren Lacan'ın güç ve iktidar konusunda fallusu merkeze aldığı bu kavram, kadının toplumda ikincil konumda oluşunun da nedeni olarak düşünülebilir (Rose, 2010: 77). Kısaca, penis ya da fallus gücü simgelerken kadın ise noksan olandır ve Mulvey de sinemanın dilinin bu fallus merkezli haline odaklanarak makalesinde erkek egemen bakış açısının film endüstrisine olan etkisini tartışmaktadır.

Özdeşleşme (identification) kavramı ise bireyin filmle alakalı anlamlandırma sürecine karşılık gelir. İzleyicinin filmdeki karakterleri ya da temaları kendiyle bağdaştırması veya kendi hayatına dair benzerlikler kurması süreci olarak özetlenebilecek özdeşleşme kavramının zıttı ise yabancılaşma yani alienation kavramıdır (Kırel, 2018: 210). Mulvey (1989), makalesinde özdeşleşme sürecinde izleyicinin kimleri kendine rol model aldığını tartışmaktadır ve özdeşleşme sürecinde kadın ve erkek seyircinin kendi hem cinsini mi yoksa gücü ya da iktidarı sembolize edeni mi desteklediğini sorgulamaktadır. Bu durum ise klasik sinemanın bir tür değer ve ideoloji taşıyıcısı olarak işlevselliğini akla getirmektedir. Sinema, seyircinin kahramanlarla özdeşleşme alışverişinde karmaşık bir ilişki ve etkileşim ağı kurmaktadır ve izleyici çoğu kez kendinden olanı değil de toplumca iyi, doğru ya da güçlü olarak kabul edileni kendine yakın görmektedir.

Makalede geçen bir diğer kavram ise narsisizmdir. Narsisizm “kişinin fiziksel ve mental niteliklerine duyduğu abartılı sevgi ve hayranlığa” karşılık gelen bir terimdir (Oğuz, 2016). İçerisinde teşhircilik, üstünlük, güç gibi meseleleri de barındıran narsisizm, Mulvey'in makalesinde skopofili ve sinema ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır. Görüldüğü üzere Mulvey, makalesini Freud ve Lacan'ın ileri sürdüğü psikanalitik yaklaşımlara eğilerek oluşturmuştur. Her ne kadar Freud'un kadın karşıtı düşünceleri, feminist düşünce ile taban tabana zıt kutuplarda yer alsın da, Mulvey'in psikanalizi, feminist düşüncenin lehine şekilde yorumlaması, günümüzde hala tartışılan bir akademik makalenin ortaya çıkışını sağlamıştır. İlgili makale 1975 yılında yayınlanmış olmasına karşın, halen güncelliğini korumakta, sayısız tez ve çalışmaya kaynaklık etmektedir.

(Disch, 2016: 783-784). Popüler kültür, medya ve feminizm üçgeninde gerçek anlamda bir rehber niteliği taşıyan bu makaleye daha derinlemesine bakmak, feminist film kuramının anlaşılmasında değerli bir adım olarak gösterilebilir.

Visual Pleasure and Narrative Cinema, Mulvey tarafından çeşitli kategorilere ayrılmıştır. Salt başlıklara bakılarak bile Mulvey'in makalesinde bakış, beden, haz, kadın ve erkek gibi kavramlar aracılığıyla sinemanın psikanalitik bir dili olduğunu ima ettiği söylenebilir. Buna göre, giriş bölümünün ilk başlığı *A Political Use of Psychoanalysis*'dir (Psikanalizin Politik Kullanımı). Bu bölümde Mulvey (1989), temelde İngilizcesi phallocentrism olan ve dünyadaki sosyo-kültürel ilişkilerin erkek merkezli yürütüldüğü yargısını içinde barındıran fallus merkezci yaklaşımlara dikkat çekmektedir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere, psikanalizin toplumsal cinsiyet üzerindeki etkilerini merkeze alan Mulvey, Freud'un kadını ikinci konuma iten ve kadını erkeğin hadım edilme korkusunun sembolü olarak gören yaklaşımını eleştirmektedir. Bunun yanı sıra, Mulvey kadının varlık olarak patriyarkal düzlemde anlamı oluşturan değil anlamın taşıyıcı konumundaki durumuna değinmektedir.

Kadının konumunu Derrida ve Lacan'ın argümanları üzerinden ele alan Mulvey (1989), dilsel bağlamda erkeğin erotizm odaklı takıntılı dünyasının figüranı rolünde oluşunu keskin bir dille eleştirmektedir. Bu noktada da psikanalizin eril tahakkümün ortaya çıkardığı dominant ilişkileri analiz etmenin önemli bir yol olduğunu savunan yazar, feminizm için daha güçlü ve elle tutulur bir kuramsal çerçeve oluşturmak noktasında psikanalizi incelemeyi ve çözümlemeyi yeğlemiştir.

Mulvey (2019: 201), yukarıda altı çizilen savını şu cümlelerle desteklemektedir:

“Bu çözümlemede, feministler için aşikâr bir yarar, fallosantrik düzende yaşanan engellenmişliğin tam karşılığını verişinde bir karşılık var. Bu çözümleme, bizi ezilmişliğimizin köklerine yaklaştırır, problemin eklemlenişini yakınımıza getirir, bizi sonuçtaki meydan okuyuşla yüzleştirir: halen ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdişiyi nasıl mücadele edeceğiz. Sıfırdan bir alternatif üretmemizin bir yolu yok, ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz. Psikanaliz, tek olmamakla birlikte, bu araçların önemli bir tanesidir”.

Görüldüğü üzere, ilk bölüm psikanalizin etkin kullanımının önemiyle ilintilidir. Sonrasında B bölümü olarak ele alınan kısmının başlığı *Destruction of Pleasure as a*

Radical Weapon'dır (Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması). Bu kısımda sinemanın bir bilinç oluşturma potansiyelinden bahsedilmekte, değişen ekonomi politik koşullar nedeniyle de yeni, farklı hatta alternatif sinemalar oluşturma mümkün olabileceği vurgulanmaktadır. Ana damar sinemanın uzun zamandır güçlü olan ideolojinin kalesi olduğunu savunan Mulvey (1989), değişen şartların artık avant-garde sinema aracılığıyla karşı bir hareket alanının önünü açtığını belirtmektedir. Sonrasında ise Hollywood sinemasının stil olarak, kullandığı stabil yöntemlerle erotik olanın eril dünyanın diliyle kodlanmasına neden olduğunu ifade etmektedir. Makalenin de yazılma amacı, bu odaklı sinema dilinin, başka bir dil oluşturularak kadının lehine döndürme mücadelesidir. Belki de bu çalışmanın ana temasına giriş niteliğinde olan bu argüman, Mulvey'in çalışması boyunca farklı örnekler üzerinden detaylandırılmaktadır.

İkinci bölüm A, B ve C bentleri şeklinde üç maddeden oluşmaktadır ve *Pleasure in Looking/Fascination with the Human Form* (Bakmadaki Haz/İnsan Bedeniyle Büyülenme) başlığı ön plana çıkmaktadır. Bu başlığın A kısmında skopofili kavramı daha önce de belirtildiği gibi Freud'un bakış açısıyla özetlenmektedir. Sonrasında ise Mulvey (2019), sinemanın bazı hazlar sunduğunu ve gözetlemeciliğin de bunlardan biri olarak beyaz perdenin erotik oyunlarından birine dönüştüğünü ifade etmektedir. Sinema salonlarının ve klasik film sinemanın yapısı, seyirciyi etki altına alabilme ve izleyicilerin voyoristik fantezilere bürünmesinin önünü açmaktadır. Sanki seyirci yokmuşçasına çekilen filmler, seyirciye film karakterlerini rahatlıkla gözetleme ya da dikizleme imkânı sağlamaktadır. Filmdeki karakterler de, doğrudan izleyiciye bakarak filmlerde yer almazlar. Aksine birbirlerine bakarak ya da izleyiciden uzak noktalara odaklanarak oyunculuklarını icra ederler. Böylece seyirci gözetleme duygusunun verdiği hazzı özgürce yaşayabilir ve filmsel bakış izleyiciyi rahatsız eden bir konumda gerçekleşmez. Nitekim seyirci kendi arzularını ana damar sinemanın anlatı yapısı sayesinde gözetlemecilik ve röntgencilik duyguları ile ifşa etmektedir.

Mulvey'e (1989) göre, bu bakış teşhircilik ve izleyicinin bilinçaltında bastırıldığı duyguların aktör ya da aktris üzerinden tatmin edilmesi ile ilintilidir. Bu bölümün B kısmında ise izleyicinin konumu ve haz meselesinin narsisizm ile olan bağlantısı üstüne eğilinmektedir. Sinemanın bakma ve görme arzularını tatmin etme potansiyelinden bahseden Mulvey (2019: 205-206), klasik sinemanın film yapısının izleyiciyi insan vücuduna yönelttiğini belirtmekte ve bu durumu Lacan'ın ayna evresi kavramıyla

özdeşleştirmektedir. Bebeğin ayna ile kurduğu ilişkiyle, sinema seyircisinin sinema perdesiyle kurduğu ilişki benzerlikler göstermektedir. Bu noktada, ayna evresinin tam olarak ne olduğunu anlamak, makalenin bu kısmını analiz etmede önemli bir süreç olarak ifade edilebilir.

Lacan (2013: 1-3), ayna evresini henüz bedensel bütünlük algısı gelişmemiş 6-18 aylık bebeklerin kendini tanıma serüveni üzerinden açıklamaktadır. Doğumundan itibaren annesi ile bir bütünlük kurmuş olan bebek, ayna ile olan tanışıklığı ile yeni bir kimlik sürecine girmektedir. Çevresinde olan biteni tam olarak anlayamayan ve benlik olgusu daha gelişmemiş bebekler, kendi yansımalarını mükemmel ve organik olarak görürler ve bu yansımayla kendilerini özdeşleştirirler. Ancak bilişsel açıdan birçok eksikliği olan bebek, kendini ve çevresini tanıma sürecinde yanlış bir farkındalık eylemi gerçekleştirir. Daha dil yetkinliğini bile elde edememiş bebek, mükemmel olanın aynadaki yansıması olduğunu düşünmektedir. Bu da bir tür yabancılaşmış özne kimliği yaratmakta ve bireyler ilerde de başka kimliklerin yansımalarıyla yanlış özdeşleşmeler yaşamaktadır.

Mulvey (2019: 207) de bu durumu izleyici üzerinden tanımlamakta ve filmlerde yaratılan star imgelerinin izleyici ile özdeş konuma gelmesinin temel nedenlerinden birinin ayna evresinde ortaya çıkan yabancılaşmış ego ideali olduğunu ileri sürmektedir. Bunun nedeninin ise temelde standart sinema klişelerinin izleyiciyi etki altına alma potansiyeli ile ilgili olduğunu savunan yazar, seyircinin klasik imajlarla büyüldüğünü ve kendi iç dünyalarını bu kimliklerle örtüştürdüğünü vurgulamaktadır. Kısaca Mulvey, ayna imgesini ve sinema perdesini benzer özellikler gösteren nesneler şeklinde betimleyerek Lacancı bir açılımda bulunmakta ve sinemanın bilinçdışı ile olan bağını bu düzlem üzerinden kurmaktadır.

Bu bölümün son alt başlığı olan C kısmında ise, Mulvey (2019: 207-208) sinemanın ortaya çıkardığı zevk durumunun iki yönlü geliştiği ve bunlardan ilkinin skopofilik bakış, ikincisinin ise görülen film yıldızları ile özdeşleşmekten kaynaklı ortaya çıkan bakışla ilgili olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre, skopofili cinsel içgüdüler ile bağdaştırılırken, ikinci kategori ego libidonun temel örüntüsü olarak sınıflandırılmaktadır. Freud'a atıfta bulunarak açıkladığı bu kavramları bu bölümün sonuna doğru sinema ile ilişkilendiren Mulvey, sinemanın libido ve ego arasında oluşan karşıtlıklardan beslenen olağandışı bir fantezi dünyası ortaya çıkardığını savunmaktadır. Ayrıca hadım edilme kompleksine atıfta

bulunan yazar, bakışın haz verici durumunun bir tür tehdit olduğunu ifade etmekte ve kadını da bu tehditin ana karakteri olarak başköşeye yerleştirmektedir.

Üçüncü bölümün başlığı *Woman as Image, Man as Bearer of the Look*'dur. (İmge Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek). Ataerkil düzenin yarattığı ve sürdürdüğü cinsiyet eşitsizliğinin bakışa da sızdığını savunan yazar, bakış kavramını etkin ve edilgen bakış olarak sınıflandırmakta ve kadın/dişi bakılan yani edilgen kimlik kategorisine yerleştirilirken erkek etkin olan ve bakmaktan haz duyan grupta yer almaktadır (Mulvey, 1989: 19). Sinemada kadının teşhir edilen, bakılan, haz tasarımının erotik nesnesi konumuna dönüştürülen halleri, bu bölümde bazı filmler ya da film janrları üzerinden örneklendirilerek detaylandırılmaktadır. Seksi pin-up reklam modelleri ve striptiz yapan ve böylelikle erkeğin bakışını ve arzusunu elde eden, dolayısıyla erotizmin nesnesi haline dönüşen kadın, esasen erkek kahramanın arzularının yansımasıdır. Kısaca önemli olan kadının temsil ettiği ya da neyi tahrik ettiğidir. Bu nedenle kadının gerçekte kim olduğu, ne gibi değer yargılarına sahip olduğu veya özünde ne gibi bir kimlikle sinemada yer aldığı değersizdir (Mulvey, 2019: 207).

Mulvey bu fikirleri bir Western yönetmen olan Budd Boetticher'a dayandırmakta ve Boetticher'in şu cümlelerine makalesinde yer vermektedir: "Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiğiyle, erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına en ufak bir önemi yoktur" (Aktaran Mulvey, 2019: 208). Bu alıntıdan da anlaşılabileceği üzere kadının duyguları değil erkeğe hissettirdikleri anlamlıdır. Dolayısıyla kadın sinemada ruhsal ve duygusal bağlamda da önemsizleştirilmiştir.

Mulvey (2019: 209) açısından, klasik anlatı sineması klişeleri göz önünde bulundurulduğunda, ifşa edilen kadının en belirgin işlevi, daha önce de birçok kez ifade edildiği üzere erotik bir nesne olarak izleyiciye sunulmasıdır. Bu söylemi desteklemek adına yazar, Marlyn Monroe'nun oynadığı *The River of Return* (Dönüşü Olmayan Nehir) ve Lauren Bacall'ın rol aldığı *To Have and Have Not* (Sahip Olmak Ya Da Olmamak) filmlerini kendine örneklem seçmekte ve filmlerdeki kadın yıldızların bacaklarının ya da yüzlerinin yapılan close-up (yakın çekim) çekimlerle daha seksi hale getirildiğini anlatmaktadır. Bu parçalanmış beden aracılığıyla kadına gerçekmişgibilik havası verildiğini

iddia eden Mulvey, kadının rolünü yaparken erkeğin bakışının da bu duruma eşlik ettiğini vurgulamaktadır.

Makalenin B kısmında, erkeğin bakışı, iktidar ve özdeşleşme meseleleri tartışılmaktadır. Daha önce kadının konumuna odaklanan makale, bu bölümde erkeğin izleyici ve bakış bağlamındaki işlevini tartışmaktadır. Mulvey'e (2019: 210) göre, erkek hem filmdeki erotik öğelerin denetleyicisi hem de iktidarın alt ayağı olan hegemonik gücün temsilcisidir. Genel anlamda erkek, izleyicinin bakışının koruyucusu ve taşıyıcısı konumundadır. Mulvey şu ifadelerle bir önceki cümledeki yargıyı desteklemektedir (2019: 210): "İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın etkin gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir".

Buradan anlaşılması gereken ana fikir, seyircinin filmlerde gücü, iktidarı ya da egemenliği sembolize eden cinsiyetle yani film anlatısı noktasında erkekle özdeşleştiğidir. Ataerkil merkezli film endüstrisi, kadının konumunu eril dünyanın figüranı olarak konumlarken, erkek ise tahakkümün başkahramanı rolünde anlatılara yerleştirilmektedir. Bunu yaparken de sinema endüstrisi, sinemanın kendi imkânlarını, kamera hareketleri ve görünmez kurgu aracılığıyla kullanmaktadır. Kesintisizlik kurgusu olarak da bilinen ve seyircinin filme odaklanmasının önünü açan bu teknik, kameranın yakın çekimler aracılığıyla kahraman karakterleri odak noktasına koymasına dayanmaktadır (Kırel, 2018: 251). Bu noktada, Mulvey'in başkahraman olarak kadınların rol aldığı filmleri ikinci plana attığı görülmektedir. Yazar da bu durumun farkında olduğunu ancak kendi argümanını desteklemek noktasında bu durumun başka bir çalışma alanı içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini aksi takdirde çalışmanın merkezin dışına kayacağını ifade etmektedir (Mulvey, 2019: 210)

Yazar makalesinde C.1., C.2. şeklinde iki yeni alt başlığa yer vermekte ve bu bölümlerde kadının konumunu gerek film örnekleriyle gerekse skopofili, haz ve teşhir meseleleri üzerinden tekrardan ele almaktadır. Görüldüğü üzere, yazar bakışın ve görme hazzının parafili barındıran ve erkeğin cinsel durumuyla ilişkilendirilmesi gereken bir durum olduğu konusunda ısrarcı bir yaklaşım izlemektedir. *Only Angels Have Wings* (Yalnız Melekler Kanatlıdır) ve *To Have and Have Not* filmlerindeki kadınların durumunu da erkeğin hazzı için dişi formunun teşhir malzemesi olarak kullanılması şeklinde

açıklayan Mulvey (2019: 211), aşağıdaki cümleleriyle belki de makaledeki izleyici ve kadın ilişkisini net şekilde özetlemektedir:

“Kadın yalıtılmıştır, gösterişlidir, teşhir edilmektedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana âşık olur, onun mülkü haline gelir, dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir, erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer. Erkekle özdeşleşme aracılığıyla, onun gücüne katılma yoluyla izleyici de dolaylı olarak kadına sahip olabilir”.

Yukarıdaki alıntı, kadının sinemadaki genel konumunu da açıklama niteliğinde olması sebebiyle oldukça değerlidir. Kadının erkeğin oluşturduğu öyküler üzerinden edilgen bir taşıyıcı konumunda olması, kadının erkeğin göstereni statüsüyle sunulması ve cinsel nesneler konumuna sokulması meselesi, kadınların bakılası varlıklar olduğu düşüncesiyle harmanlanmaktadır (Mulvey, 2019: 205). Laura Mulvey, ilgili makalede Joseph Sternberg’e ait *Morocco* (Yanık Kalpler-1930) filmine atıfta bulunmakta ve bu yolla psikanalitik söylemlerine devam etmektedir. Kadının sinemadaki konumunu patriyarkal düzenle bağdaştıran yazar, kadının sinemadaki durumunun özünde erkeğin hadım edilme korkusu ile ilgili olduğunu ileri sürer. Bakışın dominant sahibi erkek, kadını biliçdışı noktasında bir tehdit olarak algılamakta ve bu penis yitirme korkusunu iki temel yöntemle örtmektedir. Bunlardan ilki, suç unsuru olarak görülen kadının öteki konumuna sokularak cezalandırılmasıdır. İkinci yöntem ise tehdit unsuru olarak görülen kadının fetişize edilerek tehlikeli olmaktan çıkarılması ve erkek fantezisinin rahatlatıcısı konumuna sokulmasıdır (Mulvey, 1989: 21). Birinci yöntem iktidarın kontrol mekanizması ile bağdaştırılabilecek bir yapıyı hatırlatırken, ikinci yol ise skopofili ve voyoristik arzuların tatminini çağrıştırmaktadır. Freudyen bakış açısı bağlamında bakıldığında, erkek, kadını temelde bir tehdit olarak görmekte ve sinemada da bu durum bakış ve film teması üzerinden kadını disipline etme ve kontrol altına alma yöntemleriyle çözülmektedir.

Mulvey (1989: 22), özellikle Alfred Hitchcock ve Sternberg’in filmlerini kıyaslayarak erkeğin ve seyircinin durumunu psikanaliz üzerinden analiz etmektedir. Yazar tarafından, *Marnie*, *Arka Pencere* ve *Vertigo* gibi filmlerde, voyoristik bakışın izleyici ile olan ilişkisi tekrardan ele alınırken, yönetmenlerin sinema anlayışının kadını bakışın nesnesi haline getirerek izleyicinin merkezine aldığı tekrardan hatırlatılmaktadır. Kadına bakışın erotik bir güdü ve haz üzerinden açıklandığı bu makalede, aslında tüm meselenin erkeğin iktidarını kaybetme korkusuyla ilgili olduğu mesajı yatmaktadır. Fallus merkezli sinema dünyası, kadının toplumsal iktidarı yıkma ihtimalini kendince yöntemlerle,

mizojinizmin zirveye ulaştırıldığı ve kadının simgesel anlamda yok sayıldığı bir düzlemde çözüme ulaştırmaya çalışmaktadır.

Son bölüm ise sonuç niteliğindeki özet bölümüdür (Mulvey, 1989: 25). Makalenin son bölümü bakış kavramının sınıflara ayrılması ve erkek bakışının sinemadaki etkisine yönelik çözümlemeler ile bitmektedir. Mulvey (2019: 217), bakışı sinema temelinde üç temel kategoride ele alır. Bunlardan ilki kameranın filmsel bakışı, ikincisi tamamlanmış bir ürün olan filme bakan izleyicinin bakışı, üçüncüsü ise beyaz perdeye yansıyan film oyuncularının birbirlerine olan bakışıdır. Filmlerin anlatı yapıları, ilk iki bakışı kapı dışarı eder ve üçüncü bakış bizler için zorunlu bir bakış haline dönüşür. Buradaki temel amaç, izleyicinin filminden kopmasının önüne geçmek ve seyircinin kahramanları içselleştirmesini sağlamaktır.

Mulvey (1989: 26), makalesini sonlandırırken klasik sinema yapısının, radikal sinemanın etkin kullanımı ile kırılmasının etkin erkek bakışının dikizlemeci/röntgenci halini kırabileceğini, böylelikle kadının gelenekselleştirilmiş konumundan sıyrılabilceğini ifade etmektedir. Ana damar sinemanın klişelerinin yok edilmesi, Hollywood anlatısı için bir nebze de olsa çöküşün önünü açabilecek, böylece kadın bir zevk ve haz aracı olmaktan çıkarılarak, kendi olabilecektir. Bu makale dönemi için gerçek anlamda marjinal nitelikte olması nedeniyle birçok eleştireye maruz kalmıştır. Mulvey'in çalışmasında bazı noktaları noksan bırakması, kadın seyircinin bakışını ikinci konuma itmesi, Lacan'ın yaklaşımlarının yetersiz ele alınmış olması, erkek kimliğinin yalnızca heteroseksüel bir biçimde işlenişi gibi meseleler bu makaleye yönelik birçok karşı argüman gelişmesinin de önünü açmıştır. Bu nedenle Mulvey, bu eleştirileri cevaplamak adına *Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un Duel in the Sun'ünün Esiniyle Sonradan Düşünülenler* adlı bir makale daha yayınlamıştır (Kirel, 2018: 258-260).

Yukarıda adı geçen çalışmada, Mulvey kadın seyircilerin durumuna dair gelen itirazlara cevap vermektedir. Kendine *Duel in the Sun* (Güneşte Düello-1947) filmini örneklem olarak alan yazar, kadının konumunu açıklarken ilk makalede savunduğu argümanları savunmaya devam etmekte, kendine yöneltilen sorulara ise bireysel perspektifini kullanarak cevaplar vermektedir (Kirel, 2018: 262). Bu çalışmada da psikanalizden beslenen Mulvey, yine ana akım Hollywood sinemasını tartışmaya açmakta, kadının izleyici olarak konumunu ise Freud'un feminity (kadınsılık) yaklaşımına değinerek

açıklamaktadır. Freudyen bakış açısının kadını etkenlik ve edilgenlik arasında bir yerde bırakarak muğlâk bir kimlik yarattığını düşünen Mulvey (1989), kadın izleyicinin de film izlerken tıpkı erkek gibi bir bakış açısı kazandığını ve kadını izlemeden onun da haz aldığını savunmaktadır. Mulvey, bu makaleler dışında *Fetishism and Curiosity* (1996) isimli, farklı yazarların makalelerini içerisinde barındıran ve kadın, sinema, fetişizm üçgenini ele alan bir kitap da yayınlamıştır. Bu kitapta farklı film örnekleri Hollywood bağlamında ve psikanaliz üzerinden incelenmektedir.

Mulvey ile 2011 yılında Roberta Sassatelli tarafından yapılan *Gender, Gaze and Technology in Film Culture An interview with Laura Mulvey* isimli röportajda ise cinsiyet, bakış ve teknoloji üçgenini eril nazara atıfta bulunarak ele almaktadır. Michel Foucault ve Roland Barthes'ın teorik söylemlerine paralel ifadelerin yer aldığı ilgili röportaj, Mulvey'in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* adlı çalışmasına göndermeler içermektedir. Özellikle gelişen görsel teknolojik imkânların bakış meselesine dair durumu değiştirdiğini belirten Mulvey, hızlandırılan, yavaşlatılan, dondurulan imgeler aracılığıyla kadının erkeğin bakışına daha fazla maruz bırakıldığını, teknik alt yapıların kadının teşhiri adına kullanıldığını iddia etmektedir. Ancak röportajın son bölümünde teknolojinin Mulvey'in fikirlerinde değişikliklere neden olduğu anlaşılmaktadır. Ona göre, artık kadın seyirci bir kumanda yardımıyla geçmişteki edilgen konumuna müdahale edebilen ve iktidarın ya da gücün etkisini tersine çevirebilen bir kimliğe dönüşebilmektedir (Mulvey, 2011: 15-21).

Sonuç olarak, Mulvey'in yazdığı ve uzun uzadıya tartışılan ilgili makale feminist film kuramının bambaşka bir bakış açısı ile, farklı argümanlar üzerinden tartışılmasını sağlamıştır. Sinemanın izleyiciyi röntgenci bir konuma koyduğu, kadının film kurgusu ve çekim teknikleri ile nesneleştirilip edilgenleştirdiği gibi savlar, feminist düşünürler arasında büyük yankı uyandırmış, diğer kuramcılarının yaklaşımları kimi zaman Mulvey'in söylemlerinin yeni yorumuna dönüşmüş kimi zaman ise Mulvey'den bağımsız yeni tezler ortaya çıkabilmiştir.

1.3.3.2. Claire Johnston ve feminist film kuramı

Feminist film kuramı dendiğinde akla gelen bir diğer önemli isim Claire Johnston'dır (1940-1987). Tıpkı Mulvey gibi, Johnston'da birçok çalışmaya imza atmış ve kadın/sinema

ilişkisini derinlemesine ele almıştır. *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973), *Feminist Politics and Film History*, *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema* (1975) yazarın en bilinen çalışmalarıdır. Özellikle *Women's Cinema as Counter-Cinema* (Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması) ilk dönem feminist film kuramının temelini oluşturan en güçlü makalelerden biri olarak gösterilebilir (Stern, Jayamenne ve Grace, 1988). Roland Barthes'in yolundan ilerleyerek rotasını çizen Johnston, mit kavramını sinema ve kadın bağlamı düzleminde incelemiştir (Saygılıgil, 2013: 149).

Claire Johnston, makalesini oluştururken Louis Althusser'in ideoloji yaklaşımlarından, Roland Barthes'in göstergebilim ile ilgili düşüncelerinden, Michel Foucault'un iktidar hakkındaki fikirlerinden beslenmiştir (Butler, 2008:391). Ayrıca ilk feminist film kuramcılardan biri olarak görülen Johnston, Mulvey'den çok önce sinemada ve patriyarkal kültürün içinde kadının sesinin bu derece cılız olmasından rahatsız olmuştur (Chaudhuri, 2006: 29). Tıpkı Mulvey gibi, Johnston da kadınların kadın olarak filmlerde yer almamasını eleştirmekte ve ana akım sinemada kadının konumlanış şeklinin erkek bakış açısı ile şekillendiğinden bahsetmektedir (Gürkan ve Ozan, 2015). Johnston, *Women's Cinema as Counter-Cinema* isimli makalesinde Dorothy Arzner ve Nelly Kaplan'ı örneklem olarak seçmektedir. Özellikle Kaplan'ın filmlerinde ana akım film yöntemlerinden bilinçli olarak faydalanmasındaki nedeni Hollywood'un problemli sinematografik yaklaşımlarına karşı bir reaksiyon olarak görmektedir (Saygılıgil, 2013: 149-150).

Claire Johnston (2008), kadını semiyotik bir biçimde ele almaktadır. Makalesinde kadın ve erkek kalıpyargılarından dem vuran yazar, erkek stereotiplerinin hızla değiştiğini ama kadına dair kemikleşmiş yargıların tarihin ilk zamanlarından bu yana süre geldiğini iddia etmektedir. Bu durumun temel sebebinin fallus merkezli tarih anlayışı olduğunu savunan Johnston, bu sistemin bazı mitler doğurduğunu ve bu yargıların bu mitlerle ilintili olarak oluştuğunu vurgulamaktadır. Sinema sektörünün de bu mitler ışığında yükselen, kendine zemin hazırlayan bir endüstri olması nedeniyle kadının beyaz perdedeki temsili de hegemonik erkekliğin gölgesinde gerçekleşmektedir. Kadın, kendi varlığı ile temsil edilememekte, sisteme uyum sağlaması açısından kadınlar ya fetişize edilmekte ya da erkeksileştirilmektedir.

Howard Hawks ve John Ford'a atıfta bulunarak fikirlerini geliştiren Johnston'a (2008) göre, mevcut filmler janrı ne olursa olsun egemen gücün bir şekilde yansımaları konumundadır. Siyasi, kültürel ve ekonomik iktidar da erkeklerin elinde olduğu için kadının beyaz perdede bu sistemin dışında ele alınması pek kolay değildir. Bu sebeple, göstergebilimsel bir yaklaşım ile hareket eden yazar, kadının bir tür gösteren olarak erkek ideolojisinin önemini ifade eden, silik bir kimlik olduğunu düşünmektedir. Kadının yaptığı erkeğin gücünün göstereni olmaktır. Tek başına ise kadın kimliği yokluğun, noksanlığın temsilidir. Bu noktada, yazarın göstergebilimsel yaklaşımı ve kadının mevcut filmlerde, eril tahakkümün karşısında nasıl konumlandığını politik bir bağlamda ele alması oldukça değerlidir. Çünkü sinema ve göstergebilimin, feminist düşünce ile buluşması, beyaz perdenin ürettiği yan anlamların kodlanmasında ve anlaşılmasında mühimdir.

Claire Johnston, sinemayı bir ideoloji merkezi gibi görmekte ve kamera hareketlerinin de işlevsel yapısı nedeniyle göstergeler üreten bir egemen ideoloji pekiştiricisi olduğunu düşünmektedir. Yazara göre, görsel içerikli hemen her türlü yayın mevcut tahakküm tarafından denetlenmekte ve yönlendirilmektedir. Böylelikle görsel medyadaki kadının nasıl inşa edileceğini belirleyen de medya patronları ya da bu patronların ardında yer alan ideolojik sistemdir. Bu sistemin yıkılması için ise devrimci bir yaklaşımın gerekli olduğunun altını çizen Johnston, bu noktada Marksist ve Althusserci bir devrimci anlayıştan beslenmektedir. Dahası sinemanın hem bir tür eğlence aracı olması gerektiği hem de siyasi bir aracı olarak kullanılması gerektiği düşüncesine odaklanan Johnston, bunun mümkün olabilmesi adına formüller üretmeye çalışmaktadır (Aktaran Nelmes, 2003: 230).

Johnston, sinemada kadının makûs talihini yenmenin karşı bir sinema yaratmaktan geçtiğine inanmaktadır. Avant-garde ve sol sinemanın sentezi şeklinde açıklanabilecek bu yöntem ilk defa Peter Wollen'ın 1972 yılında yazdığı *Godard and Counter Cinema: Vent D'est* isimli makalesinde geçmektedir. Wollen'ın öne sürdüğü karşı sinema, klasik yöntemlerin dışına çıkma üzerine kuruludur. Buna göre, gerçekliğin vurgusu, yabancılaşma, çoklu diegesis, anlatıda geçişsizlik gibi yöntemler bir filmi alternatif yapabilecek yöntemlerdir (Özdemir, 2018). Özellikle tiyatrodaki kullanılan yabancılaşma (alienation) yöntemi feminist filmde de izleyicinin sorunlu karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçme noktasında önemli bir yöntemdir. Sinemanın seyirciyi reel dünyadan koparan

büyülü gücünün etkisini bir nebze de olsa azaltan bu teknik, alternatif bir sinemada, çeşitli kamera hareketleri ve kurgu yöntemleri ile sağlanabilmektedir.

Johnston, adına karşı sinema (counter cinema) ismini verdiği ve baskın sinema anlayışının tam karşısında yer alan sinema anlayışında, karşı duruş olarak erkek egemen klasik Hollywood sinemasına işaret etmektedir (Özdemir, 2018). Bu noktada Wollen'ın (1972) formülleştirdiği klasik sinema/karşı sinema zıtlığını ve bu karşıtlığı oluşturan elementleri analiz etmek, kadınlar için nasıl bir karşı sinema projesinin mümkün olabileceğine dair fikir verebilmektedir. Buna göre ana akım sinema anlatı geçişliliği net ve seyircinin algısına uygun şekilde yapmayı tercih ederken, Wollen'ın öne sürdüğü karşı sinemada ise anlatı geçişleri belirsizlik üzerine, yani kristal imajlar üzerine kuruludur. Klasik anlatı sineması, tıpkı Mulvey'in öne sürdüğü gibi seyircinin film ve kahramanlarla tahakkümün lehine oluşturduğu özdeşleşme üzerine kuruluyken, karşı sinema ise tiyatrodan ödünç aldığı yabancılaşma kültürünü filmlerde kendine temel almakta ve izleyicinin gerçeklikle olan bağını korumayı amaçlamaktadır. Peter Wollen'ın (1972) ileri sürdüğü karşı sinema ayrıca gerçeklik algısını ön plana çıkarmakta, yakın çekimler yerine diyafram açıklığına önem veren, geniş açılı imajları öncülemekte ve izleyiciye haz vermek veya kadın oyuncuyu nesneleştirmek gibi klasik sinema uygulamalarından kaçınmaktadır.

Özet olarak, Claire Johnston ilk dönem feminist film kuramcılarının biri olarak dominant sinemaya karşı feminist bir karşı sinemanın gerekliliğini savunmuştur. Bu sayede kadınları seks objesi olarak değil de gerçek kimlikleri ile sinema perdesinde görebilmek mümkün olabilecek ve fallus merkezli eril sinemanın güçlü etkisi bir nebze de olsa azaltılabilecektir. Tıpkı Laura Mulvey gibi, Johnston da erkek ideolojisinin film endüstrisi ile olan yakın ilişkisine değinmiş, kolektif bir sinema anlayışı ve Hollywood kodlarına meydan okuyan bir tavrın öneminden bahsetmiştir. Kendince önerdiği ve Godard'ın izleklerini taşıyan devrimci, karşı sinema, alternatif bir sinema olma yolunda feminist kadın filmlerine önemli katkılarda bulunmuştur (Gaines, 2008: 367).

1.3.3.3. Kaja Silverman/Mary Anne Doane ve feminist film kuramı

Amerikalı teorisyen Kaja Silverman, feminist film kuramını tıpkı Laura Mulvey gibi psikanalitik bir sistem üzerinden incelemektedir. *The Subject of Semiotics* (1983), *The Accoustic Mirror* (1988) ve *Male Subjectivity at the Margins* (1992) ses getiren

çalışmalarından yalnızca birkaçıdır. Özellikle dişil arzu ve hadım edilme meselelerini sinema bağlamında ele alması ve gerek Freud'dan gerekse Lacan'dan beslenmesi nedeniyle film çalışmalarında ayrı bir yere sahiptir. Dahası feminist film teorisini bakış (gaze) meselesinden kadının sesi konusuna taşıması nedeniyle kadın sinemasını farklı bir odak noktasına taşımıştır (Smelik, 2008: 14). Kadınların filmlerde sadece erkek bakışı üzerinden değil, filmlerde kadınlara dair kodlanan seslerle de ele alınması gerekliliğinin altını çizen Silverman, klasik anlatı sinemasının temelde kadını ya ağlarken ya çığlık atarken ya da soluk soluğa nefes alırken betimlediğini ve bu sesler üzerinden ön plana çıkardığını iddia etmektedir (Aktaran Chaudhuri, 2006: 45).

Eril bakış yerine sesi önceleyen bir yaklaşıma sahip olan Silverman, bu durumun ana nedenini hadım edilme meselesi üzerinden özetlemektedir. Silverman'a (1988) göre, hemen her özne varlığını eksik olma ya da hadım edilme üzerinden inşa etmektedir. Ancak erkeğin bu iğdiş korkusunun bedelini ödeme rolü yine dişi özneye yüklenmektedir. Sinemada da bu durum benzerdir. Kadın, eril bakış dışında, eril ses üzerinden kadına belli sınırlar çizmektedir. Örneğin erkek sesi, filmlerde bedenden bağımsız bir şekilde duyulabilirken, kadın sesi sınırlı rollerle ve zayıf ya da pasif seslerle kendi bedenine hapsedilmiştir. Bu şekilde kadın gösteren konumuna geçememekte ve kadın edilgen şekilde beyaz perdeye ağlayan, mırıldanan insan profili ile yansımaktadır (Aktaran Smelik, 2008: 15).

Silverman, çalışmalarında sinema dışında ağırlıklı olarak Freud ve Lacan'ın fikirlerini tartışmaya açmıştır. Anne-kız ilişkisi, özdeşleşme ve Oedipus Kompleksi gibi kavramları tekrar ele alan yazar, feminizmin eril tahakküm ile olan mücadelesinin temel nedenini de psikanaliz ile bağdaştırmakta ve kız çocuğunun anneye duyduğu arzu ve özdeşleşmenin doğal sonucu olarak kadın mücadelesinin ortaya çıktığını savunmaktadır (Aktaran Smelik, 2008: 16). Silverman'ın ana akım sinemada sesin bakış kadar mühim bir mesele olduğu tezine destek fazla kuramcıdan gelmemiştir. Bu konuda Silverman ile aynı paydada olan en belirgin isim Mary Anne Doane'dir (Bloom, 2014: 491).

Amerikalı feminist film teorisyeni Mary Anne Doane, odak noktasını Mulvey'den aldığı ilhamla kadın seyirci üzerine taşımaktadır. *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (Film ve Maskeli Balo: Kadın İzleyicinin Kurumsallaştırılması-1982) isimli makalesiyle bilinen Doane, bakış meselesini Mulvey'in yaptığı gibi etken/edilgen

izleyici karşıtlığı şeklinde ele almamaktadır. Onun yerine, yakınlık uzaklık meselesi üzerinden ilerleyen Doane, voyoristik bakışın mesafe gerektiren bir durum olduğunu, velhasıl sinema salonlarında bu durumun kadın için mümkün olamayacağını öne sürmektedir.

Doane, beyaz perdeye yansıyan kişilerin kendi hemcinsleri olması sebebiyle kadınların ancak ve ancak maske kullanarak kendi imgesinden uzaklaşabileceğini savunmaktadır. Bu yöntemin dahi yeterli bir mesafe koyamayacağını düşünen Doane, kadının seyirci olarak özdeşleşme sürecinden kaçmasının zor olduğunu altını çizmektedir (Aktaran Chaudhuri, 2006: 41). Bu noktada film kahramanlarıyla özdeşleşen kadın seyircinin, erotik bir nesneye dönüştürülen kadını beyaz perdede gördüğü gibi kabullenmesi ve içselleştirilmesi kaçınılmazdır. Kadın, izleyici olarak tüketen değil, tüketilen ve bu tüketim sürecinin pekiştiricisi rolünde hareket etmektedir (Aktaran Smelik, 2008: 7-8). Bu durum mazoşistik bir aşırılık içermesi nedeniyle aşırı özdeşleşme olarak düşünülmektedir (Thornham, 2001: 78).

Makalesinde fotoğraf sanatçısı Robert Doisneau'nun *Un Regard Oblique* (Dolaylı Bakış-1948) isimli fotoğrafını derinlemesine analiz eden Anne, bir alışveriş mağazasının vitrinine bakan bir adam ve bir kadının olduğu ilgili fotoda, köşede asılı duran çıplak kadın portesinin aslında eril bakış meselesinin güzel bir özeti olduğunu belirtmektedir. Bu durumun sinema perdesinde de farksız olduğunu düşünen yazar, kadının bakışın nesnesi olmaktan kurtulamadığının altını çizmektedir (Aktaran Chaudhuri, 2006: 42). *Un Regard Oblique*, erkek bilinçdışının göstergelerini tek bir imge ile anlatmak konusunda güzel bir örnek olarak kabul görmektedir.



Resim 1.3. *Un Regard Oblique*³ (Dolaylı Bakış-1948)

Son olarak, Doane feminist sinemanın önemli bir bileşeni olarak *femme fatale* kimliğini kendine odak noktası olarak belirlemekte ve Kara Filmlerdeki kadının ötekiliğinden dem vurmaktadır. Klasik sinema anlayışının kadına dair zulmünü *femme fatal*'in gizemli ötekiliği noktasında açıklayan Doane, feminist sinemanın karşıt gücünü anlatmada ise görsel estetikle kuşatılmış sinemadan beslenmekte ve 1983 yapımı Leslie Thornton'a ait *Adynata* filmine değinerek ana akım sinemaya dair karşı duruşun kodlarını deneysel kısa filmin gücüyle ifade etmektedir (Aktaran Draper, 2009: 168).

1.3.3.4. Teresa de Lauretis/Barbara Creed ve feminist film kuramı

İtalyan yazar, kuramcı ve akademisyen Teresa de Lauretis, *Feminist Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory* ve *Alice Doesn't: Feminism; Semiotics, Cinema* (1984) isimli makaleleriyle bilinmektedir. Düşünceleri, Mulvey ve Silverman ile benzerlikler göstermekle beraber, kadın seyircinin durumunu ve alternatif feminist sinemayı anlatı yapısı ile incelediği için onlardan bir nebze de olsa ayrışmaktadır (Saygılıgil, 2013: 158). Bu noktada, kadının durumunu Mulvey'in yaptığı gibi salt bakışın nesnesi ve özdeşleşme kavramları üzerinden anlatmanın yeterli olmayacağı argümanını savunan de Lauretis, anlatı ve özdeşleşmenin ödipal uzantılarına değinmektedir. Yazar, kadının sinemada sürekli olarak edilgen sunumlarla ön plana çıkartılmasının kadının makus talihi olmadığını, kadının kendi arzularını öne çıkararak eril ödipal arzuları tersine

³ <https://collections.artsmia.org/art/37306/un-regard-oblique-robert-doisneau>, Erişim Tarihi: 15.01.2020

çevirebileceğini ya da bu arzulara dair bir bent çekebileceğini iddia etmektedir (Aktaran Thornham, 1999: 55-56).

Kadının sinemadaki konumunu göstergebilim ve psikanaliz aracılığıyla anlamaya çalışan de Lauretis, birçok çağdaşı gibi sinemadaki kadın temsilini feminist bir gözle incelemektedir. Son tahlilde ise psikanaliz yerine semiyotik bakış açısını kendine esas alan yazar, anlatı yapılarının göstergeler üzerinden anlaşılmasının feminist teorinin doğasına daha uygun olacağını savunmaktadır (Aktaran Smelik, 2006: 12-14). Bu durumun eril arzuların semiyotik göstergelerinin kadının konumuna dair derin ipuçları vermesinin de büyük etkisi olduğu savunulabilir. de Lauretis bireylerin kendilerini temsil ettiklerini, kendilerini performe ettiklerini, sinemada kendilerini oynadıklarını ve bizlerin seyirci olarak bunları deneyimlediğimizi ifade etmekte ve semiyotik bakış açısının sinematik temsille örtüştüğünü savunmaktadır (Aktaran Draper, 2009: 148)

Kadınların sinemadaki temsillerine dair kullanılan retoriğin tekrardan gözden geçirilmesinin öneminden bahseden de Lauretis (2000: 318), bunun sanat sinemasının gelenekleri sayesinde mümkün olabileceğini savunmaktadır. Teresa de Lauretis'e (2000) göre, tarihten günümüze sinemada karşılaşılan kadın, bir temsildir, gerçeği yansıtmamaktadır. Kadın; tarihsel, kültürel, sosyolojik gerçeklerin kristalleşmiş uzantısıdır. Bir başka deyişle, üretilmiş bir temsildir ve bu üretim sürecinin sorumlusu doğrudan patriyarkanın kökleridir. Gerçek kadınlık ise yansıtılan imajların arasında kaybolup gitmektedir.

Alice Doesn't: Feminism; Semiotics, Cinema (1984) isimli çalışmasında, öznellik meselesini detaylandıran de Lauretis, öznelliğin sürekli olarak üretilen ve inşa edilen bir süreç olduğunu ve bu sürecin oluşumunda hikayenin ya da anlatının da rol oynayan bir element olduğunu belirtmektedir. Teresa de Lauretis (1984), anlatıların oluşlarındaki ödipal etkilere de değinmekte ve hikâyelerin ortaya çıkışının özünde ödipal arzuların varlığından bahsetmektedir. Bu arzuları ise, erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyet kurma çabasının sosyo-kültürel bir yolu olarak görmektedir. Cinsel arzuların, kadını anlama ya da bilme arzusuyla özdeş olduğuna inanan de Lauretis açısından, kadın bir gizemdir ve eril arzu kadın bilinmezliğini çözmenin yollarını aramaktadır (Aktaran Smelik, 2006: 13).

Mulvey'in eril bakış tezine olan yaklaşım noktasında de Lauretis'in fikirleri de çok farklı nitelikler taşımamaktadır. Yazar, bakışı iki belirgin süreç olarak incelemektedir. Buna göre ilk süreç, "nazarla aktif eril özdeşleşmeyi ve imgeyle dişil pasif özdeşleşmeyi" içermekteyken ikinci süreç "hem anlatısal hareketin kişisi olan mitik özneye, hem de anlatısal kapanmanın kişisi olan anlatı imgesiyle çifte özdeşleşme"den oluşmaktadır. Bu noktada ikinci süreçte bireysel özdeşlemeden kaynaklı olarak kadın izleyici etken ya da edilgen arzu konumunda yer almaktadır. Sinema ve anlatının ise kadının edilgenleşmesine neden olduğu düşüncesi Teresa de Lauretis'in merkeze aldığı bir yaklaşımdır (Smelik, 2006: 13-14).

Kitabında, anlatı yapısının, metin içinde kadını olabildiğince kadınsı göstermek gibi bir amacı olduğunu vurgulayan yazar, dişil öznenin eril gücün ona kodladığı kadınsılığı kabullenmek zorunda bırakıldığından bahsetmektedir. De Lauretis'in sinema teknikleri, anlatı yapısı, dişil arzu üçgeni hakkındaki düşüncelerini özetleyen Smelik (2006: 13), şu ifadeleri kullanmaktadır:

"De Lauretis, anlatının işlevlerinden birinin de kadınları, rızaları olsun olmasın, kadınsı olacak şekilde kışkırtması olduğunu ileri sürer. Bu, çok zalim ve zorlayıcı bir kışkırtma biçimidir. Dişil özne, zorla kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılır. Bu noktada de Lauretis, Mulvey'in ünlü sözünü bir adım ileri taşır: Sadece hikâye için sadizm gerekmez, sadizmin de hikâyeye ihtiyacı vardır. Anlatıdaki arzu ile kadınlara uygulanan şiddet arasında yakın bir bağ vardır ve sinemasal anlatı teknikleri, kadınlara uygulanan zulmün toplumsal boyutlarını hem yansıtır hem de onları destekleyip güç verir. Diğer bir deyişle, temsil başka bir isimle 'güç'tür'".

Teresa de Lauretis, diğer yandan lezbiyen filmlerine dair de çeşitli saptamalarda bulunmuştur. *The Practise of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994) isimli kitabında psikanalizle lezbiyenlik arasında bir ilişki kurarak Lacancı yaklaşımlardan farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Filmlerdeki performans yapılarını lezbiyenlik üzerinden açıklayan de Lauretis, lezbiyen maskelemesi ifadesini kullanmakta ve kadın maskelemesinin eril dünya yerine kadın dünyasına kaymasının olası sonuçlarını anti-Lacancı şekilde değerlendirmektedir. Diğer yandan sapkınlık meselesini parafili bağlamında ele almaktansa lezbiyen arzuyu kuramsal bir düzlemde inceleyerek psikanalizle bağdaştırmaktadır. Hadım meselesine de değinen de Lauretis, diğer yandan da lezbiyen arzuyu dişil beden ile özdeş şekilde incelemektedir.

Bir başka incelenmeye değer kuramcı Avusturyalı feminist yazar ve teorisyen Barbara Creed'dir. Özellikle sinema kadın ilişkisini korku filmleri üzerinden ele almasıyla tanınan yazarın en bilinen çalışması, 1993 yılında yayınlanmış olan *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* isimli makalesidir. Makalesinde öncelikli olarak korku filmlerinin diğer janrlara göre daha az saygı gören bir tür olmasından bahseden Creed (1993), bu türü baskılanan ya da arzulananın dışı vurumu ile açıklamaktadır. Sonrasında ise kadının canavarlıkla özdeşleştirildiğini, kronolojik bağlantılar kurarak özetlemekte, diğer yandan eşcinsel eğilimleri de bu canavarlık temasının içerisine yerleştirmektedir. Ayrıca eski annelik modellerini mitolojik örnekler üzerinden de değerlendiren yazar, mitolojik kadın canavarlardan bahsetmekte, Medusa, Sirens ve Kali (Hint Mitolojisinde Hint Tanrıçası) gibi güçlü kadın canavarlara dair saptamalarda bulunmaktadır. Ancak zamanla kadınların canavarlaşma şeklinin değiştiğini ve kadınların kurbanlara dönüştüğünün altını çizen Creed, sinemada Frankenstein ya da Dracula gibi güçlü canavar figürlerin erkeklikle ilişkilendirildiğini savunmaktadır. Bu durumu da Freud'un iğdiş edilme meselesi ile açıklamakta ve kadının gücünün zayıflatılması duygusuyla kadın canavarların evrim geçirdiğini ifade etmektedir (Aktaran Chauhdhuri, 2006: 93-95). Dolayısıyla, korku sineması güç odaklı kabul edilen kadın temsillerini kontrol etmek durumunda kalmaktadır.

İlgili çalışmada, gerilim ya da korku sinemasında kadının şeytani sunumları, psikanaliz bağlamında ve Julia Kristeva'nın *abject* kavramı doğrultusunda incelenmektedir (Chaudhuri, 2006: 92). *Abject*, vücuttan atılan her madde olarak tanımlanmaktadır. Kristeva ise 1980'de yayınladığı *Powers of Horror* adlı çalışmasında ilgili terimi dışkı, idrar, sperm, kan, ter, kusmuk gibi kavramlara atıfta bulunmak için kullanmıştır. Ayrıca toplumdan dışlanan, öteki statüsündeki çoğu kavram *abject* olarak nitelendirilebilir. Kristeva, bu terimle iğrenileni, sistemden dışı atılanı, kopuşu ve ikincilliği bilinçdışı aracılığıyla anlatmak istemektedir (Aktaran Smelik, 2008: 173). Judith Butler (2008) ise, toplumda kabul görmüş inançların yarattığı sınırlar ve tabular dolayısıyla göz ardı edilen ya da ikincilleştirilen grupların dışarı atılması durumunda toplumun daha iyi hale geleceği düşüncesi üzerinden *abject* kavramını irdelemektedir. Kısaca *abject*, öteki olan, atılıp kurtulması gereken şeklinde sınıflandırılan bireylere dair bir kavram olarak tanımlanabilmektedir.

Creed ise, kadına dair çoğu göstergeyi *abjection* üzerinden incelemektedir. Kadın rahmi, kan, doğum süreci gibi çoğu doğal süreç, korku filmleri üzerinden kadınla bağdaştırmakta ve kadın ve rahim, yazar tarafından canavarlıkla özdeşleştirilmektedir (Thornham, 1999: 231). Yazar, makalesinde rahmin doğaüstü güçlerle, ruhani varlıklarla, cadılar ya da şeytanlarla bağdaştırıldığını, dolayısıyla kadın rahminin abject bir meta olduğunu savunmaktadır. Sinema, korku janrı üzerinden kadının bedenini bir tür şeytan imgesi üzerinden tanımlamaktadır. Rahim tıpkı pandoranın kutusu gibi şeytani olanın kilit noktasıdır ve korku filmleri, kadının vücudunun sorunlu hale getirilişinin somut örnekleridir. Keza vajina da, çoğu korku yapımda tiksiniilen, kirli ya da lanetli olanın varlığı üzerinden betimlenmektedir.

Creed'in korku filmlerine yönelik saptamalarına destek bağlamında *Korku Sinemasının Psikanalizi* isimli kitabında Tan Tolga Demirci (2006: 162) korku sinemasının temel amacını “toplumsal ve ‘anatomik’ doğasından sapmış/saptırılmış kadınlığın şeytansı güçlerini örgütlemek ve onun yeni dilini yansıtmak yönündedir” cümlesiyle açıklamaktadır. Diğer yandan, yine Creed'in korku sinemasında kadın tasvirine benzer şekilde, Demirci (2006: 162) dişil kimliği bu janr için üç temel kategoride ele almaktadır. Bunlardan ilki, *femme fatale*, ikincisi doğasından sapmış ve kadınlığını yitirmiş, doğaüstü güçlerle ilişkili kadın kimliği, sonuncusu ise depresif, durağan, arafta, ne çocuk ne kadın kalabilen ve yine psişik güçlerle bağlantılı kadın kimliğidir. Tıpkı Barbara Creed gibi, Demirci de (2006: 163) kadını psikanaliz üzerinden değerlendirmekte ve kadının ikincil durumunu penis kıskançlığı meselesi üzerinden ele almaktadır.

Creed, diğer yandan erkek bedenine dair de saptamalarda bulunmakta ve eril bedeni doğal, insani ve normal olanla bağdaştırırken, kadını ise tuhaf bir dünyaya açılan kapı gibi görmekte ve hamileliği de bu garipliğin son noktası olarak nitelendirmektedir (Aktaran Chaudhuri, 2006: 92). Yazar, ayrıca dişi vampir temasına değinmektedir. Sinemanın kadın vampiri (vampirella) seksi, kana susamış, erkek vampire göre daha tehlikeli, cani şekilde sunduğunu vurgulamaktadır. Güçlü vampirella figürü ise hadım meselesini akla getirmektedir. Ayrıca vampirelların kan ve cinsel arzularla özdeş sunumu da menstürasyon ile bağdaştırılmaktadır. Kısaca korku filmleri, patriyarkal düzene karşı tehdit teşkil eden kadın vampirleri abject şekilde, korkunç, mide bulandırıcı ve ölmeyi hak eden mahlukatlar olarak tasvir etmektedir (Chaudhuri, 2006: 98; Saygılıgil, 2013: 161).

Özetle, Barbara Creed, Mulvey'in eril bakış yaklaşımından farklı olarak, kadının korku sineması özelinde ne gibi rollerle seyirciye sunulduğunu açıklamaktadır. Kadın izleyicinin bu tarz kimliklerle özdeşleşmesinin mümkün olup olmayacağını da tartışan Creed, genel hatları itibarıyla durum tespiti yapmakta, farklı filmler üzerinden verdiği örnekler ile korku sineması ve slasher filmlerdeki kadın canavarların aslında ürkülen ve sisteme tehdit unsuru olan canlılar olarak görüldüğünü ima etmektedir. Bunun dışında, televizyondaki ve korku filmlerindeki şiddet temasına da değinen Creed, feminist film kuramı bağlamında gerilim ve korku türlerini kadın bağlamı ile ele alan, Freudyen bakış açısını Kristeva ile birleştirerek yorumlayan önemli bir isim olarak göze çarpmaktadır (Thornham, 1999: 231-232).

1.3.3.5. Anneke Smelik ve feminist film kuramı

Hollandalı ünlü teorisyen ve akademisyen Anneke Smelik, günümüzde moda, giyilebilir moda, moda çalışmaları gibi farklı disiplinlere yönelmiştir ve bu yeni disiplinleri, Deleuze ve Guattari gibi isimlerin düşünceleriyle beslemektedir. Ancak bu yeni çalışma alanlarından bağımsız olarak, Smelik kadın çalışmaları için öncü isimlerden biri olarak kabul görmektedir. *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (2008) isimli çalışmasıyla alana çok büyük katkılarda bulunmuştur. Feminist sinemayı kuramlar ve kuramcılar bağlamında gerçek anlamda özetleyen yazar, ilgili kitapta eril bakış, dişil seyirci, anlatı ve öznellik, dişil arzu, şiddet, sessiz şiddet, direniş, yönetmenlik, abject, maskeleye, imgesel aşırılık gibi kavramları alt başlıklarla okuyucusuna sunmakta ve kadın sinemasını ve feminizm birlikteliğini birçok farklı disiplinden beslenerek özetlemektedir. Bu bölümde ismi geçen tüm kuramcıların fikirlerine kitabında yer veren Smelik (2008), feminist sinemayı limitlerin aşılması ve aşırılıklar noktasında açıklamaktadır (Öğüt, 2009: 212).

Anneke Smelik'in feminist anlatı sinemasına girişi, onu oldukça etkileyen bir film olan yönetmenliğini Margarethe von Trotha'nın yaptığı 1978 yapımı *Christa Klages'in İkinci Uyanış* filmi sayesinde gerçekleşmiştir. İlgili film, bir banka soygunu teması etrafında kadın dostluğu üzerinden anlatılmakta, kadın dayanışmasının bir faillik yaratabileceği argümanına dayanmaktadır. Smelik, ilgili filmi iktidara karşı bir baş kaldırının sembolik izleği olarak görmektedir. Smelik de bu çerçevede bir feminist film tanımına gitmiş ve siyasi ve kültürel iktidar ilişkilerine karşı reaksiyon gösteren eleştirel

filmleri ve bu durumu kadın bakış açısıyla sunan yapımları feminist sinema kategorisinde değerlendirmiştir (Öğüt, 2009: 212). Smelik'in feminist sinema tanımında sadece patriyarkal ana akım sinemanın klişe kodlarından kaçmak üzerine kurulu, dümdüz bir deneysel sinema anlayışı yer almamaktadır. Smelik, sinemanın imkânlarını alternatif bir güç ve imge yaratarak kullanan film pratiklerini öncülemekte ve sınırlı bir yaklaşımdan ziyade, sınırları esneten filmleri feminist sinema sınıfında incelemektedir (Smelik, 2008: 6).

Smelik, diğer yandan siyah feminizmi ve siyahî kadınların beyaz perdedeki hallerini de önemsemekte, lezbiyen film çalışmalarını çalışma kapsamına almakta ve fetişizm temasını ayrıca gözden geçirmektedir (Saygılıgil, 2013: 160). Buna ek olarak, beden, vücut, pornografi, biyoloji, teoloji söylemlerini feminizm ile bağdaştıran Smelik, öznenin nerede durması gerektiğine dair çözümlemelerde bulunmakta ve aşırının, görsel anlamda ekstrem olanın peşinden gitmektedir. Diğer yandan anlatı meselesini de açıklarken yine ödipal vurguları kendine merkez alan yazar, bilinçdışını anlatırken anlatının bir şekilde iktidarla ilintili olduğunu ima etmektedir (Aktaran Ergeç, 2019).

Smelik (2008), kadın sinemasını Butler'a dayandırarak özetlemektedir. Özellikle imgesel aşırılık, parodi ve taklit kavramlarının topluma dayatılan kadın rollerini kırabilmenin yegâne yollarından olduğunu savunmaktadır. Tıpkı Nato Thompsun'un (2018: 37-50) *İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm* adlı kitabında ileri sürdüğü gibi, bazen aşırılıklıklar, bazen silik yapılar, bazen kaygan ve kristal imajlar, bazen ise güçlü ve absürt mesajlar kadına ve kapitalizme dair failliğin anahtar kodları olarak görülmektedir. Smelik, imgesel aşırılığı kadın için bir baş kaldırı olarak görmesi nedeniyle, kadın çalışmaları noktasında birçok akademisyene onu ayrı bir yerde değerlendirme imkânı sunmaktadır (Öğüt, 2009: 212). Dahası diğer kuramcılar dışıl özneyi başka açılarla ele almaktadır. Örneğin, Mulvey için dışı özne erkektir, Kaplan için dışı özne marjinaldir, Doane için mazoşist, de Lauretis için ise özne olamayandır (Smelik, 2008: 12). Smelik ise daha kapsamlı ve detaylı incelemelerde bulunmakta ve film örneklerini birçok kuramcının argümanı üzerinden açıklamaktadır (Saygılıgil, 2013: 160).

Smelik, gerek yukarıda adı geçen kitabında gerekse makalelerinde birçok film den beslenmektedir. Film örneklerini bazen sekans sekans özetleyen yazar, feminist sinema dendiğinde akla klasik Hollywood sineması ve alternatif sinema karşıtlığının gelmesinden

ise rahatsızlık duymaktadır. Dolayısıyla, yazar yalnızca deneysel kadın sinemasının ve görsel haz yahut eril nazar temalı filmlerin bu kategoride incelenmesinden, feminist duruşu olan ve sinemaya dair kalıpların kadın lehine anlaşılabilir şekilde kullanıldığı tüm filmleri öncülemenin öneminin altını çizmektedir. Buna ek olarak, kadın ve feminist film ilişkisi noktasında, Smelik (2008: 8-11) kadını özne konumuna sokarak üç kategoride ele almaktadır. Bunlar sırasıyla kadın yönetmen, kadın aktris ve sinemadaki kadın seyircidir. Yönetmen meselesine ayrı bir parantez açan yazar, özellikle auteur kavramına karşıdır çünkü gerek Fransız sinemasının gerekse Hollywood'un dışıl yaratıcılığın potansiyelini yok saydığını iddia etmektedir (Smelik, 2008: 29). Auteur kuramının genel anlamda erkeklerle bağdaştırılması, yönetmen sineması dendiğinde akla sıklıkla erkek yönetmenlerin gelmesi ise daha ziyade sinema endüstrisi ve ekonomi politik ile bağdaştırılmaktadır.

Smelik, özellikle Percy Adlon'un 1988 yapımı *Bağdat Kafe* filmini ve Jane Champion'un 1989 yapımı *Sweetie* filmini ayrıntılı şekilde incelemektedir. Bu filmlerde yer alan görsel aşırılıkların klişe imajlara karşı bir reaksiyon olduğunu dile getiren yazar, imgenin sinema için değerini tartışmakta ve güçlü imgeler ve absürt imajlarla geleneksel sinema anlayışının esnetilebileceğini bu filmler üzerinden okurlarına anlatmaktadır. Özellikle aşırı imajların, eril nazar, dikizlemecilik, fetişizm gibi patriyarkal uzantıların gücünü kırabileceğine inanmaktadır. Smelik, *Bağdat Kafe*'de yer alan görsel açıdan güçlü imajların kadına dair kalıpyargıları zayıflattığını belirtirken, *Sweetie* filminde yer alan psişik ve abject yapılanmalar (kusmuk ve dışkı) aşırılık duygusunu güçlendirmekte ve anlatı yapısını kadının lehine çevirmektedir (Smelik, 2008: 17). Özellikle tekinsiz ve mizahi anlatımın yarattığı etki ve anlatı gücü, Smelik'in en çok altını çizdiği mesele olarak görülmektedir (Smelik, 2008: 188).

Bu noktada Smelik'in önerdiği şey klişeleşmiş hareket imge sinemasının yok edilmesi ve zaman imgeye dair yeni bir açılımın mümkün kılınmasıdır. Hem eril bakışı kıran hem de kadına dair olanın sunulmasına imkân veren bu tavır, birçok açıdan deneysel olarak kabul görse de, Amerikan Sinemasının güçlü eril etkisini azaltmada alternatif bir yol olarak Smelik tarafından önerilmektedir. Ayrıca gerçekliğin sinemanın düşsel ve kurgusal boyutunu ve onun erkeğin lehine gerçekleşen ödipal etkilerini yok edeceği savı Smelik için önemlidir. Yönetmenin dışıl bir anlatı yapısı benimsemesi ve bu tarzın izleyicinin zihnine gerçeklikle birleşerek yer etmesi kadın sinemasının kadının kendi olarak yer alabilmesinde

önemli bir tavır olarak nitelendirilebilir. Smelik'in gerçekçiliğin önemini vurgulaması bazı açılardan eleştirilmekte, gerçeğin bu derece ön plana çıkarılmasının seyircide yanılsamalara yol açabileceği öne sürülmektedir (Ergeç, 2019).

Smelik, bir başka film analizinde ise 1988 yapımı Monika Treut'a ait *The Virgin Machine* filmini ele almaktadır. Bu filmde de ilk odaklanılan nokta görsel imgelerin aşırılığı üzerinedir. Arzu ve lezbiyenlik, imgesel güç noktasında beslenen iki hedef tema olarak görülmektedir. Bu film, hem sistemin oturmuş film düzenini eleştiren bir yapıda hem de geleneksel cinsiyet kodlarının karşısında duran bir noktadadır. Film analizinde Smelik, psikanalitik bir okuma yapmakta, abject kavramlara değinmekte, lezbiyenliği ve dışkıyı bir fantezinin psişik dışı vurumu olarak yorumlamaktadır. Lezbiyenliğe yönelik alaylı göndermeler ve queer karakterlerden beslenen tavırlar içeren film, Smelik için aşırılıkların tiyatral hallerini barındırmaktadır (Saygılıgil, 2013: 160).

The Virgin Machine (1988) aşkı bulmak için diyardan diyara yol alan bir kadının birçok farklı kadınla yaşadığı cinsel ilişkiyi konu almaktadır. Bu durum, kadın kimliğinin kendini ve cinselliğini keşfi şeklinde yorumlanabilir. Bu noktada, *The Virgin Machine* filmi, Smelik'e lezbiyen arzuyu kadının kendine dair olanı keşfetmesi olarak yorumlama imkânı da sunmaktadır. Tıpkı Barbara Creed gibi, Smelik de abjection kavramını kullanmakta, ancak Creed'den farklı olarak abjectionı bir öteki temsili olarak değil tabuların ve sınırların yıkılması ve özgürlüğün temini meselesi üzerinden açıklamakta ve yorumlamaktadır (Saygılıgil, 2013: 161). Bu noktada Kristeva'nın abjection kavramına dair ek bir açıklama yapmak gerekirse, ilgili terim ayna evresinden önce gerçekleşen, bastırılmışlığın bilinçli dışavurumu şeklinde özetlenebilir ve öznelliğimizin oluşmasındaki mihenk taşı şeklinde açıklanabilir.

Smelik, kitabında feminist yönetmenlerin klişe imajları kırmak için kullandığı sıradışı yöntemlerden de bahsetmektedir. Özellikle vajinanın cesur şekilde resmedildiği filmler için Smelik (2008: 189) şu cümleleri kullanmaktadır:

“Örneğin, lezbiyen yönetmen Barbara Hammer *Multiple Orgasm* (Çoklu Orgazm, 1976) gibi adlar taşıyan kısa filmler çekmiş ve söz konusu filmde vajina ve klitorisi andıran mağara ve kaya şekillerinin yer aldığı bir manzara görüntüsünün üzerine, olabildiğince yakın plandan çekilmiş ve bir parmağın klitorisine sürtündüğü bir vajina görüntüsü bindirmiştir. Kadın sanatçılar ve yönetmenler bu türden bir cinsel imgelem yaratmakla dişil cinsel organın temsil edilemeyeceği kanısında olan Batı

gelenegine karşı durmuşlardır. Bununla birlikte, Freud'un dişil cinsel organın görsel açıdan eksik ya da iğdiş edilmiş imgeler haricinde temsil edilemeyeceği iddiasına da meydan okumuşlardır”.

Görüldüğü üzere, Smelik (2008: 190) kadın bedeninin bir güç olarak yansıtılmasının önemini vurgulamakta, geleneksel görüntü imajlarının dışına çıkabilen aşırılıkların ödipal algıları yok edebileceği düşüncesine dem vurmaktadır. Özellikle toplumda tabu kabul edilen vajinanın mahrem edebiyatı üzerinden ikincilleştirildiği bir dünyada, filmlerin bu sınırları geçerek kadın bedenini olumlaması geleneksel ataerkil kodların gevşemesinin önünü açmaktadır. Fakat bu noktada kadın bedeni, baskın toplumsal yapı karşısında yine çıplaklık üzerinden de yorumlanabilmektedir. Dolayısıyla kadın bedeninin özgürce ifşası, alışlagelmişin yıkılmasına dair güçlü bir adım olsa da, mevcut egemen sistemin çatlaklarından sızmak sadece sinemanın sanatsal ayağı ile mümkün olamamaktadır. Bu durumu tahakkümün ve onun ideolojik aygıtlarının kadının aleyhine kurduğu patriyarkal ağla bağdaştırmak mümkün görünmektedir.

Smelik (2008: 204) kitabında daha önce de ifade edildiği üzere farklı film örnekleri ile fikirlerini savunmaktadır. 1987 yapımı yönetmenliğini Joanna Quin'in yaptığı *Girls Night Out* filmi, gücün ve sermayenin erkek dünyasından kadın dünyasına geçmesinin sonuçlarına odaklanmaktadır. Smelik, bu filmi fallus odaklı iktidarın çöküşü bağlamında tartışmakta ve eril tahakkümün kadınlar tarafından işgalinin olası sonuçlarını incelemektedir. Mizah ve maskeleye kullanımının yarattığı imgesel gücün yine bu kısa filmde de etkisi Smelik'in en çok bahsettiği temalardan biri olarak ifade edilebilir. Filmde penisin küçümsenen, alay konusu haline getirilen sahneleri ise erkeklerin iğdiş edilme korkusuna dair bir tür gönderme olarak yorumlanmaktadır.

Smelik, 1985 yapımı Marion Hansell'e ait *Dust* filmine dair de birçok saptamada bulunmakta ve aforizmalarını ırkçılık ve cinsellik üzerinden ele almaktadır (Aktaran Saygılıgil, 2013: 161). Ayrıca yazar kitabında yine Hansell'e ait 1987 yılına ait *Cruel Embrace* filmi de incelemektedir. *Dust* filmi özellikle baba figürünün oldukça fazla anlatıldığı bir yapımdır. Smelik (2008: 62-65), filmin başkahramanı Magda isimli karakter üzerinden, ırkçılığa ve kadınların faillik mücadelesinde yaşadığı korkuları ve başarısızlıklarını yorumlamaktadır. Bunu yaparken de filmin bakış açılarını teknik yorumlar ve sinemanın imkânları odağında ele almaktadır. Özetle, Smelik kadın sinemasını ve feminist sinemayı enine boyuna incelediği çalışmasında, kadını ve feminist sinemayı

psikanalizin köklerinden beslenerek detaylıca incelemekte, alana sunulan diğer fikirlerle beraber kendi argümanlarını harmanlamakta ve kadın ve kadın sinemasının olasılığını faillik ihtimali noktasında yorumlamaktadır.

1.3.3.6. E. Ann Kaplan/Annette Kuhn ve feminist film kuramı

Woman&Film Both Sides of the Camera (2001: 13-21) isimli kitabıyla bilinen Kaplan, ayrıca Music Television Network'deki müzik kliplerini postmodernizm üzerinden ele alan çalışmalara da imza atmıştır. Kaplan, ilgili kitabında eril bakış konusunu geniş bir spektrum üzerinden ele almaktadır. Ataerkil toplum, anneliğin bastırılması, fetişizm, kadın söyleminin Hollywood aracılığıyla baskı altına alınması ve erkek egemen sinema meselelerine çeşitli film örnekleri üzerinden değinen Kaplan, klasik sinemanın klişeler aracılığıyla gerçekliği yok eden bir yapısı olduğunu ve izleyicinin bu yapay inşayı fark edemediğini iddia etmektedir. Bakış meselesini ise hegemonik erkekliğin kendine ait olmayanı kontrol için kullandığı stratejik bir silah gibi gören Kaplan (2001: 205), anneliğin baskı altına alınmasını ise psikanalitik nedenlerle açıklamaktadır.

Bunun yanı sıra, kadın izleyicinin konumunu sorgulayan Kaplan (2001: 120), röntgenci bir bakışın kadınlarda olmadığını düşünmektedir. Kadın isterse, bakışın nesnesi değil öznesi konumuna geçebilecek güçtedir. Buna rağmen dişil bakışın arzu bağlamında erkek bakışı kadar güçlü olmaması burada değerli bir detay olarak nitelendirilmektedir. Bu nedenle, dişil bakış da bilinçdışımız ve dilsel yapılanmamızın ataerkil kodlarla beslenmesi sebebiyle erkek odaklı bir noktadan hareket etmektedir (Kaplan, 2001: 30). Kaplan'a (2001) göre, erkek bakışı bir hâkimiyet ve boyun eğdirme aracıken, kadının bakışı ise kontrollü ve sınırlı bir bakıştır.

Kaplan (2001), feminist sinemanın gerçekçi anlatım ile daha kompleks ve yoğun kodlar örerek bir film yapısı oluşturması gerektiğine inanmakta, diğer yandan geleneksel temsil araçlarının manipüle edilerek kadının lehine çevrilmesinin gerekliliğini savunmaktadır. Kitabında eril bakışın ya da kendi ifade ettiği şekliyle eril nazarın detaylarına değinen Kaplan, hegemonik erkekliğe dair bir gönderme yaparak her erkeğin bakışının eril bir güçte olmadığını, öteki konumundaki erkeğin durumunun farklı olduğunu belirtmektedir (Aktaran Smelik, 2008: 98). Kısaca, E. Ann Kaplan, klasik sinemadaki dişil bakış ve dişi arzu konularına değinerek klasik sinemadaki bakışın eril tahakküm tarafından

domine edildiği vurgusunu yapmaktadır. Erkek bakışının yok edilebilmesinin yegane yolu ise erotize edilen kadın imgesinin devrimci bir bakış açısıyla yok edilmesi veya eleştirel bir yapısöküme uğratarak bu duruma dair farkındalık yaratılmasıdır (Aktaran Smelik, 2008: 97).

Kadın, sinema ve izleyici meselesini Mulvey'den sonra ele alan ve kadının televizyon dizilerindeki konumunu psikanalizden beslenerek açıklayan bir diğer kuramcı Annette Khun'dur. *Women's Genres* (1984) (Kadınlara Yönelik Türler) adlı makalesi aracılığıyla televizyon dizilerindeki kadının konumunu ve kadın seyircinin durumunu özdeşleşme süreci ve dişil arzular meseleleri üzerinden açıklayan yazar, özellikle kadın seyirci meselesini sinema ve dizi bağlamında ele almaktadır. Sinema seyircisi ve sosyal izleyici şeklinde, iki temel kategoride kadın izleyiciyi ele alan Khun (2019: 369), sinemanın seyirci noktasında metni öncülediğini buna karşın dizilerin ise sosyal ya da endüstriyel şartlar doğrultusunda oluşturulduğunu iddia etmektedir. Çalışmasında temel olarak sinema izleyicisinin ve dizi izleyicisinin farklılığına değinen Khun (2019: 371), sinema kuramları ve televizyon kuramlarının farklı bağlamlarda olmasının seyirci/metin ilişkisinde belirleyici olduğunu ifade etmektedir.

Annette Khun (2019: 369-373), yapısal olarak farklılıklar taşımakla beraber esasen hem klasik sinemanın hem de dizilerin benzer işlevler gördüğünün altını çizmektedir. Sinemada bakış ve seyirlik yoluyla özdeşleşme yaratılırken, dizilerde bu durum günlük yaşam rutinlerinin izleyicinin algısına eklenmesi ile gerçekleştirilmektedir. Örneğin dizilerde kadınların ev işleri odaklı gösterilmeleri sosyal izleyici argümanını destekleyen bir vurgu olarak nitelendirilebilir. Yazar, diğer yandan kadın izleyicinin durumunu tartışırken pembe dizileri ve kadın filmlerini tartışmakta, bu iki farklı janrın nasıl bir kadın izleyici topluluğu oluşturduğunu ve bu türlerle ilgili kadın temsillerinin eril dünya ile olan ilişkisini incelemektedir.

Özetle, Khun ve Kaplan ana akım sinemanın yok edilmesinin gerekliliğini, izleyicinin pasif konumdan aktife geçmesinin zorunluluğunu vurgulamaktadır. Dahası, bu teorisyenler anlatının çoğu kez ödipal bir tuzak olduğunu ve bu tuzağın içine düşmemek için sinemanın bir öğreti olarak seyirci tarafından yorumlanması gereken bir aracı olduğunu iddia etmektedir (Güngör, 2010: 20). Klasik sinemanın bir hayli düşmanca bir konuma itildiği, karşı sinemanın ise kadın özgürlüğünün yegâne çözümü olarak

düşünüldüğü bu savlar, feminist film kuramının temelde benzerlikler gösterse de ayrıştığı bazı noktalar olduğunu da gözler önüne sermektedir. Çünkü klasik sinemanın tamamen reddi ve güçlü, bağımsız, cesur bir sinemanın benimsenmesi de kadının kendi olarak temsilini sağlamada yeterli bir adım olmamıştır.

Gördüldüğü üzere, bu bölüm feminizm kavramını sinema ile harmanlayan teorisyenlerin genel fikirlerine dair genel bir çerçeve çizmektedir. Laura Mulvey'in öncülüğünde güçlenen ve ardından birçok farklı kuramcı ya da akademisyen tarafından ele alınan feminist film kuramı, kadının sinemada kimliksizleştirilmesi sorunsalının derinliklerine inerek ilgili soruna ışık tutmak, çözüm bulmak ve ataerkil dünyanın ötekileştirici dünyasına karşı bir reaksiyon geliştirmek derdine düşmüştür. Karşı sinema, kadın sineması, feminist sinema ya da avant-garde sinema, adı ne olursa olsun erkek dünyasında nesneleştirilen kadının, sinemadaki sesini gerçekçi bir şekilde sunmak feminist film kuramı ve feminist film eleştirisinin temel amaçları olarak ifade edilebilir.

Feminist film kuramı, feminist film kültürü gibi kavramlar günümüzde hala tartışılmakta, ilgili yaklaşımların amacına ulaşp ulaşmadığına dair tartışmalar süregelmektedir. Tam anlamıyla bir feminist film yapımı teorisinin ortaya konulamamış olması, sinema, bakış, izleyici üçgeninde gidip gelen ve pratiğe dökülmede sorun yaşayan yaklaşımlar, belirli ölçüde farkındalık yaratmış olsa da, bu teori ana akım sinemanın sert rüzgârında bir hayli savrulmuştur denilebilir. Buna karşın kadın yönetmenlerin her ülkede artış göstermesi, auteur kadın yönetmenlerin ortaya çıkışı, kadın filmlerinin sınırlı da olsa sinema salonlarına ulaşabilmesinde feminist sinema mücadelesinin etkisi büyüktür (Arslantepe, 2010).



İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM, KARA FİLM VE YENİ KARA FİLM BAĞLAMINDA DAVID LYNCH SİNEMASI VE KADIN

2.1. Modernizm

Modernizm, çok yönlü bir kavram olması nedeniyle hem sosyolojik hem ideolojik hem de sanatsal açımları olan, bundan kaynaklı olarak farklı tanımlamalara ve açıklamalara sahip bir terimdir. Fakat modernizmin anlaşılabilmesi için kavramsal arka planının da doğru analiz edilmesi mühimdir. Bu noktada ilk olarak modern kelimesinin anlaşılması gerekmektedir. Modern eskiden yeniye geçişin ifadesi olarak bilinmektedir. Sıklıkla Avrupa dünyasını ve Rönesans dönemini tanımlamak adına kullanılmıştır. Ayrıca modern çoğu kez yeni olan ya da yakın geçmiş ile ilişkilendirilmektedir. Modern olmak kendi içinde çelişkili bir ifadedir. Çünkü bugün modern kabul edilen bir yaklaşımın, gelecekte dönemin özelliklerine ayak uyduramaması olasıdır. Örnek verilecek olursa, Rönesans Orta Çağ Avrupası'na göre daha moderndir ancak Orta Çağ Avrupası da Eski Yunan kültürüne oranla daha modern bir özellik göstermektedir. Bu nedenle modernlik kavramı paradoksal bir nitelik göstermektedir (Demir, 2014: 19).

Modernizme dair bilinmesi önemli kabul edilen bir başka kavram ise modernliktir. Modernlik belirli bir tarihsel dönemde çağdaş ya da modern kabul edilen değerlere yönelik bir terim olarak bilinmektedir. McGowan'a (1991: 4) göre modernlik 1500-1800 yılları arasındaki değişimlere denk gelmektedir. Kent hayatına geçiş, oligarşik ve monarşik yapıların çöküşü ve kiliseye olan bağlılığın azalması, bunlara ek olarak bilimin ve kapitalizmin güçlenmesi modernlik ile örtüştürülmektedir. Modernlik, ayrıca 16. yüzyıldaki büyük sosyo-kültürel değişimlerin sonucunu da nitelemek adına kullanılan bir terimdir (Demir, 2014: 21). Modernlik bir bakıma kültürel bir devrim, ekonomik bir değişimdir. Dolayısıyla modernizmin oluşumundaki belki de en güçlü kavram modernliktir.

Modernizm ile paralellik gösteren fakat belirli açılardan ayrılan bir başka kavram ise modernitedir. Özünde eskiden ve geçmişten kopuşu ifade eden modernite, toplumsal ve siyasi açıdan topyekün bir dönüşüme denk gelmektedir. Bu değişim ve dönüşümün

kaynağında ise rasyonalite yani akılcılık bulunmaktadır. Modernitenin çıkış noktasında ise Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali ve felsefi açıdan Aydınlanma Hareketi olduğu söylenebilir (Savaş, 2017: 4). Max Weber tarafından oluşturulan modernite kavramı tarihsel bir periyoda atıfta bulunmak adına da sıklıkla kullanılan bir terimdir. Weber'in bakış açısından değerlendirildiğinde, modernite feodalite sonrası dönemi ifade etmek için kullanılır. Bu dönemin temel vurgusu akıldır ve bu perspektife göre, us bizi aydınlanma ruhuna götüren ana güçtür (Şaylan, 1999: 30). Modernizm ise bu döneme karşı ortaya çıkmış eleştirel bir düşünce ve sanat akımıdır (Yılmaz, 2017: 31).

Modernleşme kavramı da modernizm ile kardeş bir terimdir. Sarup'a (1995: 157) göre modernleşme; endüstriyelleşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, şehirleşme, kapitalizm, icatlar, yenilikler ve yeni modern ulus devlet oluşumlarının farklı aşamalarını ifade etmek üzere kullanılan bir kavramdır. Doğu ülkelerinde ise modernleşme, batılılaşma yani ilerleme, küresel düzendeki en son evreye ulaşma çabası olarak açıklanmaktadır (Demir, 2014: 22). Modern, modernite, modernlik gibi kavramlar modernizm kavramına dair genel bir arka plan oluşturmaktadır. Modernizm ise bu kavramlarla benzerlikler göstermekle beraber biraz daha geniş bir şekilde ele alınmaktadır.

Türk Dil Kurumu'na göre, modernizm “Çağdaşlık” ya da “Çağdaşlaşma akımı” olarak tanımlanmaktadır. Kelimenin kökeni ise bir hayli eskilere dayanmaktadır. Latince modernus kelimesinden geldiği bilinen modernizm, 5. yüzyıldan itibaren eski olandan yeni olana doğru bir yönelmeyi ifade etmektedir (Kumar, 1999: 88). Habermas'a (1994: 31) göre de, modernlik düşüncesi ve modernizm salt rönesans, reform ya da aydınlanma hareketleri ile sınırlı değildir. Ona göre, bu terim eski ile yeninin karşıtlık olarak ortaya çıktığı 5. yüzyıldan beri hep bir şekilde hayatımızdadır.

Bir başka tanımlamada ise modernizm eskiden kopuşu, radikal bir değişimle yeniye yol alışı ifade eder (Savaş, 2017: 4). Aslında modernizm, orta çağ inanç sistemine dair bir karşı geliştir ve modernizm, batıl olanın yerine olguculuk ve akılcılığın değer gördüğü yeni bir dünya düzeni yaratmak istemenin hikâyesidir. Orta çağda kilisenin oluşturduğu dogmalar, toplumsal kuralları belirlemekte ve bu ölçütlerin dışına çıkan birey, sistem dışına itilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, modernizm öncesi dönemde Tanrı merkezli ussallık söz konusudur. Modernizm ise bu ussallığı ters düz etmiş ve başköşeye aklı

yerleştirmiştir. Bu öğretide kanıt ve uygulabilirlik mitlerin yerine geçerek somut gerçekler ve bilimle pekiştirilmek istenmiştir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 13).

Dolayısıyla modernizm mantık ve bilginin evrenselliği ile gelişmiş, güçlenmiş ve şekillenmiş bir kavramdır (Yıldırım, 2010). Dahası modernizm aydınlanma ruhunu ve eleştirel aklın gücünü yansıtmaktadır. Bu noktada ünlü Yunan filozof Sokrates'in hayatı sorgulamadan yaşamanın değersizliğine dem vurduğu ifadeleri, eleştirel aklın köklerinin binlerce yıl geriye gittiğine dair en belirgin kanıtlardan biri olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra Renè Descartes'ın "düşünüyorum öyleyse varım" cümlesi de yine eleştirel düşünceyi ve aklın gücünü vurgulayan yaklaşımların bir özeti niteliğindedir (Aktaran Yılmaz, 2006: 13). Skolastik düşünceyi reddeden bu düşünce ve söylemler, insan aklının, mantığın ve eleştirinin değeriine dair ilk güçlü adımlardır.

İlgili eleştirel bakışın ilk temellerini atan kişi ise eleştirel felsefe dendiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olan Immanuel Kant'dır (1724-1804). Kant, insanın kendi kaderini kendi aklıyla belirlemesi gerektiğine inanmakta ve başkalarının rehberliğinde sürülen bir yaşamın insanı aciz bırakan bir durum olduğunu öne sürmektedir. Buna engel olmanın yegâne yolu ise mutlak gerçek olarak ifade edilen kalıplaşmış değeri yargılarının sorgulanması ile mümkündür. Tek gerçek olarak bireylere dayatılan olgulardan şüphe duyulması bireylerin kendi aklıyla hareket etme cesaretini göstermesini sağlayacaktır. Kant böylece eleştirel düşünce sistemini güçlü bir düzlem üzerinden ele almış ve modernizmin ana yapısının oluşmasına da ön ayak olmuştur (Aktaran Savaş, 2017: 5).

Modernizm bu düşünceler ışığında doğmuştur. 17. ve 18. yüzyılda şekillenen, farklı toplumsal gelişmelerle dallanan modernizm, hem Fransızca'da hem İngilizce'de yeniye dair olan ya da çağdaş olana karşılık gelen bir kavram olarak bilinmektedir (Kızılçelik, 1996: 9). Daha önce de vurgulandığı gibi modernizm esasında Avrupa'da ortaya çıkan aydınlanma hareketinin bir sonucudur. Köklerini rönesans ve reform hareketlerinden alan aydınlanma mücadelesi, birey, insan, akıl, insan hakları, eşitlik, sosyal sözleşme görüşü gibi meselelerden beslenen bir sistemdir. Buradaki temel amaç, insan aklının ve mantığın, batıl inançların yarattığı taassup etkisini kırmasına ön ayak olmaktır. Bu sistemin devamı ise modernizm fikrinin doğuşunu tetiklemiştir (şaylan, 1996: 16). Ayrıca Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi de modernizm düşüncesinin oluşumunda önemli rol oynamış hadiselerdir (Yıldırım, 2010).

Geleneksel alışkanlıkların, alışlagelmiş ve kemikleşmiş toplumsal yapının değişimine dair bir haberci niteliğinde olan modernizm, tarımdan ve ilkel üretimden sanayileşmeye geçişi, okuma yazmanın olmadığı kırsal dünyadan eğitimin ön plana çıkarıldığı kent hayatını, kitle iletişim araçlarının ve tüketim kültürünün bireylerin merkezlerine yerleştiği bir yapıyı hayata geçirmek üzerine kuruludur. Bilimsel, ekonomik, kültürel, endüstriyel ve siyasi birçok değişimi içinde barındıran bu yaklaşım, modernizmin de esas yapısını oluşturmaktadır. Modernizm aracılığıyla dini değerlerin, baskıcı, otoriter rejimlerin yerine, özgürlüğün ön plana alındığı, insan aklının değerli kabul edildiği yepyeni bir düzen yaratılmak istenmiştir. Kısaca değişim, eskinin reddi ve yeninin benimsenmesi üzerinden düşünülmektedir. İşte aydınlanma hareketinin açtığı yolda ortaya çıkan modernizm, kurulu birçok yapıyı yerinden sarsarak insanlık adına daha ideal bir düzen yaratmayı amaçlamıştır. Ancak modernizmin temelindeki çoğu kavram bir şekilde kapitalizm ve burjuvaziyle iç içe ilerlemektedir (Aslan ve Yılmaz, 2001). Burjuvazinin kilise ve soylularla olan çıkar çatışmaları ve burjuvazinin değer yargılarının eski geleneklerle örtüşmemesi, eskiden yeniyi doğru geçişin habercisi niteliğindedir.

Erken modernist düşünürlerden Charles Baudelarie ise diğer modernizm savunucusu filozof ve sosyologlardan farklı bir modernizm anlayışından bahsetmektedir. Baudelarie (2004), modernizmi gündelik hayatta benimsediğimiz modernizm ve içerisinde kapitalizmin olduğu ideolojik modernizm şeklinde iki ayrı kategoride ele almaktadır. Akılcılık, ilerlemecilik ve bilimsellik üzerine kurulu modernizm, ona göre ideolojik bir yaklaşımdır ve modernizm onun bakış açısına göre daha estetik ve sanatsal bir kavram olarak düşünülmelidir. Buna ek olarak, Baudelaire'in modernizm ile ilgili düşünceleri kültürel açılımları olması nedeniyle sanat ile doğrudan bağlantılıdır ve güzellik meselesi modernizmin başat kavramı olarak kabul görmektedir. İktisat, ekonomi ya da kentleşme bir toplumun iç yapısını anlamak için yeterli değildir ancak sanat sosyo-kültürel inşanın aynası olabilme yetkinliğine sahip olduğu için modernizm adına en değerli aygıttır (Gültekin, 2007).

David Harvey'e (1999: 21) göre modernizm, mantık ve belirli bir plan dâhilinde toplumun şekillendirilmesi ile yakinen ilintilidir. Teknolojinin, endüstriyelleşmenin ve bilimin standart bir yapı haline gelmesi modernizmin ilkelerini oluşturmaktadır. Aydınlanmış, yargılama ve eleştirme gücü gelişmiş bireylerin ortaya çıkması, modernizmin en önemseddiği meseledir. Buna ek olarak, bilimsel gücün ve hâkimiyetin

esas alındığı yeni bir dünya düzeni hayali yaratan modernizm, evrensel ahlak ve hukuk ilkeleri çerçevesinde şekillenmiş bir yapı olarak inşa edilmiştir (Şaylan, 1996: 18).

Daha özet ve anlaşılır bir açıklama yapılacak olursa, modernizm; günlük hayatta yaşanan şeylerin sıradanlaşması, yeni hayat biçimlerinin ortaya çıkması sonucu farklılaşan sosyal yaşam, bireyselleşmenin ve şehirleşmenin güçlü yükselişi, sanayi ve teknolojinin toplumların merkezinde yer alması ve kapitalizmin ekonomik gelişmelerin tam kalbine yerleşmesi gibi gelişmelerle oluşmuş yeni bir dünya düzenine karşılık gelmektedir. Bu bağlamda geçmişin izlerini silen ve yeniyi öncüleyen modernist düşünce, adetlere, geleneklere, göreneklere ve dinle bütünleşmiş düşünce yapılarına bağlı olmadan oluşan bir toplum ve evren yaratma arzusunun sonucudur (Giddens ve Pierson, 2001: 27).

Felsefe, hukuk, ahlak anlayışı, din, siyaset, ekonomi, tarih gibi kavramların eleştirisi aracılığıyla sosyo-kültürel değerlerin yeniden oluşturulması hayali, modernizmi başka bir boyuta taşımıştır. Bu açıdan bakıldığında modernizm yüzyıllardır süregelen baskıcı kilise anlayışına bir tepkiden ibaret şekilde açıklanamaz. Buradaki aydınlanma hareketi ve beraberinde ortaya çıkan modernizm düşüncesi topyekün bir değişimin mücadelesine karşılık gelmektedir. İnsanoğlunun zihnini kiraya vermeden, kendi potansiyelini ve aklını kullanması insanı yüceltecek, böylece bireyler baskıyla ve kalıplaşmış ve kirlenmiş değer yargılarıyla zarar görmeyecektir. Bu noktada modernizm özünde bir eylem olarak eleştiriye benimsemiş, bu eleştirel bakış açısı sayesinde hep daha ileriye gitmenin, geçmişteki noksan olan parçaların tamamlanması projesine dönüşmüştür (Gümüş, 2010: 19).

Demirkol'da (2008: 21) yukarıdaki açıklamalara benzer bir tanıımı benimsemekte ve modernizmi, kapitalizm ve bireyselleşme üzerinden tanımlamaktadır. Bu ifadeler ışığında söylenebilir ki modernizm eski inançların toplumlara olan olumsuz etkisini bir şekilde evrensel normlar ve ilkeler ışığında iyileştirme çabasıdır. Ancak insan aklının ve mantığının, insanoğlu için her zaman olumlu bir şekilde kullanılıp kullanılmadığı meselesi muğlak bir durum olarak kabul görmektedir. Hatta Habermas (1994) gibi modernist düşünürler, modernizmin vaat ettiği, aklın ve mantığının yarattığı ideal düzenin bireyler adına pek de olumlu sonuçlanmadığını iddia etmektedir. Bu düşüncenin temelinde, yaşanan iki büyük dünya savaşı ve bu savaşların yarattığı büyük kırılımlar da etkindir. Bu sebeple insan aklına duyulan sonsuz güven, modernizmin insanoğlu adına kurguladığı ideal yaşam düzenine tam anlamıyla fayda sağlayamamıştır (Savaş, 2017: 6).

Modernizm belirli karakteristik özellikler gösteren bir kavramdır. İlk olarak evrimcilik ve ilerlemeye olan arzu ve iştah modernizmin en karakteristik özelliklerindendir. Bu nedenle modern olan ve ileri olan, gelişmiş, güçlü ve yeni olanla bağdaştırılmaktadır. Bugün dünden daha yeni ve üstündür bakış açısı modernizmin belki de temel taşıdır (Patterson, 1992). Modernizmin bir başka özelliği indirgemeci ve özcülük üzerine kurulu olmasıdır. Özcülük, nesnelerin ya da olguların en temel yapı taşına inilerek gerçeğe ulaşılabilceği düşüncesinden doğmuştur. İndirgemecilik ise karmaşık olay örgülerinin basit değerler ve yöntemler aracılığıyla daha kolay anlaşılabilir hale getirilmesine dayanmaktadır. Modernizm de bu iki temel oluşum üzerinden ilerlemektedir. Özcü ve indirgemeci yaklaşım sayesinde dil, din, ırk, ekonomi gibi kavramlar belirli faktörlere göre indirgenerek açıklanmaktadır ve modernizm bu sistemleri olabildiğince bu yaklaşımlarla anlamlandırma gayretindedir (Sarup, 1995: 130; Demir, 2014: 24).

Modernizmin bir diğcr bilinen karakteristik özelliği evrenselcilik meselesidir. Batılı ve Avrupa menşeli bir yaklaşım olarak bilinen modernizm, gelişimi, bilimi, teknolojiyi ve akılcılığı kendine esas almaktadır. Tüm bu kavramların diğcr toplumlara kademe kademe yayılması ise modernizmin evrenselcilik ile açıklanan yaklaşımıyla ifade edilmektedir. Sonuç olarak, evrenselcilik kimi zaman küreselleşme ile örtüştürölmekte kimi zaman ise emperyalizm ile bir tutulmaktadır. Bu nedenle modernizmin evrenselci tutumu Avrupalı olmayan uluslar için bir kurtuluş ve gelişim projesi olarak değcrlendirilirken genelde şüpheyle ele alınmaktadır. Modernizmin bu derece batı merkezli olması sebebiyle, diğcr kültürlerin ancak ve ancak batılı gelenek ve anlayışı benimseyerek modern bir yapıya kavuşacağına inanılmaktadır (Demir, 2014: 25).

Modernizmin bir başka spesifik özelliği totaliterizm karşıtlığıdır. Homojen, barışçıl, insancıl, evrensel sorunların çözümüne odaklı bir dünya yaratma çabası içinde olan modernizm anlayışı, devrimci birçok anlatının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Örneğın liberalizm, feminizm, Marksizm gibi güçlü akımların oluşumunda, modernizm ile totalitarizmin karşıt yapılar oluşunun büyük payı olduğı iddia edilebilir. Dahası modernizmin eşitlik ve ezilenlerin kurtuluşu gibi vaatler taşıması, bu kavrama olan inancı daha da pekiştirmiştir (McGowan, 1991: 17). Buna ek olarak, öznenin modern bir söylemle ele alınması ve sekülerleşme süreci de modernizmin en öne çıkan özelliklerindendir. Bu durum hem kiliseden uzaklaşan yeni bir sosyo kültürel yapının gelişmesine olanak sağlamış hem de bireyin ben olabilme dürtüsünü güçlendirmiştir (Şentürk, 2011: 28).

Modernizm düşünsel bağlamda düalizm odaklı bir fikir sistemidir. İkili karşıtlıklardan beslenen düalist bakış açısı birbirleriyle örtüşürüleemeyen iki farklı özün hayattaki her şeyin ana iskeletini oluşturduğu düşüncesine dayalıdır. Bir diğer deyişle, birbirinin yerine geçemeyen, tezatlıkların ya da ikilemlerin modernizmi beslediği düşünülmektedir. Kadın-erkek, bilim-din, ruh-beden gibi ikili karşıtlıklar düalist bir perspektifin özünü teşkil etmektedir (Demir, 2014: 27; Patterson, 1992). Görüldüğü üzere modernizm oldukça eski bir tarihe dayalı bir düşünce sisteminin uzantısıdır. Geçmişî yâdsıma, şimdîyi iyileştirme çabası ve geleceği tasarlama mecburiyeti modernizmi köşeye sıkıştırmış, belki de bu düşüncenin özgürlük mücadelesini kısırlaştırmıştır (Gültekin, 2007). Temelde olumlu bir dünya yaratma gayreti güden modernizm, insan hayatına dair büyük değişimler yaratabilmiştir (Gümüş, 2010: 22). Modernizmin vaad ettikleri, sundukları ve gerçekleşenler belki de hala tartışılan en mühim sosyolojik meselelerdendir.

Modernizm iktisadi, ekonomik ve yasal düzenlemelerle katılımcı, demokratik, kapsamlı bir insanlık projesi olarak görülmektedir. Ayrıca eğitilmiş bireylerin olduğu, bilim ve aklın toplumları şekillendirdiği, özgürlüğün ve eşitliğin en doğal hak olarak benimsendiği bir sistem olarak kabul gören modernizm, aynı zamanda savaşların son bulduğu, barışın temel alındığı bir dünyayı hayal ettirmiştir. Ancak bu projenin bir diğer parçasında kapitalizm ve endüstriyelleşme bulunmaktadır. Dolayısıyla modernizmin oluşturduğu evren herkese eşit maddi imkânlar sunamamıştır. Hatta belirli gruplar daha güçlü, zengin ve dominant olmuş ve yeni ötekiler yaratarak insan aklının tehlikeli yanını ortaya koymuşlardır. Sonuç olarak zenginlik, bağımsızlık, eşit haklar gibi hedeflerin uzağında kalan modernizm, yarattığı kaotik ve bilinmezlik duygusu sayesinde postmodernizmin ortaya çıkmasının önünü açmıştır (Demir, 2014: 28).

2.1.1. Modernizm, Sanat ve Sinema

Modernizm, sanat ve kültür tarihi noktasında apayrı bir öneme sahiptir. Modernizmin yapı olarak oturmuş toplumsal olguları eleştirel bir perspektifle ele alıyor olması onun sanatın eleştirel gücüyle birleştirmiştir. Bu noktada modernizm ve sanatın uyumu, temelde modernizmin geleneksellikten kopuşu ve yeniye çağırması ve bu durumun sanatsal yapıtlarda daha rahat kendine yer bulabilmesi ile doğrudan ilgilidir. Bu yaklaşımın eleştirel gücü, farklı ve yeni olana ilgisi, modernizmin sanat ile aynı potada buluşmasına imkân sağlamıştır (Savaş, 2017: 5).

Modernizm birçok kaynakta sanatsal bir akım olarak değerlendirilmekte ve kabul görmektedir. Modernizmin değiştirdiği toplumsal yapı sanatta da yeni arayışlara yol açmıştır (Şaylan, 1996: 64). Değişen estetik ölçütler, sanata yüklenen farklı anlamlar, klasik sanat estetiğinden ayrışmanın önünü açmıştır. Bu da modernist sanatın doğuşunu hızlandırmıştır. Modernist sanat, tıpkı modernizm felsefesinde olduğu gibi eskiyi yadsımak üzerine kuruludur. Özellikle 19. yüzyılın son döneminde oldukça etkin olan modernist sanat anlayışı, eski sanat bakış açılarını reddetmiş, farklı olana, fark yaratma çabası içerisinde olana yani yeniye kucak açmıştır. Rönesans döneminin yansımacı sanat anlayışı modernizmde kendine yer bulamamış ve taklitçi bir tavır olarak görülmüştür. Özet olarak modernizme kadar olan dönemde sanat, din ve sosyal olgular üzerinden şekillenmiştir. Fakat bu geleneksel tavır, endüstriyel gelişmelerin etkisiyle yerini yenilikçi ve farklı bir bakış açısına bırakmıştır.

Müzikten mimariye, resimden heykel sanatına, sinemadan tiyatroya hatta edebiyata kadar birçok alanda etkin bir şekilde rol oynayan modernizm, farklı kişiler tarafından farklı bakış açılarına göre kategorize edilmiştir. Örneğin Bilgin, (2009) modernizmi özellikle mimari açıdan değerlendirmiş ve 1900-1950 yıllarını Erken Eleştirel Modernizm, 1950-1975 yıllarını Geç Evetleyici Modernizm olarak isimlendirmiştir. Buna göre, ilk kategori yenilikçi, devrimci, kapitalizm karşıtı bir duruşa sahiptir. Geç Evetleyici Modernizm ise daha konformist bir tavra sahiptir ve kapitalizmle iç içe bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla ilk kategori sanatsal bağlamda yeniliği öncelerken ikinci grup eleştireliliği ikinci plana atarak daha kabullenici bir yaklaşıma dâhil olmuştur.

Bir başka kategoriye göre ise, modernizm sanat bağlamında 1884'lü yıllardan 1960 yılına kadar uzanan dönemi kapsamaktadır (Demirkol, 2008: 19). Demirkol (2008: 17-18) modernizmin sanatla birleştiği noktayı çeşitli kategorilere ayırmış ve modernist sanatı tüm detaylarıyla ele almıştır. Modernizm, sanat bağlamında 1884-1914 yıllarında bir tür hazırlık dönemi geçirmektedir ve bu döneme Yeni-İzlenimcilik, Sembolizm, Ön-Kübizm ve Ön-Dışavurumculuk hâkimdir. Sonrasında ise Fransız Dışavurumculuğu ve Alman Dışavurumculuğu modern sanatta, özellikle mimaride ve heykelde kendine yer edinmiştir. Bu süreç avant-garde sanatın güçlenmesinin de önünü açmaktadır.

Dışavurumculuk dışında, Kübizm, Fütürizm, İngiliz Kübizmi ve Arıtmacılık 1907-1925 yılları arasında en çok tercih edilen soyut sanat yaklaşımlarıdır. Soyut sanat ya da

diğer yaygın kullanımıyla modernist sanat anlayışı Rusya'da da kendine özel bir konum edinmiştir. Süprematizm ve Konstrüktivizm gibi soyut açılımlar Rus modernist bakış açısının genel çerçevesini teşkil etmektedir. Modernist sanatın içinde figüratif sanat perspektifi de değerlidir (Demirkol, 2008: 34-37). Dadaizm'in başı çektiği figüratif sanat akımı özellikle Birinci Dünya Savaşı ile başlamış ve hem Avrupa'yı hem de Amerika Birleşik Devletleri'ni etkisi altına almıştır. Sanatsal açıdan ciddi eleştiriler barındıran Dadaizm, prensipleri bağlamında bakıldığında modernizmin ilkelerinden ayrılmaktadır çünkü Dadaizm burjuvaziye sert bir şekilde eleştiren bir tutuma sahiptir. Fakat Dadaist sanat; din, gelenek ve ahlaki değerleri reddeden bir tutum sergilemektedir (Baskıcı ve Şölenay, 2012).

Dadaizm sonrası modernist sanat Sürrealizm yani Gerçeküstücülük ile devam etmiştir. 1924-1939 yıllarında Sürrealizm hem resim hem de mimaride kendine yer edinmiş ve ilgi görmüştür. Buna ek olarak 1920-1940 yılları arasında Yeni Nesnellik ve Toplumsal Gerçekçilik de oldukça güçlü yaklaşımlar olarak benimsenmiştir. 1940-1960 yılları arasında soyut sanata dair yeni açılımlar söz konusudur. Hem Avrupa'da hem Amerika Birleşik Devletleri'nde lirik sanat ve Soyut Sürrealizm, Kozmik Sembolizm ile beraber ciddi anlamda tercih edilen yaklaşımlar olmuştur. Figüratif Sanat da 1945-1960 yılları arasında yani postmodern döneme kadar kendine modernist sanatta yer bulmuştur (Demirkol, 2008: 83-108).

Modern sanat, tıpkı modernizmin içinde barındırdığı gibi düalist bir temel üzerinden yorumlanmaktadır. Dolayısıyla eski-yeni karşıtlığı, modern sanatta kendine yer bulmaktadır. Doğal olarak eskinin ikincilleştirilmesi ve yeninin benimsenmesi modern sanata dair en bilinen yaklaşımların başında gelmektedir. Modern sanatla beraber bir başka ikili karşıtlık dinsel olan ve dünyevi olandır. Modern sanat dine dair yaklaşımları özümsemeyi reddetmiş ve aydınlanmanın gerekliliklerini eas almıştır. Akıl-duygu karşıtlığı da modern sanatın düalist yapısı içinde değerli bir durumdur. Duygu her ne kadar sanatın içinde yoğrulan bir kavram olsa da, modernist sanatta akıl daha güçlü bir tavır olarak sanatçılarca benimsenmiştir. Nesnel-öznel zıtlığı ise modernizmde oldukça yoğun tartışılan bir karşıtlıktır. Modernizm nesnel olanı, akla yatkın olanı benimsemiştir. Ancak modernizm öncesi sanat, öznelliği ve romantizmi kendine yakın görmekteydi. Dolayısıyla modern sanat, romantizmin ruhunu reddetmiştir (Yılmaz, 2006: 16-17).

Modernizmin sinemayla olan ilişkisi ise, diğer sanatlardan yapısal ve teknik açıdan bazı farklılıklar göstermektedir. Edebiyat ya da resim sanatında, sanatçı bireysellik odaklı çalışmalar yapabilir ve modernist tavrıyla kendi duruşunu ticari kaygılar gütmekten gerçeğe geçirebilir. Modernizmin kişi odaklı olan bu yaklaşımı, söz konusu sinema sanatı olduğunda birçok bileşenin devreye girmesi nedeniyle hiç de kolay olamamaktadır. Sinemanın ticari kaygıları, yapımcının varlığı ve izleyici etmeni, yönetmeni sanatçı olarak bir hayli kısıtlamaktadır. Haliyle, yönetmen kendine dair olanla sinema endüstrisinin gerçeklerini dengelemek zorunda kalmaktadır. Modern sanatta saflık ve soyutluk, modernizmin en güçlü vurgularındandır. İlgili sanat türünün diğer sanat türlerinden ayrıştırılması ve sadeleştirilmesi üzerine kurulu bu yaklaşım, resim, mimari ya da heykel sanatlarında uygulanması mümkün bir tavidir. Söz konusu sinema olduğunda ise, saf bir durum mümkün olamamaktadır. Çünkü sinema disiplinlerarası bir sanattır ve sinema kültürü birçok alandan beslenerek bir tür senteze dönüşmektedir. Kısaca sinema heterojen ve figüratifdir. Bu yönüyle modernist sanat ve sinema ortak bir noktada buluşmamaktadır (Yılmaz, 2006: 324).

Sinema ve modernizmin ayrıştığı bir diğer nokta ise kurgu meselesidir. Filmin farklı zaman dilimlerinde çekilerek montajla bir araya getirilmesi ve filmin parçalı yapısı, akla Rönesans dönemi kübist yaklaşımları getirmektedir. Tıpkı birleşimsel yapıdırma tekniğinde olduğu gibi, sinema da kurgu aracılığıyla farklı farklı sekansların sentezlenmesi ile oluşturulmaktadır. Bu tavır eski bir gelenekle özdeşleştirilmesi sebebiyle sinemayı modernist sanatın yenilikçi ilkelerinden ayrıştırmaktadır. Buna ek olarak, devinimli kamera tekniği sayesinde sinemada nesneler birçok farklı perspektiften yansıtılabilmektedir. Bu sayede, beyaz perdede farklı bir derinlik hissi yaratılabilmektedir. Ancak tiyatro ya da resimde bunu sağlamak teknolojik açıdan pek de mümkün değildir. Görüldüğü üzere, sinemanın kendi imkânları da belirli ölçüde modernist sanat ve sinema sanatının ortak paydada buluşmasına belirli ölçüde engel olmaktadır (Yılmaz, 2006: 325-326).

Anderson da (2005: 86) Yılmaz (2006) ile benzer fikirleri paylaşmakta, sinemanın deneysel denemelerde bile modernist bir yapıya uygun olmadığını belirtmektedir. Dahası sinemanın saf, kendine özgü bir sanat olarak kabul görmemesi sinemanın çok yönlülüğüyle ilintilidir. Belirtmek gerekir ki bu durum sinemayı diğer sanatlara oranla daha az sanatsal hale getirmemektedir. Aksine sinemanın esnek ve çok katmanlı yapısı, onu farklı sanat akımları, tavırları ya da yaklaşımları ile daha zengin bir sürece dönüştürmüştür.

Modernist sanatın sinema ile uyuşmayan yanları olduğu doğrudur ancak modernist sinema tüm bu uyuşmazlıklara rağmen, bir şekilde kendine modern sanatta yer edinebilmiştir. 1950'li yılların sonlarında klasik anlatı sinemasına karşı Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga hareketi, sanat sineması, auteur sinema ya da modern sinema söyleminin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Soyut algılarla bezeli bu sinema yaklaşımı, modernizmin prensipleri ile doğru orantılı olarak çağın sorunlarına odaklanmıştır. İzleyiciyi de bu problemleri sorgulamaya davet eden modernist sinema, çelişkili yapısı, anlaşılması zor kurgusu ve alegorik anlatı biçemi ile klasik sinemadan ayrılmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 24)

Modernist sinema, doğası gereği kişisel yapımlara ağırlık veren bir yapıya sahiptir. İletişimsizlik, yabancılaşma, kimlik sorunu, güvensizlik gibi meselelerin ele alındığı modern sinemaya dair en bilinen örnekler Alain Resnais'in *Hiroshima mon Amour* (Hiroşima Sevgilim, 1959) ve Michelangelo Antonioni'nin *Profession: Repoter* (Yolcu, 1975) filmleridir. Fakat 1970'li yıllar kapitalizmin yükseldiği bir dönemdir ve özne algısının yok olduğu, kişiselliğin parçalandığı bir zamana karşılık gelmektedir. Bunun sonucu olarak bireysel anlatılar, yerini bambaşka bir anlatı yöntemine bırakmış ve postmodern anlatı ve postmodern sinema ortaya çıkmıştır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 25).

Özetle, modernizm ve modernizm ile anılan modernist sanatın 1960'lı yıllara kadar etkin ve güçlü bir dönem olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak daha önce de ifade edildiği gibi, modernizm projesi gerek Birinci ve İkinci Dünya Savaşları nedeniyle, gerekse bireylerin beklentilerinin karşılanmaması sebebiyle insanoğlunda büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Horkheimer ve Adorno (2010), aydınlanma projesi ile yeşeren modernizm hareketinin kapitalizme yenik düştüğünü, bu sebeple akıllı olumlu kullanma yetkinliğinin azaldığını belirtmektedir. Rasyonalitenin yaratacağına inanılan özgürlük ortamının kapitalizmin bireyleri aynılaştırması ve tek tipleştirilmesi, modernizm projesinin geçerliliğini yok etmiştir. Anthony Giddens (2014: 15-16) da modernizmin faydaları kadar ortaya çıkardığı risklere değinmiştir. Çevrenin gelişen teknoloji ile zarar görmesi, modernizmin Totalitarizm ile beraber hareket eden bir yapıya dönüşmesi (İkinci Dünya Savaşı öncesi ortaya çıkan rejimler) ve askeri yapıların giderek daha ölümcül hale gelmiş olması, modernizmin iddia ettiği barışçıl, eşitlikçi ve özgürlükçü dünya hayalini yok etmiştir. Bu belirsiz, umutsuz ve sorunlu yapı modernizmin büyük

eleştirilere maruz kalmasına neden olmuş ve postmodernizmin kapıları böylelikle sonuna kadar aralanmıştır.

2.2. Postmodernizm

Postmodernizmin anlaşılması adına bu kavrama dair çeşitli yaklaşımların ve terimlerin bilinmesi gerekmektedir. Postmodernlik, postmodern ve postmodernite kavramları bu bağlamda tanımlanması gereken en belirgin üç terim olarak ifade edilebilir. Post ön eki sonra anlamına gelmektedir, dolayısıyla postmodernlik modernlik sonrası dönemin tanımlanması için kullanılmaktadır. Postmodernite de benzer şekilde modernite sonrasına atıfta bulunmak için kullanılan bir terimdir. Aslında postmodernite bu yönüyle moderniteden uzaklaşmayı, kopuşu ya da modernite karşıtlığına denk gelen bir kavram olarak ifade edilebilir (Zeka, 1994: 10).

Bazı kaynaklarda postmodern olma durumu, modernliğe dair bir başkaldırı, bir isyan ya da bir eleştiri olarak da ifade edilmektedir (Aslan ve Yılmaz, 2001). Bunun yanı sıra postmodernite kimi kaynaklarda ise modernitenin devamına atıfta bulunmak için kullanılmakta ve modernizmin kendi içinde yaşadığı bir tür kırılmayı ifade etmek için tercih edilen bir terim olarak bilinmektedir (Yılmaz, 2017: 68). Postmodern sözcüğü ise ilk kez 1870’li yıllarda İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından kullanılmıştır. Chapman bu kelimeyi empresyonist sanat akımına göre daha modern bulduğu sanat çalışmalarını tanımlamak adına kullanmıştır. İngiliz tarihçi Arnold Toynbee ise postmodern kelimesini tarihsel bir çağ olarak değerlendirmiş, 19. Yüzyıl sonrası dönemi postmodern çağ olarak sınıflandırmıştır (Şaylan, 1999: 30-31). Postmodernizmin arka planında yer alan bu kavramların özümsemesi bile postmodernizmin anlaşılması adına tek başına yeterli değildir. Bunun ana nedeni, ilgili kavramın muğlak yanlarının bir hayli fazla oluşuyla ilişkilendirilebilir.

Postmodernizm eski bir kavram olsa da postmodernizme olan asıl ilgi, modernizm projesinin bekleneni verememesi ile 1960’lı yıllarda gerçekleşmiştir. Fakat özellikle 1970’li ve 1980’li yıllarda, postmodernizm meselesi hemen her sosyolog ya da düşünür tarafından ele alınan bir konuya dönüşmüştür (Bayram, 2007). Özellikle Lyotard, Foucault, Kristeva, Habermas, Baudrillard gibi isimlerin kuramsal çalışmaları, postmodernizmi yalnızca sanatsal açıdan değil sosyolojik ve akademik bakımdan da güçlü bir yaklaşım

haline getirmiştir (Featherstone, 2013: 30). Bu sebeple, farklı bakış açıları postmodernizmi çok katmanlı bir kavram haline dönüştürmüştür. Postmodernizmin oluşumunda, bazı isimlerin ve onların düşüncelerinin de etkisi bir hayli fazla olmuştur. Özellikle Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein ve Jacques Lacan, postmodernizmin kaynak noktaları olarak gösterilebilir (Büyüközdüvenci ve Öztürk, 2014: 20).

Postmodernizmin büyük bir etki alanı söz konusudur. Dolayısıyla postmodernizm dendiğinde akla, tiyatrodan Antonin Artaud, sinemada David Lynch, fotoğrafçılıkta Cindy Sherman, edebiyatta Roland Barthes, mimaride Robert Venturi, felsefede ise Jean François Lyotard, Jacques Derrida ve Jean Baudrillard gibi isimler gelmektedir. Bu kişiler postmodernizmin şekillenmesi ve kuramsal bir düzleme oturmasında etkin isimlerdir. Her ne kadar postmodernizm kaygan bir zeminin yansıması olsa da, akademik ve kültürel anlamda postmodernizmin gelişiminde bu isimlerin katkısı oldukça değerlidir (Yıldız, 2005).

Görüldüğü üzere, postmodernizme dair birçok tanım olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bunun ana nedeni postmodernizm kavramına dair oturmuş bir görüş birliğinin olmayışıdır. Birçok kaynakta postmodernizme dair farklı ve birbirilerinden ciddi anlamda ayrılan görüşler söz konusudur (Demir, 2014: 34). Postmodernizm terimi sosyolojik açıdan ise ilk kez Federico De Onis tarafından 1930'lu yıllarda kullanılmıştır. Onis burada modernizmin akılcı yapısının kusurlarına dair bir eleştiri için bu kelimeyi tercih etmiştir (Featherstone, 2013: 30). Bu açılardan bakıldığında Onis'in postmodernizm kelimesini kullanma şekli, John Watkins Chapman ve Arnold Toynbee'den bir hayli farklıdır ve onun perspektifi postmodernizme dair genel kanıyı yansıtabilmektedir. Tanımlara göz atıldığında ise, Türk Dil Kurumu'na göre postmodernizm; "Modernist arayışın canlılığını kaybetmesinden sonra XX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelişlerin adı" şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımlama modernizmin çöküşüne atıfta bulunmaktadır.

Lyotard'a (1990b: 6) göre, postmodernizm "meta anlatılara yönelik inanılmazlıktır". Lyotard'ın burada kastettiği büyük anlatılara yönelik inanılmazlık, tarihin içerisinde aydınlanma hareketi ile sunulan felsefi düşüncelerle ilgilidir. İlericilik yaklaşımının çöküşü, Marks'ın ileri sürdüğü işçi devriminin kapitalizmin gölgesinde kalması ve pratikte gerçek bir devrimin gerçekleşmemesi, modernizmin kademe kademe bitmesine sebep

olmuş, postmodernizmin ortaya çıkışını hızlandırmıştır. Lyotard (1990b: 45) bir yandan büyük anlatıları reddederken diğer yandan ise küçük hikâyeleri ön plana çıkartmıştır. Mutlak doğru, mutlak yanlış kavramlarının yerine ise büyük küçük anlatıları yerleştiren Lyotard, postmodernizm anlayışı ile köklü ve yerleşmiş inanç sistemlerine güçlü bir direniş göstermiştir.

Rosenau (1998: 25) da Lyotard'ın postmodernizm söylemlerini destekler nitelikte argümanlara sahiptir. Evrim Teorisi, psikanaliz, Marksizm, feminizm, laiklik, dini öğretiler, modern bilim gibi büyük anlatıların hemen hepsi tahakkümün boyunduruğunda ve kapitalizmin merkezindedir. Bu kavramlar totaliter üst anlatılardır ve aydınlanmacı yapılarını yitirmiş güç merkezci dokulardır. Aslında modernizm, kendi özünü yitirmiş, savunduğu ya da öne sürdüğü tezler, akılcılığın insan elinde olumsuz bir silaha dönüşmesi nedeniyle ters düz olmuştur. Dolayısıyla sözü edilen meta anlatılar, artık güncel olmayan kavramlardır. Rosenau'ya (1998: 21) göre, postmodernizm politikayı bulanıklaştırmakta, hakikat söylemlerini sorgulamakta, tek bir gerçek olmadığı düşüncesini tartışmaya açmakta, metodolojik ve epistemolojik uzlaşımları elinin tersiyle itmektedir. Dolayısıyla Rosenau'nun söylemleri, postmodernizmin ayak sesleri olarak nitelendirilebilir.

Halberstam (1991) ise postmodernizmi, salt modernizm sonrası bir dönem olarak tanımlamaz. Ona göre postmodernizm modernizme dair güçlü, önemli ya da büyük hikâyelerin son bulması ve bu anlatılarla bağların koparılması demektir. Demir'in (1992: 94) postmodernizm tanımı ise herkesleşen, tektipleşen ve özgürlükleri sıradanlaştıran modern hayat yapısına dair bir eleştiri şeklindedir. Bu tanım modernizmi reddetme üzerine kurulu bir tavır barındırmaktadır. Crimp (1983: 44) de bu yaklaşıma benzer bir tanım tercih etmiş ve postmodernizmi; modernizmin estetik kökleriyle bağları koparma gereksinimi üzerinden açıklamıştır. E. F. Keyman'a (1993) göre ise postmodernizm, bir anti-modernizm hareketidir. Demir ve Acar'ın (1992: 293) *Sosyal Bilimler Sözlüğü* isimli eserinde ise postmodernizm "Aynı paradigmal çerçeveyi ya da uygarlık düzenini paylaşmakla beraber, modernliğe ve onun düşünce tarzı olan modernizme yapılan içsel eleştiri ve alternatif geliştirmeye yönelik çabaların tümü" şeklinde tanımlanmaktadır. Gencay Şaylan (1999: 42) postmodernizmi "kültür ve düşünce evreninin her alanını kapsayan, total bir yeni aşama ya da durumu ifade etmek için kullanılan bir kavramdır" şeklinde açıklamaktadır.

Şaylan (1999: 34), postmodernizmi; batı dünyasının pozitivizm ve Aydınlanma Hareketi odaklı bilgi ağına yönelik bir eleştiri hatta bir tür meydan okuma, kafa tutma olarak açıklamaktadır. Woods (1999: 10) ise postmodernizmi belirli özelliklere dayandırarak açıklamaktadır. Onun açısından akılcılığın erozyona uğraması, üst anlatılara olan inancın son bulması ve modernizmin reddi, postmodernizmin temel dinamikleri olarak görülmektedir. Robert Hollinger (2005: 249) ise, postmodernizmi bir çerçeve çizerek özetlemektedir. Modernizme dair oluşmuş sanatsal, kültürel ya da ideolojik tanımlar ya da kodların reddine dair estetik bir duruş olarak ifade edilebilecek Hollinger'in postmodernizm tanımı, hem postyapısalcı bir bakış açısını hem de anti-modernist bir tavrı içinde barındırmaktadır.

Terry Eagleton (2015), postmodernizmi kapitalizm eleştirisi üzerinden açıklamaktadır. Bunun yanı sıra, Eagleton açısından postmodernizm; modernizm içerisinde kabul gören mutlak ilkelere karşı gelmesi, modernizmin çelişkilerinden beslenmesi ve modernizmle girdiği mücadeleden dolayı radikal bir kavramdır. Ancak Eagleton (2015: 10), postmodernizmi özellikle sanat konusunda temelsiz, bulanık, özensiz, derinlikten yoksun bir kültürel tavır şeklinde yorumlamaktadır. Özlem (2005: 2), bazı maddeler halinde postmodernizme dair bir kuramsal çerçeve çizmiş, böylece postmodernizmin özelliklerine dair bir çeşit sınıflandırmaya gitmiştir. Bu sınıflandırmaya göre; postmodernizm gerçeklik kavramı, sorunlu ve karışıktır. Bir bütün üzerinden gerçeği ya da mutlak doğruyu açıklamak zordur. Dolayısıyla postmodernizm genel geçer akılcı gerçeklikleri reddetmenin öneminden bahseder.

Bunlara ek olarak, bilgi ve bilgiye erişimde çoğulculuk temel prensiptir. Farklılık, çeşitlilik bir zenginliktir. Bu nedenle söylem çoğunluğu postmodernizmin en belirgin özelliklerindendir. Özlem'e (2005: 2) göre, gelecek akılcılık sayesinde bilinemez ve nesnellik ve nedensellik, postmodernizm içerisinde barınması mümkün olmayan kavramlardır. Son olarak, mutlak doğru yerine yorumlara, eleştireye açık olmak ve çok sesliliği benimsemek postmodernizmin en temel ilkelerindendir. Bu prensipler, özellikle modernizmin yarattığı ayrıcalıklı batı kültürünü belirli ölçüde reddetmekte, farklılıkların benimsenmesinin önünü açmaktadır. Bir diğer deyişle, geçmişte öteki olarak kabul edilen etnik yapıların postmodernizm aracılığıyla bir tür zenginlik olarak kabul görmesi mümkün olmuştur. Ayrıca gündelik hayatın değerli hale getirilmesi de postmodernizmde önemlidir.

Halk kültürü ve yüksek kültürün bir arada kullanılması ve bunun sanatta da kendine yer bulabilmesi postmodernizmin savunduğu bir başka meseledir (Demir, 2014: 40).

Özlem'in (2005: 2) postmodernizm sınıflandırmasını, Soykan (1993: 118) daha öz ve anlaşılır olarak şu şekilde özetlemiştir: Postmodernizm; kuralsızlık, muğlaklık, parçalanma, ben ve özne olgusunun yitirimi, çoğulculuk, alaya alma, melez bir sistem, kaygan ve anlaşılması pek de kolay olmayan toplumsal bir düzen algısı, otorite karşıtlığı, metinsellik ve her şeyin mübah kabul edildiği "anything goes" yaklaşımı ile çerçevelenmiş bir yaklaşımla ifade edilmektedir. Görüldüğü üzere, totaliter sistemlere, tahakküme, güce tapan kapitalizm odaklı yapıların postmodernizmde yeri yoktur. Çok kültürlülük, geleceğe dair açık kapı bırakılması ve sistem eleştirisi postmodernizmde değerlidir (Yıldız, 2005).

Bu noktada Hollinger, (2005: 260-261) postmodernizmin alaycı tavrının yanlış anlaşıldığının altını çizmektedir. Onun açısından postmodernizm kültürel bir ideoloji niteliği taşır ancak olaylar Nietzscheci bir tavırla değerlendirilir. Değerlendirmeler olumlama üzerine kuruludur ancak postmodernizmi salt alaycı bir yapı olarak değerlendirmek doğru değildir. Postmodernizm, modernist projeleri reddederken bu projelerin ikiyüzlü yanları olduğu için onları yadırgar. Özgül, bağımsız, eleştiri üzerine kurulu bir sistem olan postmodernizm, modernizmi yadsırken modern bilimi ve teknolojiyi yok saymaz. Aksine gerçekleri olabildiğince farklı perspektifler üzerinden anlatma gayreti güderek nesnel gerçeklik tezini yok sayar.

Postmodernizm gerek içeriği gerek meşru olma meselesi üzerinden de bir hayli tartışmalıdır (Yıldız, 2005). İçerik açısından bazı eleştirmenlerce yeni bir teknolojik döneme denk gelmekte olan postmodernizm, başka sosyologlar tarafından ise ekolojik bir tavır olarak görülmektedir. Ayrıca parçalanma, bölünme, bütünsüzlük ve değişimin habercisi olarak da yorumlanan postmodernizm, etnik grupların yeni bir yorumla bütünleşmesine de atıfta bulunmaktadır. Meşruluk bağlamında ise postmodernizmi gerçek kılacak, toplum nezdinde meşrulaştıracak anlatıların henüz olmadığı düşüncesi yaygındır (Soykan, 1993: 117). Bir başka bakış açısına göre ise, postmodernizm bilimsel ussallığa, tek açıdan ele alınan ilerlemeci sistemlere karşıdır. Tarihin, sanatın, öznenin varlığına dair bir sona atıfta bulan postmodernizm, geleceğe dair umutlar vermez (Tekinalp ve Uzun, 2009: 149). Postmodernizm, modernite içinde yaygın kabuller olan toplum, cemaat, akıl, gelenekler, ben duygusu gibi kavramların tekrardan gözden geçirilerek filtrelenmesi

gerektiğini, bunu yaparken de geçmişe dair mutsuzluk beslenmemesi gerektiğini öğütlemeaktadır (Hollinger, 2005: 251).

Postmodernizm dendiğinde akla gelen bir diğer önemli isim Jean Baudrillard'dır (Girgin, 2018). Baudrillard'ın postmodernizm anlayışı modernizmin sona erdiği düşüncesi üzerinden açıklanabilir. Baudrillard'a (2008: 15-16) göre artık gerçeklik diye bir kavram yoktur ve toplumsal yapı yanılsamalar üzerine kuruludur. Bu noktada karşımıza simülasyon ya da hipergerçeklik kavramı çıkmaktadır. Birşeylerin taklidi ya da temsili anlamına gelen simulasyon, Baudrillard tarafından postmodernizm üzerinden açıklanmaktadır. Ona göre yaşadığımız dünya sanal bir gerçeklik evrenidir ve gerçek toplum diye bir şey kalmamıştır. Bireylere, –mış gibi deneyimler yaşatarak sahte imajlarla doyum yaşatan geç kapitalizm, meta fetişizmini tetiklemiş, bunun sonucunda ise kişiler özneyi marka imajlar üzerinden tanımlamaya başlamışlardır.

Baudrillard'a (2014: 14) göre, sahte gerçeklik insanın merkezine ulaşmıştır. Geçmiş, gerçek, gelecek ya da anlam bir hiçten ibarettir. Tüketim odaklı ve gerçekmiş gibi pazarlanan ve sunulan her şey, iktidarın üretim güçlerine aittir. Tahakküm, kendi ideolojisine uygun bir gerçeklik yaratır, bunu metalaştırır ve öznel bu yapay gerçekliği kendi gerçekleri olarak kabullenir. Baudrillard'ın artık toplum algısının kalmadığı düşüncesi, belki de onun postmodernizmle olan ilişkisinin ana nedenidir (Girgin, 2018). Hiççi bir yaklaşımın postmodern ruhu olarak ifade edilebilecek bu tavır, Baudrillard'ın modern dünya adı verilen çökmüş, kokuşmuş ve taklitlerin ve kopyaların gerçekliğin yerini almış ruhuna dair eleştirisi şeklinde yorumlanmaktadır. Kısaca Baudrillard, Nietzsche'nin yolundan gitmekte ve insana dair olan sınırlara bulanıklaşmış bir perspektiften bakmaktadır (Dikmen, 2016: 71).

Baudrillard açısından modernizm ve aydınlanma projesi son bulmuştur ve postmodernizm ismi verilen yeni çağda yabancılaşmış bireyler kölelere dönüştürülmüştür. Medyanın ve tüketim kültürünün yarattığı bu evrende, bireylerin var olabilmek adına tek şansları satın almak, tüketmek ve daha fazlasına özenmek ve öykünmektir (Aktaran Şaylan, 1990: 242). Sembolik tüketim olarak da ifade edilebilecek bu yaklaşım, yapısı gereği insan aklınının kapitalizme kiraya verildiği düşüncesini doğurmaktadır. Dolayısıyla modernizmin akılcılığı geç kapitalizm içerisinde buharlaşmıştır (Şaylan, 1999: 240). Baudrillard'ın (2008) tüketim olgusu üzerinden yok olan özneyi medya araçları ve ileti

bombardımanı üzerinden tanımlamış olması, kaybolan beni ve sahteleştirilmiş yaşam sahnesine dair oldukça sert bir eleştiri olarak nitelendirilebilir. Küreselleşme meselesine de değinen Baudrillard (2008: 21), bu kavramın her ne kadar batı kültürü için daha fazla yaşam alanı anlamına geldiğini belirtse de, evrenin sahteleşmesini küreselleşmenin yarattığı tiyatral atmosfere bağlamaktadır.

Lyotard ve Baudrillard dışında, postmodernizm dendiğinde akla gelen bir başka dominant isim Fredric Jameson'dır. Jameson'ın postmodernizm yorumu genel hatlarıyla geç kapitalizm ve onun kültürel yansımaları üzerine kuruludur. Dolayısıyla onun yorumları modernizm eleştirisinden ziyade kapitalizm ve onun sosyo-kültürel etkileri üzerinden anlaşılmalıdır. Ayrıca Jameson daha tarihsel bir sınıflandırma üzerinden postmodernizmi yorumlamıştır ve geçmişe yönelik tarihsel tüm göndermeler yine kapitalizm ve Marks üzerinden gerçekleşmektedir (Girgin, 2018). Jameson postmodernizmin söylemleri içerisinde yer alsa da Marksist bir düşündürdür. Ancak Marksizmin büyük bir anlatı olarak son bulduğu düşüncesi de postmodernist düşüncenin temelinde yer alan fikirlerdendir. Bu nedenle, belirli açılardan Jameson ve postmodernizm yaklaşımı diğer bakış açılarıyla kıyaslandığında çelişkiler taşımaktadır.

Jameson (2005) özellikle sanat konusundaki değerlendirmeleri ile dikkat çekmektedir. Postmodernizm ve postmodern sanatın özünü geçmişteki eserlerin taklitlerinden ibaret olan pastişlerin oluşturduğunu iddia eden Jameson, bunu postmodern dünyada öznelere silikleşmesi ve özgür bir kültür üretiminin bir hayli geçmişte kalmasıyla açıklamaktadır. Hatta postmodernizm ile beraber eskiye öykünmek, eskiden feyz almak bir gereksinime dönüşmüştür. Çünkü yaratıcı sanat buharlaşmış, geriye geç dönem kapitalizmin endüstriyel taklitleri kalmıştır (Jameson, 2005: 18). Pastiche, kolaj, cover sanatların kapitalizmin soyut uzantıları olduğunu savunan Jameson, yine de bu ruhsuz yapımların postmodernizmin etkisiyle olumlu ve coşkuyla karşılandığını ifade etmektedir (Aktaran Callinicos, 2001: 199). Belirli açılardan Baudrillard'ın imajlarla dolu tüketim toplumu söylemlerinden etkilenen Jameson, tüketim ve kültür toplumlarının benzerliklerinden bahsetmektedir (Girgin, 2018).

Postmodernizm ile sıklıkla anılan bir başka kayda değer düşünür Michel Foucault'dur. Foucault, her ne kadar postmodern olarak adlandırılmaktan pek haz etmese de, iktidar ve güç ile ilgili düşünceleri, tarih ve soykütüksel araştırmaları nedeniyle

postmodernizm ile sık sık anılmaktadır. Özellikle modernizmi tarihsel açıdan tekrardan değerlendirmesi ve öznenin modernizm ile yolculuğuna dair eleştirileri onu postmodernizme yaklaştırmaktadır. Dahası tarihselciliğe olan muhalifliği de Foucault'un postmodernizm ile örtüştürülmesine neden olmaktadır (Alkın, 2014). Bilgiyi iktidarın hegemonyası altında değerlendirmesi de yine onun diğer postmodern düşünürlerle aynı kategoride değerlendirilmesine sebep olmuştur (Arı, 2013: 489). Fakat buna rağmen Foucault belirli bir görüş, ideoloji ya da kurumsal bir kategori ile anılmak istememektedir. Bunun nedeni düşünürün kişisel çalışmalarının belirli kalıplarla anılması durumunda sınırlı hale geleceği düşüncesiyle ilintilidir.

Michel Foucault'u salt postmodern olarak tanımlamak pek mümkün değildir. Liberalizm karşıtlığı ve klasik Marksizm anlayışına olan muhalif tavrıyla da bilinen Foucault, ayrıca post-yapısalcı yaklaşımlarıyla tanımlanmakta ve söylem analizi ile bilinmektedir (Evre, 2007). Ontolojik bir perspektiften bakıldığında, Foucault (2000: 234) açısından postmodernizm adı verilen dönemle beraber farklı özne biçimleri doğmuştur. Hasta, deli, suçlu ve cinsel gibi kategorilerle açıklanan anti-özcü bu yaklaşıma göre, aslında özne yoktur. Tahakküm ve hakikat kurgusu içerisinde yaratılmaya çalışılan özneler figüran roldedir. Bu bakış açısı bireylerin iktidar ve güç arayışını ve bu arayışın sonucunda ideolojinin kişilere sunduğu yaşamı kabullenmektedir (Foucault, 2000: 204). Bu açılardan bakıldığında Baudrillard ve Foucault'un bakış açılarında benzerlikler olduğu görülmektedir. Her iki düşünür de tahakkümün bilgi ve üretimi elinde tuttuğunu ve özneleri bu vasıta ile kontrol ettiğini belirtmektedirler.

Michel Foucault toplumsal sınıf kelimesini kullanmayı reddeder. Bu tavır onun Marksizm karşıtlığı ile de yakından ilintilidir. Toplumsal sınıf yerine ise nüfus kelimesini kullanan Foucault, böylece politik ve ekonomik sınıflandırmalara son vererek postmodernist bakış açısına oldukça yakın bir düşünür haline gelmektedir. Ayrıca Foucault'nun bakış açısına göre iktidar her yerdedir ve belirli bir gruba da ait değildir. İktidar, mekân ve söylem aracılığıyla topluma işler. Foucault bireyi tanımlarken kimlikleri kullanır. Etnik kimlik, cinsiyet kimliği, dinsel kimlik gibi alt kimliklerle parçalanmış yapılar postmodernizm üzerinden vurgulanmaktadır (Güngör, 2018: 265-266). Kısaca Foucault, her ne kadar postmodernizm ile anılmaktan rahatsız olsa da, argümanları postmodernizmin temel prensipleri ile oldukça uyumludur ve Foucault postmodernizme gerçek anlamda yön veren düşünürlerden biri olarak literatürde kabul görmektedir.

Jacques Derrida ise yine postyapısalcılık, postmodernizm ve yapısökümcülük ile bilinen bir düşündürdür. Özellikle Saussure'un göstergebilim anlayışını ters düz eden Derrida, postmodernizmin ana yapı taşlarından biri kabul edilen postyapısalcı bakış açısının da en güçlü mimarlarından biri olarak kabul görmektedir. Derrida da tıpkı Foucault gibi postmodernizmi modernizme dair bir baş kaldırı, bir reddetme ve kabullenmeme üzerine tanımlamıştır. Çünkü Derrida açısından modernizm, özgürleşmek yerine disipline etmenin peşine düşmüş kapitalizmin aracı düşüncesidir (Uçan, 2009). Batı düşünce kültürü içerisinde yer alan metafizik prensiplere yapıbozum adını verdiği yöntemle karşı çıkan Derrida, metni öncüleyen ve sözmerkezcilik, ses merkezcilik ve mevcudiyet felsefesi adını verdiği kavramları ön plana çıkarmıştır (Evre, 2007).

Aslında Derrida'nın yapmış olduğu şey yapısacılık karşıtlığıdır. Modernizmin barındırdığı bütünlük, mantıkçı pozitivizm ve nesnel gerçeklik ilkesinden hareket eden amprisizm, Derrida açısından geçersiz yöntembilimlerdir. Derrida' ya göre her şey kaygan bir düzlemde ilerlemektedir. Bu sebeple tüm kavramlar özünü yitirmekte ve özgün bir yapıya ulaşmak mümkün olamamaktadır. Bu koşullarda nesnel gerçeklikten bahsetmek Derrida açısından olası görünmemektedir. Derrida'nın yapısökümcü bakış açısı bölünmüş toplumsal yapıyı, ötekinin kabulünü, çoklu sosyal yapıyı, çokkültürlülüğü ve etnikliği kendine esas almaktadır. Bu yönüyle de Derrida postmodernizm ile aktif şekilde anılmakta, yapısökümcü metin incelemeleri de postmodernizmin en önemli yöntemlerinden biri olarak kabul görmektedir (Güngör, 2018: 258).

Postmodernizm, postyapısalcılık ve feminizm üçgeninde yer alan bir başka önemli düşünür ise Julia Kristeva'dır. Aslında Kristeva hem göstergebilimden beslenmiş, hem psikanaliz ve mantıktan yararlanmış, hem de matematik alanından yardım almıştır. Çok yönlü bir göstergebilimci olarak kabul gören Kristeva'nın akademik alanda popüler olmasına neden olan en büyük kavramı ise metinlerarasılık terimidir. Postmodernizmin birçok şeyi metin gibi yorumlaması ve metinlerarasılık kavramının yazın sürecinde oldukça popüler olması, postmodernizm ve metinlerarasılık arasındaki bağın bir hayli güçlü olmasına neden olmuştur (Güngör, 2018: 251). Metinlerarasılık, Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre "bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması" şeklinde tanımlanmaktadır. Güngör (2018: 252) ise metinlerarasılığı "...her metnin kendi içinde başka metinler, barındırdığı görüşü üzerine temellendirilmiştir" cümlesiyle açıklamaktadır.

Kısaca metinlerarasılık farklı metinlerin ya da sanat eserlerinin birbirine yaptığı göndermeleri, öykünmeleri ve eklemlenmeleri içerisinde barındırmaktadır. Bu durum metinlerin sonsuz bir döngü içerisinde bir devinime girmesine neden olmakta, bu sayede sonsuz bir üretim durumu mümkün olabilmektedir. Ancak bu süreçte öznenin üretim sürecinde pek de katkısı söz konusu değildir. Bu da Baudrillard'ın hiççi tavrını akla getirmektedir. Bu bağlamda Kristeva'da öznenin son bulduğu düşüncesiyle postmodern düşünceye bir hayli yakındır. Ayrıca Kristeva da, tıpkı Foucault gibi tarihsel bağlamı yani tarihselliği yok saymakta ve bu durumu metinler ve metinlerin birbirleriyle bağlantılar kurarak sürekli bir üretim döngüsüne dönüşmesi üzerinden açıklamaktadır. Burada tarihselliğin yeri yoktur (Güngör, 2018: 252-253). Dolayısıyla postmodernizmin tarihselliği reddettiği hesaba katıldığında, Kristeva'nın da postmodernizm ile güçlü bir bağı olduğu yargısına varmak mümkündür.

Postmodernizm genel anlamda modernizm karşıtlığı üzerinden tanımlanmıştır. Ancak Habermas (1994) diğer düşünürlerden bir hayli farklı şekilde konuyu ele almakta ve postmodernizmi tutucu, gerici ve insanın özgürleşme mücadelesine karşı bir yaklaşım olarak görmektedir. Modernizm, Habermas açısından bir çıkış projesidir ve devam etmelidir. Habermas, modernizmin sorunlar barındırdığını reddetmez ancak öznelere doğru bir iletişim kurarak fikir birliğine varabileceğine inanır. Habermas, postmodernist bakış açısının yalnızca modernizmin kültürel alandaki eksikliklerine odaklandığını düşünmektedir. Fakat Habermas'a (1994) göre, aydınlanma projesinin eksik kalan yanları modernizm ve aklın gücü ile çözülebilecektir. Postmodernizm ise sadece modernizm eleştirisine dayalı olması ve çözüm odaklı olmaması sebebiyle Habermas tarafından boş bir tavır olarak değerlendirilmektedir (Girgin, 2018).

Habermas gibi, postmodernizmi olumsuz şekilde değerlendiren bir diğer isim Bernard Rosenberg'dir. Postmodernizmi, birey ve popüler kültür üzerinden yorumlayan Rosenberg açısından postmodern insan; kitle kültürünün yarattığı tüketim ruhu tarafından çevrelenmiş, metaların ve onların yarattığı imajların arasında kalan bireydir (Aktaran Şaylan, 1999: 22). Görüldüğü gibi Rosenberg, postmodernizmi kültür endüstrisi ile bağdaştırmakta ve postmodern dünyanın yarattığı sahte evrene atıfta bulunmaktadır. Postmodernizm genelde Avrupa ideolojisi ve batı ilerlemeciliğinin sonu ile bağdaştırılmakta, Amerikan kültürünün ise tüketim odaklı yapay ruhu postmodernizm ile örtüştürülmektedir (Orr, 1997: 12).

Sonuç olarak, modernizmin yarattığı düş kırıklığından kaynaklı ortaya çıkan postmodernizm, yaşamın tüm kademelerinde etkin olan iki yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Ancak söz konusu sanat ve estetik olduğunda bu iki kavrama ayrı birer parantez açılması elzemdir. Çünkü gerek modernizm gerekse postmodernizm kavramları sanat üzerinde büyük etkiler bırakmış, sanat anlayışlarının şekillenmesinde, yeni arayışlar ve yeni deneyimler yaratma noktasında sanatçılara başka kapılar açmıştır. Modernizm, klasik sanat anlayışına sert bir eleştiride bulunarak özgünlüğün önemini vurgulamış, fotoğraf, resim ve video kültüründe köklü değişimlere imkân sağlamıştır (Yılmaz, 2006: 15-18).

Postmodernizm ise alışlagelmişin dışına çıkabilmenin iz düşümü olmuştur. Postmodernizmin kutsalı yoktur, her şey tartışmaya açıktır ve şeffaftır. Postmodernizmde kavramlar yüceltilmez. Sanatsal sancılar bir kazanımdır (Uçan, 2009). Bu durumun sanatsal yaratıma katkısı da yadsınamaz. Özellikle sinema bağlamında postmodernizm klasik anlatı sinemasına dair büyük bir baş kaldırır, yeni bir bakış açısı, bambaşka bir sayfa olarak değerlendirilebilir. Alışlagelmiş imajların yok olduğu, sınırların büyük ölçüde kalktığı bu yeni deneyim, sinemanın anlam gücünü bir hayli arttırmıştır. Dolayısıyla postmodernizmin sinema ile olan karmaşık ilişkisinin anlaşılması, David Lynch sinemasına giden yolda flu olan birçok kavramın aydınlanmasına olanak sağlamaktadır.

2.2.1. Postmodernizm ve Sinema

Postmodernizm özellikle sanat alanında güçlü etkilere sahip olmuştur. Öyle ki günümüzde hala postmodernizmin yansımalarının devam ettiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Postmodernizm her ne kadar tanımlanması bir hayli güç bir kavram olsa da sanatsal açıdan postmodernizmin temel bazı özellikleri söz konusudur. İlk olarak postmodernizm ve postmodern sanat çeşitli karşıtlıklar üzerinden sınıflandırılmıştır. Postmodern yaklaşımlar minimalizme, biçimciliğe, makine yapımına, ana akım tavra, seçkinliğe, düzlüğe, boşluğa, tarafsızlığa, açıklığa, sertliğe, sadeliğe ve indirgemeciliğe karşı bir duruş sergilemektedir. Öte yandan postmodern sanat alegoriyi, nostaljiyi, karmaşık olanı, saplantılı ve müstehcen olanı, kişiseli ve öz yaşamsalı olumlamaktadır (Demirkol, 2008: 114-116).

Postmodern sanat, modernizme dair iki temel eleştiri üzerinden filizlenmiştir. Genelde kendini postmodern olarak nitelendiren eleştirmenler ya da sanat insanları, modern sanatın bir amacının olmasını ve bu amacın mevcut dönemi kritik ederek yeni bir hedefe doğru gitme derdi taşımasını tenkit etmektedirler. Onlar açısından geçmişten kopartılan bir yeni yaratma mücadelesi, sanatın ve estetik ruhun alanını kısıtlamaktadır. Bunun sonucu olarak, modern sanat hep geleceği kendine mesele etmekte, daha iyi ve daha ilerisi için mücadele etmektedir. Ancak geçmişten koparılmış, toplumsal belleğin yok olduğu bir sanat anlayışı postmodern sanatçılar açısından noksan bir tavır olarak kabul görmektedir (Şaylan, 1999: 95).

Postmodern sanatın modernizme ve modern sanata yönelttiği ikinci eleştiri ise seçkin ve elitist sanat anlayışıdır. Modernist sanat, kitle kültürüne hoş gelen ancak misyonu olmayan sanat eserlerine karşı ön yargılıdır. Postmodernist sanat ise bunu keskin bir şekilde eleştirmektedir. Kitlenin ilgi alanı, beğenisi ve sanat eserlerine gösterdiği genel tavırla, ilgili sanat ürünü arasında bir bağ söz konusudur. Bu nedenle, popüler olanın modernist sanat tarafından yadsınması yanlıştır. Bu bakış açısı, sanatçıları özgürleştirmekten ziyade belirli sınırlara hapsedmektedir. Postmodern sanat, sanatçıyı popüler olanla ve kitlenin beğenileri ile hareket etmek konusunda teşvik eder. Bu durum, taklidi ve eklektik üslubu ön plana çıkarmaktadır. Çünkü kitle beğenileri ve kitlesel ilgi alanlarına öykünmek kaçınılmaz olarak gerçek hayatı yansıtmak anlamına gelmektedir ki popüler kültür de çoğu kez taklitlerin ve postişlerin uzantılarını taşımaktadır (Şaylan, 1999: 96). Yani kitle endüstrisinin yarattığı taklitçi ve popüler olana dair üretim gayreti, postmodernist sanatın da öne çıkardığı şeylerdendir.

Filiz Erdemir (2011) *Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü* isimli makalesinde postmodern sanat yapısını şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Postmodern sanat ya da anlatı hakkında öncelikle söylenmesi gereken şey; bu anlayışın, ortaya yeni teknikler çıkarma amacının olmaması, aksine geleneksel anlatıdan ve modernist anlatıdan birşeyler alarak, modern sanatın bir dönüştürme aracı olarak kullandığı ve kendilerini de dönüştürdüğü teknikleri bir amaç haline getirmesidir”.

Modern sanatta etkin olan özgünlük, yenilikçilik, tarihsel ilerlemeci tavır, soyutluk gibi öne çıkan temalar, postmodernizmde yerini pastişe, eklektizme, geçmişe duyulan özleme, yüzeyselliğe, şizofren bir ruha ve parçalı bir dokuya bırakmaktadır (İspir ve Kaya,

2011). Dahası postmodern sanat yapıtı gerçeği anlatır gibi hareket etse de, aslında gerçeğin kopyalarını, olası yansımalarını ya da geçmiş gibi olanı anlatmakta ve bu anlatı dışında başka bir gerçekliğin söz konusu olmadığı vurgulamaktadır. Bunu yaparken ise eski anlatılar, geçmiş öyküler taklit edilmektedir. Böylece yeni anlatıların temelinde bir hakikatin yatmadığı, eski anlatıların kopyalandığı vurgusu postmodern sanatın temelinde yer almaktadır (Erdemir, 2011).

Pastiş ve şizofreni birçok kaynaktan postmodern sinema ile bir arada anılmaktadır. Türk Dil Kurumu'na göre pastiş: "başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getiren sanat eseri"dir. Pastiş, eski filmlerde yani nostaljik olanda daha fazla karşılaşılan bir postmodern tavidir. Jameson (1994: 45), pastişin eski yapımlara öykünerek yaratılan, biçimsiz ve kişisiz yapımlar olarak görmektedir. Şizofreni yine Jameson'un (1994: 33) postmodern sinema ve yapıtlarla bağdaştırdığı bir diğer dominant özelliktir. Şizofreni, Türk Dil Kurumu tarafından "gerçeklerle olan ilişkilerin büyük ölçüde azalması, düşünce, duygu ve davranış alanlarında önemli bozulmaların ortaya çıkması vb. belirtiler gösteren bir ruh hastalığı" şeklinde tanımlanmaktadır. Hâlbuki Jameson (1994: 33), kendi şizofreni tanımında Lacan'ı kendine esas almaktadır. Lacan ise şizofreniyi bir tür dil bozukluğu olarak tanımlamaktadır (Aktaran Sarup, 1995: 176).

Jameson'un (1994) yaklaşımına göre, dil sayesinde şimdiyi ve geçmişi ayırt edebilmek mümkündür. Bir zamansallık durumu söz konusudur ve bu dilin geçmiş ve gelecek arasında kurduğu iletişim ve bağ ile mümkün olabilmektedir. Ancak şizofrenik bireyin bu yetkinliği yoktur. Şimdinin, geçmişin ve geleceğin arasında sıkışmış bir kişilik durumu söz konusudur. Bu nedenle şizofreni, olaylarla ardıl bir bağlantı kuramayan, izole, kopuk ve süreklilik gösteremeyen kişilerin bir tür imtihanıdır. Dilsel yetkinliğin noksanlığı ve zaman mefhumunun eksik oluşu, bizim anladığımız bir ben olgusunun da oluşmamasına neden olmaktadır. Dolayısıyla şizofrenik kimlik, sinemada şimdiyi ve geleceği anlamlandıramayan, parçalı ya da eksik bireylerle ifade edilmektedir (Balcı, 2020).

Postmodernizmle beraber sanat ve günlük hayat arasındaki elit-avam ayrımı soluklaşmıştır. Böylece her şeyin sanatsal bir ruhu olabileceği düşüncesi yaygınlaşmış, gündelik hayat sanatın içerisine eklenmiştir. Kitle kültürü ve yüksek kültür ayrımı postmodern sanatta son bulmuş, bunun sonucu olarak avant-garde sanat ve sokak kültürü arasındaki hiyerarşik ilişki ortadan kalkmıştır. Postmodernizmin merkezinde yer alan

melez kültürlerin hâkimiyeti, postmodern sanatta da kendine yer edinmiştir. Bu sayede parodi, ironi, yapay kültür ve yüzeysel oyunculuklar olumlanmıştır. Sanat ve sanatçının özgünlüğünün yok olduğu, taklitlerin ve kopyaların sanatsal dehaların yerini aldığı vurgusu da yine postmodern sanatın yorumlarında sık sık karşılaşılan düşüncelerdir (Karadoğan, 2005).

Kısaca, postmodern sanat, misyonu olan modernist perspektifi ikinci plana atarak sanatçıya özgürlük bağlamında yol açmanın önemini vurgulamaktadır. Postmodernizm, öznenin yok olduğu bir evrende amaçların yok olduğu bir dünyada yaşadığımız düşüncesine vurgu yapmaktadır. Bu nedenle sanatta misyon yoktur, olamaz çünkü hayatlarımızda misyonlara yer kalmamıştır. Modernizm, daha önce de ifade edildiği üzere, eskiyi yok etme, yerine yeniyi koyma düsturunu amaç edinmiştir. Bu noktada tarihsel niteliklidir. Ancak postmodern sanat bu tavrı da saçma bulmaktadır. Sürekli yeninin eskinin yerine geçeceği tezi, içi boş bir argüman olarak kabul gördüğü için, postmodern sanat daha ziyade yerelliği, melezliği ve mekansallığı kendine esas almaktadır. Bir başka deyişle, tarihsellik postmodern sanatta kabul görmez. Onun yerine postmodern sanat, şimdiyi ve şu andaki mekânı kendine mesele eder. Buna ek olarak, postmodernizm evrenselliği, evrensel sanat tezini ve batılı ilerlemeci sanat anlayışını reddetmektedir (Şaylan, 1999: 96-97).

Postmodern sinema ya da sanattan bahsederken derin olan ile yüzeyde kalan ve anlamı önceleyen ile duygu odaklı olan tavırlar birbirleriyle yer değiştirme eğilimindedir. Bu bir panoramik labirent dokusu ortaya çıkardığı gibi yepyeni bir özgürlük sahası ve ifade alanı da yaratmaktadır. Ancak bu yaklaşım özünde parçalanmış yapılar ve inşalar barındırır. Bu sanatçı açısından karmaşık bir dokunun içerisinden kendine dair olanı ayıklamak gibidir (Jung vd., 2004: 198-199). Postmodern sanat dendiğinde akla genelde ilk mimari gelmektedir. Modern binaların beton yığınlarına dönüştüğü, kentlerin gökdelenlerle doldurulduğu, mimarların kahraman kabul edildiği modernist mimari, postmodern çağda yadsınmaktadır. Yerel kültürlerle uygunluk, farklı fikirlere açıklık, çelişkilerden ve zıtlıklardan beslenen şaşırtıcı bir deneyim arayışı postmodern mimaride kendine yer edinmiştir. Popüler olandan kaçış bitmiş, sokağın sesi dinlenerek kitlelerin beğenileri de postmodernizm ile beraber mimaride kabul görmeye başlamıştır (Demir, 2014: 41). Tüm bu alt etkiler kademe kademe diğer sanatlarda da kendine yer edinebilmiş ve postmodernizm sanatla eklemlenerek daha güçlü bir sürece evrilmiştir.

Edebiyat alanında 1960'lı yıllarda, dans ve sahne sanatlarına 1970'li yıllarda egemen olmaya başlayan postmodernizmin, sinema ile olan tanışıklığı ise 1980'li yıllar olarak ifade edilebilir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 25). Moderniteden bir tür ayrışmayı ifade eden postmodernizm, sinemada da bir kopuşu, kaygan bir zemini ve silinmiş sınırları kendine esas almaktadır. Dolayısıyla sinemanın postmodernizm ile olan ilişkisi bol miktarda muğlaklık, kristal imaj, anlaşılmazlık ve nostalik göndermeler içermektedir (İspir ve Kaya, 2011). Klasik realist sinema postmodern sinemada kendine pek de yer edinememiş ve görüntünün önemsendiği bir temsil sineması postmodern sinemanın temel bileşenlerinden biri olarak ortaya çıkmıştır (Karadoğan, 2005).

Şentürk (2011: 106-130) de, postmodern sinemayı tanımlarken sınırların aşılması konusuna değinmektedir. Farklılıkların soyutlaştığı, saydamlaştığı bir yapının sonucunda meydana gelen postmodernite, teori ile edebiyatın, elit kültür ile halk kültürünün, kültürel olan ile toplumsal olanın ve seyirci ile yönetmenin sınırlarının aşınması, soluklaşması ve giderek kaybolması ile meydana gelmektedir. Burada aşmak kelimesi sadece limitlerin kalkması anlamına gelmemekte, aynı zamanda sisteme dair bir baş kaldırı anlamında da kullanılmaktadır. Akılcılığa karşıtlık, biçimsel prensiplere karşı muhalif tavır ile arzunun ve şehvetin yüzeysellikte gösterimi, burada sanatsal yapıtların merkezinde yer almaktadır. Postmodern sanat ve sinema, çözüm anlayışı taşımaz. İzleyiciye bir mesaj verme derdi yoktur. Dolayısıyla dünyayı değiştirmek ve anlamlandırmak için mücadele veren bir yaklaşım, postmodernizmin içerisinde kendine pek yer edinmemektedir (İspir ve Kaya, 2011). Görüldüğü üzere, yitirilen anlamların, solgun karmaşası postmodernizmde vücut bulmaktadır.

Büyükdüvenci ve Öztürk'ün (2014: 32-34) postmodernizmi ve postmodernizmin sinemaya olan güçlü yansımalarını açıklarken modern sinemanın da hala hayatta olduğunu, auteur yönetmenlerin kişisel sinemalarının bir şekilde yaratıcılık üzerinden sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Ancak modernizmin önemini vurguladığı birey, postmodern sinemada bambaşka şekilde ele alınmaktadır. Artık birey değil çoğulculuk söz konusudur. Yani ben ve öteki, heterojen bir bakış açısıyla, zamanın ve mekânın yitirildiği bir anlayışla sunulmalıdır. Postmodernizm çağı tüketen bireylerin dönemidir. Postmodern dönemin sinema izleyicisi de seyirciden çok tüketmeye alıştırılmış bir röntgenci kimliğindedir. Dolayısıyla postmodern sinema parçalanmış, yabancılaşmış bireylere, nesneleşmiş kimliklere sınırların silindiği bir alan yaratmaktadır.

Postmodern sinema ya da postmodern film kategorisinde yer alan filmler genelde parçalı anlatımlara sahiptir. Hikâyelerin genelde sonu olmaz ya da açık uclu bırakılan sonlar yaygındır. Postmodern filmdeki karakterler bireysel saplantılarında yok olmuş, karanlık kimliklerden oluşmaktadır (İspir ve Kaya, 2011). Hatta postmodern karakterlerin, özellikle de başrol oyuncuların ya da kahraman kimliklerin oldukça kayıp karakterler olduğunu söylemek mümkündür. Geçmişte güçle, başarıyla, ataerle ve otoriteyle bağdaştırılan güçlü kahraman modeli, postmodern sinemada yerini kendine güvensiz, şizofrenik, dağınık, arafta kalmış karakterlere bırakmıştır (Erdemir, 2011). Postmodern sinema karakterleri sıklıkla suçla ilişkilendirilir ve sıklıkla alt ya da orta sınıfla özdeşleştirilir. Söz konusu mekân olduğunda ise genelde küçük Amerikan kasabaları dikkat çekicidir (Karadoğan, 2005).

Eklektik yapılar, metinlerarasılık, şiddetin, cinselliğin ve erotizmin ön plana çıktığı yapımlar, postmodern sinemanın en bilinen temel bileşenleri olarak sıralanabilir (İspir ve Kaya, 2011). Ayrıca nedensellik ve anlatısal bütünlük postmodern yapımlarda noksanır. Postmodern filmlerin başı ve sonu aşınmıştır (Karadoğan, 2005). Postmodern sinemanın bu özellikleri sanat sinemasıyla benzer özellikler göstermektedir. Anlaşılması zor, düşsel görüntülerin ve egzantrik yapıların bir hayli çok olduğu postmodern sinema tavrı melez bir yapıdır. Ayrıca sanatsal geçmişin parodisel temsili, postmodern sinemanın belki de en çok kullandığı tekniktir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 117). Nostaljik temaların yeniyile örtüştürölme gayreti şeklinde özetlenebilecek bu tercih, genel postmodernizm ilkeleri ile benzeşmektedir. Bunun yanı sıra, ardışık kurgu yapısı aracılığıyla bozulan mekânsallık ve zaman algısı, parodi ve pastiş sayesinde iyice dağınık hale gelmektedir. Böylece anlam bulanıklaşmakta, tarihsellik ve geçmişle olan ilişki karmaşık bir noktaya taşınmaktadır (İspir ve Kaya, 2011).

Hatta postmodern filmlerin içerisinde hem Hollywood, hem deneysel sinema hem de sanat sineması barındırdığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Hollywood sineması ile postmodern sinemanın bağı ise daha ziyade işin yapım, dağıtım, gösterim süreciyle ilişkilidir (Karadoğan, 2005). Yani filmler klasik ana akım yapımlar olmasalar da, bir şekilde sistemin içerisine dâhil olmaktadır. Bu durum çoğu kez ticari kaygılarla gerçekleşse de, bazen metinlerarasılık meselesi dolayısıyla da postmodern yapımlar ve merkezi sinema kültürü benzer paydalarda buluşabilmektedir. Ancak postmodern sanatın gizemli olana karşı olduğu iddiası da söz konusudur. Bu durum ironi, parodi ve biçimsel

eklektizmin postmodern sinemanın merkezinde yer almasıyla açıklanmaktadır. Modern sinema dönüştürmek ister, postmodern yapım ise karışmış kodların, sentezlerin sonucudur. Dolayısıyla kişisel olmaktan ve elit bakış açısını barındırmaktan uzaktır (Harvey, 1999: 77).

Postmodern filmde gerçeklik temsildir ve imgelerle anlatılmak istenmektedir. Bu sebeple sinema bir temsile dönüşmektedir (Karadoğan, 2005). Bu durum, birçok açıdan tartışmalı olmakla beraber sinemanın yarattığı gerçeklik algısına gölge düşürmesi nedeniyle tenkit edilmektedir. Büyükdüvenci ve Öztürk'e (2014: 47) göre, postmodern filmler iki temel kategori ile sınıflandırılabilir. Bunlardan ilki birleştirici filmlerdir. Birleştirici yapımlar yüzeysellik, çoğulculuk gibi özellikler ile çatışmayan yapımlardır. Geçmiş öyküner retro yapımlar bu kategoride sınıflandırılmaktadır. Örneğin *Chinatown* (1974), *Body Heat* (1981) ve *Peggy Sue Got Married* (1986) bu yapımlara dair bilinen örnekler olarak kabul görmektedir. Bu filmler detaylı olarak incelendiğinde görülecektir ki bu yapımlar geçmişteki tarihsel bir dönemi, durumu ya da olayı yeniden kurgulamazlar. Bu tarz filmler kültürel yapıların, yaşantıların yansımalarıdır. Bir yanlarıyla klasik anlatı özellikleri taşıyan birleştirici postmodern yapımlar, derinliği olmayan, geçicilik üzerine kurulu, maskeleye ve estetizmin dominant olduğu yüzeysel filmlerdir (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 48).

Diğer kategori ise yıkıcı filmlerdir. Bu tarz postmodern filmler ise eleştirel bir duruşa sahiptir. Yapıları sorgulamak, sorunsal biçime sokmak ve eleştirel bir okuma ile konuya değinmek yıkıcı postmodern filmlerin genel tavrıdır. Bu yapımlar, kültürel, sosyal ve davranışsal yaklaşımların pasif bir şekilde artması ya da arttırılmasına karşıdır. İletişim, kadın erkek ilişkileri, sanat ve kültür gibi meseleleri sorgulayan bir bakış açısına sahiptirler. Ancak belirtmelidir ki postmodern sinemada yıkıcı filmler azınlıktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 47-48). Birleştirici postmodern filmler, sisteme, sistemin devamına hizmet ederken eleştirel-yıkıcı yapımlar daha hırpalayıcı ve sistemin zaafına karşı muhalif bir ruha sahiptir.

Karadoğan (2005) ise postmodern filmleri üç temel kategoride ele almaktadır. Bunlardan ilki eleştirel bir üslupla hareket eden, sanat sineması ile bağları güçlü, zaman ve mekân kavramlarını sorunsallaştıran, birbiri içine geçmiş anlatı yapısına sahip, sahneler arası kırılmaların olduğu kurgusal yapımlardır. *Fransız Teğmenin Kadını* (1981), *Blue*

Velvet (Mavi Kadife-1986) ve *Thelma ve Louise* (1991) bu kategoride yer almaktadır. İkinci kategoride ise ticari kaygılarla yapılmış, ana akım sinemadan esintiler barındıran box-office filmlerdir. *Robocop* (1987), *Dirty Dancing* (1987), *Pretty Woman* (1990) *Basic Instinct* (1992) bu gruba dair en önde gelen örnekler olarak sıralanabilir. Son kategori ise her iki kategoriden de esinlemelere sahip melez yapımlardır. Quentin Tarantino'nun *Reservoir Dogs* (1992) ve *Pulp Fiction* (1994) filmleri bu grupta yer almaktadır.

En ünlü postmodern yönetmenler Bernardo Bertolucci, Roman Polanski, Wayne Wang, David Lynch, Krzysztof Kieslowski, Hector Babenco, Alain Resnais, Paul Verhoven, Yvonne Rainer, Ridley Scott, Garry Marshall, Jonathan Demme, Quentin Tarantino, Patricia Rosema şeklinde sıralanabilir (Karadoğan, 2005). Ancak burada ismi olmayan onlarca yönetmenin birçok filmi de postmodern film kategorisinde sıralanabilmektedir. Bu noktada postmodern filmlerin ve postmodern kategorisinde yer alan yönetmenlerin çektiği çoğu filmin, Kara Film (Film Noir) ve Yeni Kara Film (Neo-Noir) janrına dair olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. David Lynch filmlerindeki tema ve motiflerin bu janr ile yakından ilgisi olması nedeniyle Kara Film, Yeni Kara Film ve bu yapımlardaki kadın karakterlere dair genel eğilimin ortaya konması, eril bakış meselesi, kadının sinemadaki genel konumu ve David Lynch'in kadını ele almasına dair olası ip uçları vermesi açısından oldukça önemlidir.

2.3. Kara Film (Film Noir)

Kara Film yani Film Noir Amerikan sinema kültürü içerisinde yeşermiş, kendine has kodları olan ve belirli evrimler geçirerek günümüze kadar ulaşan bir tür olarak nitelendirilebilir (Öztürk, 2019). Ancak Kara Film'in bir tür olup olmadığına dair hala birçok tartışma bulunmaktadır. Bu nedenle Film Noir'i bir janr olarak değerlendiren eleştirmenler olduğu kadar sürekli değişime açık olması sebebiyle Film Noir'i bir sınıfa yerleştirmeyen yaklaşımlar da söz konusudur (Spicer, 2010: 2). Dolayısıyla film noir belki de bir tür değil bir üsluptur ve öyle değerlendirilmelidir (Duncan, 2006: 12). Kara Film'i klasik Kara Film, Yeni Kara Film ve postmodern Kara Film şeklinde sınıflandırarak tanımlama girişimi de oldukça yaygın bir tutumdur (Öztürk, 2019). Kara Film'in belirgin özelliklerinin kimi zaman Hollywood'daki bir gerilim filminde de gözlemlenebilmesi film noir tanımını zorlaştırmaktadır. Ayrıca her Kara Film yapımında sıklıkla rastlanan

temaların bazı Kara Film kategorisinde kabul edilen filmlerde yer almaması kesin bir Film Noir tanımını imkânsız hale getirmektedir (Spicer, 2010: 15).

Film Noir'in ilk ataları edebiyat metinlerine dayanmaktadır. Dolayısıyla Kara Film'in ilk doğduğu dönem için 1764 yılına gitmek yerinde olacaktır. Horace Walpole'un yazdığı *Otranto Şatosu* barındırdığı gotik temalar ile kara romanın başlangıcı, Kara Film'in ise atası konumundadır. 1841 yılında ise karşımıza İngiliz edebiyatının en bilinen isimlerinden Edgar Allan Poe ve meşhur dedektif romanı *Morgue Sokağında Cinayet* kitabı çıkmaktadır. Kara Filmler'deki dedektif öykülerinin temelini atılmasında bu kitabın etkisi oldukça büyüktür. 1842 yılında Eugene Sue'nün *Paris'in Gizemleri* isimli çalışması ve Fyodor Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* isimli ünlü romanı Film Noir'in temelini teşkil eden çalışmalar olarak bilinmektedir. Bunun yanı sıra, Frank Wedekind'in 1929 yılında yayınlanan oyunu *Erdgeist de femme fatale* kadın karakterinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Fay ve Nieland, 2014: 240). Dolayısıyla Film Noir'in ilk kökleri oldukça eskiye dayanmakta, burada da İngiliz Edebiyatı ön plana çıkmaktadır.

Kara Film'in yakın dönem kökleri ise 1930'lu yılların hard-boiled edebiyatına yani suç romanlarına dayanmaktadır. James M. Cain, Horace McCoy, David Goodis, Raymond Chandler, Cornell Woolrich, W. R. Burnett gibi göçmen kökenli yazarların eserleri Film Noir türünün ana ayağını oluşturmaktadır (Conard, 2006: 2). Hard-boiled türündeki öyküler genelde erkek egemen düzenin içindeki sert erkek kimliğine odaklanmakta ve kokuşmuş ya da yozlaşmış toplumda çıkış noktası arayan kahramanların ikilemlerini konu almaktadır. Dolayısıyla Film Noir'in erkek egemen yaklaşımının özünde hard-boiled edebiyatının etkisi göz ardı edilemez (Duncan, 2006: 19).

Dahası Sternberg'in melodramaları, Alman ekspresyonizmi, Warner Brothers yapımın ganster filmleri, Fransız gerçekçiliği gibi akımlar, yapımlar ya da yaklaşımlar Film Noir'in alt yapısını teşkil etmektedir. Ayrıca Kafka etkisi yani Kafkesk üslup Kara Film'de oldukça etkin olmuştur. Kaos, tuhaflık ve belirsizlik üçgeni belki de Kafka'nın Film Noir'e kattığı en belirgin temalardır. (Schrader, 1972). Buna ek olarak Orson Welles'in 1941 yapımı meşhur filmi *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) Film Noir'in oluşumunda etkin bir yapımdır (Temizer, 2016: 1). Ancak film noirin ilk atasının Alman ekspresyonizmin kült kabul edilen filmi 1919 yapımı Robert Wiene imzalı *The Cabinet of Dr. Caligari* (Doktor Caligari'nin Muayanesi) olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır

(Duncan, 2006: 17). Bu filmin yalnızca Kara Film değil postmodern ve sürreel birçok filme de kapı açtığını belirtmek önemli bir detaydır.

1930’lu yılların başlarında patlak veren büyük ekonomik kriz, Amerikan toplumuna dair alışkanlıkların değişimine ön ayak olmuştur (Temizer, 2016: 9). Ardından ortaya çıkan İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler Kara Film’in oluşmasına zemin hazırlamıştır (Öztürk, 2019). Kara Film dönemi 1941-1958 yıllarını kapsamaktadır. Amerikan Film Noir söz konusu olduğunda başlangıç olarak *The Maltese Falcon* (1941) filmi kabul edilirken 1958 yılında çekilen *Touch of Evils* Kara Film’in son dönemi olarak nitelendirilmektedir (Keesey, 2011: 10). Schrader (1972) ise Kara Film’i kendi içinde yıllara bölerek ele almıştır. İlk dönem 1941-1946 yıllarına denk gelmektedir. Bu dönem çekilen Kara Filmler’de, özel dedektiflerin hayatlarına odaklanılan, bol diyaloglu filmler yaygındır. İkinci dönem 1945-1949 yılları arasına denk gelmektedir ve bu yıllar arası çekilen Film Noir yapımlarda paranoya, suç ve yozlaşma ana fikirler olarak ön plana çıkmaktadır. Son dönem ise 1949-1953 yıllarını kapsamaktadır. Bu dönem bir hayli karamsar bir ruha sahiptir. Anti-kahraman yani kendi hatalarının kurbanı olan dedektif karakteri bu son dönemde yönetmen anlatılarında en önem verilen kimlik olmuştur. Ayrıca bu dönem sessiz, yalnız, karanlık sokakların, gölge oyunlarının ön plana çıkartıldığı yapımlarla bilinmektedir.



Resim 2.1. Kara film⁴

Diğer yandan bu tarihler Amerika’nın İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki toplumsal devinimlerine denk gelmesi dolayısıyla değerli bir detaydır. Çünkü Film Noir’in genel yapısı, Amerikan toplumunun savaşı nasıl özümlediği ve değerlendirdiğiyle yakinen

⁴ <https://kavrakoglu.com/kara-film-film-noir/>, Erişim Tarihi: 11.04.2020

ilintilidir. Hollywood sistemi içerisinde suç, cinayet, ganster ve melodram yapımlar sıklıkla bu tür ile özdeşleştirilmektedir. Ancak Film Noir sınıflaması Amerika'daki film eleştirmenlerince değil Fransız entelektüellerin belirlediği standartlar üzerinden gerçekleşmiştir (Fay ve Nieland, 2014: 45). Özellikle Raymond Borde ve Etienne Chaumont'un 1955 yılında yayımlanan, *Panaroma du Film Noir* isimli kitabı, bu janrın ya da bir başka deyişle film üslubunun tanımlanmasında öncü çalışma olarak bilinmektedir (Park, 2011: 1).

Savaş nedeniyle Nazi Almanyası tarafından Amerikan filmlerine getirilen yasaklar, Fransız film eleştirmenlerini Hollywood'daki gelişmelerden uzak tutmuştur. Fakat Fransızlar Amerikan sinemasıyla tekrardan buluştuklarında yeni bir tavır keşfetmişlerdir. Bu sayede 1940'lı yılların ortasında gerçekleşmeye başlayan ahlaki belirsizliğin yoğun olduğu, stüdyo dışına çıkılarak çekimlerin yapıldığı, Amerikan sinema sektörünün alışlagelmiş çekim tekniklerinden farklı tarzların kullanıldığı yüksek ve sert kontrastlı yapımlar, Fransız sinemacılar tarafından kısa sürede fark edilmiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi, gerek Amerikan suç romanlarına dair göndermelerin olduğu gerekse Fransız şiirsel gerçekçiliğinden esinlenmeler olan bu yeni üslup, düşünüldüğünden de derin ve yoğun bir anlatım kültürüne sahiptir (Fay ve Nieland, 2014: 46).

Fransız film eleştirmenleri, bu yeni sinema oluşumunu bir hayli cüretkâr bulmuşlar ve Film Noir'e dair keşfettiklerinin buz dağının sadece küçük bir parçası olduğunu savunmuşlardır (Schrader, 1972). Nino Frank, Raymond Borde ve Etienne Chaumont gibi isimlerin başı çektiği Fransız sinema eleştirmenleri, Film Noir'i hem tanımlama gayretine girişmişler hem de bu filmlerde yer alan karakterlere dair bazı kalıp kimlikler olduğunu keşfetmişlerdir (Park, 2011: 1-2). Ayrıca beş temel öge, Kara Filmler'in en önemli özellikleri olarak kabul görmektedir. Bunlar hayali olan yani düşsel, gariplik, erotizm, zalimlik ve karmaşadır (Dimendberg, 2004: 4). Fransız eleştirmenler açısından Film Noir Hollywood geleneklerine karşı romantik bir isyandır. Diğer yandan Kara Film; aşırı olana dair bir kavuşma, sansürlerin yerle bir edilmesini sağlayan, Ortodoksluk karşıtı bir anlatı yapısıdır. Buna ek olarak insan davranışlarının bilinmezliğini ortaya koyan, Amerikan toplumunun çürümesine ayna tutan bir üsluptur (Naremore, 1996).

Film Noir, yukarıdaki açıklamaların yanı sıra Keesey tarafından (2011: 11) belirli teknikler üzerinden tasvir edilmektedir:

“...Karanlık gölgeleri, özellikle de kahramanın üzerine parmaklık ya da örümcek ağı gibi çöken ve kahramanı tuzağa düşür gibi görünen ışık-gölge yöntemlerini, kasvetli düşük-açık çekimleri, klostrofobik çerçevelmeleri, çarpık görüntülü aynaları, dengesiz kompozisyonları ve yolunu kaybetmiş, kaderine mahkûm edilmiş kahraman tarafından deneyimlenen kişisel travmalara vurgu katan görsel ve işitsel flashback’leri ve seslendirmeleri içerir”.

Dixon (2009: 1) ise Kara Film’i paranoyanın, hayal kırıklığının, kuşkunun, belirsizliğin ve karanlık ruhların ortasındaki çıkmaz şeklinde tanımlamaktadır. Kara Film olabildiğince karamsarlık üzerine kuruludur. Savaşlar, katliam, atılan atom bombaları, ölen milyonlarca insan Film Noir’in bu ruha sahip olmasındaki en belirgin nedenlerdir (Duncan, 2006: 11). Buna ek olarak Red Scare yani kıvılcık tehlike de bu tavrı tetiklemiştir. ABD’nin Rusya ile olan sorunlu ilişkisi ve komünizm korkusu, paranoyak bir noktaya ulaşmış, 1947-1957 yılları arasında çekilen filmlerde bu endişe ve korku hali Film Noir’i de etkisi altına almıştır (Conard, 2006: 1).

Cinayet, paranormal olaylar, karanlık sokaklar, toplumsal çürüme, yozlaşma, ihanet, jaluzi perdeler, kırmızı ruj lekeleri, sigara dumanı, sisli geceler, gölge karakterler, siyah ve beyaz karşıtlığı, keskin renk kontrastı, oldukça gergin bir müzik ve alçak kamera açıları Kara Film’e dair en belirgin özellikler olarak sıralanabilir. Bu özelliklerin birçoğu *This Gun For Hire* (1942) filminde gözlemlenebilmektedir (Yücel, 2019). Ryan ve Kellner (1997: 138) da Yücel’in tanımına yakın bir açıklamada bulunmaktadır. İlgili yazarlar, Kara Film’i tarif ederken karanlık bir evrene, suça, cinayete ve muğlak olana dair bir genel çerçeve çizmekte ve hilenin, düzenbazlığın ve ölümün sıradan kavramlar olduğuna dem vurmaktadır. Ayrıca Kara Filmler’de karakterlerin karşılıklı konuşmaları oldukça suçlayıcı ve serttir. Gece çekimleri, eğik kamera açıları ve bu tekniklere eşlik eden karmaşık olaylar silsilesi Film Noir’in genel yapısını biçimlendirmektedir. Dahası Kara Film’de iş dünyası ile suç dünyası entegredir. Böylece toplumsal yozlaşma her kademedede kendini göstermektedir. Film Noir, savaş sonrası Amerikası’nın sorunlu ruh halinin bilinçdışıdır. Güvensizlik ve paranoyak erkeklik, Kara Film’in ruhunu teşkil etmektedir.



Resim 2.2. Film Noir'e dair⁵

Kara Film, değişen Amerikan aile yapısının da aynası konumundadır. Klasik Amerikan ailesi oldukça ataerkildir ve klasik Hollywood sineması da geleneklere bağlı Hristiyan bireylerin yaşamlarını konu alarak gelenekselliği pekiştirmiştir. Ancak Film Noir alışlagelmiş aile tiplerini reddetmektedir. Klasik Amerikan ailesi çoktan deforme olmuş, ruhunu yitirmiş ve yozlaşmıştır. Dahası bu aile yapısı sıkıcıdır, erotizm ve heyecandan uzaktır. Bu nedenle bireyler aşkı ve arzuyu dışarıda aramaktadır. Film Noir de bu arayışın sinemadaki yansımasıdır. Bireyler ahlaki bir ikilemin tam merkezindedir. Neyin iyi ya da kötü olduğunu ayırt etmek bir hayli zorlaşmıştır. İhanet, taciz, kötülük, zayıflık hemen herkesin normali olmuştur. Kara Film de bu gerçeği kendine has film teknikleriyle anlatarak sosyo-kültürel değişimlere dair bir ayna vazifesi görmektedir (Özdemir, 2003: 67).

Kara Film terimini ilk ortaya atan Fransız eleştirmen Nino Frank'ın bu tür ile ilgili yorumları da bir hayli ufuk açıcıdır. Ona göre bu filmler klasik Fransız suç filmlerinden ayrılmaktadır. Çünkü bu filmler yaşanmışlık hissiyatı oluşturmakta ve garip bir ruh hali yaratmaktadır. Ayrıca Kara Filmler'deki ana karakterlerden olan dedektif kimliklerinin karmaşık oluşu, İngiliz ya da Fransız edebiyatındaki Sherlock Holmes vari dedektif kimliklerine dair bir meydan okumadır. Film Noir türündeki yapımların mizojonist, bölük pörçük ve acımasız tavırları Amerikan romanıyla da örtüşmektedir. Kara Film savaş dönemi ve savaş sonrası yaşanan ruh haline verilen travmatik tepkileri ve bu karakterlerin bu süreçle nasıl baş etmeyi başardığını ya da başaramadığını psikanalitik bir biçimde ortaya koymaktadır. Film Noir, gerçeğe dairdir, karanlıktır, inançlara ve ihanetlere gebe bir dünyanın depresif yansımasıdır (Aktaran Fay ve Nieland, 2014: 50).

⁵ <http://sanatnotlari.blogspot.com/2010/08/film-noir-nedir.html>, Erişim Tarihi: 16.04.2020

Dahası Film Noir, karanlık dokusuyla Amerikan rüyasının sorgulandığı yepyeni bir sayfa açmış, toplumsal deformasyonu ortaya koyarak iyimserlik ruhuna dair bir başkaldırı geliştirmiştir (Mayer ve McDonell, 2007: 3). Bu durum filmlerdeki karakterlerin geleneksel ahlaki değerleri reddetmesiyle de ilişkilendirilebilir (Conard, 2006: 7). Bu filmlerde iki belirgin karakter vardır. Bunlar anti-kahraman kimliğinde olan dedektif ile seksi, alımlı, çekici, sınırları zorlayan, uğursuzlukla ilişkilendirilen baştan çıkarıcı ve ölümcül kadın yani femma fataledir (Ryan ve Kellner, 1997: 138). Diğer karakterler ise genelde psikopat bir katil ve bu seri katilin kurbanlarıdır (Chapman, 2003: 174). Girginkoç'a (2004: 141) göre ise Film Noir'in bu kahramanları köksüz, ailesiz ve geçmişsiz, belleğine dair izler taşımayan karakterlerdir. Bu bireylerin genelde geleceğe dair beklentileri yoktur. Beklentileri varsa bile yaptıkları hatalar, işledikleri suçlar ve baş etmekte zorlandıkları zaafı bu kimlikleri çoğu kez felakete sürüklemektedir. Selma Tan Özdemir (2011) Barış Saydam ile gerçekleştirdiği söyleşisinde Conard ve Girginkoç'un bakış açılarına benzer bir yaklaşım ortaya koymakta ve film noirin karakterlerine dair şu tespitlerde bulunarak Amerikan toplumuna ayna tutmaktadır:

“Kara Film kahramanları ya da anti kahramanları, gayri ahlâki, habis kişiliklerdir; hilekârlar, düzenbazlar, acımasız gangsterler, öldürücü ve kurnaz *femme fatale*'ler, giderek çaresizleşen dedektifler... Bu karakterler anlatının bir yerlerinde muhakkak kendileriyle hesaplaşır, suçlarını açığa çıkarır, tuzaklarının nedenlerini sıralar. İnsanların suça ve kötülüğe ne denli teşne olduklarına vurgu yapan bu karakterler ahlâka dair sorgularıyla dikkat çeker”.

Kara Film'i farklı kılan bir diğer önemli detay yapısal olarak bu filmlerin klasik anlatıya sahip olmamasıdır. Yani bu filmlerde giriş, gelişme ve sonuç belirgin değildir. Katarsis genelde belirsizlikle sağlanmaktadır (Öztürk, 2019). Nihilizm bu filmlerin tüm ruhuna sinmiştir (Mayer ve McDonell, 2007: 4). Amerika'da savaş öncesi ve sonrası ortaya çıkan ekonomik kriz, beraberinde oluşan kayıp kuşak, bebek patlaması (baby boom), boşanmalarla yok olan aileler, Kara Film'in de nihilist ve anarşist yapısında vücut bulmuştur. İzleyici Amerika'nın bu ürkütücü yeni toplumsal yapısıyla yüzleşmiş ve ben olgusunu bambaşka bir bakış açısıyla sorgulamaya başlamıştır. Film Noir, bu nedenle sadece bir film türü değil, değişen Amerika'nın karanlık gerçeklerinin izdüşümüdür (Ulağı, Emek ve Yücel, 2007).

Bu filmlerde postmodern öğeleri görmek de oldukça olasıdır. Flashback yani hikâyede anlık geri dönüşler ya da ileri gidişler oldukça yaygındır. Bu olay örgüsünü

karmaşık hale getirmeyi mümkün kılan bir yöntemdir. Dahası bu filmlerde genelde bir adet omniscient narrator (tüm olay örgüsüne hâkim, tüm olan biteni bilen anlatıcı) yer almakta ve üçüncü bir tekil şahıs görevi görerek dış ses şeklinde olayları izleyiciye aktarmaktadır. Mekân olarak şehirlerin tercih edildiği Kara Filmler yaygındır. Çoğu Kara Film’de New York, Los Angeles, San Fransisco gibi gece hayatının yoğun olduğu şehirler kullanılmaktadır. Sisli sokaklar, otel odaları, fabrika bacaları, tren istasyonları, endüstriyel alanlar bu filmlerde çok sıklıkla kullanılan diğer mekânlardır ki bu tercihler David Lynch sinemasında da sıklıkla görülebilen dokulardır (Tanrıdağı, 2007: 22).

Kara Film’de daha önce de ifade edildiği üzere sert kontrastlar ve renk karşıtlığı oldukça yaygın kullanılan bir tekniktir. Bu noktada bu her iki rengin özünde metaforik bir anlama sahip olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır (Fay ve Nieland, 2014: 175). Bu konuda Manthia Diarawa (1993: 262) bu filmlerdeki karakterlerin koyu renkle resmedilmesini bir tür lanetle açıklamaktadır. Anti-kahraman dedektif siyah rengin karamsar gücüyle temsil edilmektedir. Çünkü loser olarak da ifade edilebilecek bu karakter, suça bulaşmış, kirlenmiş, kadın düşmanlığı ve erotizm batağıyla lanetlenmiştir. Bu noktada kara olmak veya karalık, beyaz ırkın gücünden mahrum kalmakla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla Diawara “siyahiliği, beyaz karakterlerin ahlaki çöküntülerini ve günaha saplanmalarını ifade eden bir metafor olarak kullanagelmıştır” (Aktaran Fay ve Nieland, 2014: 175).

Bu tavır hayli ırkçı bir bakış açısı taşımakta ve klasik Amerikan sinemasının ayrımcı bilinçdışını ortaya koymaktadır. Kara Film’de beyaz renk dürüstlük, iyimserlikle, ahlaklı olmakla sembolize edilmektedir. Kara Filmlerde teknik açıdan da bu durum desteklenmektedir. Filmde ana karakterler ne zaman toplumsal kabüllerin ve beyaz burjuva kültürünün aksi hareket etse, ışıklandırmadan mahrum bırakılmakta ve gece sokaklarda yalnız yürüyen bir zavallıya dönüştürülmektedir. Kara Film, Amerikan toplumunun iyi ve kötü ayırımına dair bir dışavurumdur. Suç, erotizm, iki yüzlülük ve yozlaşma WASP (Beyaz Anglo Sakson Protestan) ruhuyla örtüşmemektedir. Dolayısıyla Film Noir, toplumun karanlık tarafını ortaya koymakta bu durumu da yine siyahlıkla betimlemekte ve ırkçı bir bakış açısına sahip olduğunu bu yolla ifşa etmektedir (Lott, 1997). Hatta Dan Flory (2008: 1-2), *Philosophy, Black Film, Film Noir* isimli kitabında Kara Film’in ırçılıkla olan ilişkisini detaylı bir şekilde ele almakta ve Film Noir’in siyah olmakla ilgili yarattığı ön yargıyı ve ayrımcı tutumu kırmak adına Black Noir isimli bir alt türün

varlığından bahsetmektedir. Bu kitap aracılığıyla Afro-Amerikalıların sadece suç, cinayet ve vahşilikle örtüştürülmesine dair karşı bir okuma yapılmaktadır. Bu tavır sosyal dengelerdeki adaletsizliği sinema üzerinden kırmak adına yapılmış bir tür isyanın sonucu olarak ifade edilebilir.

Bu görüşün tam aksi bir yaklaşım daha söz konusudur. Film Noir, dünya savaşlarının yarattığı faşist bakış açısının devamı olmamak zorundadır. Bu nedenle, siyahilere yönelik ırkçılığın ve sınıf farklılığının öne çıkarıldığı filmler Film Noir ile değişikliğe uğramıştır. Park (2011: 116-117) bu tezi savunurken geçmişte Hollywood filmlerinde, Afro-Amerikan karakterlerin canlandığı rollere atıfta bulunmaktadır. Ona göre klasik Amerikan anlatısında siyahiler genellikle hizmetçi ya da köle rolünde izleyiciyle buluşturulmaktadır. Ancak Film Noir de bu durum bir nebze de olsa değişikliğe uğramıştır. Örneğin *The Breaking Point* (1950) filminde siyahî oyuncu doktor rolünde seyircilerle buluşturulmuştur. *Out of Past* (1947) filminde de Afro-Amerikan oyuncular orta sınıfa ait kimlikler olarak sunulmuştur. Görüldüğü üzere, bu akış açısına göre de Film Noir ırkçılık karşıtı bir tutum sergilemektedir. Ancak neresinden bakılırsa bakılsın, Kara Filmlerin özünde hegemonik erkeklik ve tahakküm dokusu bir şekilde hissedilebilmektedir. Bu nedenle Kara Filmler'in içerisinde ayrımcılık hem ırklararası hem de cinsiyetler arası gözlemlenebilmektedir.

Kara Film Amerikan sinemasında büyük başarılar elde etmiştir. Öyle ki Amerikan Film Enstitüsü tarafından belirlenen en iyi 100 Amerikan filmi sıralamasında, 1941-1950 yılları arasında çekilen 10 Film Noir yer almaktadır. Bu filmler; *Citizen Kane* (1941), *The Maltese Falcon* (1941), *Casablanca* (1942), *Double Indemnity* (1944), *It is a Wonderful Life* (1946), *The Best Years of Our Lives* (1946), *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), *Sunset Boulevard* (1950), *All About Eve* (1950) ve *The Third Man* (1949)'dir (Park, 2011: 73). En ünlü Kara Film yönetmenleri ise Howard Hawks, Boris Ingster, Orson Welles, Alfred Hitchcock, John Huston, Billy Wilder, Stuart Heisler, Otto Preminger, Robert Rossen, Fritz Lang, Micheal Curtiz, George Marshall, Edgar G. Ulmer, Robert Siodmak, Edward Dmytryk, Delmer Daves, Rudolp Mate, Henry Hathaway olarak sıralanabilir. Bu fimlerin en bilinen aktörleri ise James Cagney, Humprey Bogard ve George Raft'dır. Bu oyuncular soğukkanlı, alaycı tavırlı, fötr şapkalı, uzun trenç kotlu, sürekli sigara içen dedektif rolleri ile Film Noir'e damga vurmuş isimlerdir (Tanrıdağı, 2007: 10-15).

Film Noir 1950’li yıllardan itibaren gördüğü talebin de etkisiyle bir hayli melez bir sürece evrilmiştir. Örneğin Noir belgeseller (The Docu Noir) özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın karanlık yüzünün aynası olmuşlardır. *Criss Cross* (1949), *The Asphalt Jungle* (1950) ve *Armoured Car Robbery* (1950) docu noirlerin en önde gelen örneklerindendir. The Amnesia Noir (Bellek Yitimi) tarzı filmler ise karakterlerin hafızalarını yitirdikleri, karanlık bir geçmişi anlatan yapımlardır. *Street of Chance* (1942), *Crossroads* (1942), *Two O’Clock Courage* (1945), *Somewhere in the Night* (1946), *Fall Guy* (1947), *The Crooked Way* (1949) ve *The Long Wait* (1954) bu melez türün en bilinen örneklerindendir. (Duncan, 2006: 13-14). Femme-Noir ise kadınların güçlü figürler olarak yer aldığı yapımlardır. *Femme fatale* karakterininin bir hayli dominant olduğu bu yapımların en bilinen örneği ise Orson Welles’in yönetmenliğini yapmış olduğu *The Lady from Shanghai* filmidir (Temizer, 2016: 104).

Bunlara ek olarak, noir westernler, noir bilim kurgu yapımları, noir melodramalar, white noirler, country noirler hatta noir müzikaller oldukça yaygın şekilde çekilmeye başlanmıştır. Tabii bu yapımlar daha ziyade Amerikan noirlerdir. Ancak Film Noir’in büyümlü etkisi, bu türü küresel çapta etkisi altına almış ve Fransa, Almanya, İtalya, İspanya, Danimarka, Norveç gibi Avrupa ülkelerinin yanı sıra Meksika, Brezilya gibi Latin Amerika ülkeleri de kendi motiflerini entegre ederek Kara Film’i global hale getirmeye katkıda bulunmuşlardır. Ayrıca Japonya, Kore ve Honkg Kong sinemaları da Film Noir türünde birçok yapıma imza atmıştır (Spicer, 2010: 18). Bu durumun temel nedeni savaş sonrası dönemde dünyadaki sosyo-politik çizgilerin Amerika tarafından belirlenmesidir. ABD, hem Almanya’ya hem de Japonya’ya savaş sonrası yayılımcı politikalarını taşımıştır. Bu tavır Amerikan filmlerinin, özellikle de Kara Filmler’in küreselleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kısaca Amerika Birleşik Devletleri’nin emperyalizm politikaları, Film Noir’in çeşitlenmesinde belirgin bir paya sahiptir (Fay ve Nieland, 2014: 58-60).

Sonuç olarak Film Noir 1940’lardan itibaren yarattığı etki ile sinema evrenine müthiş katkılarda bulunmuş ve film çekim tekniklerinden karakterlerin ele alınma şekline kadar ciddi bir farklılık yaratmıştır. Özellikle söz konusu kadın ve erkek kimlikleri olduğunda film noir ciddi anlamda ele alınması gereken yapımlara sahiptir. Bu noktada Kara Film’in daha önce de belirtildiği üzere erkek bir bakış açısı üzerinden oluşturulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Film Noir’de, anti-kahraman ne zaman hata yapsa, bunun nedeni

kadın olarak düşünülür, bunun sonucu olarak *femme fatale* günah keçisi ilan edilir. Bu noktada Film Noir'deki toplumsal cinsiyet olgusunun detaylı olarak incelenmesi, kadın kimliğinin eleştirel bir perspektifle ortaya konulması, Amerikan sinemasının kadına olan bakışına dair çizgileri daha belirgin hale getirme noktasında gereklidir.

2.3.1. Kara Film’de Kadın Kimliği



Resim 2.3. *Femme Fatale*⁶

Oxford Learner’s Dictionary’e göre *femme fatale*, Fransızca kökenli bir kelimedir. Aşırı cazibeli, erkekler tarafından çok beğenilen fakat eninde sonunda felakete neden olan kadın anlamına gelmektedir. Her ne kadar bu ölümcül cazibeye sahip kadın kültü kadın hareketi ile beraber ön plana çıkmış olsa da, *femme fatale* kimliğinin kökleri bir hayli eskiye dayanmaktadır. Mitolojik açıdan bakıldığında Sümerliler’in güçlü tanrıçası İştar, Yunan Mitolojisinde ise Zeus’un karısı Hera *femme fatale*’in ilk ataları olarak gösterilebilir (Dijkstra, 1989: 10). Yine Yunan ve Roma mitlerinde Medea, Medusa, Clytemnestra, Belos ve Lamia lanetli ve ölümcül kadınları temsil etmektedir. Buna ek olarak Pandora karakteri de Yunan Mitolojisinde kadın ırkının evrendeki kötülüğün ana nedeni olarak görülmesinin nedenidir (Millet, 2000: 92-93). Bu kadın kimliklerinin ortak yönü çoğu kez otoriteye karşı gelmeleri ve bunun sonucunda lanetlenmeleridir. Buradaki otorite, kimi zaman Tanrı, kimi zaman baba, kimi zaman ise eş ya da kocadır. Bir başka ifadeyle eril güçle ilişkilendirilen kimlikler kadını tehdit olarak görmekte, bu şekilde resmetmekte ve cezayı yine eril tahakküm kesmektedir.

⁶ <https://www.slideshare.net/chelseasercpicotraumerepicdawson/femme-fatale-35536414>, Erişim Tarihi: 08.04.2020

Dinsel açıdan yaklaşıldığında ise Tevrat ve İncil’de sıklıkla karşılaşılan yaratılış hikâyesi bu noktada belirleyici olmaktadır. Bu nedenle Havva karakteri (Adam and Eve) *femme fatale*’ın orijini olarak gösterilebilir. Keza Havva’dan önce Âdem’in eşi olarak bilinen ancak Tanrı tarafından cezalandırılarak cehenneme gönderildiği düşünülen Lilith, şeytani özellikleri ile yine *femme fatale* kavramının ilk dayanaklarından biri olarak gösterilebilir (Dijkstra, 1989: 10-12). Dini göndermelerden de anlaşılacağı üzere, *femme fatale*, eril ruhun kendine tehdit olarak gördüğü bir yapı olarak algılanmakta, erkeğin kontrolünü kaybettiği, kontrolün kadına geçtiği bir evren, sistem adına bir tehdit niteliği taşımaktadır.

Modern dönemlere bakıldığında *femme fatale*’ın birçok açıdan kültürel bir insanın sonucu olduğu söylenebilir. Özellikle 19. yüzyıla beraber kadının kamusal alanda daha fazla yer alması, iş hayatında erkeklerle bir arada çalışarak sosyo-ekonomik anlamda güç kazanması, feminizmin kadın söylemini dominant hale getirmesi ve bunun sonucu olarak kadınların bedenlerine dair söz sahibi olma mücadelesi hegemonik erkeklik açısından bir tehdit oluşturmaya başlamıştır. Bunun sonucu olarak güçlü kadın öznesinin eril erkeklik yapısı adına bir tehdit oluşturacağı kanısı, kadına şeytani nitelikler dayatma projesine dönüşmüştür. Böylece medyada, edebiyatta, sinemada eril korkuların, cinsel endişelerin, ideolojik güçlerin gölgesinde ataerkil bir savunma mekanizması olarak *femme fatale* temsilleri oluşturulmuştur (Arpacı, 2019).

Film Noir dendiğinde akla gelen iki temel karakter dedektif ve *femme fatale*dir. *Femme fatale* güzelliğiyle akılları baştan alan ancak bir o kadar tehlikeli hatta ölümcül kadın figürünün sinemadaki büyüğü karşılığıdır (Keesey, 2011: 11). *Femme fatale* dışında Kara Film’de yer alan diğer kadın kimliği ise patriyarkal toplumla özdeşleşmiş, anne ve ev hanımı niteliklerini taşıyan romantik kadındır. Ancak bu kimlik Film Noir’de ikinci planda kalmakta ve *femme fatale* hemen her sahnede bir şekilde başrol olduğunu hatırlatmaktadır (Grossman, 2009: 26).

Keesey (2014: 11) de *femme fatale* ile ilgili düşüncelerini açıklarken yukarıdaki yaklaşımlara paralel bir duruş sergilemektedir. Erkek ile benzer paydada buluşan, erkeğin imkânlarıyla aynı imkânlarla sahip bir kadınlık, eril dünyada alışılmamış bir durumdur. Dolayısıyla iktidarını kaybetme korkusu ve kadının cazibesine kapılma heyecanı arasında kalan erkek için Douglas Keesey (2014: 11) şu cümleleri kurmaktadır:

“Talihsiz kahramanı baştan çıkaran ve ona ihanet eden *femme fatale*, cinsiyetler arasındaki güç dengesini değiştiren bir savaş sonrası dünyasından çıkmış gibi görünüyordu: Savaşta ruhen ve bedenen yara almış gaziler, eve döndüklerinde kadınların sivil-cephe muharabesinde harcadıkları eforun bir parçası olarak, iş gücüne ortak olup, finansal ve cinsel özgürlüklerini elde ettiklerini gördüler. Erkekler, bu denli güçlü kadınları, *femme fatale* için hissedilen ikileme benzer şekilde, hem çekici hem de korkutucu buldular”.

İlgili alıntıdan da anlaşılacağı üzere, *femme fatale* kimliği eril korkuların sinemadaki sembolik yansımasıdır. Kimi zaman ödipal endişelerle, kimi zaman sosyo-kültürel geleneklerin tahribatıyla ilişkilendirilebilecek bu paranoyak erkeklik durumu, Hollywood ve diğer dünya sinemalarında biçim olarak birebir aynı olmasa da bir şekilde beyaz perdede ataerkilliğin bilinçdışı olarak ortaya çıkmış ve bir tür kendini koruma sürecine dönüşmüştür.

Amerika Birleşik Devletlerinde bu savunma mekanizması, yönetmenlerin anlatılarına yansımıştır. Savaş sonrası güçlenen kadın kimliği alışlagelmiş toplumsal yapıyı tehdit etmeye başlayınca, Hollywood anne kimliğini pekiştirmeyi amaçlayan, kadını kamusal alandan özel alana taşımayı kendine gaye edinen yapımları kendine öncelik edinmiştir. Film Noir ise yarattığı *femme fatale* karakteriyle klasik Amerikan sinemasının oluşturduğu edilgen kadın kimliğini kendince bir yorumla değiştirmiştir. *Femme fatale* gücü, bedeni ve cazibesiyle hem eril yapının karşısında yeni bir sembol olmuş hem de heteroseksüel sinema anlayışına karşı içerdiği göndermeler ile farklı bir direnişin önünü açmıştır (Fay ve Nieland, 2014: 159).

Bu durum yine de kadınlar için tam anlamıyla sorunun bittiği anlamına gelmemektedir. Her ne kadar feministler tarafından *femme fatale* gücü nedeniyle övgüye layık bir karakter olarak değerlendirilse de, kadının beyaz perdede cinsel bir obje olarak sunulması meselesi ataerkilliğin arzu politikaları ile doğrudan ilintilidir. Dolayısıyla *femme fatale* erkeklik fantezilerinin fetiş uzantısıdır. Korktuğu birçok şeyi nesneleştiren, kendi çıkarları doğrultusunda yönlendiren, erotize eden eril tahakküm, kendine tehdit olarak algıladığı kadını skopofilik bir şekilde ele almıştır. Bir başka deyişle erkeklik, Kara Film aracılığıyla kendine dair cinsel bir alan yaratmış, öznel zaaflarını örtmek adına kadını öteki haline getirmenin mücadelesine girişmiştir.

Birçok kere altı çizildiği üzere Kara Film’in en sansasyonel parçası *femme fatale*’dir. *Femme fatale* sinemada fiziksel olarak kolaylıkla tasvir edilebilir. *Femme fatale*; ince, zarif

bir boyun, sarkık şapkalar (floppy hats), kırmızı renk bir ruj, maskara, yüksek topuklu ayakkabılar, kırmızı dar elbiseler, sarı uzun saçlar, direseğe kadar uzanan dantel eldivenler, alımlı, cesur ve olabildiğince özgüvenli bakışlarla tanımlanabilmektedir. Ayrıca *femme fatale* tüm bu cinsel cazibesine rağmen ulaşılması zor, soğuk mizaçlı ve karamsar kimliklerdir. Hayatı alaycı şekilde ele alırlar ve erkekleri parmaklarının ucunda oynatmak onlar adına oldukça kolaydır. Çünkü *femme fatale* olabildiğince cesur, ateşli ve baştan çıkarıcı şekilde beyaz perdede yer almaktadır. Dahası erkeklerin tüm kusurlarını, zaaflarını ve zayıflıklarını bilen bir kimlik olan *femme fatale*, birçok açıdan erkeğin mental hegemonyası açısından bir tehdittir (Salamone, 2016).

Femme fatale karakteri her ne kadar kadınlık ve çekicilik üzerinden tanımlanan bir kimlik olsa da, aslında kadının estetik yanı ve erkeğin gücünün bir tür birleşimidir. *Femme fatale* cazibesi ile neredeyse her erkeği ayartabilir ve bu gücünü *femme fatale*'in ilk atalarından biri olan Medusa'dan almaktadır (Sully, 2010: 57). *Femme fatale* karakterler çoğu sahnede sigara içerken resmedilmektedir. Ayrıca lüks arabalara binerler ve silah kullanırlar. Bu ikonik tavırlar özünde erkeklikle özdeşleştirilir ancak *femme fatale* daha önce de vurgulandığı üzere özel ve farklı bir tehdittir. Kadının cazibesi ve erkeğin iktidarını kombine eder ve isteklerini yaparken oldukça acımasız şekilde sinema perdesinde izleyici ile buluşturulur (Özdemir, 2011).

Femme fatale dendiğinde akla sinemada birçok isim gelmektedir. Ancak Kara Film özelinde en bilinen *femme fatale* oyuncularını ve içerisinde yer aldıkları yapımlar şunlardır: Mary Astor (*The Maltese Falcon*, 1941), Veronica Lake (*This Gun for Hire*, 1942), Barbara Stanwyck (*Double Indemnity*, 1944), Claire Trevor (*Murder, My Sweet*, 1944), Linda Darnell (*Fallen Angel*, 1945), Joan Bennet (*Scarlet Street*, 1945), Anne Savage (*Detour*, 1945), Gene Tierney (*Leave Her to Heaven*, 1945), Ava Gardner (*The Killers*, 1946), Jean Gillie (*Decoy*, 1946), Lana Turner (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), Janis Carter (*Night Editor*, 1946), Audrey Totter (*Lady in the Lake*, 1946), Jane Greer (*Out of the Past*, 1947), Rita Hayworth (*Lady From Shanghai*, 1947), Elizabeth Scott (*Too Late For Tears*, 1949), Yvonne DeCarlo (*Criss Cross*, 1949), Peggy Cummins (*Gun Crazy*, 1950), Gloria Swanson (*Sunset Blvd*, 1950), Marilyn Monroe (*Niagara*, 1953), Beverly Michaels (*Wicked Woman*, 1953), Jean Simmons (*Angel Face*, 1953), Kim Novak (*Pushover*, 1954), Gloria Grahame (*Human Desire*, 1954), Marie Windsor (*The Killing*, 1956) (Temizer, 2017).

Bu listede yer alan oyuncular ve filmler Amerikan noir yapımları kapsamaktadır ancak *femme fatale* kavramı salt Hollywood ile sınırlandırılmaz. İtalya, İspanya, Meksika sinemasında da birçok *femme fatale* karakterler görmek mümkündür. Tıpkı Film Noir gibi, *femme fatale* de evrensel bir nitelik taşımaktadır (Hanson ve O'Rawe, 2010: 1-3). Bu durumun ana sebebinin kadın kimliğinin genel anlamda erkek egemen bir evrende ele alınmasıyla ilgili olduğunu iddia etmek mümkündür. Salt ABD'de değil dünyanın hemen her ülkesinde kendi hegemonyasına dair tehdit hisseden erkekliğin kendi kültürüne dair *femme fatale* kimlikler ürettiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Femme fatale kavramı 1970'li yıllardan itibaren kadın çalışmaları içerisinde de en çok ele alınan kavramlardan biri olarak bilinmektedir. Çünkü Film Noirde *femme fatale* kimliği toplumsal baskıların bir sonucu olarak da ortaya çıkmış bir karakterdir. Kadının cinsel anlamda baskılanması ve özgürlüğe duyulan özlem bir nebze de olsa bu yaratılan anti-kahraman ile ifade edilmiştir. Dolayısıyla feminist film kuramı noktasında da *femme fatale* ile ilgili fikirlerin anlaşılması değerlidir. Bu noktada akla ilk gelen isimlerden biri Laura Mulvey'dir.

Mulvey (1989), erkeğin iğdiş edilme korkusunun giderilmesi noktasında *femme fatale*'ın bir piyon olduğunu düşünmektedir. Ona göre kadın bir fetiş nesnesine dönüştürülerek erkeklerin korkuları görsel bir hazza evrilmektedir. Çoğu Kara Film'in finalinde *femme fatale* ölmekte, eril tahakküm kendini tekrardan kurmakta ya da korkularından arınmaktadır. Ancak *femme fatale*'ın ölümünden önce gerçekleştirilen görsel mastürbasyon belki de ataerkilliğin köklerinde yer alan kadının güçlenmemesi gerektiği düşüncesini bir nebze de olsa kırmaktadır. *Femme fatale*'in seksi bedeni eril sinema ile ön plana çıkarılmakta, Film Noir skopofilik hazları bu yolla beslemektedir. Bu açıdan bakıldığında Kara Film oldukça mizojinist bir tavır sergilemekte, kadın kimliği cinsel özelemler ve şiddet arzusunun kapanında resmedilmektedir (Fay ve Nieleand, 2014: 175).

Mary Anne Doane ise *femme fatale* kavramını kendini tehdit altında hisseden erkekliğin korkularının dışı vurumu olarak lanse etmekte ve savaş sonrası dönemde ortaya çıkan feminizm korkusunun *femme fatale* kimliği ile ört pas edilmeye çalışıldığını vurgulamaktadır (Aktaran Fay ve Nieland, 2014: 172). Feminizm açısından bir güç ve iktidar sembolü olan *femme fatale*'in, kolektif erkeklik açısından ise yok edilmesi gereken bir figür olarak konumlandırılması eril öfke ve arzusunun ödipal endişelerle birleşmesinin

doğal sonucudur. Doane (1991: 1), *femme fatale*'in erkeklerde görme, gözetleme, bakma ve dikizleme duyguları oluşturduğunu, yani patriyarkanın eril arzularını gerçekleştirme hayaliyle *femme fatale* kavramını yarattığını savunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında kolaylıkla ortada bir cinsel erkeklik travması söz konusu olduğu görülebilmektedir. Ayrıca Doane'e (1991) göre, *femme fatale* aracılığıyla geleneksel toplumsal cinsiyet kalıpyargıları tekrardan pekiştirilmek istenmektedir. Kadına ne olmaması gerektiği *femme fatale* üzerinden aktarılırken erkeğe ise nasıl kadınlarla olması veya olmaması gerektiği bu tehlikeli kadın figürü ile işaret edilmektedir.

Ann Kaplan (1978) *Woman in Film Noir* isimli çalışmasında *femme fatale* ile ilgili okumaların feminizm doğrultusunda yapıldığında güç ve iktidar bağlamında olumlu yansımaları olduğunu savunmaktadır. Ancak Kaplan Amerikan sinemasında *femme fatale*'in hiçbir zaman kazanan olmadığını da açıkça dile getirmektedir. Kara Filmler'de güç ve iktidar bu cazibeli kadınların avuçları içerisindeymiş gibi gösterilmektedir. Ancak bu bir tür sahte imajdır. Bu nedenle Kaplan (1978) bu durumun altını çizmekte ve iktidarı elinde bulunduran ataerkin Film Noir'de eninde sonunda *femme fatale*'i mutlaka cezalandırdığını ifade etmektedir.

Representations of Femininity in American Genre Cinema The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror isimli kitabında David Greven (2011: 75) kadının cinsel özgürlüğünü keşfetmesinin ataerkilliğin geleneksel kurgusuna oldukça ters bir durum olduğundan bahsetmektedir. *Femme fatale* bu noktada patriyarka için bir tehdittir. Ancak çoğu filmde bu ölümcül kadının planlarını gerçekleştirirken kendini de imha ettiği gözlemlenmektedir. Frank Knutrik (2001: 75-84) ise *femme fatale*'i ele almadan önce erkekliği ve Film Noir'i psikanalitik bir bakış açısıyla incelemekte ve erkeğin korkularını ve kadınlarla olan sorunlu durumunu Oedipus Kompleksi ile bağdaştırmaktadır. Bu yaklaşım açısından bakıldığında *femme fatale* de bir şekilde erkeğin hadım edilerek erkini yitirme endişesinin sonucudur.

Slavoj Žižek (2014: 25) ise *femme fatale* meselesini feminist perspektiften biraz daha farklı ele almaktadır. Žižek açısından aslında *femme fatale* bir tehdit değildir, hiç olmamıştır. Erkekliğin mazoşist paranoyak cinsel dürtüleri *femme fatale* kimliğini yaratmıştır. Bir kadının cinsel açıdan doyumsuzluğu ve erkekleri sömürme arzusu tam anlamıyla sapkın erkek ruhunun dışavurumudur. Bu nedenle *femme fatale* erkeklerin

bilinçaltındaki nevrotik ruh halinin yansımasıdır. Dolayısıyla *femme fatale* sahte bir imajdır ve hegemonik erkeklik bu imajla parafili duygularını bastırmaktadır. Film Noir’de ise bu kimlik yarattığı kurguyla sürekli olarak pekiştirilmektedir.

Sinemanın yarattığı bu ikonik, erotik, tehlikeli kadın profili günümüzde halen sinema araştırmalarında ve film festivallerinde detaylıca ele alınmaktadır. Hatta Twitter, Instagram gibi yeni medya mecralarında Kara Film ve *femme fatale* ile ilgili çeşitli etkinlikler düzenlenmekte, Kasım ayı ise Film Noir ve *femme fatale* ayı olarak kutlanmaktadır. Hatta bu etkinlik “Noirvember” ismiyle bilinmektedir. Bu etkinliklerde geçmişten günümüze uzanan süreçte *femme fatale* rollerini başarıyla canlandırmış kadın oyunculara dair çeşitli bilgiler verilmekte ve bu güçlü kadın figürüne duyulan saygı ve korkuya dair birçok akademik çalışma eleştirel bir gözle ele alınmaktadır.

2.4. Yeni Kara Film (Neo-Noir)

Kara Film dönemi birçok kaynakta 1941-1958 yılları içerisinde değerlendirilmektedir. 1960’lı yıllar film noirin etkisini yitirdiği düşünülen yıllardır ancak 1970’li yıllarla beraber yeni bir noir akımı başlamıştır postmodern Kara Film olarak da adlandırılan bu yeni üslubun karşılığı Neo-Noir’dir. (Öztürk, 2019). Bu terim ilk defa Fransız film eleştirmeni Nino Frank tarafından kullanılmıştır (Conard, 2006: 4). Conard’a göre (2006: 2), klasik noir anlatısından sonra çekilen ve noir temalarına değinen ya da bu janrın hassasiyetlerini önemseyen hemen her yapımın Neo-Noir olarak tanımlanabilmesi mümkündür. Neo-Noir atası olan Kara Film’in birçok niteliğini taşımakla beraber belirli açılardan da yeni yaklaşımlara sahiptir. Bu durumun 1960 senesinden itibaren Amerika’da ve tüm dünyada yaşanan küresel hareketler, siyasi konjüktür ve Hollywood’daki sinema yapısının değişmesinin önemli ölçüde katkısı bulunmaktadır (Öztürk, 2019).

1960’lı yıllar, Amerikan siyasi yapısında büyük değişimlere gebe olmuştur. J. F. Kennedy’nin başkanlığında istenilen hedeflere ulaşılamaması ve sonrasında Kennedy’nin suikasta uğrayarak hayatını yitirmesi, bunun yanı sıra Watergate Skandalı Amerikan toplumunda ciddi bir umutsuzluk ve travma hali yaratmıştır (Jordan ve Litwack, 1990: 64). Buna ek olarak patlak veren Vietnam Savaşı ve savaş karşıtlığı hareketi yine toplumsal yapı adına değişimlerin habercisi olmuştur. Özellikle öğrenci hareketi adı verilen ve yeni sol akım olarak da nitelendirilebilecek bu reaksiyon, müzikte rock kültürünün oluşmasına

neden olurken sinemada ise daha cesur yapımların oluşmasına zemin hazırlamıştır. Amerika'daki sinema üretim yasağı kanununun da ortadan kalkması ve stüdyo sisteminin gitgide çökmesi Hollywood anlayışını da değişime uğratmıştır. Artık daha özgür, daha sınırsız, cinselliğin ve sosyal konuların daha rahat ele alındığı filmler teknolojik gelişmelerin de etkisiyle mümkün olabilmektedir. Bu durum Neo-Noir yapımların da doğasına doğrudan yansımış ve daha cesur ve sınırları daha muğlâk yapımlar oluşturulabilmektedir (Öztürk, 2019).

Sinemadaki Yeni Dalga akımı da Neo-Noir'in oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. Jean Luc Godard ve François Truffaut gibi ünlü Fransız yönetmenlerin filmlerinde kullandığı postmodern öğeler (pastiş) Kara Film'e ve Yeni Kara Film'e ilham olmuştur (Spicer, 2010: 131). Buna ek olarak sinemanın fiziksel imkânlarının artışı da Neo-Noir filmlerinde renkli çekimleri mümkün kılmış, bu da Yeni Kara Film'in kendine dair bir yapıya sahip olabildiğini olanaklı hale getirmiştir. Keeseey (2011: 18-19) teknolojik ilerlemelerin Neo-Noir üzerindeki etkilerini şu cümlelerle özetlemektedir:

“Geniş-perde sinemasının giderek daha fazla kullanılması; karanlık tarafından kuşatılmış (bkz: Lost Highway) ya da uçsuz bucaksız bir boşluk tarafından çevrelenmiş (“white/beyaz noir” Point Blank’de olduğu gibi) neo-noir karakterlerinin sahnelenmesinde yardımcı olmuştur. Sabit kameranın (Steadicam) keşfi; neo-noir kahramanı ile birlikte hareket etmemizde ve onunla beraber olayları fiziksel olarak deneyimlememizde bize yardımcı olmuştur, ayrıca dijital kurgulamadaki gelişim, hızlandırılmış kesimler ve şok kesimler halinde araya giren flashback görüntülerinin de yardımıyla, kahramanın yönelik bozukluğunu (disoryantasyon) aktarmada kolaylık sağlamıştır”.

Yukarıda bahsedilen gelişmeler ışığında neo-noir kültürü oluşmuştur. Conard (2006: 2). Neo-Noir'i tanımlarken ilk olarak Film Noir'den ne gibi açılardan ayrıştığından bahsetmektedir. Teknik açıdan bakıldığında bu yeni yaklaşımın eskisi gibi siyah beyaz çekilmediğini, ışık ve gölge oyunlarının Neo-Noir'de bazı açılardan farklı olduğunu belirtmektedir. Buna göre filmdeki konturlar yani düzlem çizgileri gölgede bırakılarak ve dolgu ışığı kullanılarak daha belirgin hale getirilmektedir. Yani kontrastı azaltılmış ışık kullanılmaktadır. Bu tercih resim sanatında chiaroscuro tekniği olarak bilinmektedir. Chiaroscuro filmdeki kompozisyonu tamamen etkisi altına alarak koyu bir kontrast yaratmaktadır. Ayrıca neon ışıklarının yaygın olarak Neo-Noir filmlerinde kullanımı chiaroscuro tekniğini daha güçlü bir hale getirmektedir. Kullanılan bu çekim teknikleri

özellikle ana karakterleri ön plana çıkartırken daha belirgindir. Çoğu kez anti-kahraman bu koyu kontrastın özel dokusuyla beyaz perdeye yansıtılmaktadır.

Buna ek olarak, neo-noir klasik noiere oranla daha başına buyruk ve daha ironiktir. Neo-Noir felsefik açıdan da film noire göre daha güçlü bir alt yapıya sahiptir. Neo-Noir özdeşünümseldir. Kendi anlatısına sahip çıkar ve kendine dair göndermeler ve geri dönüşler içerir. Bu durum çoğu kez flasbhack tekniği haricinde Kara Film’de pek rastlanmayan bir felsefedir. Ayrıca filmde yaratılan tansiyon, endişe ve yabancılaşma hissiyatı da Film Noir’e oranla değişiklik göstermektedir. Bu durum postmodernizm ile de doğrudan ilintilidir. Postmodernizm yeni bir anlatı ruhu ortaya çıkarmış, eskiye olan inancın giderek soluklaşması, Neo-Noir’deki kuşkucu tavrı daha güçlü kılmıştır (Gilmore, 2007: 120-128).

Bunun yanı sıra postmodernizm izleri taşıyan 1990 yapımı neo-noir filmler hibrit özellikler gösterirler ve metinlerarasılık bağlamında çok yönlüdürler (Conard, 2006: 107). Postmodern öğeler Neo-Noir’de pastiş kullanımı ve satirik dil ile de kendini göstermektedir. Klasik Kara Film anlatısı ise daha ciddi bir anlatı dili ile bilinmektedir. Hibbs (2007: 137-139) ayrıca nihilistik öğelerin Neo-Noir’de hem mizah anlamında hem de iyi ve kötü algısının kavrayışı noktasında ön plana çıktığını savunmaktadır.

Hikâye açısından bakıldığında, Neo-Noir filmler ve klasik noir filmleri arasında aşırı büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Neo-Noir yapımların birçoğu suç ve dedektif öyküleri üzerine kuruludur. Yabancılaşma, kötümserlik duygusu, toplumsal yozlaşma, ahlaki aşınma, varoluşsal endişeler, yaşama dair olan inancın azalması, paranoya, muğlâklık en belirgin temalar olarak göze çarpmaktadır (Conard, 2006: 2) Mekân açısından ele alındığında ise Neo-Noir yapımlarda genelde kasvetli, yağmurlu, ıslak, karanlık şehir sokakları kullanıldığı görülmektedir. Neo-Noir’de tıpkı Film Noir’de olduğu gibi anlatı yapısında flashbacklere sıklıkla başvurulmaktadır. Bu sayede filmin belirsizlik örgüsü daha da güçlendirilmektedir (Youtube-Netflix, 2019). Film müzikleri de Neo-Noir için önemli bir araçtır. “Film müziğindeki çok katmanlı uyumsuzluk ve çözülmemiş ahenge yönelen müzikle birleştirilmiş sesler ve efektler, Neo-Noir’deki başkahramanın psikolojik karmaşasına ve ahlaki ikilemini dramatize etmeye hizmet eder” (Keesey, 2011: 19).



Resim 2.4. Neo-Noir sinema yapısı⁷

Neo-Noir filmlerde söz konusu karakterler olduğunda ise anti-kahraman yine olabildiğince ahlaki normlardan uzak bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır. Geleneksel normların dışında tavırlar sergileyen Neo-Noir anti-kahramanları; idealizm, cesaret, dürüstlük gibi toplumca olumlu kabul edilen niteliklerden bir hayli yoksundur. Bir diğer başkahraman *femme fatale* bu filmlerde postmodern farklılıklar taşısa da önemli bir figür olarak belirlemektedir. Neo-Noirler’de, Kara Filmler’de pek sık rastlanmayan yeni bir karakter daha karşımıza çıkmaktadır. Bu karakter *homme fatale* olarak nitelendirilmektedir. Yakışıklı, bakımlı, baştan çıkartıcı ama bir o kadar ölümcül erkekler olarak da ifade edilebilecek *homme fatale*, bir bakıma *femme fatale* karakterinin erkek versiyonudur (Lindop, 2015: 145). *Homme fatale*in atası olarak Bram Stoker’ın *Dracula* (1897) kitabı örnek gösterilebilir. Çoğu kaynakta ölümcül şeytan olarak da adlandırılan bu erkekler, Neo-Noir’in tehlikeli kimliklerinden birini oluşturmaktadır.

Neo-noirler’de klasik Kara Film’de olduğu gibi dedektifler yine önemli bir görev üstlenmekte, olay örgüsünün anlaşılmasında ve filmdeki esrarın çözülmesinde kilit rol oynamaktadırlar. Neo-noirlerde karakterler kullandıkları dil ve jargonla belirli biçimlere uygun hareket ederler. Kimi zaman aksanları kimi zaman ise dil oyunları bu karakterlerin stilize davranışlarının kodlarını teşkil etmektedir (Youtube, 2019). Neo-Noir’in karakterlerinde bölünmüşlük, bellek yitimi, kimlik sorunu, kararsızlık yaygın tutumlardır. Çoğu kez hatıraların etkisiyle aksiyona geçen bu Neo-Noir karakterler genelde geçmişin tuzağına düşerler ve hata yaparlar (Erol, 2018).

⁷ <https://medium.com/@lavanyasharma.19/miflicks-the-dark-world-of-neo-noir-f88a9f04e28e>, Erişim Tarihi: 23.04.2020.

Neo-Noir filmlerin yönetmenleri genelde Hollywood sektörünün en önde gelen isimleridir. Bu durum Neo-Noir yapımların modern yapımlarla eklemlenmesinden ve postmodernizmin sinema ile olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Neo-Noir dendiğinde akla gelen birçok film ve yönetmen olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Ancak Keesey (2014: 21-80) Neo-Noir'in bazı köşe taşı filmleri olduğunu iddia etmektedir. Bu tespate göre; Roman Polanski'nin yönetmenliğini yaptığı *Chinatown* (1974), Martin Scorsese'in imzasını taşıyan *Taxi Driver* (1976), Lawrence Kasdan'a ait *Body Heat* (1981), Ridley Scott'un kült filmi *Blade Runner* (1982), Jon Amiel imzalı *The Singing Detective* (1986), David Lynch'in beynin sınırlarını zorlayan filmleri *Blue Velvet* (1986), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ve *Inland Empire* (2006), Neil Jordan'ın yönetmen olarak görev aldığı *The Crying Game* (1992), Paul Verhoeven imzalı *Basic Instinct* (1992), Quentin Tarantino filmleri *Reservoir Dogs* (1992) ve *Pulp Fiction* (1994), David Fincher'ın kapalı gişe yapımı *Se7en* (1995), Bryan Singer'ın ünlü filmi *The Usual Suspects* (1995), Joel Coen'in yönettiği *Fargo* (1996), Wachowski Kardeşler'in sinema tarihini değiştiren yapımı *The Matrix* (1999), Christopher Nolan imzalı *Memento* (2000), Coen kardeşleri meşhur eden *The Man Who Wasn't There* (2001), Frank Miller'ın uyarlama projesi *Sin City* (2005), Brian de Palma imzalı *Femme Fatale* (2002) ve 2009 yapımı Zack Snyder imzalı *Watchmen* (2009) Neo-Noir dendiğinde en bilinen filmler olarak sıralanabilir.

Görüldüğü üzere, Neo-Noir klasik Kara Film ile eklemlenmiş ancak kendine dair bir harita çizerek yoluna devam etmiş bir üslup ya da janrdır. Postmodern öğelerin ve bilim kurgu tekniklerinin olabildiğince fazla kullanıldığı, dolayısıyla çok yönlü ve hibrit bir şekilde ortaya çıkan bu alternatif noir yapımlarda, kadın kimliği de belirli ölçülerde alışlagelmiş *femme fatale* tiplemesinden ayrılmaktadır (Grossman, 2017: 164). Bu bağlamda değişen toplumsal yapının sonucu olarak Neo-Noir filmlerdeki kadın kimliğinin değişen *femme fatale* bağlamında tartışılması ve anlaşılması David Lynch sinemasının toplumsal cinsiyete yönelik tutumunun analizinde oldukça önemlidir.

2.4.1. Yeni Kara Film'de Kadın Kimliği

Neo-Noir yapımlarda kadın, yine *femme fatale*'in fiziksel tüm özelliklerini taşımaktadır. Ancak postmodernizmin etkisi ve cinsiyet olgusundaki değişen örüntüler *femme fatale* yüklenen anlamları da belirli ölçüde değiştirmiştir. Genelde daha maskülen

femme fatale kimlikleri bu yapımlarda gözlemlemek mümkündür. Kara Film’de *femme fatale* şeytani amaçları ve olabildiğince kadınsılığı ile anımsanırken, Neo-Noir’deki *femme fatale* için iyi ve kötü arasındaki çizgi soluklaşmıştır (Erol, 2018).

Fiziksel olarak Neo-Noir filmlerde boy gösteren tehlikeli kadınları tanımlamak mümkündür. Neo-Noir filmlerde kadınlar genelde belirgin ve seksi hatlara sahiptir. Sıklıkla dar kıyafetler giyerler, duman rengi bir göz makyajına sahiptirler. Saçları genelde uzun ve sarkık bir modele sahiptir. Tıpkı Film Noir’de olduğu gibi bu janrda da *femme fatale* sıklıkla elinde sigara ile betimlenmektedir. Kırmızı renk ise Neo-Noir filmlerde *femme fatale* kadınların en sık kullandığı renk olarak ifade edilebilir. Kimi zaman kırmızı, koyu bir ruj ile kendini belli eden *femme fatale*, bazen de vücut hatlarını bir hayli ortaya çıkartan kırmızı bir elbise ile izleyiciye sunulmaktadır. Kırmızı rengin tercih edilmesi çoğu kez kadının kendi cinsel yetkinliğinin farkında olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Kısaca *femme fatale* kırmızı rengi bilinçli olarak giymekte ve bu rengin karşı cinsi etkileme potansiyeli olduğunun farkında olarak hareket etmektedir (Grist, 2014).

Neo-Noir filmlerde kadının kıyafet anlamında daha sade kıyafetler ile kendini kamufle ettiğini iddia eden bir başka düşünce de bulunmaktadır. Günlük kıyafetler ve sıradan elbiselerle sıradanlık hissiyatı yaratarak kendiyi özdeşleştirilen tehlike unsurunu bir nebze de olsa saklamak adına böyle bir yol takip ettiği düşünülen bu yeni *femme fatale* kimlik, özünde sembolik bir mesaj vermektedir. Hatta değişen ya da evrilen *femme fatale*’i beyaz bir elbise içinde görmek gayet olasıdır. Beyaz rengin temsil ettiği masumiyet, şeytani ruhun gizlenmesinde aracı konumdadır ve beyaz renk *femme fatale*’in gizli emellerini gerçekleştirmek için yaratmak istediği failliği mümkün kılan bir tür aracı konumundadır. Kısaca *femme fatale*’in erkeği baştan çıkarmak için artık seksi kıyafetlere ya da erotik bakışlara ihtiyacı yoktur (Erol, 2018).

Bu tasvire en uygun modern *femme fatale* için 1992 yapımı yönetmenliğini Paul Verhoeven’in yaptığı *Basic Instinct* filmine gitmek doğru olacaktır. Sharan Stone’un canlandığı Catherine Tramell karakteri ilgili filmde bir seri katili canlandırmakta ancak onun gerçekten katil olduğunu anlamak mümkün olamamaktadır. Elinde sigarası, cürekâr oturuşu, zeki cevapları ve erkekleri hem bedeni hem de ruhuyla kontrol edebilme yetkinliği Catherine’i gerçek anlamda bir *femme fatale* haline getirmektedir. Bu filmde Catherine,

postmodern Neo-Noir dokusu içerisinde güncel *femme fatale*'e dair en ideal örneklerden biri olarak gösterilebilir (Lindop, 2015: 50-54).



Resim 2.5. Catherine Tramell (*Basic Instinct*-Temel İçgüdü)⁸

Neo-Noir filmlerdeki *femme fatale* kimlikler Film Noir'deki kadınlar kadar tehlikelidir. Ancak bu tehlikeyi yaratırken sadece kadınlıklarını ve cinselliklerini kullanmazlar. Erkekleri manipüle ederken onları psikolojik olarak kışkırtırlar ve şiddete yönlendirerek kendi tuzaklarına çekmek isterler. Ya da kendine rakip gördüğü bir başka kadını ortadan kaldırmak adına anti-kahraman erkeği şiddete başvurması konusunda yönlendirirler. Bu durum Neo-Noir filmlerde yer alan *femme fatale* kadınların seksi, ölümcül ve tehlikeli olduğu kadar akıllı olduğuna dair bir işaret olarak yorumlanabilir. Ancak burada belirtilmesi gereken bir diğer detay, *femme fatale*'in artık şiddet oyunları için erkeği kullanmasına gerek kalmamış olmasıdır. Postmodern dünyada kadınlar en az erkekler kadar güçlü ya da varlıklı öznelerdir. Bu sebeple kadının şiddeti kendi lehine evirmesi için artık erkekleri baştan çıkarmasına pek de ihtiyacı yoktur (Mariani, 2019).

Neo-noir'de *femme fatale* genelde bekârdır. Bu kadınlar hayatını kontrol edebilen, olasılıkların farkında, kendi kendine karar verebilen, cesur, gözüpek kadınlar olarak filmlerde yer almaktadırlar (Piotrowska, 2019: 17). Klasik *femme fatale* her ne kadar geleneksel kadınlık anlayışının dışında bir fiziksel betimlemeye sahip olsa da, filmlerde genelde erkeğe ekonomik açıdan ya da planlarını gerçekleştirme noktasında bağımlı şekilde hareket ederler. Fakat Neo-Noir filmlerde *femme fatale* hem anne rolüyle yer almakta hem de kendi ayakları üzerinde durabilen, kariyerli bir kadın olarak

⁸ https://villains.fandom.com/wiki/Catherine_Tramell, Erişim Tarihi: 21.04.2020.

resmedilmektedir. (Lindop, 2015: 53). Bu bağlamda neo-noirde *femme fatale* kamusal alanda kendi varoluşunu kutsamaktadır (Lindop, 2015: 135). Bu durum değişen toplumsal cinsiyet yapısının belli ölçülerde sinemaya olan yansıması ile açıklanabilir. Ayrıca filmlerde postyapısalcı bir bakış açısı ile alışlagelmiş kadın kimliği yapıbozuma uğratılmaktadır. Bu da klişe imajları yıkarak alternatif ya da postmodern bir *femme fatale* kimlik yaratılmayı mümkün kılmaktadır (Erol, 2018).

Klasik Film Noir'de *femme fatale* genelde filmlerin sonunda toplumsal sistem tarafından bir şekilde cezalandırılır. Bu ceza kimi zaman hapse girmek kimi zaman ise hayatını kaybetmekle gerçekleşir. Ancak Neo-Noir'de kadın ne suç işlerse işlesin genelde yaptıkları yanına kar kalır (Conard, 2006: 14). Artık *femme fatale* kaybeden değil zekâsı ve hamleleri ile paçayı kurtaran kimlik olarak beyaz perdede sunulmaya başlanmıştır. Bu durumu Slavoj Žižek (2014: 28) şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Kuşkusuz, bu yeni *femme fatale*'ın en az eskisi kadar halüsinasyona yol açtığı, onun bir erkeğe doğrudan yaklaşımının yine bir (mazoşist) erkek fantezisinin gerçekleşmesi olduğu öne sürülebilir; fakat bu yeni *femme fatale*'in erkek fantezisini tam da onu doğrudan ve kabaca gerçekleştirme yoluyla, onu “gerçek yaşamda” eyleme dökerek yıktığını unutmamak gerekir. Bu yüzden konu sadece kadının erkek hayalini gerçekleştirmesi değildir – bu kadın, erkelerin bu tür doğrudan bir yaklaşım hayal ettiğinin tümüyle farkındadır ve hayal ettikleri şeyi onlara doğrudan vermenin onların egemenliğini kırmanın en etkin yolu olduğunun da farkındadır”.

Neo-Noir yapımlar genelde 1980-2000 yılları arasında zirveye ulaşmış, bu türün özelliklerini taşıyan onlarca film beyaz perdede kendine yer bulmuştur. Bu tarih bandı İkinci Dalga kadın hareketinin son periyoduna, postfeminist hareketlerin ise ilk dönemlerine denk gelmektedir. Dolayısıyla neo-noir ve postfeminizm birbirleriyle yakinen ilintilidir. Bu noktada postfeminizm, postmodernizmi ve postyapısalcılığı içinde barındırmakta ve cinsiyeti salt erkek ya da kadın olarak ele almayarak eşcinselliğin de sosyo-kültürel durumuna değinmektedir. Bu durumun yansımalarını neo-noirde de görmek mümkündür. Lezbiyen ilişkiler hemen her neo-noirin bir şekilde şablonunda yer almaktadır (Lindop, 2015: 44-45).

Arzu ve erotizm meselesi Neo-Noir'de hala erkek fantezilerinin dışavurumu ile resmedilmektedir. Bu bağlamda Neo-Noir'de Kara Film'de pek de rastlanmayan kendi hemcisine duyulan ilgi ya da arzu, yeni *femme fatale*'de vücut bulmuştur. Bir başka deyişle lezbiyen ilişkiler ve kadın kadına örüntüler Neo-Noir'in içinde *femme fatale* için

giydirilmiş yeni bir roldür ve bu durum popüler kültürle yakinen ilintilidir. Bu noktada *femme fatale* artık erkek korkularının psikolojik dışavurumu olmaktan çıkarak popüler kültürün bir maşasına dönüşmüştür. Bu durum birçok Neo-Noir'de belirgin şekilde gözlemlenebilmektedir. *Basic Instinct* (1992), *Poison Ivy* (1992), *Showgirls* (1995), *Bound* (1996), *Wild Things* (1998), *Cruel Intentions* (1999), *Mulholland Drive* (2001), *Femme Fatale* (Brian de Palma, 2002), *The Black Dahlia* (2006) ve *Chloe* (2009) filmlerinde biseksüel ya da lezbiyen göndermeler ve Neo-Noir dokular oldukça nettir (Lindop, 2015: 48). Ayrıca lezbiyen vampir göndermeleri de korku noirlerde en sık rastlanan kadın kimlikleridir. Bu noktada kadın hem canavarlaştırılmakta ve daha ölümcül kılınmakta hem de toplumca tabu görülen bir cinsel kimlik ile sınıflandırılarak öteki sınıflandırılmasına yerleştirilmektedir (Lindop, 2015: 106).

Dolayısıyla değişen *femme fatale* bir yandan güçlenip zekâ odaklı resmedilirken diğer yandan pornografik dokunuşlarla nesneleştirilmeye devam edilmektedir. Bu durumu doğrudan etkileyen şeyler filmlerde kadının voyoristik bakışa maruz bırakılması ve izleyicinin bu değişen *femme fatale*'i de izlerken doğrudan cinsel bağlamda algılamasıyla ilgilidir. Bu noktada Žižek (2014: 34), hem klasik noirdeki *femme fatale* hem de yeni *femme fatale* için erkeklik ideolojisinin kurbanı karakterler olduklarını iddia etmektedir. Her iki türde de erilliğin sapkın fantezileri, güçlü kadın ya da özgür kadın teması altında sinemada kendine yer bulmuştur. Ancak güçlü hale getirilen ve özgürleştirilen kadının eninde sonunda erkekliğin düşsel sapkınlığıyla kesişiyor oluşu bir şekilde kadının sinema üzerinden suistimal edilmesinin önünü açmaktadır.

Özetle, Kara Film ve Yeni Kara Film'de kadın tasvirlerinin belirli ölçülerde farklılık göstermekle beraber özünde aynı mesajı verdiği iddia edilebilir. Hegemonik erkekliğin hüküm sürdüğü klasik noir yapımlarda *femme fatale* ölümcül cazibesi, çekiciliği ve zekâsıyla sisteme karşı bir duruş sergilemekte, emellerini gerçekleştirmek adına sınır tanımamaktadır. Ancak makûs talihi genelde *femme fatale*'i rahat bırakmamakta ve Film Noir filmlerin birçoğunda bu cesur kadın bir şekilde cezalandırılarak sistemin yapısal gücü korunmaktadır. Neo-Noir'de ise *femme fatale* toplumsal değişimlerin etkisini arkasına alarak olabildiğince güçlü bir özneye dönüşmektedir. Artık bedeni ve aklı dışında toplumsal konumu da onu güçlü bir birey haline dönüştürmektedir (Lindop, 2015: 57-58).

Sinema kadının metalaşmasında belki de en büyük aygıtlardan biridir. Bu nedenle değişen zaman, farklılaşan sinema eğilimleri, sanatsal yönelimler, bağımsız sinema tercihleri bile kadının sinemadaki fetiş konumunu pek değiştirememiştir. Bu noktada Neo-Noir sinemanın en büyük temsilcilerinden David Lynch, birçok açıdan farklı bir yönetmendir. Ancak söz konusu kadın olduğunda onun kendi filmlerinde yarattığı kadın kimliği birçok açıdan nesneleştirilmiş, eril bakışın fantezisine kurban edilmiştir. Sürreal çizgiler ve avant-garde dokunuşlar, Lynch sinemasının ana hatlarını teşkil etse de, kadına dair olan bakış açısı mizojinizm ile birçok açıdan örtüşmektedir.

2.5. David Lynch Sineması

Bu bölümde yönetmenin sinema dışında ressam, grafiker ve müzisyen olarak da birçok çalışmaya imza atmış olması sebebiyle Lynch'in genel anlamda sanatla olan güçlü bağının da ortaya konulmasının önemli olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla David Lynch çok yönlü bir şekilde ele alınmıştır. Bu yüzden David Lynch sinemasının daha iyi anlaşılabilmesi adına Lynch'e dair kapsamlı bir tarama yapılmış ve Lynch'in özel hayatına dair çeşitli detaylar, anekdotlar, Lynch'in kısa filmleri ve film analizlerinde yer almayan Lynch filmleri detaylı şekilde anlatılmıştır. Buradaki temel amaç, David Lynch'in kendi sinemasına doğru yol alırken ne gibi katmanlardan beslendiğinin ortaya konulmasıdır. Dahası Lynch yapımlarında kadına dair olanın kodlarını çözmek, Lynch'in özel hayatı ve bilinçdışının filmlerdeki göstergeleriyle oldukça yakından ilintilidir. Bu sebeple Lynch filmlerindeki bazı karakterler ve Lynch'in kendi özel hayatındaki kesişimler bu bölümde bilinçli olarak vurgulanmıştır.

2.5.1. David Lynch'in Hayatı ve Filmlerine Dair

Ünlü Amerikalı yönetmen ve ressam David Lynch, tam adıyla David Keith Lynch, 20 Ocak 1946 ABD'nin Montana eyaleti Missoula kasabasında doğmuştur. Bir kız bir de erkek kardeşi olan Lynch'in aile yapısı klasik Amerikan aile kurumuna uygundur. Babası Amerikan Ziraat Bakanlığında araştırmacı ve akademisyen olarak çalışmakta diğer yandan da izcilikle uğraşmaktadır (Yılmaz, 2004: 11). David Lynch'in babası Büyük Buhran (The Great Depression) döneminde yetişmiş olmasına karşın, ekonomik anlamda standartları yüksek bir insan olmuş, bunu da kendi ailesine ve yaşam standartına taşımıştır. Lynch ailesinin güzel bir evi, ortalama üstü bir geliri, huzurlu sayılacak bir yaşamı vardır.

Kardeşleri John ve Marta ile beraber, David keyifli sayılabilecek bir çocukluk dönemi geçirmiştir. Lynch ayrıca büyükannesi ve büyükbabası ile olan ilişkilerinin hep iyi olduğundan bahsetmekte, annesinin ve babasının tanışma hikâyesini keyifle anlatmakta, neredeyse hiç kavga etmeyen, sigara ve alkol kullanmayan bir ailenin çocuğu olduğundan söz etmektedir (Chion, 2005: 5).



Resim 2.6. David Lynch⁹

Lynch'in babası gibi annesi de donanımlı bir insandır ve İngiliz filolojisi eğitimi almış ancak ev hanımı olarak yaşamını sürdürmüştür. Lynch, çoğu röportajında annesi ile ilgili konuşurken çok yorum yapmamayı tercih etmektedir. Babasından kaynaklı olarak, Lynch küçük yaştan itibaren izcilik ile ilgilenmiştir. Hatta J. F. Kennedy'nin göreve başlama töreninde kartal izci olarak yani en üst rütbede vip olarak yer almıştır (Odell ve Blanc, 2012: 16). Babasının işi dolayısıyla sürekli kasaba kasaba dolaşmak durumunda kalan Lynch, Missoula, Sandpoint, Spokane, Washington, Durham, Kuzey Carolina ve Idaho'daki kasabalarda çocukluğunu geçirmiştir. Filmlerinde birçok kere tanık olunan, küçük, huzurlu, sakin Amerikan kasabaları, Lynch'e filmlerinde büyük ilham kaynağı olmuştur. Lynch'in özellikle ileride filmlerinde sıklıkla tanık olacağımız eski evler, düzenli caddeler, kiraz ağaçları ve güzel bahçeler, aslında Lynch'in Missoula'daki hayatından belirli kesitler sunmakta, onun çocukluk anılarının beyaz perdeye yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu huzurlu kasaba hayatının yönetmen için bir dezavantaj yarattığını da belirtmek elzemdir. Çünkü bu huzur ve dinginlik, Lynch'in ileride deneyimleyeceği kaotik şehir hayatını cehennem olarak değerlendirmesine neden olmuştur. Öte yandan, ailesi ile kasaba kasaba gezmek zorunda kalan Lynch, bu durumu ileride

⁹ <https://borusanturuncu.com/bazi-kucuk-kabuslar-david-lynch/>, Erişim Tarihi: 27.04.2020

filmlerine de yansıtmiş ve yol hikâyelerini sinematografik yapısının başköşesine yerleştirmiştir (Olson, 2008: 2-4).

David Lynch'e annesi ve babası ile ilgili sorular sorulduğunda ya da kendisi ile yapılan röportajlarda aile travmasına dair bir iz bulmanın zor olduğunu söylemek mümkündür. Babasını kıyafetleri ve kovboy şapkası üzerinden tanımlayan Lynch, annesini ise sıklıkla ev hayatıyla ilişkilendirmektedir (Rodley, 2013: 5). Ancak yakın dostu ve sanatçı Bushnell Keeler, Lynch'in sanat tutkusunun ailesi arasında sıklıkla yüksek bir gerilim yarattığından bahsetmektedir (Olson, 2008: 13). Fakat David Lynch ailesine dair olumsuz ithamlardan hep uzak durmuştur. Bu noktada, Lynch'in gerek yazılı gerekse görsel basında yer alan röportajlarına ya da açıklamalarına göz atıldığında, ona sorulan sorulara dair net ya da keskin cevaplara ulaşmanın çok mümkün olmadığı görülmektedir. Bu nedenle, Lynch'in yaşamı açısından muğlaklık belki de onun sanatsal yönünün kendi egosuyla örtüştüğü bir dışavurum şekli olarak anlaşılmalıdır. Evans (2011), Lynch'in bu tavrını auteur bir yönetmenin gizemi olarak nitelemekte, Lynch'in cevaplarının aslında net ama çocuksu olduğunun altını çizmekte ve bu durumu yönetmenin kullandığı ağdalı dil ile ilişkilendirmektedir.

1950'lerde çocuk olan çoğu akranı gibi, Lynch de bir şekilde kilise ritüelleri ile yetişmiştir. Babası bilim insanı olmasına karşın dini inançları güçlü bir kişiliktir ve Lynch presbiteryen yani reformist Protestan bir ailenin çocuğudur. Bu nedenle evlerinde sürekli dini sembollerin ya da hikâyelerin olduğu tablolar bulunmaktadır. Bu durum küçük David'in resim ve sanata olan ilgisini uzun vadede körüklemiştir. Lynch, spiritüel inançlar ve imgeleri daha küçük yaştan itibaren önemsemiş, ilerleyen yaşlarında da transandantal meditasyon ile ilgilenmiştir. Ayrıca Hint inanışlarına da ilgi duyan David Lynch, küçüklük yaşlarından itibaren ilgi duyduğu birçok şeyi ileriki yaşlarına da taşımış bir sanat insanıdır (Olson, 2008: 6). Roche (2004) ise Lynch filmlerinde Hristiyanlık ile ilgili göndermelerin sınırlı olduğunun altını çizmekte ve yönetmenin Protestan inancına yönelik şüpheleri nedeniyle dini göndermeleri kendi inanç yapısına göre belirlediğini iddia etmektedir.

Lisede oldukça popüler bir öğrenci olan Lynch için, sanatçı Bushnell Keeler ile tanıştıktan sonra sanat farklı bir anlam kazanmıştır (Odell ve Blanc, 2012: 16). Lise sonrası hem resme ilgisi hem de grafik sanatına olan heyecanı nedeniyle Washington D.C'de bir sanat okuluna başvuruda bulunan David Lynch, diğer yandan da dışavurumcu ressam

Oskar Kokoscha ile çalışmalar yapmak ve resim sanatında kendini daha da ileri götürmek gayretine girişmiştir. Çok kısa bir süre (15 gün) Avrupa'da Salzburg'da kalarak ekspresyonizmle bağını devam ettiren Lynch, bu süreçten çabuk sıkılmış ve 1966'da ABD'ye, aile evine dönerek Pennsylvania'da güzel sanatlar akademisinde (Pennsylvania Academy of the Fine Arts-PAFA) eğitim almaya başlamıştır (Yılmaz, 2004: 12). Aslında bu geri dönüş Lynch için olumlu bir anlam ifade etmiştir. Salzburg'un huzurlu ve temiz sokakları Lynch'i pek cezbetmemiştir. Fakat Lynch'in Philadelphi'deki çevresi sanatsal bağlamda karanlık ve gizemli bir mahalledir. Evin yakınlarında bir adet morg, bir tane hapisane ve günün erken saatlerinde açılan ve pek de tekin olmayan birçok bar bulunmaktadır. Bu tehlikeli ve gergin atmosfer ise Lynch'in karanlık ve yoğun sanat algısını bir hayli körüklemiştir. Tıpkı Edgar Allen Poe gibi, David Lynch de korku, endişe, suç ve şiddetin ortasında, karanlığın merkezinde kendine dair olanı keşfetmiştir (Olson, 2008: 26).

Resim ve grafikle olan ilişkisi Lynch'in sanat anlayışını oldukça köklü şekilde etkilemiştir. Bağımsız, uyumsuz, alakasız, farklı desenleri, perspektifleri ya da motifleri bir araya getirme yetkinliği ve ışık, ton konusundaki ustalığı ve renklerde kullandığı yabancılaştırıcı tercihler, Lynch'in resim sanatından edindiği alt yapı ile doğrudan ilintilidir. Hatta sinema anlayışındaki belirsizliğin ilk izdüşümlerini Lynch'in resime olan ilgisinde bulabilmek mümkündür (Yıldızhan, 2004: 106). Lynch, 1950'li yılların soyut ekspresyonizmden çok etkilenmiş ve Jackson Pollock, Franz Kline, Jack Tworkov gibi resamlara ciddi hayranlık beslemiştir. Onların resimlerinde kullandığı rastgelelik ve siyah-beyaz uyumu konusundaki tercihleri, Lynch'in tercihlerini hem resim hem de sinema sanatında önemli ölçüde etkisi altına almıştır. Günümüzde hala resim ve mobilya tasarımı ile olan ilişkisi devam eden Lynch, sinemaya dair geliştirdiği perspektifinin köklerini sanatın merkezinden alması sebebiyle güçlü, derin, olağandışı ve kendine dair bir yaklaşıma sahip olabilmıştır (Olson, 2008: 31).

David Lynch, güzel sanatlar akademisinde bir taraftan akademik eğitim alırken diğer taraftan da film çalışmalarına merak sarmıştır. Bu durum aslında bir tesadüf değildir. Lynch'in resim sanatından kısa filme geçişi aslında popüler bir trendin etkisiyle olmuştur. 1950'li yılların sonunda çoğu sanatçı kendini birden çok alanda ifade etme arayışına girişmiştir. Bu noktada kimileri canlı performanslar sunarken kimileri yerleştirme (installation) birçoğu ise doğru ekipmana sahipse kısa film çekme gayretine girişmiştir

(Yıldızhan, 2004: 106). David Lynch de bu furyaya kapılmış ve resimlerindeki ruhun bir sesi, bir hareketi olması gerektiğini düşünmüştür. Özellikle resim sanatındaki durağanlık ve hareketin sınırlı oluşu Lynch'i sinemaya yakınlaştırmıştır (Odell ve Blanc, 2012: 16-23).

Bu dönemde ilk sinema çalışması olarak bilinen ve yaklaşık bir dakika süren 1967 yapımı *Six Men Getting Sick* (Hastalanan Altı Adam) isimli kısa filmini çekmiştir. 16 mm. kamera kullanılan bu filmde canlandırma ve görüntü yönetmenliğini David Lynch yapmıştır (Rodley, 2013: 385). Bir tabloyu andıran ve grafik sanatını da içinde barındıran bu film, grotesk bir ruh hali taşıması, Lynch'in kişisel sanatını yansıtmaları ve yarattığı tikslenme, tedirginlik, yorgunluk ve endişe hissiyatıyla sıra dışı ve zor bir yapımdır (Nieland, 2012: 116-117). Kafaları tutuşmuş, diğer yandan da kusan altı adamın olduğu bu çalışma PAFA tarafından verilen Cadwalder Ödülü'ne layık görülmüştür (Yılmaz, 2004: 13). Film boyu kulakları rahatsız eden ambulans siren sesi, filmi yorucu, tedirgin edici bir hale getirmektedir. Hatta bu ses ve müzik uyumsuzluğu, Lynch'in ileride de birçok çalışmasında bilinçli olarak kullanılacak bir tarza dönüşecektir. Çünkü Lynch, bu yöntemle rahatsız edicilik hissiyatını daha iyi yaratabildiğine inanmaktadır (Odell ve Blanc, 2012: 27).



Resim 2.7. *Six Men Getting Sick* (Hastalanan Altı Adam) filminden bir görsel¹⁰

Bunun yanı sıra, filmdeki karakterlerin tekrar eden kusma ve yok olma sahnelerinin izleyiciyi bir kâbusun tam ortasındaymiş gibi hissettirmek konusunda oldukça başarılı bir iş çıkardığı söylenebilir. Burada kusmak bir tür rahatlamayı, hastalıktan kurtulmayı sembolize etse de, adamların tekrar tekrar hastalanmaları bir kısır döngü şeklinde verilerek çaresizlik ve umutsuzluk hissiyatına neden olmaktadır (Yılmaz, 2004: 31). Bu filmde hem

¹⁰ <https://www.pafa.org/museum/exhibitions/david-lynch-six-men-getting-sick>, Erişim Tarihi: 01.05.2020

heykel sanatından hem de film kültüründen filizlenmiş bir David Lynch söz konusudur. İlgili filmde, yakın dostu ve gelecekte birçok filminde rol verdiği Jack Fisk de Lynch'e yardımcı olmuştur (Odell ve Blanc, 2012: 16-17). Filme dair en ilginç ayrıntılardan biri ise Lynch'in bu ilk kısa film çalışmasını kiralık bir kamera kullanarak çekmiş olmasıdır (Olson, 2008: 34).

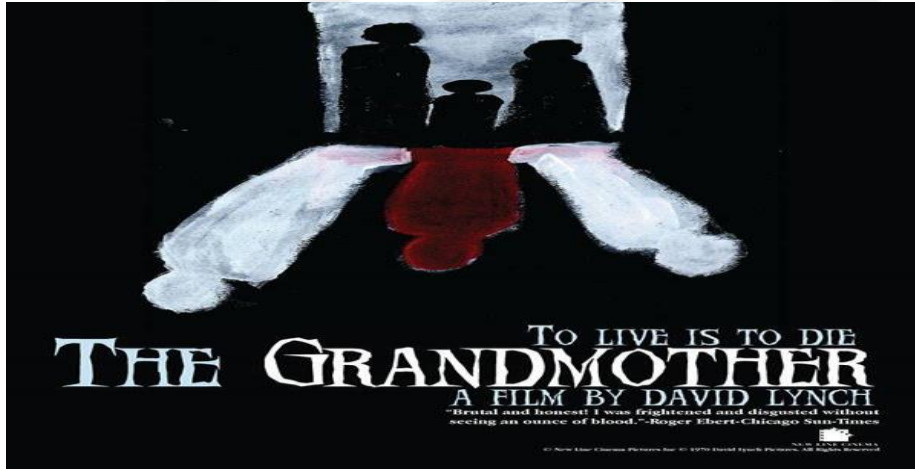
Six Men Getting Sick (1967), Lynch'in çektiği ilk kısa film olması dışında onun sinema dünyasında önünü açmak konusunda da öncü olmuştur. Yerel basında aldığı övgüler ve farklı film tekliflerinin gelmesi, Lynch'i daha önce hiç de istemediği yeni bir sektöre doğru hızla yönlendirmeye başlamıştır (Yıldızhan, 2004: 106). Bu filmin hemen ardından yeni bir kısa film çekmeye karar veren Lynch, eşi Peggy Lynch'in başrolde oynadığı *The Alphabet* (1968) isimli kısa filmi çekmiştir (Yılmaz, 2004: 13). Bu kısa film, özünde Lynch'in çocukluğunda yaşadığı okul travmalarının hicvine dayalı bir yapımdır (Chion, 2006: 5). Bu filmde The Girl karakterini canlandıran Peggy Lynch, rahatsız edici görüntüler eşliğinde *The Alphabet Song* isimli şarkıyı söylemektedir. Ancak diğer yandan The Girl karakteri, sistemin ona alfabeyi öğretme şeklinden zehirlenmişcesine kan kusmaktadır. Filmde alfabe seslerine eşlik eden rüzgâr uğultusu, çürümüş bir insan bedenine benzeyen öğretmen imgesi de Lynch'in okulla alakalı ilk çocukluk travmalarına dair bazı ipuçları vermektedir.

Bu filmin Lynch'in eşi Peggy Lynch'in yeğeninin görmüş olduğu bir kâbusun sinemaya dönüşümü olduğunu söylemek mümkündür. Fakat Lynch kendi imgesel dünyasıyla bir kâbusu birleştirme konusunda oldukça başarılı bir iş çıkarmıştır. Büyük bir bölümü siyah-beyaz olan bu çalışma, yine karmaşık görüntülerin hatta huzur bozucu imgelerin yer aldığı bir çalışma olarak bilinmektedir. Lynch, kısa filmlerinde siyah-beyaz çekimleri özellikle kullanmayı tercih etmiştir. Bu durumun ana nedeni yönetmenin aydınlığın ve karanlığın metafiziksel bir uyum yarattığına inanıyor olmasıdır. (Olson, 2008: 32-35). *The Alphabet*'de göze çarpan kan görüntüleri, karanlık oda ve kız figürünün yaşadığı acı imgesel açıdan yorucu ve Lynch tarzına dair ilham verici olarak yorumlanmaktadır (Rodley, 2013: 386).

Lynch, bu görsel yoğunluğu olabildiğince gerçeklikten uzak bir dünya yaratmak adına kullandığını açıkça dile getirmektedir (Rodley, 2013: 56). Hatta kullanılan görseller ve imgeler aracılığıyla bu filmde Picasso ve Dali'ye göndermeler olduğunu söylemek

mümkündür (Odell ve Blanc, 2012: 27). Bu kısa film diğer yandan Lynch'in kadınlık ve kadınlara dair göndermeleri olan ilk çalışmalarından biridir. Filmdeki simgesel doğum sahnesi oldukça ilgi çekicidir. Harflerin doğum yapması ve The Girl karakterinin sürekli kan kusması yine Lynch'in sorunlu evliliğine dair dolaylı bir gönderme olarak düşünülmelidir. İstenmeyen bir çocuk ve toplumsal baskının yarattığı evlenme mecburiyeti Lynch'in bilinçdışından bir şekilde taşmakta ve bu durum filme de riayet etmektedir (Arp ve Brace, 2011: 13).

Lynch'in bu filmi de oldukça beğeni kazanmış ve Amerikan Film Enstitüsü tarafından ödüle layık görülmüştür. Diğer yandan, Lynch resimle olan bağına da sürdürmüş, 1968 ve 1969 yıllarında farklı sergi çalışmalarıyla sanat üretimine devam etmiştir. 1969 yılında eşi ve çocuğuyla Los Angeles'a taşınmış ve burada Amerikan Film Enstitüsü'nün eğitim programlarına kaydını yaptırarak sinemaya olan ilgisini çok daha profesyonel bir düzeye getirmek adına önemli bir adım atmıştır. *The Alphabet* filmi sayesinde kazandığı burs, yeni filmine finansman yaratmış bu sayede üçüncü kısa filmi olan *The Grandmother* (Büyükanne) filmini çekmiştir (Yılmaz, 2004: 13).



Resim 2.8. *Grandmother* film afişi¹¹

Bu filmin başrollerinde çocuk rolünde Richard White, büyükanne rolünde Dorothy McGinnis, anne rolünde Virginia Maitland ve baba rolünde ise Robert Chadwick oynamaktadır (Rodley, 2013: 386). Dışavurumcu çizgiler taşıyan bu filmin özellikle kostüm ve makyaj tercihlerinin 1920 yapımı, yönetmenliğini Robert Wiene'in yapmış olduğu Alman Sineması'nın en bilinen ekspresyonist örneklerinden *Dr. Caligari'nin*

¹¹ <https://thefilm scorer.com/the-grandmother-tractor-1970/>, Erişim Tarihi: 01.05.2020.

Muayenehanesi filmine bir gönderme olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca *The Grandmother*'ın metinlerarasılık bağlamında Ingmar Bergman'ın *Hour of the Wolf* (1968) filmindeki kostümlerden esinlenildiğini iddia etmek de yanlış olmayacaktır. (Yıldızhan, 2004: 108). Buna ek olarak filmin konusu, karakterlerin yaşadığı fiziksel değişim ve dönüşüm ve anne baba ilişkilerine dair ödipal göndermeler, izleyicilere Franz Kafka'nın ünlü öyküsü *Die Verwandlung*'u (İngilizce: *The Metamorphosis*, Türkçe: *Dönüşüm*) akla getirmektedir (Nieland, 2012: 120). Buradan Lynch'in birçok film ve edebi metinden beslendiği çıkarımına varmak yanlış olmayacaktır.

The Grandmother (1970), anne ve babası tarafından göz ardı edilen bir çocuğun hikâyesine odaklanmaktadır. Çok da istenmeyen bir ilişkinin sonucu ortaya çıkan bu çocuk, yalnız, mutsuz ve kendi ailesinin ötekisi konumundadır. Ebeveynleri tarafından altına yaptığı için şiddete maruz kalan ve sevgiyi evlerinin çatısındaki karanlıkta arayan bu erkek çocuğu, bulduğu esrarengiz bir tohumu yatağının üstüne eker ve büyüyen bu bitki zamanla sevgi dolu yaşlı bir kadına yani büyükanneye dönüşür. Büyükanne karakteri ile sevgi ve mutluluğu keşfeden çocuğun ne var ki huzurlu günleri çok uzun sürmeyecektir. Büyükanne yavaş yavaş hastalanır ve tıpkı bir bitkinin çürümesi gibi çürür ve ölür. Bu durum çocuğun hayata tutunduğu tek dalın kırılmasına neden olur. Ebeveynleri ise çocuğun bu mutsuz anlarıyla dalga geçmeye devam eder. Filmin sonunda ise çocuk bu mutsuzlukla daha fazla mücadele edemez ve yatağında bir bitkiye dönüşür ve film son bulur. Bu noktada bu bitiş belki de çocuğun kendine dair bir ruh olabilme, özgürleşme ve bireyselleşme mücadelesinin başlangıcıdır. Bu filmde çocuk için biyolojik anne ve babasının onda yarattığı travmayla baş edebilmenin ve kendi failliğini yaratabilmenin yegâne noktası bir dönüşüm ile mümkün olabilmiştir.

The Grandmother (1970), büyükanne'nin doğum sahnesiyle cesur bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnede, büyükanne ilk başta bitkilerin içinden ortaya çıkan, vajinaya benzer bir yapıdan doğan bir yaratıktır. Sonrasında ise geçirdiği mutasyonla insanlaşır. Yine kadınlığa dair bir gönderme olarak değerlendirilebilecek bu sahnede Lynch, kadını doğum, üreme ve alışlagelmiş anne mitleri üzerinden betimlemektedir. Erkek çocuğun annesini ise daha hayvani ve grotesk bir üslupla ifade eden Lynch, bu filmiyle kadınlara dair çok da pozitif bir ruh haline sahip olmadığını açıkça ortaya koymaktadır (Olson, 2008: 41). Bunun yanı sıra, erkek çocuğun anne ve babası tarafından gördüğü şiddet ise ileride Lynch filmlerinde sıklıkla karşılaşılabilecek olan aile içi ilişki

ağlarına dair bir göndermedir. Bu filme dair bir diğer ilginç detay ise filmdeki erkek çocuğun ileride *Eraserhead* filmindeki Henry Spencer karakterine dönüşmesidir (Yılmaz, 2004: 35).

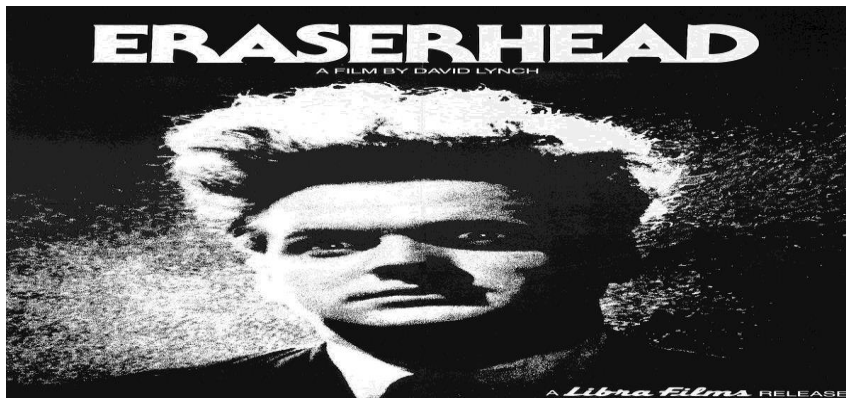
The Grandmother da Amerikan Film Enstitüsü tarafından beğenilmiş ve Lynch, bu çalışmasıyla destek ödülüne layık görülmüştür (Yılmaz, 2004: 13). Yaklaşık 36 dk. süren ve 16 mm. çekilen bu çalışmanın çekimleri yaklaşık 9 hafta sürmüştür ve Lynch filmde istediği ses efektlerine ulaşabilmek için 567 saat harcamıştır. Bu film, Lynch'in kendi çocukluğuna dair gönderme olarak da düşünülmektedir ve Lynch'in gelecekteki filmlerine de ayna tutma noktasında değerli bir yapım olarak nitelendirilebilir (Olson, 2008: 40). Hatta ve hatta *The Grandmother* için Lynch sinemasının açılış töreni benzetmesi dahi yapılmaktadır. Bunun nedeni ise film boyu kullanılan sıradışı estetik tekniklerdir (McGowan, 2007: 10). Keza bu filmde Lynch'in resim sanatı ile olan güçlü bağı da rahatlıkla gözlemlenebilmektedir.

Lynch, 1974 yılında bir başka kısa film olan *The Amputee* (Engelli) isimli filmi çekmiştir. Yapımcılığı, senaryosu ve yönetmenliğini Lynch'in yapmış olduğu bu çalışma, 5dakika süren bir kısa film olarak nitelendirilebilir (Rodley, 2013: 387). Sadece bir günde yazılmış ve yönetilmiş bu film, önceden planlanmamış bir çalışma olarak Lynch'in en garip yapımlarından biridir. Bu filmin başrollerinde doktor karakteri ile David Lynch ve engelli kadın karakteri ile Catherine Coulson yer almaktadır. Hatta Catherine Coulson Lynch'in ileride çekeceği *Twin Peaks* isimli dizisinde elinde sürekli kütük taşıyan ve kütüğüyle konuşan kadın (log-lady) olarak tekrar karşımıza çıkmıştır (Odell ve Blanc, 2012: 36).

Filmde bacakları olmayan engelli bir kadının duygu dolu bir mektup yazdığı görülmektedir. Sonrasında doktor karakteri sahneye girer ve kadının kesik bacaklarına pansuman yapar. Kadın bu sırada mektup yazmaya devam eder ve doktorun ne yaptığıyla hiç ilgilenmez, muayene biter ve film de son bulur (Rodley, 2013: 387). Filmde, engelli kadının duygusal travmaları bacaklarının olmamasından daha acı verici görünmektedir. Aslında bu film Lynch'in gelecekte çekeceği filmlerde kullanacağı engelli kadın kimliklerine dair ilk adımıdır. David Lynch belli temaları, kimlikleri ve renkleri ısrarla ve tekrar tekrar filmlerinde kullanmayı değerli bulan bir yönetmendir. Bu nedenle bu film, karakter bazında Lynch'in anlaşılmasına dair değerli izler taşımaktadır.

Lynch'in çektiği ilk kısa filmler aslında bir nevi hazırlık süreci olarak düşünülmelidir. Bireylerin amaçsız, çaresiz, umutsuz hayat mücadelelerinde neredeyse hiçbir çıkış yolu bulamadığı bir ruhsal çöküş dünyası yaratan Lynch, kötülüğün tüm evreni sardığı, karamsarlığın merkezde olduğu bir anlatı kültürüne sahiptir. Daha ilk kısa filmlerinde dahi bu karanlık, yorucu, anlaşılmaktan uzak ve düşsel ifade tarzı rahatlıkla sezilebilmektedir. Lynch kısa filmlerin sınırlarına karşın geleneksel sinemanın dışına bir hayli çıkabilmiş ve postmodern bir yolculuğa göz kırpmayı başarmıştır (Yıldızhan, 2004: 109-110). Özellikle Kübizm ve Ekspresyonizm'in sentezi şeklinde adlandırılması mümkün olan Lynch'in kısa film çalışmaları, minimalist bir sinema anlayışından bile ne büyük anlamlar çıkabileceğinin yegâne göstergesi olarak kabul edilmektedir

David Lynch kısa filmlerinden edindiği deneyim ile yeni bir mücadeleye girişmiştir. Kendini sinema konusunda hızla yetiştiren yönetmen, diğer yandan da çekeceği ilk uzun metrajlı filmin finansmanını sağlamak adına yaklaşık beş yıl boyunca farklı farklı işlerde çalışmıştır. Gazete dağıtıcılığı, su sistemleri tesisatı gibi kendiyile yakından uzaktan alakası olmayan işlerle uğraşmak zorunda kalan Lynch, bu emeklerinin karşılığını 1977 yılında almayı başarmıştır. *Eraserhead* (Silgi Kafa) filmi, yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olması dışında belki de sinema dünyasına gerçek anlamda girişini de sağlayan yapım olarak bilinmektedir (Yılmaz, 2004: 14). *Eraserhead* zor bir film olmasına rağmen, Lynch'in hayatına dair birçok göndermeye sahip olması ve sembolik anlamlarla dolu bir yapım olması dolayısıyla çoklu okumaya açık ve her sahnesinde yeni bir metaforun keşfedilebildiği bir yapımdır.



Resim 2.9. *Eraserhead* film afişi¹²

¹² <https://en.wikipedia.org/wiki/Eraserhead>, Erişim Tarihi: 03.05.2020.

Dahası Stanley Kubrick ve William Friedkin gibi sinema dünyasının en bilinen ve dominant yönetmenlerinin favori filmlerinden biri olarak bilinen *Eraserhead*, Lynch'in kısa filmlerinin tematik bağlamda bir araya gelişinin doğal sonucu olarak nitelendirilebilir (Yılmaz, 2004: 51). Yaklaşık 85 dakika süren ve 35 mm. kamera ile çekilmiş bu yapım siyah-beyazdır (Rodley, 2013: 388). Filmde Jack Nance, Charlotte Stewart, Allan Joseph, Jeanne Bates, Judith Anna Roberts and David Lynch'in yakın dostu Jack Fisk yer almaktadır. Sürreal çizgilerin bir hayli fazla olduğu *Eraserhead*, Henry karakterinin ruhsal yolculuğunu ve bu süreçte yaşadığı gel-gitli halleri hiç de alışık olunmayan bir yöntemle izleyiciye sunmaktadır (Boyd, 2014: 1). Filmde Alman Dışavurumcu sinemanın etkilerini görmek, Francis Bacon'un umutsuzluğu ve mutsuzluğu dile getiren resim çalışmalarına dair esinlenmeler olduğunu farketmek ve Norveçli ressam Edvard Munch'un ünlü resim çalışması *Çılgılık*'a (1893) dair çeşitli göndermeler olduğunu söylemek mümkündür. Bu noktada Lynch, birden çok sanatçıya ve sanat akımına öykünmekte, hepsinden beslenmekte ve bunu *Eraserhead* filminde bir karma olarak seyirciye sunmaktadır (Güngör, 2016).

Eraserhead, oldukça zor ve yorucu bir açılış sekansına sahiptir. Öncelikli olarak bir tür oluşum, doğum mizansenini canlandıran bir gezegen resmi belirir. Ardından camdan dışarı bakan garip bir adamın ağzından sperm, cenin parçaları ve göbek bağından oluşan çeşitli cisimler fışkırır ve bu parçalar yere, su birikintisinin üstüne düşer. Sonrasında ise sahneye Henry girer. Kafası karışık, mutsuz ve boş sokaklarda huzursuz şekilde yürüyen Henry, çamurlu bir su birikintisine basar ve ayakkabısı ıslanır. Henry hemen ardından yaşadığı apartmana gider ve o sırada oldukça çekici bir kadın olan komşusu, Henry'e kız arkadaşının onu aradığını söyler. Henry'nin kız arkadaşı Mary, Henry'yi ailesi ile tanışması için akşam yemeğine davet etmiştir. Sonrasında Henry evine girer, kalorifer peteklerine çoraplarını asar ve komidinde kız arkadaşı Mary'nin ortadan ikiye ayrılmış olan fotoğrafına bakar. Burada kalorifer peteği detayı değerli bir ayrıntı olarak nitelendirilebilir. Çünkü ilerleyen sahnelerde de kalorifer sahneleri oldukça sürreal şekilde izleyiciyle buluşmaktadır.

Bu sırada kız arkadaşı Mary, Henry'i beklemektedir. Henry eve gelir. Mary'nin annesi Henry'nin mesleğini sorar. Henry bir fabrikada kâtip olarak çalışmaktadır. Anne, esasen Henry'nin maddi olarak gücünü merak etmektedir. Dolayısıyla para ve iktidar özdeş kavramlardır. Daha sonra tüm karakterler Mary'nin babasının yaptığı garip, hareket eden

tavuk yemeğini yerler ve ardından Mary'nin annesi Henry'e kızıyla cinsel ilişkiye girip girmediğini sorar. Filmin bu sahneleri bir hayli garip ve farklı okumalara açıktır. Gerçeküstücülüğe ve absürtlüğe dair birçok farklı sekansın bulunduğu bu sahnelerin sonrasında Mary'nin hamile olduğu anlaşılır ve Mary'nin annesi Henry ve Mary'ye bu çocuğa bakmakla yükümlü olduklarını söyler. Sonrasında ise bebeğin doğduğunu görürüz. Ancak bebek tam anlamıyla bir insana benzememektedir. Yüzünde sargılar olan hafif yaratık görüntülü bu canlı, geceleri sürekli ağlamaktadır. Mary bebeği beslerken bu ağlamalara daha fazla dayanamaz ve evi terk eder.

Sonrasında ise Henry bebeğe bakmak zorunda kalır. Henry sürekli ağlayan ve yüzünde yaralar çıkan ve hastalanan bebeğe ne yapacağını bilemez ve bebeğin ağzına bir şeyler tıkar. Bu sırada Henry'nin seksi komşusu geceyi onunla geçirmek istediğini söyler. Henry ve kadın beraber olurlar, bu sırada kaloriferin arkasından garip ve kilolu bir kadın belirir ve şarkılar söylemeye başlar. Sonrasında komşusu evden ayrılır, kaloriferin hemen ardında duran şarkıcı kadın Henry'ye dokunmak ister, tam o sırada Henry'nin kafası kopar. O sırada Henry'nin kafasını bulan bir çocuk onun kafasından silgiler yapar. Bir sonraki sahnede ise tüm bu görülenlerin Henry'nin kâbusu olduğu anlaşılır.

Ardından Henry'nin hasta bebeği ile tekrardan ilgilendiği görülmektedir. Ancak bu bir mecburiyetten kaynaklı ilgiden öte bir durum değildir. Bu sırada Henry daha önce beraber olduğu komşusunun kapısını çalar ama kapı açılmaz. Sonrasında ise kadının başka bir adam ile beraber olduğu görülür. Henry ardından bebekle ilgilenirken eline bir makas alır ve bebeğin vücudunun sarılı olduğu sargı bezini keser. Sargı bezi aslında bebeğin bir organı gibidir. Dolayısıyla bebeğin vücudu yara almıştır. Henry ardından bebeğin vücuduna makası iyice sokar ve organlarını deşmeye başlar. Bunun üzerine bebeğin organlarından rahatsız edici sıvılar fışkırmaya başlar ve kocaman bir bebek kafası ortaya çıkar. Ardından bu dev kafa Henry'e doğru gelir. Kaloriferin ardındaki şarkıcı kadın Henry'e sarılır. Filmdeki karanlık sahneler aydınlığa döner ve film son bulur.

Filme dair birçok farklı okuma yapılmış, hemen her sahneye dair farklı yorumlar yapılarak *Eraserhead* bambaşka bir boyuta taşınmıştır (Godwin, 1984). Buna göre filmle ilgili iddia edilen üç temel tez bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bunlardan ilki kürtaj meselesinin toplumsal bir tabu olarak görülmesi nedeniyle yok olan bir adamın hayatına odaklanmaktadır. Henry toplumsal baskıdan sıyrılmaz ve istemediği bir çocuk

dünyaya gelir. Bu noktada *Eraserhead* aracılığıyla sosyal normların bireylerin hayatlarına olan olumsuz etkisi Lynch tarafından bir hayli ilginç şekilde dile getirilmiştir. İkinci tez Henry'nin yaşadığı travmadan kurtulamayarak intihar ettiği üzerinedir. Henry'nin sürekli olarak kaloriferin ardında gördüğü kadın ve komşusu ile yaşadığı ilişki temelde bir düşten ibarettir ve Henry gerçeklerle yüzleştğinde bu durumu kaldıramaz ve ölümü seçer. Bu noktada Henry'nin kopan ve silgiye dönen kafası intihar olarak yorumlanmaktadır. Son yorum ise bu iki tezi de yalanlar niteliktedir. Temelde bu filmin yukarıdaki gibi bir mesaja sahip olmadığı ya da gönderme derdi olmadığını ileri süren bu teze göre, *Eraserhead*'in amacı avant-garde sinemanın deneysel araçlarıyla izleyicide güçlü duygular uyandırmaktır. Böylece Lynch'in kendi sinema ruhunu yansıtmaya isteği başarıyla sonuçlanmıştır. Çünkü Lynch'in de derdi zihinsel bir bilmece yaratmak ve her seyircide farklı çağrışımlar yaratmaktır (Southworth, 2011: 192-193).

Bahsi geçen tezlerden bağımsız olarak, birçok yorumda kabul gören bir durum varsa o da Henry'nin cinsel arzularının bedelini ödemek zorunda kaldığıdır. Hatta kopan kafa sahnesi doğrudan hadım edilme korkusuna dair bir gönderme olarak bile yorumlanabilir. Henry rüyalarında bile sürekli olarak fantezilerini ve onun olası sonuçlarını görmektedir. Evlilik öncesi ortaya çıkan bebek ise kendi hatalarının bedeli olarak düşünülmektedir (Odell ve Blanc, 2012: 39). Belki de Henry bebeği öldürerek kendince günahlarından arınmakta ve bir tür özgürleşme yaşamaktadır. Zaten filmin sonunda oluşan aydınlık da bir şekilde bir rahatlamayı, arınmayı ya da kurtuluşu sembolize etmektedir. Hatta Henry'nin bebeği öldürmesi belki de yine bir düşe denk gelmektedir. Bebeğin hiç doğmaması ve kürtajla alınarak yok edilmesi, yaratık vari bu bebeği doğmadan acılardan kurtaracaktır. Görüldüğü gibi Henry'ye dair birçok yorum ve analiz yapabilmek olasıdır (Southworth, 2011: 192). Ancak neresinden bakılırsa bakılsın Henry zayıf bir karakterdir ve hayatını kontrol etmekten bir hayli uzaktır. Lynch belki de Henry üzerinden kendini, zaaflarını ve hatalarını eleştirmektedir. *Eraserhead* bu bağlamda bir tür öz eleştiri ve sorgulamanın sonucu olarak ifade edilebilir.

David Lynch sembollere ve göndermelere oldukça fazla önem veren bir yönetmendir (Olson, 2008: 11). Dolayısıyla bu film birçok metaforla doludur. Başlangıçtaki gezegen, camdan Henry'i izleyen garip adam temelde sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu konuda Yılmaz (2004:58), garip adamı kadere ve Tanrısal bir güce benzetirken, gezegenin kiliseye dair bir gönderme olduğunu savunmaktadır. Tabii bu durum Lynch'in Protestan oluşu ve

toplumsal normlara direnemeyişi ile yakinen ilintilidir. Daha önce de ifade edildiği üzere, Lynch fabrika bacaları, endüstriyel yapılar ve sanayileşme gibi meseleleri filmlerine bir şekilde taşımıştır. Bu filmde de sanayileşmenin yarattığı baskı, kasvet ve endüstriyel bir ruh hali hâkimdir (Nieland, 2011: 11-12). Henry'nin yürüdüğü sokaklar, yaşadığı ev ve Mary'nin ailesinin evi ise tekinsiz yapısıyla akıllara Philadelphia'yı getirmektedir. Lynch bir şekilde kendi hayatına dair olanı kendince ve sembolik bir şekilde bu filme taşımaktadır (Olson, 2008: 145).

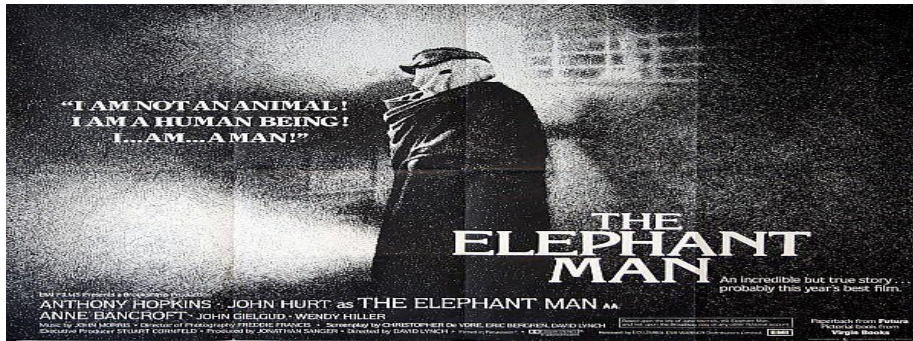
Henry bu tedirgin edici ve umutsuz dünyanın zavallısı konumundadır. Sanayileşme ise burada Lynch'in Amerikan milliyetçiliğine dair bir gönderme olarak yorumlanabilir. David Lynch birçok filminde bir şekilde Amerika Birleşik Devletlerine olan sevgisini dolaylı yollar, semboller ya da metaforlarla dile getirmektedir. *Eraserhead* filminde ise sanayileşme ve endüstriyel alanlar hem Lynch sinemasının bir bileşeni olarak hem de dışsal dünyanın kasvetli ruhunu ortaya koymak adına önemlidir. Esrarengiz görüntüler, gizem, tekinsizlik hissiyatı da *Eraserhead*'de karanlık, sessizlik ve kentleşme üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır (Mactaggart, 2010: 127).

Avoriaz Film Festivali'nde Jüri Özel ödülüne layık görülen ilgili film, sanatsal sinemanın birçok bileşenini taşıyan kült bir çalışma olarak günümüzde halen tartışılan tam manasıyla şok edici bir filmidir. Lynch'in ilk evliliği, *Eraserhead* piyasaya çıktıktan kısa bir süre sonra son bulmuştur (Odell ve Blanc, 2012: 18). Otobiyografik esinlenmeler içeren bu film, Lynch'in ilk evliliğinde yaşadığı baba olma travmasına ışık tutmaktadır. *Eraserhead*, yalnızca bir film değil, bir erkeğin bilinçaltında yaşadığı pişmanlığın görsel yansımasıdır. Dolayısıyla Lynch'in özel hayatına dair detaylara hâkim olmak, onun filmlerindeki birçok göndermeyi anlayabilmeyi mümkün kılmaktadır.

Erkek ve kadın ilişkilerini ve erkeklik krizi meselelerini Lynch'in sinematik dokunuşları ile görebildiğimiz bu filmde Lynch'e en büyük destek yakın dostu Jack Fisk'den gelmiştir. Daha sonrasında Lynch, Fisk'in kız kardeşi Mary Fisk ile ikinci evliliğini gerçekleştirmiştir. Mary Fisk'den de bir çocuk sahibi olan David Lynch'in bu evliliği ise 1987 yılında son bulmuştur. *Eraserhead* (1977), yönetmenin hayatı açısından birçok noktada dönüm noktası niteliğindedir. Dahice ve sıradışı bulunan bu marjinal film sayesinde, Lynch yeni çalışmalar için cesaretlenmiş ve farklı yapım şirketlerinden teklifler almaya başlamıştır. Ancak dönemin en önemli film yapımcılarından biri olan Mel Brooks,

David Lynch'in sinema hayatına dair belki de en büyük dokunuşlardan birini gerçekleştirmiş ve ona yapımcılığını üstlenmek istediği ve gerçek hayata dayalı bir film hikâyesinden bahsetmiştir (Yılmaz, 2004: 14-15).

Bu öykü, Lynch'in harikalar yarattığı bir şahesere dönüşen *The Elephant Man* (Fil Adam) filmidir. 124 dakika süren, oldukça geniş bir oyuncu kadrosuna sahip olan ve Antony Hopkins, John Hurt, Anne Bancroft gibi güçlü isimlerin yer aldığı *The Elephant Man*, Lynch sineması ve Amerikan sinemasının ticari bileşenleri ile bütünleşmiş ve en iyi yönetmen ödülü de dâhil olmak üzere birçok farklı alanda Oscar adayı olan bir yapım olarak ortaya çıkmıştır (Evans, 2011). İngiltere'de en iyi film ödülü olan Bafta ödülü ve Fransa'da en iyi yabancı film kategorisinde değerlendirilen Cesar ödülü *The Elephant Man* filmine gitmiştir (Yılmaz, 2004: 16). Bir melodrama olarak nitelendirilen *Elephant Man*, Lynch filmlerinde pek rastlanmayan temalara da dokunmaktadır. Sınıf farklılığı, öteki olmanın ruhsal derinliği, modern insanın ruhsal karmaşası gibi meseleler bu filmde Lynch tarafından altı çizilen değerli noktalar olarak düşünülebilir (Mactaggart, 2010: 53).



Resim 2.10. *The Elephant Man* film afişi¹³

Film, Victoria İngiltere'sinde 1850'li yıllarda geçmektedir. Sanayileşme ve endüstriyelleşmenin yoğun olduğu bu dönem bilinçli bir şekilde yönetmence seçilmiştir. Çünkü hem korku hem de gelişimi anlatan ikili bir karşıtlık yaratma mücadelesi, Lynch filmlerinde değerli bir çabadır. Bu bağlamda sanayileşme bir yandan ilerlemeye yol alışı temsil ederken diğer yandan değişen ve kötüye giden karanlık yeni bir modern insan tiplmesi yaratmaktadır (Odell ve Blanc, 2012: 51). İlgili yapım, daha önce de belirtildiği üzere Joseph Carey Merrick isimli, doğuştan protheus sendromuna (Vücutta kitle birimi ve beden deformasyonu) sahip bir adamın gerçek öyküsüne dayalıdır. John Hurt'ün oynadığı

¹³ <https://www.flickr.com/photos/35782573@N06/4615488016/>, Erişim Tarihi: 07.05.2020

fil adam karakteri yani John Merrick, rahatsızlığı sebebiyle bir panayırda gösteri canlısı olarak kullanılmaktadır. Doktor Frederick Treves isimli bir adam, John Merrick'i keşfeder ve onu hastanesine götürerek özel bir vaka olarak incelemek ister ve bunu da başarır. Londra'daki hastanede Merrick birçok doktorun ilgisini çeker. Ancak hastane bekçisinin Merrick'i geceleri para karşılığı başka insanlara bir hayvan gibi sunması, sonrasında Merrick'in kaçırılması gibi olaylar, onun toplumda hep itilen bir birey olarak algılanmasına neden olur. Kısaca fil adam gittiği her yerde iğrenilen, tiksnilen, alay edilen ve hor görülen bir kişidir.

Başta okuma yazma bilmediği düşünülen John'un aslında oldukça akıllı olduğu da ortaya çıkar. Ne var ki fiziksel ayrıksılığı John'u hep zor durumda bırakmıştır. Buna rağmen Londra toplumundaki burjuva sınıf, Merrick'i ilginç, sanatsal ve incelemeye değer bulmuştur. Özellikle Bayan Kendal, Merrick'in kendini değerli hissetmesini sağlayabilmiştir. Fakat gelir düzeyi düşük insanlar fil adamı hep aşağılamışlardır. Hatta bu tavır, fakir ve öteki grupların kendi aşağılık komplekslerinden kurtulmak için yeni ötekiler yaratması ve kendilerini rahatlatmaları noktasında akla Nietzsche'nin toplumsal tezlerini getirmektedir. Merrick'in fiziksel deformasyonu ile mutlu olan, çirkin bir modern toplum yapısı oluşmuştur. Toplumda kabul görmenin imkânsızlığını keşfeden John'un film sonundaki intiharı ise sistemin berbatlığından kurtulmanın, özgür olmanın, birey olmanın, faillik yaratabilmenin tek yolunun ölüm olduğuna dair bir mesajdır. Ancak bu ölüm esasen bir mutlu sondur. Çünkü kendi olarak kalabilmek için verdiği mücadeleden başarıyla çıkmış bir John söz konusudur. Lynch sinemasında öteki kimliğine dair yapılmış en güçlü yapımlardan biri olan *The Elephant Man* (1980), modern insanın kendine dair olmayanı nasıl algıladığını ve dışladığını ortaya koyma noktasında sıra dışı bir yapımdır.

The Elephant Man (1980) temelde sosyal yapıyı sunabilme yetkinliğine sahip bir filmidir. Merrick'in sosyal yapıdaki reddi üzerinden modern topluma dair birden çok açılıma sahip bu film, özünde kendine yabancılaşan insanlığın yansımısını dramatik bir biçimde izleyiciye sunmaktadır (Biderman ve Tabeka, 2011: 213). Filmin bir diğer önemli detayı ise bakış meselesinin bu filmde kadın yerine hasta kimliklere yönelmiş olmasıdır. Öyle ki Merrick, rahatsızlığı sebebiyle farklıdır, dışlanmıştır ve bakılan, iğrenilen, tiksnilendir. Merrick, sirkte, hastanede, katıldığı partilerde seyredilen, bu bakışlarla da marjinalleştirilen bir kimliğin temsilidir. Ancak Merrick'in durumu, kadınlara yöneltilen eril nazardan bir nebze farklıdır (Odell ve Blanc, 2012: 49). Buradaki bakış voyoristik bir

durumdan ziyade, toplumsal bir aşağılık kompleksinin bilinçdışı aracılığıyla gün yüzüne çıkmasıdır.

The Elephant Man, diğer yandan David Lynch'in diğer yapımlarıyla da organik bir bağlantıya sahiptir. Örneğin, Merrick karakterinin, *Eraserhead*'deki garip bebeğin büyümüş hali olduğuna dair yorumlar da yapılmaktadır. Böylelikle Lynch, filmlerinde karakterleri ardıl şekilde geliştirmekte ve birbirleriyle bağdaştırmaktadır (Odell ve Blanc, 2012: 52). Gelecekte çok daha karamsar filmler çekecek olan Lynch'in ana akım sinema yaklaşımını ve hareket-imge sinemanın izdüşümlerini bir araya getirerek mutlu sona sahip, umut dolu bir film çekmesi ise 1990 yapımı *Wild at Heart* (Vahşi Duygular) filmine küçük bir gönderme olarak ifade edilebilir.

Lynch, sinemayla olan bağlarını güçlendirirken diğer yandan da resim ve grafikte olan bağı koparmamış ve bir sonraki filmini çekmeden önce, günümüzde hala ciddi ilgi gören ve kült statüsünde kabul edilen çizgi roman serisi *The Angriest Dog in the World*'ü (Dünyanın En Sinirli Köpeği) çizmeye başlamıştır. 1983 yılından 1992 yılına kadar çizdiği bu çizgi roman serisi, Lynch'in ileride çekeceği filmlere dair izler taşımaktadır. Hareket etmeyen, yemek yemeyen, sadece hırlayan bir köpeğin öyküsüne odaklanan bu çizgi roman serisi, tıpkı Lynch'in kısa filmlerinde karşılaşılan karmaşık anlatı yapısına benzemektedir (Yılmaz, 2004: 16). Diğer yandan bu seri aslında kendi kaderine isyan etmeyen kimliklere dair bir eleştiri niteliği de taşımaktadır. Çünkü bu köpek sadece sinirlidir ama neden sinirlendiği pek anlaşılmaz ve hayatta kalmak adına da çok mücadele etmez. Hatta *The Angriest Dog in the World* serisindeki kaderci köpek, dönem dönem *Eraserhead*'deki Henry karakteri ile de örtüştürülmektedir (Odell ve Blanc, 2012: 40).

The Elephant Man sonrasında David Lynch'in Amerikan piyasasındaki popülerliği bir hayli artmıştır. Önce *Star Wars* için teklifler alan Lynch bu teklifi reddetmiş sonrasında ise Frank Herbert'ın meşhur bilim-kurgu romanı *Dune*'ü çekmek için Hollywood piyasasının en güçlü figürlerinden Dino De Laurentiis'den Lynch'e büyük bütçeli oldukça cazip bir teklif gelmiş ve Lynch bu teklifi kabul etmiştir. Lynch'in ressam kimliği bu filme seçilmesinde önemli rol oynamıştır (Olson, 2008: 150). 1984 yılında gösterime giren *Dune*, beklentileri karşılamaktan bir hayli uzak kalmıştır. Yüksek maliyetli bir yapım olması dışında filmin son kurgusunun Lynch'in bilgisi dışında gerçekleşmiş olması nedeniyle, günümüzde halen bu film David Lynch tarafından bir Lynch filmi klasiği olarak

adlandırılmamaktadır (Yılmaz, 2004: 17). Fakat *Dune* yine de kültleşmiş bir film olarak ciddi bir hayran kitlesine sahiptir. Hatta bu filmin re-make'i (tekrar çekimi) Denis Villeneuve tarafından çekilmiştir ve 2021 yılının Ekim ayında Amerika'da vizyona girmesi planlanmaktadır.

Başrollerinde Francesca Annis, Kyle MacLachlan, Deans Stockwell, Max Von Sydow, Freddie Jones gibi isimlerin yer aldığı *Dune* (1984), uzun bir kitap uyarlaması olması, çok fazla detaya sahip olması ve bilim-kurgu bir çalışma olması dolayısıyla anlaşılması ve özümsemesi pek de kolay bir film değildir (Rodley, 2013: 389). David Lynch, bu filmde binlerce yıl öteden izleyiciye seslenmektedir. *Dune* gezegeninde geçen olayların anlatıldığı bu yapım, temelde iyi ve kötünün savaşına odaklanmaktadır. Yaşamın tek kaynağı olan baharatın kontrol mücadelesi filmin de esas meselesidir. *Dune* (1984), filminde Atreidesler iyiliği temsil ederken, Harkonnenler kötülüğün yansımasıdır ve her iki grupta film boyunca güce erişmek yani baharat kaynaklarını kontrol altına almak için savaşmaktadır. Film boyunca da Lynch, oldukça uzun bir kurguyla bu mücadeleyi kendince yorumlamaktadır. Filmin sonunda ise saflık, iyilik kazanır ve Lynch ikili karşıtlığın merkezine Atreidesler'i yani iyiliği yerleştirir.

Çoğu eleştirmen tarafından Lynch filmleri içerisindeki en zayıf halka olarak nitelendirilen *Dune* yine de dönemi için oldukça başarılı kostümlere, makyajlara ve özel efektlere sahiptir. Ayrıca klasik müzik ve progressive rock müzik kullanımları ile bezeli bu çalışma, müzikal anlamda da değerli bir başyapıttır (Odell ve Blanc, 2012: 60). Filmin en çok eleştirilen kısmı ise takibinin zor oluşu ve olay örgüsünün seyirciye yeterince doğru aktarılamamasıdır (Yılmaz, 2004: 80). Bu durum hem Lynch'in tarzıyla ilgili hem de kitaptan bir uyarlama yapmanın güçlüğüyle alakalıdır. Ancak birçok mecrada Lynch bu filmin kendine dair olmadığını dile getirerek bu filmi bir şekilde dışlamaktadır (Rodley, 2013). Bu noktada *Dune*, karakterlerinin Lynch filmlerindeki kimliklere çok dokunmaması, karakterlerin çok yönlü olmayışı ve David Lynch tarzının filme olan yansımasının sınırlı oluşuyla belki de yönetmenin kendince sınıfta kalan tek yapıımıdır.

Dune (1984), her ne kadar gişe hâsılatı noktasında zarar etmiş olsa da, Lynch'in bir sonraki filmi olan *Blue Velvet* (Mavi Kadife), 1986'da seyirciyle buluşmuştur. Başrollerinde Issabella Rosselini, Kyle MacLachlan, Dennis Hopper ve Laura Dern gibi isimlerin yer aldığı, yapımcılığını yine Dino De Laurentiis'in üstlendiği film olağanüstü bir

ilgiyle karşılaşmış ve büyük beğeni kazanmıştır. Dahası Lynch'in klasik anlatı sinemasının dışına çıkmasına karşın bu derece saygı görmesi onu daha güçlü ve kendine dair işler yapması konusunda cesaretlendirmiştir. Tıpkı *Dune* filminde olduğu gibi, *Blue Velvet*'ın da hem yönetmenliğini yapan hem de senaryosunu yazan Lynch, auteur bir yönetmen olma yolunda oldukça önemli bir yol katetmiştir (Evans, 2011).

Blue Velvet (1986) sonrası, 1988 yılında *The Cowboy and The Frenchman* (Kovboy ve Fransız) isimli dizide yönetmenlik ve senaryo yazarlığı yapan Lynch'in 22 dakika uzunluğundaki bu yapımında Hary Dean Stanton, Frederik Golchan, Jack Nance ve Michael Horse gibi ünlü isimler yer almıştır. Vahşi Batı'da geçen karmaşık bir öyküye dayalı bu yapımda, Lynch yine garip görünümlü insanlar, yaratıklar, tuhaf bir atmosfer ve iletişimsizlik üzerine sıradışı bir denemede bulunmuştur (Rodley, 2008: 391). Çoğu insan tarafından absürt ve anlaşılmaz bulunan bu film, aslında Lynch sinemasının düşünce yoğun hallerine dair önemli izler taşımaktadır. Amerika'daki ırkçı, ayrımcı ve yabancılara yönelik nefret dolu tutum ve davranışlara yönelik bir eleştiri içeren bu film, kovboy, kızılderili ve Fransız karakterlerin bir araya getirilmesi ile anlamlı bir eleştiri haline dönüşmüştür (Arp ve Brace, 2011: 8).

Diğer yandan iletişimsizliğin iletişime dönüşünün absürt bir eleştirisini de içinde barındıran bu dizi, Fransız kültürüne ve Yunan tragedyasının bileşenlerine dair yaptığı göndermeler ile de beğeni kazanmıştır (Yılmaz, 2004: 39-40). *The Cowboy and The Frenchman*, Lynch'in sonraki yapımlarına dair küçük ipuçları da barındırmaktadır. Deneysel bir çalışmadan öte olan bu yapım, katmanlı şekilde karakterlerini oluşturma kaygısı güden yönetmenin elini güçlendirmiştir. Buna ek olarak, Lynch'in bu absürt ve anlaşılması zor mizah anlayışının ilerleyen yapımlarda da (*On The Air*) devamına tanık olunmaktadır (Odell ve Blanc, 2012: 73). Böylece David Lynch, hemen her yapımını bir sonraki ile bağdaştırarak kendince göndermeler ve sembolik anlamlar yüklenebilen ve açılımlar yaratabilen bir yönetmene dönüşmeye başlamıştır.

Lynch, *Blue Velvet* ve *The Cowboy and The Frenchman* sonrası sinema ve dizi çalışmalarına kısa bir ara vermiş, 1989 yılında besteci dostu Angelo Badalamente ile klasik müzik parçalarından oluşan bir albüm çalışması gerçekleştirmiştir (Yılmaz, 2004: 18). Bu çalışmanın adı *Industrial Symphony No 1: The Dream of the Broken Hearted*'dir. Aslında bir sahne çalışması ve canlı performans gösterisi olan bu yapım, Lynch tarafından video

haline getirilmiştir. Oyuncular ise yine tanıdık kişilerdir. Bu yapımda Julee Cruise, Laura Dern, Nicolas Cage ve Andre Badalementi yer almaktadır. Aşk acısı çeken kalbi kırık bir kadının rüyasındaki travmaların anlatıldığı bir yapım olarak düşünülen ve sanatsal bir rüyanın anlaşılamayan izdüşümleri üzerine kurulu bu çalışma yine endüstriyellemeye yönelik açılımlara sahip bir yapımdır (Odell ve Blanc, 2012: 94).

Bir belgesel özelliği de taşıyan, müzikal altyapısı dolayısıyla sinemadan bir nebze ayrılan bu yapım, kaotik bir mizansen yapısı üzerine kuruludur. Bu yapımda yer alan ve *Six Men Getting Sick*'deki siren sesine benzer sesler, elektrik cızıltıları, karanlık ve loş bir ortam tam bir kâbus atmosferi yaratmaktadır. Cinsel göndermelerin, savaş sahnelerinin anlamsızlık üzerine kurulu anlam yaratma çabasına dönüştüğü, müzik altyapısı ile seyirciyi geren, yoran ve endişelendiren bir yapım olan *Industrial Symphony No 1: The Dream of the Broken Hearted*, hem *Wild at Heart* hem de *The Straight Story*'de görülen geyik figürü ile de dikkat çekmektedir. Mavi ve kırmızı rengin sürekli olarak cızırtılarla beraber yer aldığı bu yorucu yapım, Lynch sinematografisinin belirgin özelliklerini taşıyan kısa bir özet niteliğindedir (Odell ve Blanc, 2012: 95-96).

David Lynch'in video ve müzik ile birleşen bu yapımı Andre Badalementi ile olan ortaklıklarını ve dostuklarını daha da pekiştirmiştir. Lynch ayrıca Elvis Presley hayranıdır ve klasik müzik kadar rock and roll ve popüler müziği de çok önemsemektedir. Zaten Lynch'in filmlerinde müzik ve şarkı sözlerinin derinliği her zaman önemli bir yere sahip olmuştur (Rodley, 2013: 165). Lynch, müzik çalışmalarının hemen ardından ABC kanalı için bir dizi çekmeye karar vermiştir. Hem ABD'de hem de İngiltere'de büyük ses getiren bu dizinin ismi *Twin Peaks*'dir (İkiz Tepeler). Laura Palmer isimli genç bir kızın gizemli ölümü üzerine kurulu bu dizi, 1990 yılında televizyonlarda gösterilmiş ve çekilen 32 bölümün 29 bölümü yayınlanabilmiştir. Yapımcılığını Mark Frost'un yaptığı ve her bir bölümü yaklaşık 48 dakika süren bu dizi günümüzde hala kült statüsündedir (Odell ve Blanc, 2012: 19).

Bir yandan *Twin Peaks* dizisi devam ederken, Lynch diğer yandan sinema ile olan bağıını da sürdürmüştür. Yazar dostu Monty Montgomery Barry Gifford, *The Story of Sailor and Lula* romanını Lynch'e sunmuş ve David Lynch bu hikâyeye bayılarak filme almıştır (Odell ve Blanc, 2012: 19). Sıradışı bir yol hikâyesi olan ve *The Wicked Witch of the West* (Oz Büyücüsü) öyküsüne metinlerarasılık bağlamında göz kırpan bu filmin adı

Wild at Heart'dır (Vahşi Duygular). 35 mm. kamera ile çekilen ve 124 dk. süren bu film 1990 yılında vizyona girmiştir. Başrollerinde Nicholas Cage, Laura Dern ve Willem Dafoe'nin oynadığı bu film alışlagelmiş bir aşk öyküsünün Lynch dokunuşlarıyla boyut atlamasına neden olmuştur (Rodley, 2013: 392-393).

Ayrıca *Wild at Heart*'ın soundtracki *Wicked Game* için bir de klip çeken Lynch, bir yandan büyük övgüler alırken diğer yandan da kıyasıya eleştiri yağmuruna tutulmuştur. Amerikalı film eleştirmenleri Lynch'in tarzını klasik anlatıdan uzak olması nedeniyle başarısız bir mücadele olarak değerlendirmiştir. Ancak Fransız sinema eleştirmenleri Lynch'i *Wild at Heart* sonrası yere göğe sığdıramamıştır (Yılmaz, 2004: 18-19). Bunun sonucunda, *Wild at Heart*, Cannes Film Festivali'nin en prestijli ödülllerinden biri olarak kabul gören Palme d'Or ödülünü kazanmıştır (Evans, 2011).

Wild at Heart (1990) sonrası, *Twin Peaks* dizisi, Laura Palmer'in katilinin kim olduğunun öğrenilmesi sonucu reyting kaygıları ile ve Körfez Savaşı'nın patlak vermesi sebebiyle yayından kaldırılmıştır. Ancak Lynch'in *Twin Peaks* ile ilgili planlarının bittiğini söylemek için henüz erkendir. Lynch, bu sürecin hemen ardından iki farklı yapımla ekranlara dönmüştür. Bunlardan ilki belgesel niteliğinde olan *American Chronicles*'dir (Amerikan Günlükleri). Diğeri ise komedi dizisi olan *On the Air*'dir (Yayındayız) Ancak her iki dizi de beklenen başarıya ulaşmaktan oldukça uzaktır (Yılmaz, 2004: 198). Bunun ana nedeni ise Lynch'in eleştirel mizah anlayışıdır. *On The Air* (1992), Amerikan izleyicisinin alıştığı durum komedilerinden oldukça farklı bir mizah anlayışına sahiptir. Muhalif bir yanı da olan, oldukça saçma hatta deli saçması olarak nitelendirilen bu dizi, bazen oldukça iddialı ve yoğun espirilere sahipken bazen oldukça çocuksu ve sıradan espirilere yer vermektedir. Bir tür ikili karşıtlık yaratan bu yapımlar, belki de kolayca alışan Amerikan seyircisinin zihnini zorlamasına neden olmuş, bu nedenle Amerika'da hızlı şekilde yayından kaldırılmış, İngiltere'de ise sadece gece yarısından sonra gösterime girebilmiştir (Olson, 2008: 398). Bu sürecin ardından David Lynch, *Twin Peaks*'e dair bir sinema filmi çekmeye karar vermiştir.

Twin Peaks dizisindeki hikayenin geçmişine dair bir yolculuk yapan *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü) ise 1992 yılında sinema filmi olarak vizyona girmiştir. Laura Palmer'ın öldürülmeden önceki günlerini konu alan bu film, gişede fazla başarı sağlayamamış ve yine büyük eleştirilere maruz kalmıştır. Filmin

bir hayli komplike bir kurguya sahip olması ilgili filmi fazlasıyla anlaşılma kılmasıdır. Dahası Lynch'in mizojinizme yakın bir tavırla kadınları ele almış olması da özellikle kadın izleyicinin filmden uzak durmasına neden olmuştur (Odell ve Blanc, 2012: 20). Lynch'in bu filminde özellikle resim sanatıyla alakalı yaptığı birçok gönderme dikkat çekicidir. Ancak klasik Amerikan izleyicisinin sanatsal derinliği Lynch'in olası göndermelerini algılmaktan bir hayli uzaktır (Favaro, 2019).

Lynch, *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992) filminde hüsrana uğramış olsa da Michael Jackson'ın albüm çalışmasının tanıtım ve animasyon videosu için Lynch'e götürdüğü teklif işleri değiştirmiştir. Jackson'ın dünya çapında 32 milyon satış yaparak rekor kıran *Dangerous* isimli albüm çalışması için Lynch'in yapmış olduğu animasyon klip büyük beğeni kazanmış ve bu durum Lynch'in dünya çapındaki popülerliğini sürdürmesini sağlamıştır. Ancak David Lynch uzunca bir süre sinemadan uzak kalmış, onun yerine televizyon sektörü için bazı dizi çalışmalarında bulunmuştur (Yılmaz, 2004: 19). Örneğin Lynch, *Hotel Room* (Otel Odası) (1993) isimli 3 bölümden oluşan bir dizi film çekmiştir. Kablolulu bir kanal olan HBO için çekilen bu dizinin yapım şirketi ise Lynch'in kendi firması olan Asymmetrical'dır (Olson, 2008: 406).

New York'da 603 numaralı bir otelde gerçekleşen olayların anlatıldığı *Hotel Room*, Trick ve Blackout bölümleri ile izleyiciyle buluşmuştur. Bu dizide otel koridorları, yanıp sönen lambalar, kasvetli bir ortam, klostrofobik kimlikler ve bunu oluşturan atmosfer, Lynch imzasını net şekilde hissettirmektedir. Angelo Badalementi'nin müzikleri ise sıkışmışlık hissini daha da arttırmakta ve seyircinin ruhsal durumuna derinden etki etmektedir. İlgili bölümlerin ücretli bir kanalda ekrana gelmiş olması Lynch'i biraz daha özgür bırakmış ve ilgili bölümlerde oldukça cesur sevişme sahneleri yer almıştır. Yüksek reytinglere rağmen dizinin dönemine göre biraz fazla cüretkâr oluşu *Hotel Room*'un ömrünün kısa olmasına neden olmuştur. *Hotel Room*'da karşılaşılan karakterlerin ikililiği ve kaybolmuş kimliklerin paranormal varoluşları Lynch filmlerinin uzun vadede en çok beslendiği meselelerden biri olacaktır. Dolayısıyla *Hotel Room* psikanalitik uzantıları ve karanlık ruh haliyle *Lost Highway* (1997) ve *Mulholland Drive*'a (2001) göndermede bulunan yapımlar olarak değerlendirilmektedir (Roche, 2009: 449).

Lynch'in dizi yapım süreci *Hotel Room* ile son bulmamıştır. Bunun yanı sıra, Lynch 40 farklı yönetmenin bir araya gelerek farklı farklı bölümler çektiği *Lumiere et Compagnie*

(Lumiere ve Ortakları-1995) isimli televizyon dizisi için de *Lumiere* adlı bölümü yönetmiştir. Bu proje oldukça ilginç kuralları olan bir plana sahiptir. Projeye katılan yönetmenlerin çekmiş oldukları bölümlerde eş zamanlı ses kullanılmaması, doğal ışığın mecburi oluşu ve kamera olarak ise sadece 35mm. kamera kullanma mecburiyetinin oluşu projenin belli başlı zorunluluklarındandır. Bahsi geçen kamera 28 Aralık 1895’de Lumiere kardeşlerin kullandığı kameradır. Dolayısıyla bu yapım Lynch için oldukça heyecan vericidir. 100 yıl öncesine gitmek ve sinema dünyasının derinliklerine inmek tam da Lynch’in yapacağı bir deneme olmuştur (Odell ve Blanc, 2013: 112).

Lynch, dizi çalışmalarının ardından sinema yerine kendini resim ve fotoğraf çalışmalarına adanmış, çeşitli sergiler açmıştır. 1994 yılında yayınlanan *Images* (İmgeler) adlı çalışma da Lynch’in kendi tarzını yansıttığı resimlerin ve fotoğrafların derlemesi niteliğinde bir kitap olarak bilinmektedir (Yılmaz, 2004: 19). Lynch için resim sanatı en az sinema kadar önemlidir ve David Lynch gerek Hollywood dünyasında gerekse Avrupa Sinemasında ressam yönetmen olarak şöhret kazanmıştır. Godard, Antonioni gibi yönetmenlerin Avrupa sinemasındaki büyük etkisi ve sinema diline kattıkları farklılık gibi, Lynch de sinemasal anlatısını resmin gizemli büyüsü ile birleştirmiş, böylece hareket-imge sinemasından düşünce yoğun sinemaya geçişi kendi adına olanaklı hale getirmiştir (Güngör, 2016).

Fotoğrafa ve fotoğrafın anlamına da önem veren Lynch, özellikle Amerika’yı sembolize ettiğine inandığı fabrika bacalarının, metal vanalarının, buharlı makinelerin fotoğraflarını çekmiştir (Rodley, 2013: 145). Görüldüğü üzere, Lynch için sinema ya da resim fark etmeden sanatsal çalışma hep bir tutku olarak ilerlemiş, Lynch’in filmlerine yapılan olumsuz eleştiriler ise Lynch’i küstürmektense tam tersi ona sanatsal verimliliğini çeşitlendirme imkânı sunmuştur. Varoluşçuluğun izlerini ve temalarını da çoğu filminde barındıran Lynch, kendine dair sanat anlayışını birden farklı koldan beslenerek sentezlemiştir (Tansel, 2007: 3-4).

Lynch’in resim ile olan tutkulu ilişkisi devam ederken 1997 yılında Lynch sinema tarihinin belki de en sansasyonel yapımlarından biri olarak bilinen yeni filmi *Lost Highway* (*Kayıp Otoban*) ile beyaz perdeye muhteşem bir dönüş gerçekleştirmiştir. Lynch, bu filmde yazar Barry Gifford ile iş birliği yapmış ve filminde mental bir bozukluk olan psikojen füş hastalığına (geçici hafıza kaybı ve kimlik ve karakter değişimi) dem vurmuştur (Roche,

2004). Müziklerinde ise yakın dostu Angelo Badalamenti ile çalışan Lynch'in bu filmi 135 dakika sürmüş ve 35 mm. kamera ile çekilmiştir (Rodley, 2013: 395). Bu film deneysel sinemayla olan bağı, izleyicide yarattığı karmaşa duygusu ve anlaşılması ya da anlatılması zor olan öykü geçişsizliği ile ciddi manada beğeni toplamış, ana akım sinemanın bilinen tüm kodlarına meydan okumuştur.

1997 senesi Lynch için oldukça verimli geçen bir yıl olmuştur. *Lost Highway* filmi dışında Lynch on Lynch isimli bir kitap çıkarmış olan yönetmen ve ressam, aynı dönemlerde bir de kendi resimlerini barındıran bir sergi çalışması yapmıştır (Yılmaz, 2004: 20). 1999 senesinde ise Lynch külliyatının en normal filmlerinden biri olarak kabul edilen *The Straight Story* (Düz Hikâye) vizyona girmiştir. 111 dakika süren ve 35 mm. kamera ile çekilen bu film, Lynch'in kendi yapım şirketi tarafından finanse edilmiş ve diğer filmlere nazaran daha az maliyetli bir yapım olmuştur. Filmin müzikleri ise yine Angelo Badalamenti tarafından bestelenmiştir (Rodley, 2013: 397).

Filmin başrollerinde Richard Farnsworth, Sissy Spacek ve Hary Dean Stanton yer almaktadır. Hatta Richard Farnsworth bu filmde Alvin Straight karakteri ile Oscar ödül töreninde en iyi erkek oyuncu adayı olarak gösterilmiştir (Rodley, 2013: 396). Ayrıca *The Straight Story*, Cannes'de Palme d'Or adaylığı da almıştır. Bir yol hikâyesini kendine konu edinen ve iki küs kardeşin barışma öyküsüne dayanan bu yapım, Amerika'da Disney tarafından dağıtılmış ve Amerikan aile yapısına uygun bulunmuştur (Odell ve Blanc, 2012: 21). Bu durum bile bu filmin diğer Lynch filmlerine oranla daha normal olduğunu gösterir niteliktedir. Çünkü Lynch filmleri, olabildiğince anlaşılmaktan uzak, cinselliği, karmaşayı, karanlığı, geçişsizliği ve olağandışılığı kendine odak noktası edinerek bilinen birçok tabuya meydan okuma üzerine kurulu bir yaklaşımın sonucudur.

The Straight Story (1999) olabildiğince normallik kurgusu içinde çekilmiş bir filmidir. Burada tabii filmin ismi de dolaylı bir gönderme taşımaktadır. İngilizce'de straight kelimesi, düz anlamı dışında cinsel tercih olarak heteroseksüel olmak anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla Lynch'in bu düz hikâyesinin Amerika aile yapısına uygun bulunmasında eşcinsel göndermelerin olmayışı ve cinselliğin ve kadın çıplaklığının yer almayışı da bir diğer etmen olarak düşünülmelidir. Lynch'in bu filmden sonraki diğer filminin adı *Mulholland Drive* (*Mulholland Çıkmazı*-2001)'dir. 146 dk. süren ve 35 mm.

kamera ile çekilen bu film, David Lynch sinemasının çok katmanlı ve farklı okumalara açık yapısını en iyi gözler önüne seren çalışmalarından biridir (Yıldızhan, 2004: 100-104).

Bu film ilk etapta ABC kanalı için dizi olarak planlanmış, bu nedenle bir deneme bölümü hazırlanmıştır. Ancak bu pilot çalışmanın bir hayli sert, yorucu, şiddet ve cinsellik odaklı tarzı, yapımcıları ilk etapta korkutmuş ve dizinin çekimine son verilmiştir. Fakat Lynch yılmamış ve kendi ekibini organize ederek dizi olarak başladığı bu öyküyü gerçek bir şahesere evirmiştir. Senaryo yazarlığını Lynch'in yaptığı *Mulholland Drive*'ın (2001) müzikleri ise yine Angelo Badalamenti tarafından bestelenmiştir (Rodley, 2013: 397). Bu film 2001 yılında Cannes Film Festivalinde en iyi yönetmen ödülü kazanmıştır (Odell ve Blanc, 2012: 21-22).

Mulholland Drive sonrası yönetmen bir kısa filmle kariyerine devam etmiştir. *Lynch: Darkened Room* (Karanlık Oda-2002) Lynch tarzının yine hayli net olduğu bir yapıdır (Yılmaz, 2004: 21). *Lynch: Darkened Room* yaklaşık 8 dakika sürmektedir. Bu filmin başlangıç ve bitiş sahneleri de oldukça ilgi çekicidir. Japon bir kadının arkadaşı ile ilgili cümleleri ile açılan sekanstan sonra karanlık bir odada gergin bir şekilde oturan başka bir kadın kadraja girmektedir. Sarışın ve oldukça güzel olan bu kadının ağlamış olduğu anlaşılmaktadır. Kadının oturduğu odada mor duvarlar ve bej renkte koltuklar yer almaktadır. Ayrıca duvarda Hindu inancına göndermede bulunan çeşitli tablolar görülebilmektedir. Sonrasında tekrardan Japon kadın ekrana gelir, birkaç cümle kurar ve diğer sahneye geçilir. Bu sahnede ise karanlık odada ürkütücü bir oyuncak bebek gözükmektedir. Sarışın kadın bir hata yapmıştır ve bunun üzüntüsünü yaşamaktadır. Ardından sahneye genç görümlü başka bir kadın girer, aralarında gergin bir konuşma geçer. Ancak sorunun ne olduğu anlaşılamamaktadır. Filmin sonunda kadın tekrar ağlamaya başlar ve kadının akan makyajına zoom yapılır ve film son bulur (Mactaggart, 2010: 143). Film diğer Lynch yapımlarında olduğu gibi bir kâbusun dışavurumu gibi yorumlanabilir. Tedirgin edici bir karanlık, huzursuzluk, yorucu ve anlaşılmaz olay örgüsü, birbirlerinden bağımsız karakterler ve olaylar arası geçişsizliğin olduğu bu kısa film, Lynch sinematografisine alışık sinema izleyicileri için şok yaratmasa da ruhsal bir karmaşa yarattığı muhakkaktır.

2002 yılı Lynch için oldukça verimli geçmiştir. Öğrencilik ve ilk dönem yönetmenlik denemelerinin bir derlemesi olarak çıkarmış olduğu *The Short Films of David Lynch*,

yönetmenin daha önceden yönetmiş olduğu altı kısa filmin yer aldığı bir DVD'dir. Bu filmler *Six Men Getting Sick*, *The Alphabet*, *The Grandmother*, *The Amputee*, *The Cowboy* and *The Frenchman* ve son olarak da *Lumiere*'dir. Bu DVD çalışması bir bakıma Lynch'in kendi geçmişine bir tür saygı duruşu niteliğindedir. Lynch, bu yapımların göz ardı edilmesini istemediği ve filmlerindeki kaotik yapının aslında kronolojik ve mantıksal bir alt metni olduğunu ifade etmek adına bu yapıyı önemsemiştir (Olson, 2008: 633).

David Lynch'in 2002 yılında imza attığı bir başka yapım ise *Rabbits* (Tavşanlar) isimli, sekiz bölümden oluşan korku odaklı ancak sit-com vari bir dizi çalışmasıdır. Her biri 50 dk. süren bu diziler David Lynch'in kendi web sitesinde yayınlanmıştır. Dolayısıyla diğer filmler ve diziler kadar popüler olmayan bir dizi serisi söz konusudur. Anlamsızlık, anlaşılabilirlik ve Amerikan dizilerin yapaylığının eleştirel bir yorumu olan bu dizi serisinin başrollerinde ise yarı insan yarı tavşan kimlikleri ile *Mulholland Drive*'den hatırlanabilecek Naomi Watts, Laura Elena Harring ve Rebekah Del Rio yer almaktadır (Nieland, 2012: 136). *Rabbits*, David Lynch için bir bakıma bir tür meydan okuma, bir çeşit karşı geliştirebilir. Belki de alışlagelmiş kodların parçalanması adına Lynch'in bu sıra dışı tavrı Hollywood zıvalıklarına dair bir tür vazgeçiş olarak da yorumlanabilir.

Rabbits aslında Amerikan dizi sisteminin topluma dayattığı şeylere yönelik karmaşa ve kaos üzerine kurulu bir hicivdir. Dizilere yerleştirilen olur olmaz gülme efektleri, bitmek bilmeyen içi boş diyaloglar, bölümlerin uzaması için birbirini tekrar eden sahnelerle yönelik güçlü bir eleştiri niteliğinde olan *Rabbits*, sit-comlara karşı adeta Lynch'in açtığı bir savaşın olası sonucudur. Öyle ki sürreel izler taşıyan Lynch tarzı burada da kendini belli etmektedir. Ancak aşırılık üzerine kurulu gülme efektleri, karakterlerin en saçma cümlelerinin ardına yerleştirilen izleyici alkışları gibi yan etmenler, Lynch'in sıradanlaşan Amerikan izleyicisine dair dolaylı bir eleştirisini barındırmaktadır. Kısacası Lynch, kristal imajlarla dolu filmlerinde izleyiciyi düşünceden düşünceye sürüklemenin peşindedir. Ancak sistemin sit-comlarının izleyicinin neye gülüp neyi alkışlaması gerektiğini dayatması, seyircinin alanına müdahale etmesi Lynch'in temelde eleştirdiği asıl meseledir. David Lynch bir sonraki yapımı *Inland Empire*'da (2006) da bu meseleye değinmeden edememiştir.



Resim 2.11. *Inland Empire* filminden 9 farklı kesit¹⁴

Inland Empire, tıpkı *Rabbits* gibi bir internet projesi olarak planlanmış ve o şekilde hayata geçirilmiştir. Yapımcılığını Laura Dern ve Mary Sweeney'in üstlendiği, başrollerinde ise Laura Dern, Jeremy Irons, Harry Dean Stanton ve Jeremy Irons'ın yer aldığı bu film 180 dakika sürmektedir (Rodley, 2013: 398). Filmin galası Venedik Film Festivalinde gerçekleşmiş, Lynch bu festivalde yaşam boyu başarı ödülü kazanmıştır (Odell ve Blanc, 2012: 153). Ayrıca 2007 yılında bu film, US National Society of Film Critics Awards'da (Amerikan Ulusal Film Eleştirmenleri Derneği Ödülleri) en iyi deneysel film ödülüne layık görülmüştür (Mactaggart, 2010: 142).

Ancak Lynch'e film gösterimi sonrasında yine bir hayli fazla eleştiri gelmiştir. Velhasıl Lynch sineması için artık bu durum doğal kabul edilmektedir. Lynch bu filmde deneysel sinemanın imkânlarını oldukça fazla kullanmış ve bir hayli mütevazı bir kamera ile filmin çekimini gerçekleştirmiştir. Sony Dsr PD 150 markalı bu kamera, amatör sayılabilecek nitelikte bir cihaz olmasına karşın, Lynch kendi dokunuşlarıyla bu dezavantajlı cihazı kendi lehine dönüştürmüş ve çekimlerde postmodern bir doku yaratabilmek konusunda bir hayli başarılı olmuştur. Bu noktada David Lynch bir bakıma Hollywood'ın sınırlarını kendi imkânlarıyla aşmıştır. Filmin görüntüsel yapısı her ne kadar düşük kalitede olsa da, Lynch filmindeki ruhsal dokuyu bir şekilde izleyiciye geçirmeyi başarabilmiştir (Mactaggart, 2010: 141).

Kısaca Lynch dijital teknolojilerden beslenerek sınırlı olanakları sınırsız fırsatlara dönüştürmüştür. Hatta Lynch'in bu yarı amatör kamera kullanımı bazı eleştirmenlerce sinema ve resim sanatının bir araya getirilebilmesine olanak sağlaması dolayısıyla övgüye

¹⁴ <https://tr.pinterest.com/pin/291748882086894723/>, Erişim Tarihi: 09.05.2020.

değer bulunmuştur. Bunun sebebi ise Sony Dsr PD ile yapılan distortionların, renk oyunlarının ve yan açılarının Lynch'in resim sanatındaki dokunuşlarıyla örtüşmesidir (Mactaggart, 2010: 142-143). Filmde yer yer bulanıklaştırılan sekanslar bulunmaktadır. Bu da Lynch'in *Nudes and Smoke* isimli fotoğraf sergisinde kullandığı yöntemlerle benzerlikler göstermektedir (Odell ve Blanc, 2012: 150). Görüldüğü üzere Lynch grafik, resim ve sinemayı tek bir potada eriterek sanatsal bir havuz yaratmış ve bu havuzdan beslenerek *Inland Empire* filmini çekmiştir.

Rabbits'in devamı niteliğinde olan film, belki de Lynch'in en zor filmlerinden biridir. Sıralı bir olay örgüsü olmaması, sürekli değişen karakterlerin varlığı Polonya'da ve Amerika'da geçen bu filmi bir hayli kompleks bir hale getirmektedir. Zaman akışı yok edilmiş bu yapım, tıpkı *Lost Highway* ve *Mulholland Drive* gibi bir tür rüya dünyası yaratmakta ve izleyici bu evrenin içinde filmi zihinsel çıkarımlarıyla anlamlandırmaya çalışmaktadır (Manning, 2011: 71). Buna ek olarak filmin deneysel tarzı birçok eleştirmence *Erasarhead*'e benzetilmektedir (Mactaggart, 2010: 141). Filmin öyküsü bir sinema oyuncusu olan Nikki karakterinin etrafında gelişmektedir. Laura Dern'in canlandığı bu karakter filmin ilerleyen sahnelerinde ise Susan karakterine dönüşmektedir.

Bir tür karmaşa ve kırılma süreci olarak nitelendirilebilecek karakterlerin farklı kimliklere dönüşerek kristalleşmesi her ne kadar oldukça anlaşılmaz olsa da, Lynch filmlerinde alışlagelmiş bir yaklaşım olarak yorumlanabilmektedir. Bu duruş, Lynch'in sinemasal kimliğinin temel yapısını yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra, iç içe geçen ama birbirini takip etmeyen anlatı şekli seyirciyi şaşkınlığa uğratsa da, filmin Lynch açısından gücünü arttırabilmektedir. Lynch ayrıca bu filmde kadere, makûs talihe ve kaçınılmaz sona dair diyaloglar yazmış, *Inland Empire*'daki gerilim ve mistisizm dokusunu bu diyaloglar aracılığıyla da sağlamıştır (Mactaggart, 2010: 148).

Filmde Susan ve Nikki'nin dönüşümlü sahneleri ve Polonya sokaklarında geçen şiddet bölümleri filmin yapısını daha da güçlendirmekte, Lynch'in Doğu Avrupa sanatıyla olan ilişkisini de ortaya koymaktadır. Daha önce de vurgulandığı üzere sahnelerin bir kısmının Amerika'da bir kısmının Polonya'da çekilmiş olması, filmde bir tür kültürel ikililik yaratmakta, mekânın gel-gitli oluşu ve Susan ile Nikki'nin belleğinde oluşturulan muğlaklık, filmin gizemine katkıda bulunmaktadır. Bir bakıma yolunu kaybetmiş olma hali

bu filmde Nikki ile ortaya konulmaktadır. Ayrıca filmde dil olarak hem İngilizce hem de bazı bölümlerde Polonyaca (Lehçe) kullanılması ilgili yapıyı yine bilindik Hollywood filmlerinden ayırtmaktadır (Mactaggart, 2010: 142-144). Atkinson'a (2007) göre, *Inland Empire* izleyicilerin keyif alması ve izlemesi adına çekilmiş bir film değildir. Daha ziyade yönetmenin kendini gerçekleştirmek ve egosuyla bütünleşmek adına yaptığı deneysel bir çalışmadır.

Inland Empire'dan hemen sonra Lynch 2007 yılında *Boat* (Tekne) isimli 8 dakika uzunluğunda bir kısa film çekmiştir. Bu kısa film Dynamic:01 The Best of DavidLynch.com web sitesinde yayınlanmıştır. Aslında bir aile videosu çekmek için yola çıkan Lynch, sonrasında bunu bir tür kısa filme evirmiştir. Başrolünde bizzat kendisinin yer aldığı bu çalışma, bir kadının iç sesiyle başlamaktadır. Kadın sürekli olarak yorgun olduğunu söylemekte ve yarı uykulu şekilde cümleler kurmaktadır. Sonrasında ise Lynch'in kullandığı tekneye binen kadının gözünden gizemli bir yolculuk öyküsü anlatılır. *Boat* (2007) gündüzden geceye dönüşün bir rüya kurgusu içinde anlatımı gibi düşünülebilir. (Mactaggart, 2010: 152).

David Lynch yine olabildiğince anlaşılmasa bir film yapmıştır. Lynch doğanın barındırdığı gizemi düşlerle buluşturmuş ve kısa bir yol hikâyesi yaratmıştır. Ancak diğer yol öykülerinden farklı olarak bu sefer seyahat denizde gerçekleşmektedir. *Boat* (2007) Lynch'in diğer birçok kısa filminde olduğu gibi deneysel bir yapıdır. Dolayısıyla deniz, ay, tekne, doğa gibi birçok kavram Lynch için farklı kavramların temsili olabilir. Özellikle Lynch'in Uzak Doğu inanışları ile olan bağı ve Transandantal Meditasyona olan yakın ilgisi, yönetmenin gece ve gündüzü birbirine birleştiren, doğanın gizemine yönelik bir kısa film çekmiş olmasına neden olmuştur.

Lynch'in bu kısa filmde sonraki diğer yapıyı *More Things That Happened* (2007) isimli filmidir. 76 dakika uzunluğunda olan ve başrollerinde Karolina Gruzka, Peter J. Lucas, Laura Dern, William Maier ve Nastassja Kinski'nin yer aldığı *More Things That Happened*, *Inland Empire*'in silinen sahnelerinden derlenerek oluşturulmuş bir yapıdır. *Inland Empire* içinde yer alan boşluklar Lynch tarafından bu filmle adeta doldurulmuş, ilgili film Lynch külliyatına da çeşitli göndermelerde bulunarak yönetmenin tarzını yansıtmayı sürdürmüştür. Lynch'in 2007 yılında ayrıca *Out Yonder*, *David Lynch Cooks*

Quinoa ve *Ballerina* isimli kısa video çalışmaları olmuştur. Ancak bu yapımlar Lynch filmografisinde çok ses getiren çalışmalar olarak kabul görmemektedir.

Lynch'in sinemaya yönelik bilinen en son çalışmalarından biri 2010 yılında Dior markası için hazırlanan internet tanıtım çalışmasıdır. 16 dakikalık bu yarı reklam yarı kısa film özellikli yapımın adı *Lady Blue Shanghai*'dir. Bu yapımın başrolünde ise Marion Cotillard yer almaktadır. *Lady Blue Shanghai* (2010), bir aşk hikâyesi olarak tasarlanmıştır. Marion Cotillard'ın canlandığı bir kadın, otel odasına girer ve odasında duyduğu sesler ile odanın ortasına bırakılmış mavi parlak renkli bir çanta görerek paniğe kapılır. Bu sekans ile açılan kısa film, Lynch etkisiyle oldukça gizemli bir hal almaktadır. Resepsiyonu arayan kadın odasında birinin olduğundan bahseder ve odaya iki adet güvenlik görevlisi girer. Bu adamlar kadına çantayı açıp açmadığını ve gün içinde Shanghai'de neler yaptığını, kimlerle vakit geçirdiğini sorar. Kadın şehre iş amaçlı gelmiştir ancak çoğu şeyi anımsayamamaktadır. Kadının düşünceleri karmakarışıktır, endişeli ve hüzünlü gözlerle bir şeyleri anımsama çabasına girişmektedir.

Birden öykü kristal bir hal almaya başlar, kadının belleğinde başka görüntüler oluşur. Kadın bir adama âşık olmuştur ve adam ile kadın birilerinden kaçmaktadır. Sokaklarda koşturmacayla geçen bu sahneler ise belli belirsiz renklerle Lynch tarafından ön plana çıkarılmaktadır. Ancak bu renk geçişleri izleyiciye bir rüyayı takip ettikleri izlenimi vermektedir. Muhtemelen David Lynch'in amacı da budur. Sonrasında adam ve kadın bir apartmanın çatısında birbirleriyle vedalaşırlar ve adam kadına bir çiçek vererek kaybolup gider. Bu tanıtım odaklı kısa filmin sonunda kadın adamdan ayrılmış bu nedenle çok üzülmüştür. Kadın birden tekrardan otel odasında gözükür ve odanın ortasında duran parlak renkli çantaya yaklaşır. Çantanın içinde âşık olduğu adamdan kalan çiçek bulunmaktadır. Düşle gerçeği, aşkla hüznü birleştiren bu kısa film Lynch'in tarzını yansıtmakla beraber oldukça duygusal bir çalışma olarak nitelendirilebilir. Dior markasının reklam yüzü olan Marion Cotillard'ın oyunculuğu ile psişik gücü ve etkisi daha da artan bu yapım, yayınlandığı dönemde ciddi anlamda beğeni kazanmıştır.

Bu yapımın ardından kısa film çalışmalarına devam eden yönetmen 2011 yılında Viyana Uluslararası Film Festivalinde gösterime giren bir dakikalık kısa filmi *The 3 Rs* ile boy göstermiştir. Bir sonraki kısa yapımında ise *David Lynch: I Have a Radio* (2011) adlı yapımda hem yönetmenlik yapmış hem de filmi kendi seslendirmiştir. 6 dakikalık bu

çalışmanın hemen ardından 2012 yılında yönetmenin Avrupa ve Orta Doğu'da gezdiği 16 farklı ülkedeki deneyimlerini anlattığı belgesel niteliğindeki yapımı *Meditation, Creativity, Peace* yayınlanmıştır. Bu belgesel David Lynch'in Transandantal Meditasyon ile olan bağını gözler önüne sermekte ve Lynch'in uzak doğu inanışları ile zihinsel yolculuklarına dair bir tür ayna vazifesi görmektedir.

Lynch, 2014 yılında *Twin Peaks: The Missing Pieces*'ı 1990 yılındaki dizinin ve 1992 yılında film versiyonunun kesilmiş sahnelerinin yer aldığı bir film olarak piyasaya sürmüştür. 2017 yılına gelindiğinde Lynch bu serinin yeni bölümlerini yazmaya başlamış ve tam 18 bölüm daha televizyon ekranlarında *Twin Peaks* efsanesi yer almaya devam etmiştir. Lynch, bu yapımın ardından uzun metrajlı yeni bir yapıma imza atmamıştır. Ancak 2017 *What did Jack do?* isimli bir kısa film çekmiştir. 17 dakika süren bu film bir maymun ve bir dedektifin sorgulama hikâyesi üzerine kuruludur ve dedektif rolünde Lynch yer almaktadır. 2018 yılında ise Lynch bir başka kısa filmi olan *Ant Head*'i çekmiştir. 13 dakikalık bu kısa film yine bir hayli sürreel dokularla bezeli bir yapım olarak nitelendirilebilir. Lynch'in son kısa film çalışmaları 2020 yılında gerçekleşmiştir. *Fire (PoZar)* isimli 10 dakika süren korku animasyon türü film ve 90 saniyelik kısa film *The Adventures of Alan R.* yönetmenin bilinen son yapımlarıdır.

David Lynch senaryo yazarlığı ve yönetmenlik dışında birçok farklı projede oyuncu olarak da boy göstermiştir. Diğer bir deyişle Lynch, yönetmenliğe ilk başladığı zamanlardan bu yana oyunculukla da yakından ilgilenmiştir. Lynch, sırasıyla *Amputee* (1974), *Heart Beat* (1980), *Dune* (1984), *Zelly and Me* (1988), *Twin Peaks* (1990-Birinci ve İkinci Sezon), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Nadja* (1994), *Lost Highway* (1997), *Cleveland Show* (2009-2011), *A Fall From Grace* (2015), *Twin Peaks* (2017-3.sezon), *Lucky* (2017) isimli dizi ve film çalışmalarında farklı farklı karakterleri canlandırmıştır. Ayrıca David Lynch'in kendisi olarak yer aldığı birçok film ya da dizi çalışması da bulunmaktadır. *The Making of Dune* (1984), *No Frank in Lumberton* (1988), *Cineaste de Notre temps: David Lynch – Don't Look at Me* (1989), *Hollywood Mavericks* (1990), *Der Klang Der Bilder* (1995), *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch* (1997), *Intimate Portrait: Laura Dern* (1999), *I don't Know Jack* (2002), *The Short Films of David Lynch* (2002), *Dennis Hopper: Create (or Die)* (2003), *Does That Hurt You?* (2003), *Midnight Movies* (2004) isimli film, dizi ya da belgesel projelerinde Lynch bizzat kendisi olarak kamerada boy göstermiştir. Lynch'in müzisyen ve besteci olarak yer aldığı

çalışmalar ise “*The Alphabet* (1968), *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986), *No Frank in Lumberton* (1988), *Twin Peaks* (1990), *Wild at Heart* (1990), *Industrial Symphony No 1: The Dream of the Broken Hearted* (1990), *Twin Peaks: Fire Walk with Me* (1992), *Lost Highway* (1997) ve *Mulholland Drive*” (2001)’dır (Yılmaz, 2004: 160-161).

David Lynch günümüzdesinema ve televizyon dünyasından biraz uzak kalmıştır. Yönetmen şu sıralar kendi Twitter hesabında günlük hava durumu haberleri vermekte, dönem dönem kendi hayatına dair bazı tweetler atmaktadır. Ayrıca Lynch’in Youtube’da *David Lynch Theatre* isimli bir kanalı bulunmakta ve bu kanal aracılığıyla Lynch eski ve yeni yapımlarına dair bazı paylaşımlarda bulunmaktadır. Sonuç olarak, David Lynch sinemasının daha derinlemesine anlaşılması Lynch’in filmlerde kullandığı ve kendini birçok kere tekrar eden izlerde saklıdır. Dolayısıyla Lynch’in postmodernizm ve sürrealizmden beslenerek yarattığı ve kendi sanatsal alt yapısıyla ilmek ilmek dokuduğu sinema kültürünün temel bileşenlerinin anlaşılması, yönetmenin kadınlara olan bakış açısına dair de net bir perspektif ortaya koymaktadır.

2.5.2. David Lynch Sinemasının Temel Bileşenleri ve Postmodern Anlatı

David Lynch sineması tam anlamıyla nev-i şahsına münhasırdır. Lynch’in kendine dair dokunuşları filmlerini olabildiğince öznel kılmaktadır. Kimi zaman delilik, kimi zaman ustalık, kimi zaman ise dehalik ile açıklanan Lynch’in film dünyası, anlaşılacak üzerine değil, hissetmek, deneyimlemek ve bilinçdışının karanlık dünyasına dair bir yolculuk yapmak üzerine kuruludur. Hatta Lynch sineması, rüyaların, düşlerin, karmaşanın sinemasıdır. Dolayısıyla Lynch evreni rüya deneyimini beyaz perdeye taşımanın öyküsüdür (Bulkeley, 2003).

Lynch gerçek bükücü bir yönetmen olarak bilinmektedir. Dolayısıyla akıl dışılık bu yönetmenin doğal döngüsüdür. Geleneksel sinemada, herkes tarafından bilinen gerçeklik ve bilincin gerçekliği arasında yönetmence çizilmesi beklenen çizgi net bir şekilde belirlenmektedir. Ancak Lynch sinemasında, içe dair olan ile dışa dönük olan, düş ile gerçek ve ölüm ile yaşam, saydam geçirgenliği olan kristal elementlerdir. Dolayısıyla Lynch evreninde film örüntüleri saydam ve geçirendir (Olson, 2008: 49). Bu noktada kendine has bir film atmosferi yaratması, belirli oyuncularla sıklıkla çalışması ve kendine

has motifleri birçok kere tekrar ederek filmlere eklememesi, Lynch'in sinema kariyerine dair önemli ipuçları vermektedir (Rodley, 2013: 390).

Lynch sinema evreni için söylenmesi gereken belki de ilk şey Lynch filmlerinin tekinsiz olduğudur. Güvensizlik, yabancılaşma, dengesizlik, ruhsal çöküntü ve paradoksal anlatım, Lynch evreninin tam ortasında yer almaktadır (Weinstock, 2019: 9). Bu durum kimi zaman müzik tercihleri ile sağlanırken çoğu zaman kamera açıları bu durumun daha da pekişmesinin önünü açmaktadır. Lynch garip denebilecek kamera teknikleri kullanmaktadır. David Lynch genel sinema anlayışına ters şekilde kamerayı bir güvenlik kamerası şeklinde konumlandırmaktadır. Bu da izleyiciye skopofilik bir izleme deneyimi sunmaktadır. Kristal küre benzeri kamera yaklaşımları da yine Lynch'in tercih ettiği sıradışı kamera tercihlerinden bir diğeridir. David Lynch sinemasında kamera durağan değildir, yakın planlar ve zoom yönetmen tarafından sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Bu yaklaşım, filmlerin hareketli tablolar haline getirilebilmesini sağlamaktadır. Böylece David Lynch aldığı resim ve grafik eğitimini kendi sinema tarzıyla bütünleştirmiştir. Ayrıca Lynch'in düşük açılı kamera çekimleri, karakterlerin ruh hallerini yansıtmak adına sık sık kullanılan tekniklerden bir diğeridir. Kara Film'den feyz aldığı bahsi geçen kamera açıları ve karanlık atmosfer, Lynch için bir beslenme alanıdır (Nieland, 2012: 56).

Yönetmenin neredeyse her filminde izleyici kendini bir rüyanın içinde hissetmekte, düşlerle bezeli bir olay örüntüsünün içinde kaybolup gitmektedir. Rüya kaoslara neden olmakta, bu girdaplar ise postmodern bir atmosfer yaratarak klasik sinema anlatısının dışına çıkılmasına neden olmaktadır. Lynch, nörolojik yanılsamalar, metafiziksel dönüşümler ve karakter değişimleri ile anlaşılmazın peşindedir (Weinstock, 2019: 3). Sinema felsefesinde kristal imaj olarak adlandırılan ve düşünce yoğun sinema anlayışı olarak bilinen bu anlatı biçemi, Lynch yapımlarına beyin yakan filmler denmesinin belki de en büyük nedeni olarak gösterilebilir (McGowan, 2007: 21). Lynch filmleri çoğu kez tahmin edilmesi zor, başı sonu belli olmayan, kaotik yapımlardır. Lynch'in bu tarzı izleyicinin ufkunu açan, sürekli seyirciyi tetikte tutan bir tavidir (Olson, 2008: 17). Ayrıca Lynch dünyasında zaman algısı zayıftır. Filmler zamansızlık üzerine kuruludur. Bu nedenle filmin hangi dönemde geçtiğini algılamak hiç de kolay değildir. Film müziği olarak 1950'lerin popüler şarkıları kullanılır, görsel kod bağlamında da 50'li yıllara ait eşyalar söz konusudur. Diğer yandan diğer olay örüntüleri filmin 1980'lerde geçtiğini

çağrıştırır. Böylece Lynch filmde bir tür zamansızlık örüntüsü yaratmaktadır (Yılmaz, 2004: 89).

İlgili bu durum kurguyla da desteklenir. İç içe geçmiş kurgusal yapı Lynch'in karmaşa evreninin önemli araçlarından bir diğeridir (Bulkeley, 2003). Yönetmenin oyuncularını seyrek diyaloglarla kullanması da filmlerin anlam yoğunluğunu ve seyirci üzerindeki etkisini bir hayli arttırmakta, izleyicinin anlam arayışını çeşitlendirmektedir. Çünkü karakterlerin satır aralarını okumak, bu yöntemle bir hayli zorlaşmakta, olay örgüsüne dair çıkarım yapmak iyice kristal ve bireysel bir deneyime dönüşmektedir (Rodley, 2013: 96).

Ayrıca Lynch sahneler arasında fade-in/ fade out kullanmaktadır. Yani filmdeki oyuncunun repliği biterken birden keskin şekilde sahne kararmakta ve diğer sahne çekilmeye başlanmaktadır. Bu durum karanlık ve aydınlık kontrastlar sağlamakta ve Film Noir tavrına yönelik bir gönderme içermektedir. Özellikle *Lost Highway* ve *Blue Velvet* filmlerinde bu tekniğe sık sık başvuran yönetmen, seyircinin film içerisindeki ruhsal yolculuğuna bu yöntemle kendince katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bu ışık kullanımı yönetmenin sürrealizm ile olan ilişkisini de ortaya koymaktadır. (Yılmaz, 2004: 24). Lynch'in sinemaya ilk adım attığı günden bu yana görselliği güçlendirmek adına her yolu denediği söylenebilir. Bunun için Lynch'in kullanımına önem verdiği bir diğer unsur sesin esnetilmesi üzerinedir (Odell ve Blanc, 2012: 190).

Ses tasarımı Lynch sinemasında çok önemlidir. Özellikle foley tekniği Lynch'in görsel etkiyi arttırmak adına ses düzleminde oldukça sık başvurduğu yöntemlerden biridir. Foley tekniği, Britannica sözlüğüne göre; film çekiminden sonra post-produksiyon sürecinde gündelik hayata dair seslerin ilgili video ya da yapıta eklenmesi ile sağlanmaktadır. Bir başka deyişle senkronize edilen ses efektleri foley olarak adlandırılmaktadır. Lynch, foley filmde bir tür anlamsızlık katmak ve ses mecazları yaratmak adına kullanmaktadır. Bazı sahnelerde olay ve foley birbirinden bağımsız bir kurgu ile seyirciye sunulmaktadır. Bu anlayış yersiz bir kullanım olduğu için, filmi mantıksız ve saydam bir hale getirmektedir (Odell ve Blanc, 2012: 191-193). Böylece Lynch anlam kavramını anlamsızlık ile tartışmaya açmanın keyfini çıkarmaktadır.

Sesin yanı sıra müziği de filmlerine etkin şekilde entegre eden Lynch, özellikle çağdaş melodilere filmlerinde aktif şekilde yer vermektedir. Daha önceden bestesi hazırlanmış şarkılar, yeni bestelenmiş film müzikleriyle bir arada kullanılmakta, böylece klasik sinemaya bir nebze de olsa göz kırpılmaktadır. Ancak farklı zaman dilimlerine ait müziklerin bir arada kullanımı da Lynch'in çok sevdiği bir tekniktir ve bu tavır postmodern sinemaya dair bir özelliktir. Örneğin retro bir şarkı birdenbire modern bir melodi ile bilinçli şekilde kesiştirilmektedir. Görüldüğü gibi, Lynch farklı sinema anlayışlarını müzik ve ses üzerinden bir araya getirmekte ustadır. Tabii müzik dehası, yakın dostu Angelo Badaleamenti'nin klasik besteleri, ses üzerindeki etkiyi katbekat arttırmakta, Lynch filmleri müzikal anlamda da gücüne güç katmaktadır (Beckman, 2012: 72).

David Lynch filmleri bir hayli Freudyen'dir. Dolayısıyla bilinç ve bilinçaltı meseleleri, yönetmenin kendi sinemasına entegre ettiği ve bununla övündüğü konulardır. Lynch sinemasında imgeler, metaforlar, göndermeler ve imalar filmlerin temel dokusunu oluşturmaktadır. Örneğin duman, ateş, elektrik, hapisane duvarları, trenler ve demir yolları, kırmızı ve mavi rengin kullanımı, Los Angeles'ın çoğu filmde mekân olarak tercih edilmesi ve pislik yığınları, Lynch'in birçok filminde belirli kavramlara dair göndermeler yapmak adına sık sık kullandığı kavramlardır. Lynch dumanı, genelde ölümü ya da tehlikeyi çağrıştırmak adına kullanmaktadır. *Eraserhead*'de Henry'nin kafasının silgiye dönüştüğü kült sahnenin sonunda ortaya çıkan duman bir tür son buluşu, ölümü hatta iğdiş edilmeyi sembolize etmektedir. *Wild at Heart* filminde tüm odayı saran sigara dumanı Sailor'ın banka soygununa karışmadan önceki son anlarına atıfta bulunmaktadır. (Yılmaz, 2004: 24-25)

Ateş ise Lynch'in kötülüğe atıfta bulunmak adına kullandığı bir tür foreshadowing (olaylar gerçekleşmeden neler olabileceğine dair imada bulunmak için kullanılan teknik) tekniğidir. Lynch filmlerinde alevler çoğu kez şeytani bir güçle özdeşleştirilir. Elektrik, Lynch'in filmografisinde yaşamı sembolize etmektedir. Bu noktada Lynch filmlerinde ne zaman elektrik kesilse, elektrik akımına benzer bir görüntü ortaya çıksa ya da ampuller patlayıp sönse, karakterlerden biri ya hayatını kaybetmekte ya da zarar görmektedir (Rodley, 2013: 97) Hapisane duvarları genelde filmdeki dönüşümü sembolize etmek adına David Lynch'in üzerinde durduğu bir mekândır. Birçok yapımda, karakterlerin şizofrenik bir farkındalık yaşadıkları hapisaneler, Lynch sinemasında Kafkaesk şekilde

kullanılmaktadır. Tren yolları ise filmdeki tekinsiz ve grotesk havayı arttırmak adına çoğu Lynch filminde karşılaşılan mekânlardan bir diğeridir. Renk kullanımında da Lynch'in kırmızı ve mavi renkleri sıklıkla kullandığı bilinmektedir. Lynch için bu renkler sırların ifşasına ya da gizemlerin ortaya çıkışına dair bir göndermedir (Yılmaz, 2004: 26).

Mekân açısından Los Angeles şehrinin birçok filmde sık sık kullanılmasının da Lynch açısından özel bir nedeni bulunmaktadır. Şehrin çok ışıklı bir yer olması, neon ışıklarının tüm sokakları kaplaması yönetmenin işini kolaylaştıran bir durum olarak düşünülmektedir. Bu sayede Neo-Noir atmosferi yapay ışık olmadan sağlanabilmektedir. Buna ek olarak, şehrin keşmekeş hali ve değişken dokusu, Lynch'in sinema örüntüleriyle paralellik göstermekte ve yönetmenin bu şehre mekânsal anlamda daha fazla anlam yüklemesine neden olmaktadır (Rodley, 2013: 70).

Pislik yığınları ise hem *Eraserhead* filminde hem de *Twin Peaks* serilerinde birçok kere yönetmence kullanılmıştır. Kendisine bu tercihin nedeni sorulduğunda, yönetmen genelde kaçamak cevaplar vermekte ve pislik kullanımını sevdiğini söylemekle yetinmektedir. Ancak derinlemesine düşünüldüğünde, Lynch'in postmodern öğeleri rahatsız edici şekilde kullanma çabası, muhtemelen bu görsel çirkinliğin ana sebeplerinden biri olarak düşünülebilir (Aktaran Rodley, 2013: 66). Bu noktada Rodley (2013: 73), Lynch'in sinemasına dair çoğu soruyu yanıtsız bırakmasını ya da cevap verirken filmlerinin deneyimlenmesi gereken çıktılar olduğunu iddia etmesini şu sözlerle özetlemektedir:

“Lynch belli sekansların, kesin ve kişisel anlamların farkında gözükrken bile, sık sık “bilmiyorum/anlatmayacağım” şeklinde cevap vermektedir. Bu durum hiçbir yerde onun derin bir biçimde kişisel ve gizemli olduğu ileri sürülen *Eraserhead*'de gözlendiğinden daha açık değildir. Lynch çok özel kelimeleri sadece filmlerindeki imge ya da sekansların açıklanması amacıyla kullanma arzusu taşımamaktadır. O çok açık bir biçimde, bunun yaratıcı sürecin yersiz ve gereksiz bir parçası olduğuna inanmaktadır. Ya da daha kötüsü indirgemecilikten ibaret olduğuna”.

Lynch'in başarısı gizeminde saklıdır. Bu nedenle David Lynch filmlerin anlaşılmasını değil aksine tartışılmasını istemektedir. Lynch'in bu tercihindeki en olası neden muhtemelen izleyiciyi özdüşünümsel bir dünyaya taşıma arzusundan ileri gelmektedir. İzleyicinin sorgulamaya itilmesi filmi çok eklemli hale getirerek daha büyük bir anlam zinciri yaratmaktadır. Bu da Lynch filmlerini çoklu okumalar aracılığıyla daha da tartışmalı ve anlaşılmaz kılmaktadır (Chion, 2006: 45). Eğer Lynch filmlerine dair bazı

yönlendirmelerde bulunursa, izleyici belirli ölçülerde sınırlanmış olacaktır. Bu nedenle Lynch, çoğu röpartajında farklı yanıtlar vererek bir önceki söyleminin yönünü değiştirmek istemektedir. Böylece yönetmen kaosu, karmaşayı, bilinmezi körüklemektedir. Bu da filmlerin farklı mecralarda farklı anlamlara dönüşmesine olanak sağlamakta, Lynch'in sinema gücünü daha da arttırmaktadır (Rodley, 2013: 374). Lynch, sinemasında kendi düzlemini yaratmakta ve belki de bu yolla bir tür faillik yaratmaktadır. Bunu yaparken kimi zaman kendine has bir mizah anlayışı kullanırken kimi zaman ise klişeleri bükmüş ya da esnetmiştir. Öyle ki televizyon için ticari amaç güden yapımlarında bile, kendine dair olan ile ana akımı bir araya getirmeyi başarmış, böylece Lynch evreni klasik anlatının çatlaklarından sızabilmiştir (Andrew, 1998: 40).

Lynch sinemasında ele alınmaya değer bir diğer konu şiddet meselesidir. Lynch için şiddet kullanımı gayet normaldir. Haneke filmlerinden alışık olduğumuz şiddet sahneleri, Lynch sinemasında dönem dönem pornografik bir şiddet şölenine evrilir. Kopan kafalar, ölüm sahneleri ve kan görselleri, Lynch'in sembolik dokunuşları eşliğinde ödipal göndermelere dönüşmektedir. Dolayısıyla kopan ya da patlatılan kafalar (*Eraserhead*) ya da kesik kulaklar (*Blue Velvet*), salt şiddet unsurunun yansıması değil aynı zamanda kastrasyon korkusu ya da iğdiş edilme endişesi olarak ifade edilebilecek Freudyen bir durumun göstergeleridir (Odell ve Blanc, 2012: 31). Keza *Wild at Heart* filminde Bobby Peru karakterinin kafasının havaya uçması o dönem sinema eleştirmenlerinden ciddi anlamda tepki almıştır. Çünkü klasik anlatı sinemasında, hala bu derece sert şiddet sahneleri yer almamaktadır. (Rodley, 2013: 263-264). Fakat Lynch'in şiddeti esnek bir üslupla kullanması, özünde sembolik göndermelerin önünü açabilmektedir. Buna karşın Lynch'in şiddet unsurunu bu derece normalleştirilmesi, birçok açıdan onu eleştirilmesine de neden olmuştur.

Lynch filmlerinde dikkate alınması gereken bir diğer önemli tema yol hikâyelerine verdiği önemle ilgilidir. Lynch'in hayat hikâyesinde de yer verildiği üzere, çocukluğu ve ilk gençlik yılları babasının işinden dolayı şehirden şehre taşınmakla geçmiştir. Lynch ise bunu filmlerine bir üçleme ile yansıtmaktadır. *Wild at Heart*, *Lost Highway* ve *The Straight Story* filmleri Lynch'in yol filmleri olarak bilinmektedir. Ancak bu üçleme konu ve tarz olarak ciddi anlamda birbirinden ayrılmaktadır. *Wild at Heart*, Lynch'in en anlaşılabilir filmlerinden biridir ve özünde mutlu sonlu bir aşk hikâyesini barındırmaktadır. Buna karşın *Lost Highway*, olabildiğince karmaşık ve anlamsızlıklarla dolu bir yapımdır.

The Straight Story ise Lynch'in belki de aile ile izlenebilir tek filmidir. Dolayısıyla Lynch bir yol üçlemesi yaratmış olsa da, filmler arasındaki tarz tutarsızlıkları ve uyumsuzluk, yine yönetmenin karmaşa ve anlam mecazlarıyla doğrudan ilintilidir (Odell ve Blanc, 2012: 81).

Lynch filmleri oldukça karakter odaklıdır. Yönetmenin üstün dehası, oyunculukları da ayrı bir seviyeye çıkarabilmektedir. Lynch yapımlarındaki kimlikler aşırılıkların, farklılıkların, alışılmışın dışında olanın temsilidir. Lynch'in ana karakterleri sisteme ya da geleneksel olana uygun olmayan, dışlanmış, yabancılaşmış, hem cinsel hem de ruhsal anlamda bölük pörçük, parçalı kişiliklerdir. Lynch filmlerinde ana karakterleri oluştururken mutlaka yan karakterleri de buna uygun şekilde kurgulamaktadır. Genelde yan karakterler Freudyen açılımlı ödipal izdüşümlü bilinçaltını simgeleyen grotesk kişiliklerdir. Örneğin, *Eraserhead* filminde kaloriferin arkasında duran, garip suratlı, şarkı söyleyen şişman kadın, *Lost Highway*'de kameralı, tuhaf adam, *Mulholland Drive*'de yüzü parçalanmış, yaratık görünümlü kadın filmlerde karakterlerin korkularını ya da kişisel gerçeklerini ortaya çıkarma amaçlı kullanılan profillerdir. Lynch, böylece izleyiciye yarattığı karakterler noktasında düşünme payı bırakmakta ve izleyicinin film deneyiminin sınırlarını daha da esnek hale getirmektedir (Devlin ve Biderman, 2011: 1-4). Lynch, sinemasında zıtlıklardan ya da tezatlardan beslenmektedir. Karakterlerini yaratırken de iyi ile kötünün, masum ile suçlunun, siyah ile beyazın zıtlıkları çoğu kez yönetmenin karakterlerini oluştururken en çok beslendiği noktadır (Corrèa, 2014: 270).

David Lynch filmlerinde, postmodern anlatının birçok temel bileşenine rastlamak mümkündür. Metinlerarasılık, parçalı anlatı şekli, çok katmanlılık, pastiş, parodi ve eklektizm postmodern sinemada en çok kullanılan yöntemlerdir ve tüm bu tercihleri Lynch filmlerinde görmek mümkündür. Ayrıca Lynch filmleri hem Film Noir'den beslenmekte, hem korku sinemasının bazı bileşenlerini kullanmakta hem de bilim kurgu ve komedi yapımlar ile eklemlenmektedir. Bu da Lynch filmlerinin postmodern gücünü arttırmaktadır. Kimi eleştirmenlerce Lynch'in postmodernliğin sınırlarını zorlayan üslubu, aslında bir tür pastıştır. Bu üslup belirli klişe imajların, parçalanmış bellek ve zaman algısı ile bir araya getirilerek oluşturulduğu bir tür çoklu dünyanın sonucudur. Ancak Lynch'in yapımlarını bu şekilde basite indirgemek ona haksızlık olacaktır. Lynch, pastişin ötesinde, gerçek ile fanteziyi kendince harmanlayarak yeni bir düzlem yaratmakta ve gerçeklik

olarak algılanan hemen her şeyin kurgusal bir yanı olduğunu sert bir dille izleyicisine sunmaktadır (Favaro, 2019).

Söz konusu postmodern anlatı olunca, metinlerarasılık Lynch filmlerinin belki de en güçlü bileşenlerindendir. Lynch, birçok filminde farklı edebiyat ya da sinema eserlerine göndermede bulunur. Bu kimi zaman Lynch'in o esere duyduğu saygıya dair bir göndermeyken kimi zaman ise bir tür sinema hilesi olarak izleyiciye sunulan bir tür hediyedir. David Lynch için sinema çok hücrelidir ve postmodern bir doku olarak çoklu bellekten beslenmelidir. Bu nedenle, yönetmen tıpkı *Wild at Heart* filminde *The Wizard of Oz* öyküsüne göndermede bulunduğu gibi, diğer birçok yapımında da çeşitli sanatsal çalışmalara metinlerarasılık bağlamında değinmekten keyif almaktadır (Odell ve Blanc, 2012: 79).

Ayrıca postmodern filmlerde çürük, kokuşmuş bedenler, böcekler, cesetler ve karanlık bir anlatı dokusu sıklıkla izleyiciye sunulmaktadır (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014). Lynch de birçok filminde bu elementleri kullanmakta ve rahatsız edici film atmosferini bu kavramlar aracılığıyla sağlamaktadır. Buna ek olarak postmodern sinema, izleyiciyi röntgenci bir konuma sokmaktadır. Semboller denizinde izleyici, kendine dair olanı aramakta, çoğu kez filmlerdeki kimliklerle kendini özdeşleştirmekte ya da seyirci öznel kimlik arayışına ödipal arzularını eklemlenmektedir. Lynch yapımları da bu süreçte postmodern serüvenin parafilik duygulara yönelik kışkırtıcı dokusunu harekete geçirmekte tam anlamıyla ustalıkla hareket etmektedir. Bu nedenle Lynch evreni ve postmodern anlatı ortak bir çatıda buluşabilmektedir.

Özetle, David Lynch kimi zaman bir deli kimi zaman ise sinemanın altın adamı olarak adlandırılan, kendine has tavrı ile beyin yakan bir yönetmen olarak ifade edilebilir. Birçok açıdan ayıksı bir yönetmen olan Lynch, çağdaşlarına kıyasla farklı filmlere imza atmıştır. Sürrealizm, Nihilizm ve postmodernizmin birçok özelliğini filmlerine taşıyarak dünyaca tanınan bir yönetmene dönüşmüştür. Ancak Lynch yine de birçok açıdan tipik bir Amerikalıdır. Bu noktada Lynch'in ırkçı ve mizojinist bir üslubu olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla Lynch filmlerinde kadının nasıl bir şekilde ele alındığına dair genel bir çerçeve çizilmesi, film analizlerinde yönetmenin tavrının daha net bir şekilde ortaya konulabilmesini kolaylaştırmaktadır.

2.5.3. David Lynch Sinemasında Kadın ve Eril Bakışın İzdüşümleri

Lynch filmleri birçok açıdan farklıdır ve Lynch'in sinema tarzı, onu diğer yönetmenlerden bir hayli ayırtmaktadır. Ancak söz konusu kadın kimliği ve kadının sunumu olduğunda, Lynch Hollywood sinemasından bile daha acımasız bir kadın kimliği yaratabilmektedir. Çıplaklık, şiddet, erotizm, teslimiyet ve seks objesi konumunda yaratılan kadın tasviri, Lynch sinemasında kadının makûs talihi haline dönüşmektedir. Bu noktada Lynch kadını erotize ederken bir yandan güçlü bir kadın yaratma çabasına girmekte diğer yandan ise kadını bedensel anlamda olabildiğince patriyarkanın hizmetine sunmaktadır. Bu muğlaklık Lynch'in genel sinema örüntüsünde de söz konusudur. Lynch kadına dair ön kabulleri yapı bozuma uğratmakta ustadır. Bunu yaparken klişe imajları ve marjinal arzuları bir tür dönüşüm süreci içerisinde filmlerine yansıtmaktadır. Böylece kadın olabildiğince karmaşık bir yapının içinde konumlandırılmaktadır (Eng, 2017).

Lynch'in, kadınları filmlerinde tasvir etme şekli çok yönlüdür. Dolayısıyla Lynch sinemasında kadın her zaman edilgendir demek yanlış bir ifade olacaktır. Ancak kesin olan bir şey var ki David Lynch filmlerindeki kadınlar sırlarla dolu, esrarengiz ve karmaşık kimliklerdir. Örneğin Lynch Neo-Noir'in en önemli parçalarından biri olan *femme fatale* karakterine filmlerinde sıklıkla yer vermektedir. Dolayısıyla Lynch evreninde kadın dendiğinde akla ölüm, cazibe ve erotizm gelmektedir. Diğer yandan Lynch sinemasında, kadınlar kimi zaman koruyucu melek rolünde de görülebilmektedir. *Eraserhead* filminde radyatörün arkasında şarkı söyleyen kadın, *Wild at Heart* filmindeki iyi kalpli cadı, *Twin Peaks: Fire Walk With Me* serilerindeki melekler, *Elephant Man* filmindeki John Merrick'in annesi, iyilik ve umutla örtüşürülmektedir. Diğer yandan Lynch filmlerinde kadınlar suistimal edilen, ezilen, dövülen, aldatan, katil olarak da sunulmaktadır. Mekânsal açıdan ise kadının sıklıkla özel alanla sınırlandırıldığını görmek mümkündür (Kolb, 2019: 19).

Sara Freeman (2016) *The Creatures: Lynchian Women and Mulholland Drive* isimli makalesinde David Lynch filmlerindeki kadınlara dair bir perspektif oluşturmaktadır. Freeman, Lynch filmlerindeki kadınları başı belaya girmiş, yıpranmış, pervasız, şiddete uğramış ve vücudu morluklarla dolu kadınlar şeklinde tasvir etmektedir. Buna ek olarak, Freeman'a (2016) göre, bu kadınlar genelde yerel bir restaurantta garson olarak çalışan ve sürekli fazla mesaiye kalmak zorunda olan, kocaları ayyaş kadınlardır. Kocalarını her

akşam iş çıkışı zorla eve götüren, çocukların ise bu durumu görmeyi kabullendiği bir aile manzarası söz konusudur. Kimi eleştirmenlerce Lynch sinemasındaki kadınlar küçümsenmekte ya da aşağılanarak tasvir edilmektedir. Çünkü bu kimlikler fakir mahallelerde yaşayan, erkeklerin gönül eğlendirmeyi sevdiği tarzda bireylerdir. Ancak Lynch, yine de bu kadınları filmlerinde star olarak oynatmayı yeğlemektedir.

Lynch'in kısa filmleri ele alındığında ise yine kadın figürlerin ele alınış şekli bir hayli farklıdır. *The Alphabet*'deki kız, *The Grandmother*'daki anne ve *The Amputee* filmindeki ayakları kesik kadın, Lynch'in daha ilk sanatsal yapımlarından itibaren kadınları işleyiş tarzındaki farklılığı ortaya koymaktadır. Bu üç kısa filmde de kadınlar eksik, engelli, ucube olarak tasvir edilmektedir. Dahası bu kadınlar erkeklere hizmet eder bir şekilde Lynch dünyasının oluşumunda yardımcı roledirler (Kolb, 2019: 20-21). Uzun metrajlı filmlerinde de durum kadınlar adına çok parlak değildir. Bu filmlerde kadın kimlikleri Lynch'in rüyalarının izdüşümleri olarak seyirciye sunulmaktadır. Lynch'in özel hayatındaki korkularının gün yüzüne çıkma şekli genel anlamda kadın bedeninin bedensel zevklerin ve erotik arzuların fetişize edilmesi ile filmlere yansımaktadır. Bu kadınlar çığlık atan, ağlayan, acı çeken kadınlardır. Genelde yardımına koşacak birileri etraflarında yoktur. Dolayısıyla bu kadınlar yalnızdır. Ancak tüm bu zorluklar onları genelde yıldırılmaz. Lynch filmlerinde kadın ister *femme fatale* olsun isterse geleneksel rollere uygun şekilde sunulan anne kimliğinde olsun, genelde korkusuzdur. Bu kadınlar hayata dair kayıp ruhlar olsalar da, sendeleyip bir şekilde ayağa kalkmaya çalışmaktadırlar (Freeman, 2016).

Lynch'in birçok filminde beraber çalıştığı Laura Dern, Isabelle Rosselini, Naomi Watts, Sherly Lee gibi ünlü kadın oyuncular, Lynch'i ve onun yönetmenlik dehasını anlatırken onu ilahlaştırmakta ve bu durum Lynch'in kadınları ele alış şekli ile ilgili bir tezat yaratmaktadır (Snow, 2019: 2). Naomi Watts, Lynch'in kadınları ele alış şeklinden bahsederken, bu kadınların eşsiz ancak genelde çift karakterli olduğunu belirtmekte, sevişme sahnelerinin ise gereksiz sahneler olmadığını, filmdeki duyguyu vermek adına Lynch'in özenle erotizmi kullandığını ifade etmektedir. Laura Dern de Lynch ile çalışmanın bir ayrıcalık olduğunu düşünen oyunculardandır. Dern, Lynch'in kadını erotize etmesini sanatsal nedenlerle açıklamakta ve yönetmenin oyuncularını özgür kılmasını oyuncular açısından bir şans olarak değerlendirmektedir (Aktaran Snow, 2019: 4-5).

Yılmaz (2004: 103) Lynch'e yönelik kadın düşmanı ithamlarını değerlendirirken, *Blue Velvet* filmini ve *Wild at Heart* filmini örnek göstermektedir. Her iki filmde de kadının aşağılanması, erkekler tarafından öteki konumunda gösterilmesi, şiddetin öznesi olarak izleyicilere sunulması ve hayli cüretkâr sevişme sahneleri söz konusudur. Tecavüze uğrayan, arzu nesnesi olarak mazoşist bir tavır ile sergilenen Dorothy Wallens ve Lula belki de yönetmenin mizojinizm ile bir tutulmasındaki en belirgin karakterlerdir. Ancak Lynch, Lula'yı yine de diğer kadın karakterlerden bir nebze de olsa ayırmaktadır. Lula Lynch'in diğer filmlerine kıyasla bir hayli net bir kimliktir. Lula, mazoşist, tehditkâr ya da esrareniz değildir. Aksine gençlik düşleriyle aşkın peşine düşmüş bir genç kızdır. Lynch de Lula'yı bu yüzden kendi filmografisinde ayrı bir yere koymakta ve onun naifliğinin altını çizmektedir (Aktaran Rodley, 2013: 254). Ancak Lynch'in diğer yandan Lula üzerinden yarattığı özgür ve seks delisi kadın imajı da yine yönetmenin kadınlarla ilgili haz odaklı fantezileriyle birebir örtüşmektedir. Görüldüğü üzere yönetmenin yarattığı kadın kimlikleri konusunda da farklı düşünceler ve argümanlar söz konusudur.

David Lynch'in ana kadın karakterlerinin yaşadıkları, temelde Lynch'in kadınlara olan bakış açısını özetlemektedir. *Mulholland Drive* da intihara sürüklenen, *Wild at Heart* da tecavüze uğrayan, *Blue Velvet* de aile içi şiddete maruz kalan, *Twin Peaks* serilerinde ise tecavüze ve cinayete kurban giden kadınlar, yönetmenin açıkça kadına dair olan tutumuna ışık tutmaktadır. Lynch, çıplaklığı ve erotizmi sürreel çizgilerle donatsa da, filmlerinde kadının grup seks, lezbiyen ilişkiler ve tecavüz üçgeninde tasvir edilmesi, sanatsal bir gayretten ziyade yönetmenin bilincindeki keskin kadın imajını ortaya koymaktadır. Bu da yönetmenin mizojinizm ile bağdaştırılmasının önünü açmaktadır (Murphy, 2012).

Eril bakış ya da voyoristik bakış Lynch filmlerinde önemle üzerinde durulması gereken bir diğer önemli meseledir. Lynch postmodern sinemanın imkânlarını olabildiğince aktif şekilde kullanmaktadır. Postmodern anlatıda, gözetleme ya da dikizleme önemli bir yöntem olarak yer almaktadır. Fakat popüler sinemanın da eril bakış düzenlemelerini bilinçli şekilde kullandığı hesaba katılacak olursa, görülecektir ki bu yapılanma hegemonik erkekliğin sosyo-kültürel yapılanmasının ideolojik bir uzantısıdır. Bu nedenle söz konusu kadın olduğunda avant-garde sinema, sanat sineması ya da postmodern sinema dahi bir şekilde konvansiyonel sinemanın devamı niteliğinde hareket etmektedir (Kırel, 2018: 273). Lynch de tüm bu farklı, ayrıksı ve özel yetkinliklerine ve alışılanın dışında bir anlatı yapısına sahip olmasına karşın, filmlerinde eril bakışı yoğun

şekilde kullanılmaktadır. Dahası yönetmenin birçok yapımında, kadınların erojen bölgeleri erkeklerde heyecan uyandıracak ya da cinsel bir arzulama hissi yaratacak şekilde ön plana çıkartılmakta, eril bakışın belirgin olmadığı durumlarda dahi kadın film öyküsü üzerinden öteki konumunda resmedilmektedir.

Lynch'in ayrıca çoğu filmde kadınları uçuk kaçık ve erkekler için yoldan çıkartıcı derecede güçlü ve seksi bir şekilde sunması da yönetmen ile ilgili eleştirilerden bir diğeridir. Bu konu da genel hatlarıyla eril bakış meselesi üzerinden ele alınmaktadır. Örneğin, Diana Hume George (1995: 109), "*Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks*" isimli çalışmasında, Lynch'in eril bakış kavramını toksik erkeklikle örtüştürmekte ve Lynch'in temelde hegemonik erkekliğin taşıyıcısı konumunda filmlere imza attığını vurgulamaktadır. George (1995: 110), David Lynch'in kadını; fahişe, kurban, ölü, şeytani gibi sıfatlar üzerinden tanımladığını düşünmekte ve bunu birçok filminde gayet açık bir şekilde gözler önüne sürdüğünü savunmaktadır. Ancak kadınlar bu eril bakışın farkında olmalarına karşın, Lynch sinemasına ciddi bir hayranlık beslemektedir.

George (1995) da *Twin Peaks* özelinde, toksik erkekliğin farkında bir kadın olarak yine de Lynch evreninde olmanın garip bir deneyim olduğunu ifade etmektedir. Belki de Lynch'in başarısı da buradan gelmektedir. Lynch'in patriyarkanın kadına dair korku ya da endişelerini ifşa ederken kurduğu anlaşılması zor dünya, eril bakış meselesini belirli ölçüde gölgede bırakmakta ve seyirci film deneyimine odaklanarak ataerkil kodları göz ardı etmektedir. Diğer yandan kadının yaşadığı özdeşleşme deneyimi de belirli ölçülerde bu sürece katkıda bulunmaktadır (Christensen, 2020).

Timmah Ball (2017) ise *Twin Peaks* üzerinden örnekler vererek, Amerikan halkının şiddeti ve erotizmi eşit oranda sevdiğini, dolayısıyla kadının ölüm ve cinsellik üzerinden fetişize edilmesinin Hollywood geleneğinin bir parçası olduğunu belirtmektedir. Bundan kaynaklı olarak, Lynch'in de reyting aldığından emin olduğu bu temayı çoğu filminde kullanması bir nebze de olsa ticari nedenlerle açıklamak mümkündür. Çünkü Amerika Birleşik Devletlerinde "sex sells" akımı günümüzde bile halen sinema ve reklam filmlerinin en önde gelen stratejilerinden biridir. Bu nedenle Lynch'in sinema anlayışında, kadının erkeğin nesnesi ve eril arzuların fetiş yansıması olarak sunulması çok da garipsenmemelidir.

Özet olarak, David Lynch günümüzde halen sinema dünyasının en değerli yönetmen figürlerinden biri olarak kabul görmektedir. Öyle ki yıllar önce çekmiş olduğu filmler halen tartışılmakta ve üzerine akademik yayınlar yapılmaktadır. Söz konusu kadın çalışmaları ve sinema olduğunda ise Lynch çok daha önemli bir figür olarak görülmektedir. Bunun ana nedeni kadın kimliğinin Lynch sinemasında diğer yapımlara oranla daha farklı ele alınmasıyla ilgili beklentidir. Ancak David Lynch, kadını her ne kadar sürreel çizgilerle donatsa ve kadına dair marjinal dokunuşlarda bulunmuş olsa da, temelde geleneksel sinema anlatısının kadının sunumu ile olan sorunlu ilişkisi Lynch filmlerinde de aynı şekilde devam etmektedir. Hatta Lynch kadın temsillerinde kimi zaman klasik anlatı kültürünün cesaret edemediği çok daha sert tasvirler yapmıştır. Bu nedenle Lynch filmleri özünde erkek bilincinin dışavurumunu bir hayli yansıtmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DAVID LYNCH FİLMLERİNDE KADIN KİMLİĞİNİN FEMİNİST FİLM KURAMI BAĞLAMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL VE PSİKANALİTİK ANALİZİ

3.1. Feminist Film Kuramında Yöntem

Feminizm ve feminist sinema birçok farklı alandan beslenmektedir. Ancak psikanaliz ve göstergebilimin birçok teorisyen tarafından yoğun şekilde kullanıldığının tekrardan altını çizmek değerlidir. Göstergebilimin sorgulayıcı etkisi aracılığıyla feminist film eleştirmenleri sinemayı anlatı biçimi olarak benimseyebilmişlerdir. Ödipal etkilerin sanat üstündeki üretime dair etkilerini ise psikanaliz sayesinde keşfeden sayısız teorisyen anlam üretiminin bileşenlerini daha net görebilmişlerdir (Parsa ve Akçora, 2017: 28). Bu bağlamda sinema ve göstergebilim ilişkisi ve sinema ile psikanaliz birlikteliğinin daha detaylıca anlaşılması bu çalışmanın analiz bölümüne ışık tutabilmesi açısından oldukça değerlidir.

3.1.1. Göstergebilim ve Feminist Film Kuramı

Göstergebilim, “gösterge dizgelerinin bilimi” olarak tanımlanmaktadır. Bir başka tanımda ise, semiyoloji olarak da bilinen göstergebilim; mevcut göstergelerin derinlemesine yorumlanması, bu imge ve işaretlerin oluşturduğu anlamların sistematik şekilde analizini mümkün kılan akademik bir çalışma alanıdır (Rifat, 2009: 3). Göstergeler, göstergeleri oluşturan kodlar ve kodların içine yerleşmiş kültürleri kendine esas alan semiyoloji, özellikle dil dışı göstergeleri ve bu göstergelerin köksel ve ideolojik uzantılarının anlaşılması noktasında değerli bir yapıdır (Fiske, 1996). Bir başka tanıma göre ise, göstergebilim dilbilimsel yaklaşımları nesneler üzerinden ve dil uzantılı tasvir etme gayreti güden, diğer yandan dile dair olmayan kavramları istiare yani eğretileme yoluyla anlamlandırmaya çalışan bir yöntemdir. Göstergebilim, hem dilsel hem görüntüsel göstergeleri derinlemesine incelemektedir. Şiir, kısa öykü, roman, reklam, afiş, sinema ve tiyatro yapıtları hatta kısa video klipler bile göstergelere dairdir ve bu göstergeler salt dilden ibaret değildir. Bir başka deyişle göstergebilimde dilsel ve dil dışı göstergeler bir

sentez şeklinde harekete geçmekte ve anlam bu ikilinin birleşimiyle güçlenmektedir (Bircan, 2015).

İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, antropolog Levi-Strauss, dilbilimci Roland Barthes, felsefeci ve mantıkçı aynı zamanda Amerikan göstergebiliminin kurucusu kabul edilen Charles Saunders Pierce, İtalyan yazar Umberto Eco ve Rus akademisyen Roman Jakobson göstergebilim kavramını şekillendiren en önde gelen teorisyenler olarak bilinmektedir (Dağtaş, 2013: 134-139). Göstergebilimin öncülerinden Saussure'ün kuramı kültürel ve yapay parçaların, kişisel ya da göstergeler üzerinden incelenmesi üzerinedir. Sinema da parçalar ve görüntülerden oluşan bir sentezin sonucudur.

Bu nedenle Saussure'ün sinema ve göstergebilim ilişkisi yaklaşımı bu parçaların temelde nasıl bir anlam ya da anlamlar bütünü oluşturduğu üzerinedir. Saussure ayrıca dilbilimsel bir yaklaşım da benimsemiş ve evrensel gerçekliği öne çıkartan bir bilgi sistemini öncülemiştir (Ekinci, 2017). Temsil ve temsil edilen ya da gösteren ve gösterilen mevzusuna odaklanan Saussure'ün bakış açısı, sinemada bu ikilinin sonuçları üzerinden anlaşılmalıdır (Butler, 2011: 61-63). Sinema ve sinemanın göstergeler ağı, bir filmin temsil ettiği ya da ima ettiği olası tüm ideolojik uzantıları anlamada değerli bir anlamlandırma gayretidir ve bu noktada Saussure sinema göstergebilimin hala en önemli teorisyenlerinden biri olarak görülmektedir (Stam, 2000: 54). Ancak yine de Saussure'ün önceliğinin dilsel göstergeler olduğu unutulmamalıdır (Çiçek, 2016).

Göstergebilim, temelde gösteren ve gösterilen ilişkisine dayanmaktadır. Charles Saunders Pierce'da bu ilişkiyi ikon, belirti ve simge üçgeni dâhilinde ele almaktadır. “İkon, göstergenin temsil ettiği şeye benzediği noktadır; filmin kendisi ikoniktir çünkü bir nesnenin bir dizi fotoğrafından ibarettir”. Sinemadaki görüntüler ikoniktir, kişileri tanımadan kişilerin görselleri, fotografik olarak izleyicide çağrışımlar yaratabilmektedir. Gösterge ya da belirtisel gösterge ise filme ya da metne dair sonuç çıkarmamıza olanak sağlayan etkenlere atıfta bulunmaktadır. Simgesel gösterge ise gösteren ile gösterilen arasında ilişkinin bir nedene bağlanmadığı, nedensizlik ilkesi üzerine kurulu yaklaşımdır. Bir sinema filmindeki karakterin ismi ya da takma adının onun fiziksel görüntüsü ile doğru orantılı olmaması simgesel gösterge ile açıklanabilir. İkon, belirtisel gösterge ve simgesel gösterge kimi zaman ayrı ayrı ele alınabileceği gibi kimi zaman ikonik ve belirtisel

göstergeler simgesel göstergelerde bir araya gelerek anlamlar kazanabilmektedir (Butler, 2011: 63-64).

Saussure ve Pierce'in terminolojisi üzerinden ilerleyen ama alana kendi kavramlarını katarak sinema ve iletişim çalışmalarını ayrı bir boyuta taşıyan Roland Barthes ise hem yazın çalışmalarına hem de popüler kültür alanına farklı bir soluk getirmeyi başarmıştır. Göstergebilimde gösteren ve gösterilenin birleşimiyle göstergelerin oluştuğunu, bu sentezin ise dilsel bir düzenlam teşkil ettiğini öne süren Barthes, detaylı bir burjuva ideolojisi üzerine yoğunlaşmaktadır (Butler, 2008: 66). Barthes da göstergebilimi dilbilimin bir kolu olarak görmekte ve göstergelerin dil ile iç içe olduğunu vurgulamaktadır (Çiçek, 2016). Dolayısıyla Barthes, göstergebilimi edebiyata, moda, görsel medyaya uyarlamada öncü rol oynamıştır (Sancar, 2018). Roland Barthes, Saussure gibi yalnızca yazıya ağırlık vermez, ona göre semiyotik açıdan dil tahrik eden, baştan çıkarandır ve her yerde karşılaşılan bir kavramdır (Bircan, 2015).

Roland Barthes, göstergebilimde düz anlam yan anlam ilişkisini öncülemektedir. Düz anlam, göstergenin neyi temsil ettiğine karşılık gelirken, yan anlam, göstergenin hangi yollar ile temsil edildiğine karşılık gelmektedir (Bircan, 2015). Örneğin, bir güvercinin düz anlamıyla sadece bir hayvan olarak kabul edilirken, güvercinin olası yan anlamı zihinlerde özgürlük ve barışı canlandırmaktadır. Ayrıca ideolojik uzantıları anlamlandırmada da düz anlam yan anlam ilişkisi değerli görülmelidir. İlk bakışta masum görünen göstergelerin kimi zaman tahakküme dair pekiştirici rollere sahip olduğu unutulmamalıdır. Barthes, bu yaklaşım aracılığıyla sinemanın olası yan anlamlarını anlamlandırmada göstergebilimsel yaklaşımları sayesinde büyük katkılarda bulunabilmiş, sinemayı enine boyuna anlamada önemli kapılar açmayı başarmıştır.

Sinema göstergebilimi dendiğinde ise akla sıklıkla Cristian Metz gelmektedir. Roland Barthes'ın göstergebilim ilkelerinden ilham alan Metz, yapısalcılığın kurallarından etkilenmiş ve sinemanın bir dili olduğunu her mecrada ortaya koymaya çalışmıştır. Zaten sinema ve göstergebilim ilişkisine odaklanıldığında, sinemanın bir dil mi yoksa bir dil yetisi mi olduğu sorusu önemli bir mesele olarak görülmektedir. Hem Metz hem de Kristeva, sinemanın bir sanat olarak dil yetisi olduğunu sıklıkla vurgulamıştır. Ancak Metz, sinemanın karşılıklı bir iletişim yaratamaması dolayısıyla bir iletişim aracı olarak

kullanılmasının olası olmadığını da belirterek sinemanın kendine dair, kendince bir dilsel durumu olduğunu ifade etmektedir (Çiçek, 2016).

Bu doğrultuda Metz, dilbilimi sinema evrenine ve sinema kültürüne taşımıştır ve ona göre sinema göstergebilimi, bir filmin anlam oluşturma adımlarını anlamlandırma girişiminin bir sonucudur (Çiçek, 2016). Metz, sinemanın doğal dilde karşılığı olmayan yapısı nedeniyle dil yetisi olduğunu ifade etmekte, sinemadaki çekim ya da planların dilbilimdeki gibi olmadığını belirtmektedir. Metz açısından sinemayı anlamlandırmak kültürel bir olgudur. Dolayısıyla farklı kültürlerin izleyiciye sunduğu yansımalar bazen anlaşılması zor alt metinlere dönüşebilmektedir. Bu noktada seyirci, sinemanın sunduğu çeşitli düzgüler yani imkânlar sayesinde kendine dair bir anlam kurabilmektedir. Burada da göstergebilim devreye girmektedir. Bu düzgüler beş farklı kategoride ele alınmaktadır. Bir filmin görsel ya da işitsel olarak izleyici tarafından anlamlandırılması, filmde görülen nesnelerin tanımlanması, izlenen filmlerde karşılaşılan nesnelere dair izleyicinin kültürel alt yapısı aracılığıyla ve yan anlamlar üzerinden bağ kurması, büyük anlatı yapıları ve sinemasal dizgeler bütünü bu düzgülerin temelini oluşturmaktadır (Bağder, 1999).

Metz, sinemada dilin fark farklı kodlardan oluştuğunu belirtmektedir. Bu kodların yan yana geldiğine ortaya koyduğu hiyerarşik bağları kendince anlamlandıran Metz, bu kodların bir sentez halinde nasıl bütünleştiğini kendince açıklamaktadır (Büker, 1987). Genel anlamda çekimlere ve planlara göre oluşan dizimler üzerinden filmleri analiz eden Metz, sinemanın dilini bu dizimlerin seyirciyle bütünleşmesi ve anlam kazanması üzerinden analiz etmektedir (Bağder, 1999). Sonrasında ise Metz, kodlar ve sinema konusunda yanıldığını kabul etmektedir. Sinemanın ise kodlardan bağımsız bir dil olduğu düşüncesine odaklanmaktadır. Bu durum, Metz'in doğal göstergeleri semiyotikle entegre etmesinden ileri gelmektedir (Wollen, 2008: 108) Bunun dışında, Metz izleyiciyi Lacan'a göndermeler yaparak ve psikanalizden beslenerek tanımlamaktadır (Büker, 1987). Görüldüğü üzere, Metz sinema ve dil ilişkisini kendince düzlemler geliştirerek anlama gayretine girişmiş ve sinemanın evrensel bir dili olduğu iddiasını geliştirmiştir (Çiçek, 2016).

Sinema Göstergebilimi konusunda bir başka önemli isim ise Yuriy L. Lotman'dır. Sinema dilini anlamaya yönelik çalışmalar yapan Lotman, sanatın dili ve dil karşılığını değerlendirmekte, sinemanın kendine dair dilini, sanatsal görevi ve etkisini semiyotik bir

perspektiften ele almaktadır (Lotman, 2012: 157). Lotman, biçimci film kuramcıları Eisenstein ve Kuleşov gibi, çekimin sinemanın en küçük anlamlı hücresi olduğunu savunmaktadır. Çerçeveleme, yakın plan, ışık gibi öğelerin anlatıya katkılarını önemseyen Lotman, montajın da anlam yaratmadaki gücünden ve rolünden bahsetmektedir (Büker, 1987).

Lotman (2012: 69), sinemanın sanatsal ve sözlüksel dilinden bahsetmekte, sinemanın kendi imkânları aracılığıyla semiyotik göndermelere ön ayak olduğunu belirtmektedir. Örneğin, filmlerdeki yinelenen sahneler, nesnel anlamı zayıflatmakta, çağrışımsal soyut anlamların önünü açmaktadır. Lotman, bu durumu Orson Welles'in *Dava*, Truffaut'un *Yumuşak Ten* ve Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* filmlerindeki bazı sahnelerle açıklamaktadır. Burada, Lotman'ın anlatmaya çalıştığı şey, sinemanın anlam yaratma gücünü ve sanatsal dilini oluşturan sinematografik öğelerin diğer yandan da izleyicilerin zihinlerindeki olası anlamlara başka bir boyut katabilme potansiyelidir. Dolayısıyla göstergebilim, nesnel anlamların dışına çıkabilecek tüm olasılıkların peşinden giderek sinemanın sanatsal gücünü ortaya koymada oldukça önemli bir araç olarak görülmektedir.

Sinema ve semiyoloji ilişkisi konusunda farklı yönetmenler ve filmler üzerinden değerlendirmeler yapan ve eşi Laura Mulvey ile beraber göstergebilim ve feminizm birlikteliğine ciddi katkılar sağlayan bir başka önemli isim ise Peter Wollen'dır. Hem yönetmen kimliği hem de akademisyen kimliği sayesinde sinemaya hem teknik hem de kuram bağlamında yaklaşan Wollen, özellikle Eisenstein, Hawks, Ford ve Godard gibi ünlü yönetmenlerin filmlerini derinlemesine analiz etmiş ve göstergebilimin sinema ile buluşmasında öncü rol oynamıştır (Wollen, 2008: 82).

Semiyoloji ile ilgilenen sinema kuramcıları, genel hatlarıyla sinema ve kod/mit ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Burada kod olarak isimlendirilen kavram, sinemanın bir metin olarak anlamlandırılması yani metne dair farklılıklar ve benzerlikler üzerinden anlaşılmalıdır. Sinemasal kod olarak da isimlendirilebilecek bu kavram, göstergebilim aracılığıyla filmlerin analiz edilmesinde değerli ve öncü bir birim olarak dilbilimin etkisi aracılığıyla yoğun şekilde kullanılmıştır (Stam, Burgoyne ve Flitterman-Lewis, 2005: 31). Hatta günümüzde göstergebilim, yukarıda ismi geçen birçok teorisyenin kendine özgü göstergebilimsel yaklaşımları ile derinlemesine incelenmekte, sinemanın olası tüm uzantıları tıpkı bir metin gibi enine boyuna tartışılmaktadır.

Göstergebilim dendiğinde bir başka değerli isim Roman Jakobson'dur. Roman Jakobson'un semiyotik çözümlemeye kazandırdığı metafor (eğretileme) ve metonomi (düzdeğişmece) sinema filmlerinin ve medya ürünlerinin çözümlemesinde sıklıkla kullanılan çözümleme yöntemlerinden biridir. Metafor , “bir olguyu, bir olayı, bir nesneyi yine başka bir olay, olgu ve nesneyle açıklamaktır”. Metonomi ise “bir parçanın bütünü temsil etmesidir” Örneğin bir banka için hazırlanan reklam filminde kullanılan dürbün, bankanın ileri görüşlülüğüne yönelik bir metafordur (Dağtaş, 2013: 139-141). Ya da bir araba tanıtımında yer alan uçan at yani Pegasus simgesi, ilgili otomobilin hızlı ve torku yüksek bir araç olduğuna dair bir eğretilemedir. Metonomi için ise farklı örnekler verilebilir. Örneğin çizmenin İtalya'yı temsil etmesi, Wall Street dendiğinde akla Amerikan borsasının gelmesi, Yeşilçam kelimesinin ise Türk sinemasının belirli bir dönemini ifade etmesi metonomi örnekleri olarak düşünülebilir.

Özetle, göstergebilim ve sinema ilişkisine dair iki temel aşama olduğu iddia edilebilir. Bunlardan ilki sinema, seyirci ve seyretme süreçleriyken ikinci kategori filme bir metin gibi bakan post-yapısalcı yaklaşımlardır. Birinci aşama, Metz'in sinemayı dilsel bir sistem olarak görmesi ve film dışı öğelerin seyretme süreçleri üzerindeki etkileri ile ilintilidir. Bu durum Kültürel Çalışmalar ekolünün de etkilerini barındırmaktadır (Erdoğan, 1993: 14). Özellikle alımlama çalışmaları ve izleyici ile ilgili postyapısalcı yaklaşımlar göstergebilimle iç içe geçmiştir. İkinci aşama bu durumun sonucu olarak kabul edilebilir.

Söz konusu feminizm olduğunda ise, göstergebilim feminist film eleştirmenlerine sinema tekniklerinin cinsel farklılığının ifade edilmesindeki önemini öğretmiştir (Smelik, 2008: 3). Dolayısıyla sinemanın imkânlarının kadının aleyhine hangi yöntemlerle kullanıldığının çözümlemesinde semiyotik çok değerli bir eleştiri ve çözümleme yöntemi olarak kabul görmektedir. Dahası, feminist film yönetmenlerinin, karşı bir sinema inşasında sinemanın kendine dair kodlarını klasik sinema anlatısına muhalif bir şekilde sunabilmelerinde sinema göstergebilimi önemli rol oynamıştır. Bu noktada metafor, metanomi, düz anlam/yan anlam ilişkisi, karşıtlıklar, kodlar ve semboller, göstergebilimsel analizin kadınlara yönelik ayrımcı konumunu keşfetme noktasında öncü çözümleme araçlarıdır.

Feminizm ve göstergebilim meselesini ilk ele alan kuramcı 1.3.4.2. bölümünde de anlatıldığı üzere Claire Johnston'dır. Ana akım sinemada, eril ideolojinin oluşturduğu

kadın mitinin dişil bir yapı, kod ya da uzlaşım olduğunu düşünerek analiz eden Johnston, kadının, kendi olarak bir anlama sahip olmadığını ve erkeğin göstereni olduğunu iddia ederek kadın çalışmalarının göstergebilimle olan ilişkisine değerli bir katkıda bulunmuştur. Sinemanın kadını –mış gibi sunma yetkinliği, aslında kadını kendi doğasından uzaklaştırmıştır. Bu uzaklaşma kadının erkek bakış açısıyla sunulması ile doğrudan ilintilidir. Bu noktada kadının, erkek ideolojisinin taşıyıcısı ve hegemonik erkekliğin göstereni konumunda olduğunun anlaşılmasında, feminizmin en büyük yardımcılarından biri göstergebilim olmuştur (Smelik, 2008: 4).

Örneğin de Lauretis, göstergebilimi feminizm ile harmanlamakta, bu sayede “...anlatı yapısının hangi yollarla özneliği kurarak temsil ettiğini anlamamızı sağlamakta ve bu yapıların sahip olduğu potansiyel değişime işaret etmektedir”. Dahası, de Lauretis kadınların yeni deneyimler, yeni stratejiler ve yepyeni göstergelerle değişime gitmesinin gerekliliğinden söz etmektedir. Hatta deneyim meselesinin altını iyice çizerek bu durumun kişisel değil toplumsal bir olgu olduğunu belirtmekte, kadınlığın inşasındaki adımların deneyimlerle iç içe geçen bir süreç olduğunu savunmaktadır. Dişil özne, de Lauretis’in perspektifinden deneyimsel ve göstergebilimsel açılımı olan bir süreçtir (Aktaran Smelik, 2008: 100). Bunun yanı sıra, de Lauretis’e göre psikanaliz kadınların kadın olarak anlaşılmasında yeterli değildir (Aktaran Smelik, 2008: 14). Bu durum, psikanalizin ödipal etkilerle iç içe geçmiş uzantıları olmasıyla da bağdaştırılabilir. Bu noktada, kadına dair alışlagelmiş göstergelerin yapılarını değiştirmek hatta aşırılık içeren göstergeler kullanmak, semiyoloji ve feminizmin kesişim noktası olarak görölmektedir.

Sonuç olarak, feminizm ve göstergebilim birlikteliği kadın temsillerinin göstergesel uzantılarını ve bunun erkek ideolojisi ile olan doğal ilişkisini eleştirel bir gözle inceleme imkânı sunmuştur. Feminist kuramcıların, sinemada eril bakış, eril şiddet ve erkek odaklı sinemasal yaklaşımlarının kadının lehine anlaşılmasına ön ayak olan semiyoloji, 1970’li yıllardan itibaren yerini yavaş yavaş psikanalize bırakmaya başlamıştır. Her ne kadar psikanaliz daha önce de ifade edildiği gibi feminizm ile paradigmatal bir bağıntı içerisinde olmuş olsa da, özellikle Lacan’ın düşünceleri ışığında sinemaya feminist bir bakış açısıyla bakılabilmesi sebebiyle kadın çalışmalarının da yönünü değiştirebilmiştir.

3.1.2. Psikanaliz, Sinema ve Feminist Film Kuramı

Psikanaliz, söz konusu feminizm sinema birlikteliği olduğunda oldukça tartışmalıdır. Buna karşın, psikanaliz film analizlerinde en çok başvurulan yöntemlerden biri olarak bilinmektedir. 1.1.1. bölümünde toplumsal cinsiyete dair kuramlardan bahsedilirken, ilk altı çizilen kuramın psikanalitik kuram olmasının nedeni de budur. Psikanaliz hem birçok tanımı içerisinde barındırmakta hem de çok yönlü bir kavram olarak bilinmektedir (Bakır, 2008: 10). Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre, psikanaliz “ruh bilimi” ya da “ruhsal çözümleme” olarak tanımlanmaktadır. Britannica’ya göre ise, psikanaliz derin psikoloji olarak da adlandırılmaktadır. Avusturyalı bilim adamı Sigmund Freud’un önderliğinde oluşturulmuş, akıl hastalarını bilinç dışı unsurlar üzerinden tedavi etmek üzerine kurulu bir tedavi yöntemi olarak da ifade edilmekte olan psikanaliz, diğer yandan ise psikiyatride noksan olan temeli oluşturmak noktasında fiziki ve ruhsal sağlık sorunlarının derinlemesine çözümlenmesinde bir köprü görevi görmeyi amaçlamaktadır (İlal, 1982: 19).

Psikanaliz dendiğinde akla ilk olarak Sigmund Freud gelmektedir. Freud özellikle bilinçdışı ve rüya kavramlarına getirdiği yorumlarla büyük ses getirmiştir. Freud bilinçdışı ya da bilinçaltı kavramını ilk defa 1895 yılında kullanmıştır ve bu kavram bilinçaltı, ön bilinç ve bilinç üçgeni ile şekillenmektedir (Bakır, 2008: 19). Freud’un bakış açısına göre, bireyler küçüklükten itibaren toplumsal travmaları, bilinçdışı aracılığıyla baskı altında tutmaya çalışmaktadır. Bu durum çoğu kez kişilerin rüyalarına yansımaktadır. Bu noktada bilinçdışı, kişinin kendini koruma mekanizması olarak kabul görmektedir (Tura, 2012: 53). Freud’un toplumsal baskılaması meselesi oldukça eskiye dayanmaktadır. Medeniyetin başlangıcından bu yana insan olmanın, dürtüleri baskılamak üzerine kurulu olduğunu savunan Freud, bu dürtülerin ilk cinsel hedeflerinin ardından başka amaçlara dönüştürüldüğünü ve arzu edilen doyuma ulaşabilmek adına yerine bir aracı ya da vekil tayin edilerek ertelendiğini ifade etmektedir. Freud’un burada dürtü kavramının altını sıklıkla çizdiğini ve dürtülerin kültürel uzantıları olduğunu da belirtmek önemli bir detay olarak belirtilmelidir (Bakır, 2008: 16-19).

Güdü, Türk Dil Kurumu sözlüğünde, ”bilinçli veya bilinçsiz olarak davranışı doğuran, sürekliliğini sağlayan ve ona yön veren herhangi bir güç, saik” şeklinde tanımlanmaktadır. Ancak Freudyan açıdan dürtü kavramı, fiziksel ve bedensel açılımlara sahiptir. Dürtüler, bedende ya da organlarda uyanan uyarının psişik temsilcisidir. Özellikle

vajina, anüs, göz, kulak, ağız gibi organlar yani içerisinde delik olan organlar bu bedensel uyarı ile iç içedir. Psikanaliz bu bağlamda görsel imajları, delikler ve fallik imajlar üzerinden yorumlama eğilimindedir. Dürtüler libidodaki enerjinin boşaltımında aracı konumdadır ve cinsellikle bir şekilde kesişmektedir. Dürtüleri harekete geçiren ise çoğu kez nesnelerdir. Örneğin koku dürtüsünü harekete geçiren şey parfüm olabilirken, bakma dürtüsünün nesnesi heyecan verici bir sinema filmi olabilmektedir. Tüm bu dürtülerin dışa vurumu, boşaltımı libidonun enerjisini açığa çıkartmakta ve haz duygusunun oluşumunu mümkün kılmaktadır. Freud'un bu bakış açısı, sinemada da kendine bir hayli yer bulmakta ve çoğu bedensel izdüşüm psikanaltik olarak değerlendirilerek libido ve haz alma kavramları ile örtüştürülmektedir (Brenner, 1998: 20-22).

Freud'un genel olarak güdü/dürtü kavramlarını kullanması ve kişilerin karakterlerinin gelişiminde en büyük etken olarak çocukluk dönemini kendine esas alması, psikanalizde yeni açılımların oluşmasındaki en önemli etkenlerdendir. Diğer psikanalizciler Freud'un karakter gelişiminde salt oral, fallik ve anal dönemleri öncülemesini eleştirmişlerdir. Ergenlik dönemi ve erken yetişkinlik döneminin de bireylerin zihinsel ve sosyo-kültürel gelişiminde önemli dönemler olduğu vurgulanmıştır. Buna ek olarak, dürtüler dışında, kültürel ve geleneksel faktörlerin de öznenin karakter gelişimindeki önemi ortaya konulmuştur (Ayaz, Kıvanççı ve Safarov, 2019).

Görüldüğü üzere, Freud eleştirisi psikanalizi daha da güçlü kılmış ve yeni açılımları mümkün hale getirmiştir. Ancak psikanaliz, Freud'un dürtü teorisi dışında başka isimler ve teorilerle de sıklıkla anılmaktadır. Örneğin Jacques Lacan, psikanalizi dilbilim ile entegre etmiştir. Ayrıca Carl Gustav Jung analitik psikanaliz kavramı ile tanınmaktadır. Wilhelm Reich, bitkisel-sinirsel sağaltım kavramıyla psikanalizde kendine yer edinirken bir diğer psikanalizle anılan isim ise nesne ilişkileri kuramı ile tanınan Melanie Klein'dir. Ancak sinema ve psikanaliz birlikteliğinde Freud ve Lacan'ın analizleri daha fazla göze çarpmaktadır (Ayaz, Kıvanççı ve Safarov, 2019).

Bu açılımlar içinde ise Lacan ayrı bir konuma sahiptir. Söz konusu sinema ve psikanaliz olduğunda da Lacan'ın temel yaklaşımları bir hayli etkin rol oynamaktadır (Terbaş, 2012: 5-6). Lacan, Freudyen psikanalizin yirminci yüzyıldaki en önemli isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Saussure'ün önderliğinde başlayan yapısalcılığı postyapısalcılıkla birleştiren Lacan, psikanalizi de bu iki kavramın merkezine

yerleştirmiştir (Güngör, 2018: 261). Dolayısıyla Lacan'ın psikanaliz anlayışı bir hayli dilbilimseldir. Onun yaklaşımına göre, bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır ve bu dilin anlaşılıp çözümlenmesinde rüyalar aracı konumdadır. Buna ek olarak hazzın, arzunun yeniden değerlendirilmesi, ele alınması ve ortaya konulması da Lacan'ın psikanalitik bakış açısının diğer alt kodlarıdır (Bakır, 2008: 20).

Lacan'ın psikanalize olan katkıları sayesinde Freudyen yöntemde ciddi bir ayrışma oluşmuştur. Geçmişte yazarın, yönetmenin ya da sanatçının özyaşamsal hikâyesinden ilerleyerek metin ya da eserin çözümlenmesi söz konusudur. Ancak Lacan ile birlikte Freud'un bu bakış açısı yerini metnin öz sesine, yani dile ve simgesel alana bırakmıştır. Dilin merkeze alındığı, görselliğin Lacan'ın psikanaliz kavramlarıyla örtüştürüldüğü kavramlar ya da göndermeler yaygınlaşmıştır (Akbulut, 2018: 232).

Lacan açısından özne, dil ile birlikte varolan bir yapıdır. Bu sebeple özneyi belirleyen, ortaya koyan ve anlamlı kılan da dildir. Lacan bu bağlantıyı açıklarken bilinçdışına atıfta bulunmaktadır. Bilinçdışının kişilerin kontrolleri dışında gelişen bir yapı olduğunun altını çizen Lacan, benzer şekilde dil kavramının da öznenin kontrolü olmadan ilerleyen bir yapısı olduğunun altını çizmektedir. Özne ya da benlik, dilsel ilişkiler ve iletişim ağlarının ortaya koyduğu süreç içerisinde oluşmakta ve semiyotik imajlar aracılığıyla tanımlanabilmektedir. Bu nedenle özne kendi başına anlamsızdır. Özneyi özel ve anlamlı hale getiren farklı öznelerle girdiği ilişki ya da iletişimdir. Bunu sağlayan yegâne aracı dildir. Dilin yarattığı bu tamamlanma süreci ise süreklilik arz etmekte ve bu gelişim ve dönüşüm, öznenin kendine dair sorulara yanıt bulmasına engel olmaktadır (Güngör, 2018: 262).

Lacan'ın psikanalizi imgesel, simgesel ve gerçek arasında bağıntı kurmayı amaçlamaktadır. Göstergebilimde de C. S. Pierce bu yaklaşıma benzer bir üçleme olan görüntüsel, belirtisel ve simgesel düzlemi kendine esas almakta ve göstergeleri bu üçgen ile çözümlenmektedir. Lacan'ın bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere göstergebilimden beslendiği açıktır (Bakır, 2013: 138). Lacan açısından dilbilim, psikanalitik çözümlerler noktasında anahtar konumdadır. Buradan bakıldığında, psikanaliz yapısalcı bir rotada gitmektedir. Bu da psikanalizi belirli ölçülerde göstergebilimle keşiştirmektedir. Gözlemle fark edilmesi zor, baskın ve derin oluşumlar, dilsel gösterge sistemleri sayesinde ortaya

konulabilmektedir. Lacan'ın dile yüklediği bu anlam onun genel çerçevesini de çizmektedir (Güngör, 2018: 262-263).

Bazı çalışmalarında ise Lacan'ın postyapısalcılığı savunduğu da görülebilmektedir. Dolayısıyla Lacan'ı tek bir bakış açısı üzerinden sınıflandırmak pek de kolay gözükmemektedir (Gabbard ve Gabbard, 2001: 306). Lacan açısından, psikanalitik çözümleme, travmayı ve anlamın çöktüğü noktayı keşfetmeyi mümkün kılmaktadır. Gerçeğe, metin içindeki anlamın çöktüğü nokta soyutlanarak ulaşılabilir. Bu yöntem anlamın üzerindeki örtünün kalkmasını sağlayabilmektedir. Kısaca metin içindeki hareketler, tecrit yani soyutlama yöntemi ile anlamın keşfini olası hale getirebilmektedir (McGowan ve Kunkle, 2014: 21).

Psikanalizin tıpkı sinema gibi başlangıç yılı 1895 olarak kabul görmektedir. Ancak söz konusu sinema olduğunda Freud'un psikanalizle beyaz perdeyi bir araya getirmekten pek de haz etmediği görülmektedir. Kendisine gelen senaryo yazma tekliflerini her seferinde reddeden Freud, imajların bilinçdışını açıklamaktan çok uzak olduğunu ifade etmekte ve sinemadan hoşlanmadığını, gürültülü bir ses kirliliği olduğunu düşündüğünü birçok mecrada belirtmektedir. Bundan dolayı psikanalizin beyaz perdeye tam olarak taşınması bir nebze gecikmiştir. Sinemanın psikanalizle dirsek teması ilk zamanlardan beri hep olmuştur ancak ilk olarak 1924 yılında G. B. Pabst'ın *Kayıp Ruhlar* isimli filmi psikanalizin ilk defa ana konu olarak ele alındığı yapım olarak bilinmektedir (Sabbadini, 2015: 19).

Sinema ve psikanaliz birçok ortak noktaya sahiptir. Psikanalizin en çok ele aldığı Oedipus Kompleksi, Electra Sendorumu, bilinçdışı güdülenme, benlik savunmaları, rüya ve arzu ilişkisi, özdeşleşme, bakış, arketipler ve çocukluk dönemindeki cinsellik gibi terimler popüler kültür aracılığıyla sinemanın da merkezine girmiştir. Sinemanın büyülü bir fener olarak tasvir edilmesi ve bir tür düş evreni olarak kabulü, yönetmen ve senaryo yazarlarının psikanalizle tanışmasını mümkün kılmıştır. Çünkü sinema bir rüya makinesidir ve psikanaliz de rüyaların ve bilinçdışının yansımalarını analiz etmede öncü bir role sahiptir (Sabbadini, 2015: 13-14).

Sabbadini (2015: 14), psikanalitik bir film janrının olmadığını ancak bazı filmlerin psikanaliz okumalarına daha yatkın olduğunu belirtmekte ve bu filmleri üç temel

kategoride incelemektedir. Bunlardan ilki psikolojik olarak inandırıcı kimliklerin olduğu filmlerdir. Bu karakterlerin çatışmaları, geçmişle şimdi arasındaki dönüşümleri flashback tekniğiyle vurgulanmakta ve bu bireylerin bilinçdışı güdülerini detaylandırılmaktadır. Bu tarz filmlerde bireyler gerçeğe yakın şekilde ancak üç boyutlu şekilde anlatılmaktadır. Böylece izleyiciler bu ana karakterleri ilahlaştırmamakta ya da nefret duygusu ile izlememektedirler. Bunun yerine gerçekçilik duygusu ile bir tür özdeşleşme anı yaşanmakta ve seyirci bu kimlikleri kendi ile örtüştürme gayretine girmektedir.

İkinci kategoride yer alan filmler doğrudan psikanalizin ya da psikolojinin kendine konu aldığı meselelerle ilgilidir. Örneğin parafili, madde bağımlılığı, cinsel kimlik karmaşaları, nevrotik veya narsistik bozukluklar, paronaya, şizofreni, depresyon gibi mevzuları kendine esas alan filmler yine psikanalizle örtüşen yapımlar olarak kabul görmektedir. Son grup ise doğrudan psikologları ya da psikanlizle ilgilenen insanları ve onların hastalarını kendine mesele edinen filmlerdir. Bu filmlerde hasta doktor ilişkileri sıklıkla işlenmekte ve genelde psikanalist bireyler hastalarıyla cinsel ilişkiye giren insanlar olarak tasvir edilmektedir. Bu noktada bu tarz filmlerde psikanalize yönelik bir eleştiri ya da kötüleme söz konusudur (Sabbadini, 2015: 15).

Söz konusu feminizm/psikanaliz birlikteliği olduğunda ise birçok tartışma yaşanmaktadır. Gabbard ve Gabbard (2001: 309-310), psikanalizin film eleştirisi olarak kullanımı noktasında oldukça açıklayıcı bir yorum yapmakta ve şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Lacancı psikanalizin feminist bakış açısıyla uygulanmasının en önemli ve en tartışmalı özelliklerinden biri, kadın bedeninin hadım edilme olasılığını temsil ettiği için erkeklerde endişe uyandırdığı iddiasıdır. ...Laura Mulvey (1975) *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı son derece etkili denemesinde, klasik Hollywood sinemasının ataerkil kamera tarzının kadınları erkeğin iradesine teslim ederek ya da bedenlerini fetiş haline getirerek bu endişeyi yatıştırabileceğini öne sürer. Mulvey dikkatini özellikle Josef von Sternberg ve Alfred Hitchcock'un filmlerine verse de, tezi Amerikan sineması tarihi boyunca yer alan kadın bedenlerinin fetişistik teşhirini açıklamak için kullanılmıştır.”

Konu ile ilgili açıklamalar paralelinde yinelemek gerekirse, Lacan'ın bakış ve iğdiş edilme üzerine kurduğu yaklaşımlar feminist film kuramının da genel anlamda önem verdiği noktalardır. Hollywood, bu hadım edilme korkusuna kendince çözümler getirmiştir. Kadın çoğu filmde (özellikle *femme fatale*) cezalandırılmakta ya da bakışın nesnesi olarak

fetişleştirilmektedir. Özellikle göğüs, kalça, bacaklar ya da saçların erotize edilmesi, erkek izleyicinin sinema aracılığıyla korkularını indirgemesine olanak sağlayabilmektedir (Gabbard ve Gabbard, 2001: 330). Ayrıca semiyotikte yaygın şekilde kullanılan metafor (eğretileme) ve metanomi (düzdeğişmece), Lacan'ın etkisiyle psikanalizde de aktif olarak kullanılan bir analiz şekline dönüşmüştür.

Cinselliğin sinema üzerinden yorumlanması da psikanaliz ile doğrudan ilintili kabul edilmektedir. Gerçekliğin kendini en çok belli ettiği alan cinsel ilişkiler ya da iktidarsız erkekliktir. Cinsel ilişki başarısız olduğunda, gerçeklik dişil zevk aracılığıyla ifşa edilmektedir. Bu durum sinemada da çoğu zaman toksik erkekliğin ifşasında görülebilmektedir. Psikanaliz, kadının erotizmini ve dişil potansiyelini ortaya koyarak erkeğin iğdiş korkularını ve iktidarsızlık endişelerini gerçeklikle bütünleştirmektedir (Mcgowan ve Kunkle, 2014: 25). Kısaca psikanaliz hegemonik erkekliğin bilinçdışını ortaya çıkarma sürecinde bir tür aracı konum üstlenmektedir.

Feminizm ve psikanaliz açısından değerli bir diğer konu ötekilik meselesidir. Öteki ve özne ilişkisi burada hayati öneme sahiptir. Özneleri yöneten ve bazı fantezilerin ifşası niteliğindeki öteki, öznenin özgürlüğünü de bir şekilde ele geçirmektedir. Ötekinin baskısı öznenin failliğine ulaşamamasına neden olmaktadır. Özellikle erkeğin kendi fantazmatik, fetiş zaafı, ötekinin hem kurban olmasına hem de diğer yandan özneyi ele geçirmesine sebep olmaktadır. Kısaca özne burada erkek ise, öteki konumunda olan kadındır. Kadının sembolik cinselliği, erkeğin özgürlüğüne dolaylı bir engel teşkil etmektedir. Sinema da erkeğin bu fantazyaya ruhunu ortaya koymada kadının nesneleştirme yolunu tercih etmektedir. Psikanaliz de işte tam bu noktada devreye girerek gerçeğin ortaya çıkmasını travmaların gün yüzüne çıkarılması ile sağlamayı kendine amaç edinmektedir (Žižek, 2005: 78).

Buna ek olarak, ayna evresi, özdeşleşme, yabancılaşma, arzu, bakış, fetişizm, skopofili, teşhircilik ve voyorizm feminist film çözümlemelerinde sıklıkla kullanılan kavramlar olarak nitelendirilebilir (Bakır, 2008: 43). Bu kavramlar oral ya da görsel dürtüler üzerinden de yorumlanan ve çoğu kez Freud ve Lacan ile örtüştürülen kavramlardır. Dahası sinema, feminizm, psikanaliz bağlamında bu dürtüler oldukça dikkat çekici şekilde kullanılmaktadır.

Sinema ve psikanaliz, bakma eylemi noktasında ortak bir paydada buluşmaktadır. Bu noktada da feminist bakış açısı devreye girmektedir. Bu bağlamda aktif dürtülerin devreye girerek tetiklediği, Lynch sinemasında da sıklıkla gözlenebilen ilk konu dikizleme yani voyorizm meselesidir. Başkasını dikizlemekten haz alma duygusu ile açıklanabilecek bu parafilik hissiyat, sinemada da izleyicinin deneyimlediği bir durumdur. Dikizleme duygusu teşhircilik ile de bir şekilde paralellik gösterebilmektedir. Röntgencilikten zevk alan kişilerin teşhirciliği de bir dürtü olarak benimsediğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Skopofilik eylemler olarak ifade edilebilecek dikizleme ya da röntgencilik eylemi, hem bakma eyleminden haz alma hem de bakılanı kontrol etme duygusu ile yakinen ilintilidir (Demirci, 2006: 16). Sinema dünyası ise toplumsal cinsiyet odağında kadını, hem teşhir eden, hem de röntgencilüğün nedeni olarak kullanmaktadır. Böylece ataerkilliğin kontrol odaklı dürtüleri de bu bakma eylemleri ile tatmin edilebilmektedir. Dolayısıyla voyoristik bakış ideolojik bağlamda panoptik bir açılıma da sahiptir ve kadınların kamusal alanda kontrolü eril tahakküm açısından bu yolla da sağlanabilmektedir.

Pasif bir dürtü salınımı ile ortaya çıktığı düşünülen teşhircilik, röntgencilik ile beraber skopofili çatısı altında incelenmektedir. Skopofili, 1.3.4.1.1. bölümde de detaylıca anlatıldığı üzere, bakma eyleminden haz almak üzerine kuruludur. Özellikle karşı tarafın eylemlerine bakmaktan haz duymak şeklinde de açıklanabilecek skopofilik dürtü, çoğu kez bir nesne aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu kimi zaman bir dürbün, kimi zaman kamera kimi zaman ise sinema perdesidir. Bakan ve bakılanın hikâyesine odaklanıldığında ise, kadının neredeyse tüm filmlerde izlenen figür olması skopofilik dürtülerin kaynağı olarak gösterilmesiyle sonuçlanmaktadır (Demirci, 2006: 33). Feminist film kuramı bu noktada sinemanın erkeğin gözetleme ve röntgencilik dürtülerini tatmin etme aracı olarak kullanıldığını iddia etmektedir. Bu durum da psikanalizle örtüştürülen bir diğer önemli detay olarak ifade edilebilmektedir.

Sinema noktasında teşhircilik iki temel açılıma sahiptir. Bireyin kendini izlemesi bireysel bir teşhircilik ile özdeşleştirilmekte ve ayna evresiyle bağdaştırılmaktadır. Başkası tarafından izlenmek ve teşhirci bakışa izin vermek ise izlenilme duygusunun kişilerde bir haz duygusu ortaya çıkarması ile açıklanmaktadır. Bakma, bakılma, merak duygusu odağında ortaya çıkan skopofilik hazlar, bakış dürtüsünü hareke geçirerek libidonun boşaltılabilmesinde rol oynamaktadır. Özellikle erkek bilinçdışının kadın vücuduna duyduğu fetiş meraklar, sinemanın yarattığı evrende dolaylı bir teşhircilik ile bir ölçüde

giderilebilmektedir. Kısaca fallik dürtülerin harekete geçmesinde merak duygusu hazla bütünleşmekte ve eril özne kendini gerçekleştirebilmektedir (Demirci, 2006: 54). Feminizm ve feminist film kuramı, sinemanın bu işlevini ortaya koyma noktasında psikanalizle ortak bir paydada buluşarak kadının eril fantezi dünyasında yer alan figüran rolüne karşı bir reaksiyon ortaya koymayı amaçlamıştır.

Sinema filmi izleme deneyimi, daha önce de altı çizildiği üzere, bir şekilde skopofilik dürtüler barındırmaktadır. Görme dürtüsü ve oral dürtünün de çoğu kez eş zamanlı ortaya çıktığı (film izlerken mısır yemek) bu deneyim, özdeşleşme deneyimini de yanında getirmektedir. Katharsis duygusu ve izleyicinin ana karakterlerle kendine dair ortak noktalarda buluşma ihtimali, beyaz perde deneyimini Freudyen bir sürece doğru yönlendirmektedir. Birey sinemadaki öteki olan ana karakter ya da yan karakterleri, bilinçaltı etkilerle kendiyle özdeş tutmaktadır. Dolayısıyla sinema seyircisi farkındalık dışı bir özdeşleşme deneyimi yaşamakta ve kendi öznesine dair yeni bir keşif yolculuğuna çıkmaktadır. Özetle, izleyici filme kendini kaptırmakta, sinema oyuncularının deneyimlerini, kendi özel tecrübeleri ile harmanlayarak izleme ve bakma deneyimini özdeşleşme deneyimiyle kombine etmektedir (Demirci, 2006: 89).

Fetişizm yine sinema, psikanaliz ve feminizm doğrultusunda sıklıkla karşılaşılan bir kavram olarak kabul görmektedir. Fetişizm ödipal dönemle doğrudan ilintilidir. Ödipal dönemde (2,5-6 yaş arası) birey cinsel kimliğini keşfetme aşamasındadır. Özellikle erkek çocukların karşı cinsten olan ancak kendilerinde olmayan bir cinsel organı keşfetmeleri ve bu organı fetişize etmeleri bu süreç için olası olarak nitelendirilmektedir. Bu durumun ilerleyen zamanlarda parafilik bir şekle evrilmesi ise sıklıkla erkeklerde ayak, bacak, el, göğüs, kalça gibi fetişlerin ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Sinemada kadın bedeninin nesne konumuna getirilmesi, bahsi geçen fetişizm ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Bu noktada psikanalitik analizin feminizmle bir araya geldiği noktada, kadın vücudunun nesneleştirilmesinin alt metinleri çok daha açık şekilde görülebilmektedir (Allen, 2004: 137).

Sadomazoşizm kavramı da psikanalizin kapsamında incelenen bir diğer önemli konudur. Sadizm ve mazoşizmin bir araya getirilmesiyle oluşturulan sadomazoşizm kavramı, cinsel bir sapkınlık olarak kategorize edilmektedir. Sadomazoşizm; başkası tarafından aşağılanmaktan keyif almak ya da bir başka kişi tarafından şiddet uygulanarak

acı çekmekten duyulan cinsel haz şeklinde tanımlanmaktadır (Güdücü, 2016). Birçok filmde karşılaşılan sadomazoşist sahnelerde, kadının edilgen konumda olduğu, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kaldığı sekanslar, sinema perdesinde kendini göstermektedir. Kadının etken konumda olduğu, şiddetin erkeğe uygulandığı filmlerde ise kadın, erkek hazzını doyurma amaçlı, fetiş sahneler üzerinden resmedilmektedir. Özellikle Polanski filmlerinde karşılaşılan bu tavır, psikanalizin filtresinden geçirildiğinde, feminist sinema ile bir hayli zıt düşmektedir. Kadının güç konumunda tasvir edildiği noktada bile fetiş merakların haz aracı haline dönüştürülmesi, sinemanın ataerkil kodlara olan bağlılığını da ortaya çıkarma noktasında değerli bir tespit olarak nitelendirilebilir (Er Pasin, 2016).

Özet olarak sinema, öznelerin dürtülerini harekete geçirme potansiyeli sebebiyle psikanalizin kapsama alanına girmiş, birçok film Freudyen bakış açısıyla ya da Lacan'ın psikanalize kattığı kavramlar vasıtasıyla incelenmiştir. Feminist film kuramı ise psikanalizin toplumsal cinsiyetle yakından ilgili olması sebebiyle bu kavramı film analizlerinde başat bir aracı olarak görmektedir. Göstergebilim ile beraber beyaz perdede kadın temsillerinin derinlemesine analizine imkân tanıyan psikanaliz, David Lynch sinemasında da bilinçdışına yapılan yorucu yolculuklarda, oldukça farklı yorumlamaları mümkün kılmakta, Lynch filmlerinin inceliklerini gün yüzüne çıkarmayı olanaklı hale getirmektedir.

3.2. David Lynch Filmlerinde Kadın Kimliğinin Eril Bakış Yaklaşımı ve Feminist Film Kuramı Bağlamında Göstergebilimsel ve Psikanalitik Analizi

Bu bölümde David Lynch'in beş farklı uzun metrajlı filmi örneklem olarak seçilerek çözümlenmiştir. Bu filmler sırasıyla *Blue Velvet* (Mavi Kadife), *Wild at Heart* (Vahşi Duygular), *Twin Peaks: Fire With Me* (İkiz Tepeler: Ateşe Benimle Yürü), *Lost Highway* (Kayıp Otoban) ve son olarak *Mulholland Drive*'dir (Mulholland Çıkmazı). Her bir filmin önce göstergebilimsel analizi gerçekleştirilmiş, sonrasında ise psikanalitik analizleri yapılarak David Lynch sinemasında kadına dair genel anlayışın izdüşümleri ortaya konulmuştur.

3.3. *Blue Velvet* (Mavi Kadife) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi

Bu bölümde *Blue Velvet* (Mavi Kadife) filmi hakkında önce genel bilgiler verilmiş, ardından ise ilgili yapım göstergebilimsel ve psikanalitik analizle çözümlenmiştir.

3.3.1. *Blue Velvet* Filminin Künyesi ve Kısa Özeti

Yapım Yılı/Süre: 1986-120 dakika

Yönetmen/Senaryo: David Lynch-David Lynch&Yapımcı: Fred Carus& Müzik: Angelo Badalementi.

Oyuncular: Isabella Rossellini (Dorothy Wallens rolünde), Kyle MacLachlan (Jeffrey Beamount rolünde), Dennis Hopper (Frank Booth rolünde), Laura Dern (Sandy Williams rolünde) (Rodley, 2013: 390).



Resim 3.1. *Blue Velvet* film afişi¹⁵

Blue Velvet (Mavi Kadife) filmi ismine yakışır bir şekilde mavi renkte bir kadife perde ile açılmaktadır. Film Lumberton isimli küçük bir Amerikan kasabasında geçmektedir. Net olmamakla beraber filmin 1950’li yıllarda geçtiğine dair bazı işaretler bulunmaktadır. Film babasının rahatsızlığı üzerine yaşadığı kasabaya geri dönmek zorunda kalan Jeffrey isimli genç bir delikanlının kendini sırlarla dolu, esrarengiz bir dünyada bulmasıyla gelişen garip olayları ele almaktadır.

¹⁵<https://movieposters.ha.com/itm/movie-posters/drama/blue-velvet-film-pop-1986-turkish-poster-2675-x-39-drama/a/59031-51070.s>, Erişim Tarihi: 15.10.2020.

Filmde Jeffrey babasını hastanede ziyaret ettikten sonra yolda yürürken birdenbire yerde kesik bir insan kulağı bulur ve filmdeki tüm olay örgüsü bunun üzerinden hareket etmeye başlar. Dolayısıyla film bir cinayet hikâyesine dönüşür. Jeffrey bu esrarengiz kesik kulak vakasını çözmek için yola koyulur ve bu süreçte kendini kasabadaki garip ilişkiler ağının içinde bulur. Bir yandan komşuları olan kasabanın şerifi ve onun kızı Sandy ile iletişim halinde olan Jeffrey öte yandan Sandy'nin yardımıyla kesik kulak vakası ile ilgili olduğu düşünülen Dorothy ile tanışır. Bir barda şarkıcılık yapan Dorothy'nin çocuğu ve kocası ise ruh hastası Frank tarafından kaçırılmıştır. Frank, Dorothy'e hastalıklı şekilde âşık olan bir mafya lideridir.

Bu süreçte Jeffrey hem Dorothy'e yardım etmek istemekte diğer yandan da kesik kulak cinayetinin ardındaki gizemi çözmek için var gücüyle uğraşmaktadır. Filmde hem Sandy hem de Dorothy ile fiziksel ve duygusal anlamda yakınlaşan genç adam bunun bedeli olarak Frank ile karşı karşıya gelir. Frank ve Jeffrey arasındaki sürtüşme filmin sonuna kadar devam eder. Film ilerledikçe olay örgüsü daha karmaşık bir hal alır. Jeffrey, Frank'in önderliğindeki suç çetesini takip ederken, Frank de Jeffrey'nin Dorothy ile olan ilişkisini öğrenir ve onun peşine düşer. Filmin sonunda polisler suç çetesini çökertirler fakat Frank polislerden kaçmayı başarır ve Jeffrey'i öldürmek ister. Ancak Jeffrey bir şekilde Frank'den kendini kurtarmayı başarır ve Frank'i öldürür. Ardından Dorothy çocuğuna kavuşur ve Sandy ve Jeffrey klasik bir Amerikan ailesi içerisinde görüntülenir ve film son bulur.

3.3.2. *Blue Velvet* Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi

Bu bölümde *Blue Velvet* filminde yer alan ana kadın kimlikleri göstergebilimsel analizle incelenmektedir. Bu çözümlemelerde öncelikli olarak filmin görüntüsel kodları semiyotik bir bakış açısıyla tahlil edilmekte, sonrasında ise ilgili yapım, gösterge çözümlemesine tabi tutularak düz anlam-yan anlam ilişkileri, metafor/metonomi kullanımları ve film dilinde saklı olan kültürel kodlar ortaya konulmaktadır.

3.3.2.1. *Blue Velvet* filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi

Blue Velvet, anlamın ve anlamsızlığın ortasında, belirsiz dokunuşlarla şekillenmiş bir filmidir. Ancak yine de bazı belirgin kavramlar Lynch tarafından düz anlam-yan anlam

ilişkisi noktasında vurgulanmaktadır. Bilindiği üzere, nesnelerin konuşma dilinde kullanılan anlamlarının zihinde yarattığı birincil göndermeler o nesnelerin düz anlamlarıdır. Ancak yan anlam, gösterenin kültürel ve ideolojik kodlarla ima ettiği ikincil anlamlara atıfta bulunmaktadır (Rifat, 2009: 38). Lynch de bu filmde yüzeysel açıdan bakıldığında sıradan olan ancak derinlemesine bakıldığında farklı yan anlamlara sahip çeşitli kavramları kullanmaktadır. Dolayısıyla Lynch sinemasının göstergebilimsel analizinde düz anlam-yan anlam karşıtlığı ve anlamsal zıtlıklar bir zenginlik olarak görülebilmektedir.

Blue Velvet, göstergebilimsel açıdan analiz edildiğinde birçok sembolik göndermeye sahip bir film olarak dikkat çekmektedir. Söz konusu kadın kimliği olduğunda da bu kültürel ve sembolik göndermeler, David Lynch sinemasının genel hatlarına dair net bir çerçeve çizilebilmesine olanak sağlamaktadır. Filmin ilk sahnesinde mavi bir gökyüzü, beyaz çitler ve kırmızı çiçekler gözükmemektedir. Bu renkler Amerikan bayrağını temsil eden renklerdir. Lynch'in Amerika sevgisi hesaba katıldığında, yönetmenin filmin ilk sekansından itibaren Amerikan Rüyasına dair bir gönderme yaptığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak bu sahneden hemen sonra Jeffrey'nin babası kalp krizi geçirir ve izleyiciler toprağın altında bir sürü böcek olduğunu görür. Bu yaratılan karşıtlık ile Lynch Amerikan toplumundaki yozlaşmayı ve Amerikan Rüyasının çöküşünü kendince bir dille ifade etmektedir.

Filmin başlangıç sahnesindeki huzurlu ve umut dolu atmosfer, kalp krizi ve böcek sahnesiyle birden karanlık bir hale bürünmektedir. Yaratılan bu karanlık hava yer altı dünyasına dair bir gönderme olarak nitelendirilebilir. Kısaca Amerika'nın o huzurlu, bahçeli, yarı müstakil evlerinin dışında bambaşka bir hayatın yer aldığını anlamak bu böcek göndermesiyle mümkündür. Sırların saklandığı, gerçekliğin suçla dolu olduğu, kokuşmuş bir toplumsal yapı oluşumu, böcek temasıyla yönetmen tarafından vurgulanmaktadır. Lynch, huzur ve kötülük karşıtlığını daha ilk sahneden itibaren filmin merkezine koyarak aslında bu filmin bir tür iyi ile kötünün mücadelesi olacağına dair de bir işaret vermektedir (foreshadowing). Lynch sinemasının en önemli bileşenlerinden biri olarak kabul edilen ikili karşıtlıklar, bu sahne aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır.

Film mekân olarak klasik bir Amerikan kasabası olan Lumberton'da geçmektedir. Kasabanın isminden (Lumber İngilizce kereste anlamına gelmektedir) de anlaşılacağı

üzere, Lumberton sakinleri muhtemelen geçimlerini kerestecilik ile sağlamaktadır. Ancak Lynch, filmde keresteyi daha ziyade bir tür fallik imaj olarak kullanmakta ve ne zaman Jeffrey, Sandy veya Dorothy ile buluşacak olsa, bir önceki sahnede kereste taşıyan tırlar ekrana gelmektedir. Filmdeki kesik kulak da yine Lynch'in ödipal göndermelerinden biri olarak düşünülebilir. İğdiş edilme temasına yönelik bir gönderme olan kesik kulak, aynı zamanda Jeffrey'nin düşsel evrenindeki karmaşayı da temsil etmektedir. Zaman olarak ise film her ne kadar 1950'li yılların genel özelliklerini yansıtırsa ve yapımda kullanılan film müziklerinin büyük bölümü 1950'li yıllara ait olsa da, 1980'li dönemlere ait birçok görsel kodun kullanımı göze çarpmaktadır. Bu muğlak durum, Lynch'in seyirciyi kesin bir yargıya varması konusunda engellemekte ve zaman mekân karşıtlığı yaratabilmenin yönetmence farklı bir yolu olarak görülmektedir (Yılmaz, 2004: 89-90).

Filmdeki kadın kimlikleri de Lynch'in karşıtlık yaratma çabasının sonucu olarak dikkat çekicidir. Sandy oldukça masum, genç bir Amerikan kızını temsil etmektedir. Dorothy ise çekici, havahı, cesur ve cüretkâr bir kadını simgelemektedir. David Lynch, yarattığı bu iki farklı kadın tiplmesiyle karşıtlıkları beslemekte, öte yandan genel hatlarıyla kafasındaki kadına dair bazı ipuçları vermektedir. Filmdeki diğer kadın karakterler hesaba katıldığında, kadın imajı oldukça sorunlu bir hal almaktadır. Dorothy bir bar şarkıcısıdır ve kamusal alanda sadece geceleri dışarı çıkabilen, özel hayatında ise ev hayatına hapsedilmiş bir kişiliktir. Jeffrey'nin annesi ve teyzesi ise film boyunca sadece ev sahnelerinde görünmektedir. Buna ek olarak, figüran olan diğer kadınlar hayat kadını rolünde yer almaktadır. Görüldüğü üzere, Lynch sadece Sandy'yi kendince masum bir çizgi etrafında toplamakta, diğer tüm kadınları ise olumsuz bir çerçevede sunmaktadır. Fakat Sandy'nin karakteri incelendiğinde kırılganlık ve duygusallık ile çevrelenmiş bir kimlik görülmektedir. Bu bağlamda Sandy de geleneksel kadın olgusunu yansıtmakta olan bir imaja dönüşmektedir.

Lynch'in filmde kullandığı renkler de oldukça ilgi çekicidir. Mavi ve kırmızı, film boyunca birçok sahnede belirgin şekilde tekrar edilmekte ve bu renkler belirli anlamlar üzerinden kodlanmaktadır. Mavi, çoğu kaynakta huzur, özgürlük gibi kavramlarla özdeşleştirilir. Filmin başlangıcında ve sonunda yer alan mavi gökyüzü sahnesinin, düz anlam bağlamında huzur kavramıyla özdeşleştirilmesi mümkündür. Fakat filmde mavi renk, yine bir karşıtlığın yansıması şeklinde yorumlanabilir. Dorothy'nin giydiği mavi kıyafetler, onun genelde Frank tarafından taciz edildiği sahnelerde çok daha fazla ön plana

çıkartılmaktadır. Dorothy şarkı söylerken ya da Frank ile beraberken üzerinde mavi kadife elbiseler vardır. Bu renk bir şekilde onun kontrol edilmesinin temsidir. Şarkı söylerken tüm gözler onun üzerindedir ve bakışlar Dorothy'yi hapsedmektedir. Frank ise Dorothy'nin giydiği mavi elbiselere tapınırcasına bir tutku beslemekte ve bu renk yine Dorothy'yi sınırlara hapsedmektedir. Kırmızı renk ise genelde bu film özelinde cinsel öğeler ile bağdaştırılmaktadır. Dorothy'nin kırmızı ruju ve kırmızı topuklu ayakkabıları onu olabildiğince kadınsı göstermek adına altı çizili şekilde yönetmence vurgulanmaktadır. Yine Dorothy, Frank'e çekici görünmek adına dışarı çıkmadan önce mutlaka uzun topuklu kırmızı ayakkabılarını giymektedir. Bu durumu, Frank'in mavi kadife elbiseye duyduğu fetiş isteklerine benzer bir durum olarak da nitelendirmek mümkündür.

Filmdeki renk kullanımı ayrıca bu yapımın Neo-Noir bir film olduğuna dair de genel bir ipucu vermektedir. Karanlık atmosfer, karanlık kontrastlar, ıslak sokaklar, yozlaşmış toplum, dedektif hikâyesi ve *femme fatale*, filmde Neo-Noir bileşenler olarak göze çarpmaktadır. Ancak *Blue Velvet*, Lynch'in yarattığı özel bir evrene sahip olduğu için, *femme fatale* kimlikler alışlagelmiş kalıpyargılardan bir ölçüde sıyrılmıştır. Tam anlamıyla bir *femme fatale* özelliği gösteren kadın profili bu filmde yer almamaktadır. Fakat Dorothy ve Sandy, Jeffrey'i bu esrarengiz sürece iten iki kadın olarak *femme fatale*'in o ölümcül dokusunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla klasik *femme fatale* karakterinden farklı olarak, Lynch iyi ve kötü karşıtlığı yaratarak oluşturduğu *femme fatale* bileşeninde aslında bir tür mesaj da vermektedir. Kadın kimliği ister masum (Sandy) ister şeytani (Dorothy) nitelikler gösterebilir, bir şekilde erkek için tehlike barındırmaktadır. Bu da Lynch'in sinema üzerinden yarattığı kadın kimliğinin bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Filmde mekân bağlamında Lumberton kasabası hariç, başka göndermeler de söz konusudur. Örneğin Dorothy'nin yaşadığı apartman Lincoln caddesinde yer almaktadır. Frank Booth karakteri ise Amerika Birleşik Devletleri'nin 16. başkanı olan Abraham Lincoln'nün suikastinde yer alan adamın adıdır (Yılmaz, 2004: 90). Dolayısıyla, burada Lynch, Frank karakterini mekân üzerinden de farklı bir okuma yaparak yorumlamıştır. Dorothy'nin yaşadığı apartmanın adı Deep River (Derin Irmak) apartmanıdır. Bu isim de işlerin Jeffrey ve Sandy için derinleştikçe zorlaşacağına dair bir işaret olarak görülmektedir. Bunun yanı sıra, Dorothy 7. Katta oturmaktadır. Çoğu dini metinde, 7. Kat cehennemnin en azap verici katı olarak bilinmektedir (Lee, 2011: 49). Bu nedenle, Lynch'in 7.kat vurgusu bir *femme fatale* olan Dorothy'nin tehlike ve ölüm ile kodlandığına dair bir

gösterge olarak yorumlanabilir. Bu tür kodlamaların, Lynch'in kadına dair beslediği korku, endişe, nefret ya da arzu hissiyatlarına dair sinematik bir izdüşüm olarak düşünmek mümkündür. Kısaca bu filmde kadın imajı düz anlamından bir hayli saptırılmış ve kadına dair yan anlamlara eril ve ideolojik kodlar eklenmiştir.

Blue Velvet, toplumsal cinsiyet noktasında mizojinist öğeler barındırdığı kadar, hegemonik erkeklik kavramını da dolaylı olarak ele almaktadır. Bu noktada Frank Booth, güç ve iktidar sembolü olarak diğer eril karakterleri gölgede bırakmakta, şiddet ve para aracılığıyla kendine dair olmayan tüm erkekleri öteki konumuna itmektedir. Örneğin, filmin bir sahnesinde Frank "kaslarımı elle" cümlesini kurarak iktidar göstergesinde bulunmaktadır. Yine birçok sahnede Frank Booth, adamlarına emirler vermekte ve küfürler savurarak kendi isteklerinin yerine getirilmesini sağlamaktadır. Özetle, Frank kendine dair olan erkekleri boyunduruğu altına alırken, onun tahakkümünü zedeleyecek herhangi bir eril güce tahammül edememekte ve onları farklı yollarla bastırmakta ya da yok etmektedir.

Blue Velvet erkek karakterler üzerinden bir eleştiri de barındırmaktadır. Bu noktada Frank'in Jeffrey'e "sen de benim gibisin" dediği bir bölüm akla gelmektedir. Frank, erkekliğin ıkelliğini ve bedensel arzularını temsil eden bir figür olarak belki de tüm eril ruhu temsil etmektedir. Jeffrey de her ne kadar Frank'den nefret etse de, Dorothy ile olan sevişme sahnelerinde Frank'den pek de farklı bir tutum sergilememektedir. Başta Dorothy'nin sevişirken ona vurmasını istemesini yadırgasa da, sonrasında Jeffrey'nin de bu istekten keyif alması belki de tüm erkekliğin Frank gibi olduğunu sembolize eden bir tavır ortaya çıkarmaktadır. Kısaca Jeffrey bir oluş erkekliktir. Jeffrey kimi zaman ben kimliğiyle var olan ama genetik kodlarından ötürü Frank'in ilkel benliğine dönüşebilen, muğlak ve toksik bir erkekliğin temsilidir. Bu noktada Lynch, erkekliğin bedensel ve ilkel istekler çıkmazında kimlikler olduğunu ve bu durumun bedelini ise ödemesi gerekenlerin kadınlar olduğunu ima etmektedir. Jeffrey ve Frank'i ise bu argümanın tam da ortasına yerleştirerek somut bir söylem gerçekleştirmektedir.

Frank'in bu güç ve şiddet eğiliminin dışında, homoerotik eğilimlerinin de olduğunu ima eden bazı sahneler söz konusudur. Frank'in Jeffrey'i dövmeden önce kendine ruj sürerek genç adamı dudaklarından öptüğü sahne, oldukça şaşırtıcı bir dokuya sahiptir. Burada Lynch'in Frank karakteri üzerinden eşcinsellikle alakalı bir olumsuz gönderme yaptığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Genelev sahnesinde de uyuşturucu ve kadın

pazarlama işiyle uğraşan adamın eşcinsel olduğu görülmektedir. Burada da yönetmen eşcinsel karakterlere olumsuz bir anlam yüklemektedir. Lynch ayrıca bu filmde sadece iki siyahî karakter kullanmakta ve bu karakterlerden biri görme engelli bir adam olarak izleyiciyle buluşmaktadır. Daha önceki bölümlerde yönetmenin ırkçı olarak nitelendirilmese de siyahî kimliklere yönelik ikincilleştirici bir tavrı olduğu ifade edilmiştir. Burada da David Lynch beyaz olmayana dair olumsuz tutumunu dolaylı olarak sürdürmektedir.

2.5.2. bölümde ifade edildiği üzere, Lynch filmlerinde alev, ateş, elektrik ve ampul kavramları sıklıkla tekrar eden temalardır. Bu temaların, *Blue Velvet* filminde de belirli şekilde kullanıldığını ifade etmek mümkündür. Örneğin, filmde ne zaman ateş ya da alev sahnesi belirse, filmin bir sonraki sahnesinde şiddet sekansları göze çarpmaktadır. Lynch, böylelikle belirli kodlara yüklediği detaylar aracılığıyla izleyiciye sahne öncesi bir ön bilgi vermektedir. Dahası ampül sönmesi ya da elektrik kesintileri filmde yaşamla özdeşleştirilmektedir. Ne zaman bir elektrik kesintisi sahnesi olsa ardından bu yapımda bir ölüm sekansı gerçekleşmektedir. Bunun en belirgin olduğu an Frank'in ölmeden önceki son sekansıdır.

Filmdeki müzik sahneleri de Lynch'in oluşturmaya çalıştığı grotesk atmosfere eşlik etmektedir. Örneğin filmin ilk açılışında yer alan, sakin ve huzur dolu melodilerin hemen ardından gelen Jeffrey'in babasının hastalanma sahnesi, absürt karşıtlıklar yaratabilmenin bir yolu olarak yorumlanabilir. Bunun yanı sıra, Dorothy'nin Slow Club'da *Blue Velvet* şarkısını söylediği sahnelerin ardından, şiddet, erotizm ve seks üçgeninde resmedilmesi, Lynch'in zıtlıkları bir zenginlik ve ayrıştırıcı bir yol olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Keza Roy Orbison'a ait 1950'li yılların hit şarkılarından biri olan *In Dreams* şarkısı, Jeffrey'in Frank tarafından dayak yemeden önce genelevde ve arabada çalan parçadır (Yılmaz, 2004: 87). Hem *Blue Velvet* şarkısı hem de *In Dreams*, gayet romantik ve aşk dolu içeriğe sahip parçalar olmasına karşın, Lynch bu duygusal atmosferi şiddet, erotizm ve sürrealizm odaklı bir hale getirmektedir. Bu sayede gariplik duygusu filmin özüne işleyebilmektedir.

Şiddet, cinsellik, haz ve parçalı anlatım, Lynch'in bu filmde kullanmayı yeğlediği en belirgin öğeler olarak öne çıkmaktadır. Bu kavramların postmodern sinemanın temel bileşenlerinden olduğu hesaba katılacak olursa, *Blue Velvet* içerdiği kodlar açısından net

bir postmodern sinema örneği olarak izleyiciye sunulmaktadır. Ayrıca bu film içerdiği dağınık, kurgusal yapı nedeniyle bir hayli avant-garde nitelik göstermektedir. Fakat tüm bu sanatsal açılımlar, Lynch'in kadın ile olan problemlili ilişkisini gölgeleyememektedir. Aksine David Lynch bu yöntemle görsel ve anlatımsal açıdan kadını çok daha fazla nesneleştirmekte ve erkeğin ötekisi konumuna sokmaktadır.

3.3.2.2. *Blue Velvet* filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme

Çizelge 3.1. *Blue Velvet* filminin gösterge çözümlemesi

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Dorothy Wallens	<i>Femme Fatale</i> , Cazibe, Ölüm, Cinsellik
	Jeffrey Beaumont	Merak, Karmaşa, Gençlik
	Frank Booth	Kötülük, İlkel Erkeklik
	Sandy Williams	Masumiyet, Saflık, Beceriksizlik
	Gordon	Yozlaşmış Amerikan Toplumu
	Dedektif Williams	Gerçeklik
Mekân	Lumberton Kasabası	Amerikan Rüyası
Nesne	Kesik Kulak	Ölüm, Kastrasyon
	Böcekler	Amerikan Rüyasının Çöküşü, Kötülük
	Hortum	Hastalık, Noksanlık
	Mavi Elbise	Eril Arzuların Fetiş Nesnesi
Doğa	Mavi Gökyüzü	Huzur, Aşk
	Çiçekler	Mutluluk
Zemin	Yeraltı	Kötülük, Sırlar, Çürümüş Amerikan Toplumu
	Şehir Sokakları	Karanlık (Film Noir)

İlgili tabloda da görülebileceği üzere, *Blue Velvet* insan göstergesi üzerine kurulu bir filmidir. Toplumsal cinsiyet noktasında ise David Lynch, kafasındaki kadın imajını filmdeki karakterlere yüklediği roller ile net şekilde ortaya koymaktadır. Örneğin Dorothy Wallens filmde sadece bir kadın kimliğini temsil etmemektedir. Genel erkeklik algısının bir yansıması olarak görülebilecek Dorothy, şiddete, cinselliğe, vahşi fantezilere kurban edilen ve bu durumdan zevk alan bir kimlik şeklinde resmedilmektedir. Ayrıca Dorothy çoğu sahnede çaresiz ve erkeğin isteklerine boyun eğmek zorunda kalan bir kişilik olarak sürekli gözyaşı dökmektedir. Lynch, bu üslupla aslında kadının erkek tarafından bastırılmasının ve sindirilmesinin işin doğası olduğunu yarattığı bu alternatif *femme fatale* kadın modeli üzerinden seyirciye sunmaktadır. Dorothy klasik bir *femme fatale* değildir. Lynch'in Neo-Noir'e kattığı kişisel yorumunun sonucunda yarattığı düşsel bir *femme*

fatale'dir. Bu nedenle filmin final sahnesinde Dorothy cezalandırılan değil çocuğuna kavuşan bir anne rolünde filme eklenmektedir. Fakat görüldüğü üzere, Lynch yine kadını belirli kalıpyargılar çevresinde yorumlamaktan kendini alıkoyamamaktadır.

Bir diğer ana kadın karakter Sandy ise olabildiğince masum ve kırılgan örüntülerle tasvir edilmektedir. Ancak film kurgusu içerisinde Sandy diğer yandan başarısız bir karakterdir. Jeffrey'nin ondan talep ettiği istekleri bir türlü başarıyla yerine getirememektedir. Bu sebeple kırılganlık ve beceriksizlik Sandy'e dair en belirgin iki temel imaj olarak görülebilmektedir. Filmde, Jeffrey'nin hayalinde arzuladığı kadının Dorothy olduğu aşikârdır. Hatta Sandy, Jeffrey ile öpüşmek dahi istememektedir. Lynch, *Blue Velvet* aracılığıyla farklı iki kadın karakter sunumu gerçekleştirmiştir. Ne yazık ki Dorothy de Sandy de yönetmenin sinema anlayışı içerisinde erkek karakterlerin arzuları doğrultusunda hareket eden özneler olarak görülmektedir.

Filmdeki diğer insan göstergeleri Frank ve Jeffrey ise iyilik/kötülük karşıtlığının yönetmence yorumlanmış somut örnekleridir. Frank olabildiğince kötüyü ve ilkel bir erkekliği sembolize ederken, Jeffrey ise iyilik ve merak kavramlarının çevrelediği bir birey olarak yorumlanabilmektedir. Sarı ceketli polis Gordon ve Dedektif Williams ise yozlaşan Amerikan toplumuna ayna tutmak adına Lynch tarafından özellikle tercih edilen iki karakter olarak ön plana çıkmaktadır. Filmdeki diğer göstergeler ise mekân, nesne, doğa ve zemin kategorileridir. Tüm kategorilerin ortak noktası Amerikan toplumunun deforme olan yapısını açık bir biçimde ortaya koyuyor olmalarıdır.

Filmdeki dizisel ve dizimsel göstergeler temel karşıtlıklarla doğrudan ilgilidir. Bilindiği üzere, Lynch sineması da karşıtlıklardan beslenerek anlam yaratma sürecine odaklanmaktadır. Bu bağlamda *Blue Velvet* filmindeki en belirgin ikili karşıtlıklar; iyi-kötü, kadın-erkek, karanlık-aydınlık, gerçek-düş, bilinç-bilinçaltı ve güç-acizlik şeklindedir. David Lynch, bu zıtlıklar aracılığıyla göstergelerin anlamını güçlendirmekte, kendi sinema diline daha güçlü kodlar, yan anlamlar ve olasılıklar eklemektedir.

3.3.2.3. *Blue Velvet* filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar

Blue Velvet filminde belirgin iki metafor olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Bunlardan ilki hortum metaforudur. Jeffrey Beaumont'un babasının kalp krizi geçirirmedi

hemen öncesinde görülen hortum yaşlanmış babanın cinsel anlamda iktidarsız olduğuna dair bir metafordur. Hortumun tıkanması ve hortumdan su gelmemesi cinsel anlamda bir rahatsızlığa dair bir tür eğretilerdir. İkinci metafor ise böcek metaforudur. Böcekler filmin hem başlangıcında hem de kesik kulak sahnesinde bir tür laneti eğretilmekte ve metafor olarak yönetmence kullanılmaktadır. Mavi kadife ve mavi elbise ise düzdeğişmeceye örnektir. Bu filmde bu iki kavram kadın kimliğinin metonomisidir. Kadınla özdeşleştirilen estetik, güzellik, cinsel cazibe gibi kavramlar mavi nesneler aracılığıyla kadının imajını oluşturmaktadır.

Son olarak ilgili yapımda bazı sosyo-kültürel kodlar olduğunu söylemek mümkündür. Kodlar geçmişten günümüze uzanan kavramsal benzerliklere ya da ortaklıklara atıfta bulunmaktadır (Elden, 2009: 16). Örneğin güzellik ve estetik kavramlarının neredeyse her kültürde Aphrodite ile bağdaştırılması bir tür kültürel bağlamdır ve bu örnek bir kod olarak nitelendirilebilir. Bu filmde ise kültürel bir kod olarak mavi renk ele alınmaktadır. Normalde çoğu kültürde mavi özgürlük ile özdeşleştirilmektedir. Ancak David Lynch'in ustaca dokunuşu ile buradaki özgürlük teması, Dorothy'nin baskılanması ya da özgürlüğünün elinden alınması ile bağdaştırılmaktadır. Kısaca yönetmen alışlagelmiş kodların rutin anlamlarına yönelik bir saldırıda bulunarak çeşitli ihlaller yaratmakta ve bu kodların anlamlarında oluşturduğu esneklik ile seyirciyi kadın kimliği noktasında farklı bir perspektiften bakmaya yönlendirmektedir.

3.3.3. *Blue Velvet* Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi

Bu bölümde, ilgili yapımdaki psikanalitik göndermeler derinlemesine incelenmiş ve kadın kimliğinin alt bileşenleri psikanalizin içinde barındırdığı çeşitli kavramlar yardımıyla ortaya konulmuştur. Bu noktada kadın imajının erkek perspektifinden nasıl ele alındığını daha net ortaya çıkarma adına bu yapımın psikanalitik analizi belirli kategorilere ayrılarak tahlil edilmiştir.

3.3.3.1. *Blue Velvet* filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili

Blue Velvet, baştan sona psikanalitik örüntülerle oluşturulmuştur. Freud'un psikoseksüel dönem kuramına dair net göndermeler taşıyan bu yapım, David Lynch'in

Freudyen bakış açısını birçok farklı bağlamda ele aldığı yapımlardan biridir. Filmin en belirgin noktası belki de bu yapımın ödipal karmaşa üzerine kurulu olmasıdır (McGowan, 2007: 90). Bu noktada simgesel anne Dorothy ve simgesel baba Frank'dir. Jeffrey ise hastalanan babası yerine Frank'i ve annesi yerine de Dorothy'i koyarak bir özdeşleşme yaşamaktadır. Jeffrey'in Dorothy'e duyduğu haz isteği de bu durumu açıklar niteliktedir. Anneye âşık olan erkek çocuk, babayı bir tehdit olarak görmekte ve babanın onu hadım ederek yok edeceği korkusuna kapılmaktadır. Filmde de Jeffrey, Frank'i bir tehdit, bir tehlike olarak görür ve bu korkunun özünde kastrasyon korkusu söz konusudur. Nitekim bu durumu kanıtlar birçok sekans olduğunu iddia etmek mümkündür. Frank'in Dorothy ile beraber olduğu sahnenin hemen ardından bir fade-out gerçekleşmektedir. Ancak bu fade-out esnasında bir saniyelik bir görüntü ortaya çıkmaktadır. Bu görüntüde Jeffrey'nin öz babasının hastanedeki imajı yansımaktadır. Lynch bu kısa sahne aracılığıyla ödipal bir göndermede bulunmaktadır. Buna göre, Jeffrey babasıyla yaşadığı çatışmayı bir düş düzleminde Frank ile de yaşamaktadır. Bu nedenle Jeffrey'nin ödipal karmaşası *Blue Velvet*'de Lynch tarafından gözler önüne serilmektedir (Nieland, 2012: 41).

Filmdeki ödipal karmaşaya yönelik bir diğer sahne de Frank'in Dorothy ile zorla beraber olduğu sevişme sahnesidir. Jeffrey genç bir delikanlı olarak muhtemelen henüz bir cinsel deneyime sahip değildir. Dolayısıyla Frank ve Dorothy'nin sıradışı seks sahnesi, Freudyen açıdan bakıldığında anne ve babanın sevişmesi ve çocuğun bu duruma istemsizce tanık olmasıyla bağdaştırabilir. Bu noktada Jeffrey, Frank'in Dorothy ile beraber olmasından rahatsızlık duymaktadır. Çünkü Jeffrey anne figürü olarak Dorothy'e ilgi duymakta ve Frank'i bir rakip olarak görmektedir. Jeffrey'nin Frank tarafından kaçırıldığı sahnede de Frank'e yumruk atması ve Dorothy'i koruma çabası bu durumla doğrudan ilişkilidir. Ancak Frank'in Jeffrey'i dövmesi ise kastrasyon endişesine dair sert bir göndermedir.

İğdiş edilme konusuna dair filmdeki bir diğer gönderme ise Dorothy'nin Jeffrey'i dolapta yakaladıktan sonra elindeki bıçakla etkisiz hale getirdiği sahnedir. Burada bıçak hem fallik bir imaj temsili sunmakta hem de kastrasyon endişesine dair bir sembol olarak yer almaktadır. Kadının tahakküm konumunda olduğunda erkeklik dürtüsünün yok olma ihtimali, yönetmen tarafından bu sahnede net şekilde ortaya konulmaktadır. Lynch, bu sahnenin sonunda Jeffrey ve Dorothy'nin yaşadığı cinsel birliktelik ile bu kastrasyon endişesinin geçici bir durum olduğunu ima etmekte ve kadının iktidar konumuna geçişinin

geçici bir süreç olduğuna dair bir göndermede bulunmaktadır. Görüldüğü üzere, filmde kastrasyon hem Oedipus Kompleksi üzerinden işlenmekte hem de *femme fatale* tehditi üzerinden vurgulanmaktadır.

Filmdeki bir diğer önemli psikanalitik uzantı eril bakış meselesidir. Jeffrey'nin Dorothy'nin evine gizlice girdiği ilk sahnede erkeğin bakışının kadın bedenine yöneldiği skopofilik süreç belki de bu filmin çoğu izleyici için de en akılda kalan sahnesidir. Skopofili daha önce de ifade edildiği üzere parafilik bir deneyimdir ve kişilerin fotoğraflarına bakarak, film izleyerek ya da başkalarının sevişmesini dikizleyerek duyulan cinsel hazza atıfta bulunmaktadır. Bu bağlamda Jeffrey bir süre dolabın içinden Dorothy'yi izler. Sonraki sahnede ise Dorothy ve Frank'ın sevişmelerini izleyerek bir tür cinsel doyuma ulaşır. Erkek bakışı için kadın etsel, bedensel bir uzamdır ve Lynch'in skopofilik bir deneyim yaratarak izleyicinin haz dürtüsünü tetiklediği bu sahne olabildiğince kadını öteki konumuna iten bir sekanstır.

Eril fallik dürtünün bakış dürtüsü ile bir araya gelmesi kadının nesneleşmesini sinema ekseninde daha olası hale getirmektedir. Erkeğin başkalarına bakarak seksüel bir haz alması adına sinemada kadının nesne konumunda betimlenmesi, haz dürtüsünü harekete geçirmekte ve film izleme deneyimi bir libido boşaltma aracına dönüşmektedir. Eril bakışın altında yatan en temel şey merak kavramıdır (Demirci, 2006: 34). Jeffrey'nin kadın bedenine olan merakı, bilinmezi keşfetme isteğini harekete geçiren bir dürtüye dönüşmektedir. Lynch'in burada eril bakış dokusuyla yarattığı evren, psikanaltik açıdan dürtülerin doyurulması ve haz duygusunun boşaltımı üzerine kuruludur. Bu noktada salt kadının doyum vasıtası olarak tasvir edilmesi ise Lynch sinemasında kadına dair yaklaşımın oldukça olumsuz olduğuna dair belirgin bir göstergedir.

Blue Velvet, eril bakışın yanı sıra, Kaja Silverman'ın literatüre kazandırdığı eril sesin kadını baskılama unsuru olarak kullanıldığı tezine dair güzel bir örnek teşkil etmektedir. İğdiş edilme korkusunu bastırma adına erkek, bağırarak, sesini yükselten ve kadını bu yöntemle ikinci plana iten bir güç olarak tasarlanmıştır. Silverman (1988), sinemanın, eril bakıştan bağımsız olarak ses uzantısı aracılığıyla kadını sindirdiğini ileri sürmektedir. *Blue Velvet* filminde de kadın karakterler uzun cümleler kurmamakta, diyalogları genelde sınırlı kalmaktadır. Buna ek olarak, hem Dorothy hem de Sandy filmde sıklıkla ağlarken ve yardım isterken görüntülenmektedir. Dolayısıyla kadının sesi çaresizliği ve muhtaçlığı

sembolize etmektedir. Lynch'in bu diyaloglar ve ses kullanımı konusundaki tavrı, kadının ikincil konumda betimlenmesini bir hayli mümkün kılmaktadır.

3.3.3.2. *Blue Velvet* filminde Voyorizm ve Özdeşleşme

Eril bakış meselesinin bir diğer uzantısı da röntgenci bakış yani voyoristik bakıştır. *Blue Velvet*, bu noktada birçok sahnede röntgencilik deneyimini tetikler nitelikte sahneler içeren bir yapıya sahiptir. Jeffrey'nin Dorothy'i dikizlediği dolap sahnesi filmdeki en belirgin röntgencilik örneği olsa da, Dorothy'nin birçok sahnesi genel bir voyorizm dokusuna sahiptir. Dorothy'nin şarkı söylediği her iki sekans da bir tür röntgencilik deneyimi yaşatmaktadır. Gizemli, çekici, alımlı ve olabildiğince seksi bu kadını izlerken salt Jeffrey ve Frank dürtüsel bir haz almamakta, izleyici de bu bakma deneyiminden kaynaklı dürtüsel bir doyuma ulaşmaktadır. Odell ve Blanc (2012: 65) bu tespiti şu cümlelerle desteklemektedir:

“Filmin ana konularından biri de röntgencilik (voyeurism) ve izleyen izlenilen tarafından nasıl yozlaştırılabildiğidir. *Blue Velvet* bütün bunları seyirciye, karakterin izleme sevgisinin -aykırı olmanın ve cinselliğin gerilimi ile- kendisine ve haliyle seyirciye, keyif ve tehlike sunmasıyla anlatır. Bir bakıma seyirci pasif röntgenci olur, ekranda olanların onları etkilemeyeceğini ve kendilerinin (izlenilen tarafından) fark edilemez olduklarını bilirler”.



Resim 3.2. Eril bakış ve voyorizm¹⁶

Sinemanın teknik imkânlarının da bu filmin voyoristik öğeler barındırmasını bir hayli kolaylaştırdığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Kameranin konumlandırma şekli

¹⁶ <https://lwlies.com/articles/blue-velvet-rear-window-voyeurism/>, Erişim Tarihi: 17.10.2020.

sıklıkla gözetleme dokusu içerisinde yer almaktadır. Bu sayede izleyici film boyunca Dorothy karakterini tıpkı Jeffrey gibi dikizlemekte ve bir tür özdeşleşme deneyimi yaşamaktadır. Yönetmen bu bağlamda sinemanın olanaklarını kadın imajını nesneleştirme amaçlı kullanmakta, çıplaklık ve cinsellik kamera açılarının etkisiyle çok daha fazla izleyicinin dikkatine sunulmaktadır (Nieland, 2012: 33).

3.3.3.3. *Blue Velvet* filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm

Mavi Kadife psikanaliz noktasında dürtü, zevk ve sapkınlık üçgeninde yer almaktadır. Bu sebeple filmdeki dürtüler cinsel ve yıkıcı olmak üzere iki yolla libidinal bir boşalmayı mümkün kılmaktadır. Cinsel dürtülerin boşaltımı bir nesne ile sağlanırken yıkıcı bir dürtü boşalımını ise acı etmeniyle sağlanabilmektedir. *Blue Velvet* filminde dürtüler bu iki yolla da tatmin edilirken izlenen yol sadomazoşizm ve fetişizm ile doğrudan kesişmektedir. Ancak buradaki fetiş ve şiddet odaklı haz isteği, Lynch'in bakış açısından kaynaklı olarak tek taraflıdır. Dolayısıyla acı çeken de nesneleştirilen de kadındır. Bu nedenle filmdeki karakterlerin dürtülerini doyuma ulaştıran, libidal enerjilerini belirli ölçülerde tatmin eden karakterler yalnızca kadınlardır. Dorothy, Frank'i ve Jeffrey'i cinsel ve nesnel açıdan doyuma ulaştırandır. Bunu yaparken fetiş nesne olarak karşımıza çıkan mavi renkli kadifeden mendil fetişizm temasını net olarak ortaya koymaktadır. Öyle ki Frank hem Dorothy ile sevişirken bu mendili ağzına alarak dolaylı bir doyum yaşamakta hem de oral dürtülerini bu yöntemle doyurmaktadır (Roche, 2009: 456).



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Resim 3.3. *Blue Velvet* film afişi (2)

Sinemada cinsel içerikli sahnelerin şiddet unsuru ile bir arada kullanımı yaygın bir yöntem olarak nitelendirilebilir. Ancak Lynch'in 1986 yılında bunu sadomazoşizm ile bir arada kullanması o dönem için büyük bir cesaret olarak adlandırılmıştır (Rodley, 2013: 164). Dorothy'nin gerek Frank ile gerekse Jeffey ile olan sevişme sahneleri porno endüstrisinden esinlenen sahneler barındırmakta, hatta ilgili yapımda snuff filmlerin sadomazoşist öğelerine benzer sekanslar bulunmaktadır. Resim 3.3'de yer alan film afişi de *Blue Velvet* filmine aittir. İlgili poster filmin Türkiye gösteriminde kullanılmıştır. Dikkatle bakıldığında film afişinin fetişize dürtülere yönelik dokular içerdiğini görmek olasıdır. Görseldeki bıçak imgesi, çıplaklık ve şiddet göndermeleri bu argümanı kanıtlar niteliktedir. Kısaca Lynch'in bu filmi, eril şiddet ve parafilik arzuların giderilme ve sönümlenme aracı olarak kadın benliğini bir hayli hırpalayan bir yapım olarak dikkat çekmektedir (Gürkan, 2012). Görüldüğü üzere, *Blue Velvet* feminist bir perspektiften bakıldığında, oldukça sert ve kadın karşıtlığını bir hayli merkeze almış bir sinema filmi olarak görülmektedir. Gerek semiyotik bakış açısı gerekse psikanalitik okumalar film boyunca hep kadının aleyhine çözümlemeler yapılmasını mümkün kılmaktadır.

3.4. *Wild at Heart* (Vahşi Duygular) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi

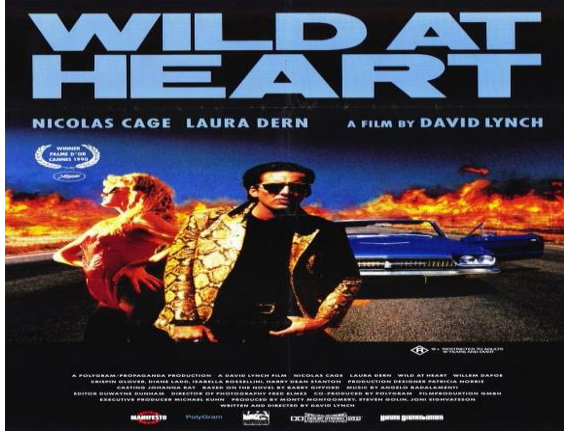
Bu bölümde *Willd At Heart* filmi feminist bir perspektif ile ele alınmakta ve Lynch sinemasında kadın kimliği göstergebilim ve psikanaliz eşliğinde irdelenmektedir.

3.4.1. *Wild At Heart* Filminin Künyesi ve Kısa Özeti

Yapım Yılı/Süre: 1990-124 dakika

Yönetmen/Senaryo: David Lynch/David Lynch&Yapımcı: Michael Kuhn, Mony Montgomery, Steve Golin, Sigurjon Sighvatsson&Müzik: Angelo Badalementi.

Oyuncular: Nicholas Cage (Sailor Ripley rolünde), Laura Dern (Lula Pace Fortune rolünde), Diane Ladd (Marietta Pace rolünde), Harry Dean Stanton (Johnnie Farragut rolünde), W. Morgan Sheferd (Mr. Reindeer rolünde), Willem Dafoe (Bobby Peru rolünde) (Rodley, 2013: 393).



Resim 3.4. *Wild at Heart* film afişi¹⁷

Bir yol öyküsü olan *Wild at Heart* (Vahşi Duygular) Carolina sınırında, Cape Fear isimli bir kasabada gerçekleşen bir parti sahnesi ile başlar. Filmin hangi zaman aralığında geçtiğini ilk etapta anlamak pek mümkün değildir. İlgili film iki ana karakteri olan Sailor ve Lula'nın tutkulu ve serüven dolu aşkını kendine konu almaktadır. Lula'nın annesi Marietta'nın kötü planları yüzünden hapse düşen Sailor bir süre sonra hapisten çıkar ve Lula ile olan ilişkileri kaldığı yerden devam eder. Ancak Marietta'nın bu ilişkiye karşı olması sebebiyle genç çift bir arabaya atlar ve ilişkilerini özgürce yaşamaya başlar. Bu durumu kabullenemeyen Marietta hem eski sevgilisini hem de yeni sevgilisini Sailor'u öldürmek adına çiftin peşine takar ve olaylar bu doğrultuda ilerler. Bu esnada Lula'nın genç bir kızken yaşadığı istismarı, annesi Marietta'nın babasını nasıl öldürdüğünü, Sailor ve Marietta'nın tuhaf ilişkisine tanıklık edilir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Lula ve Sailor konakladıkları bir otelde Bobby Peru isimli bir adamla tanışır. Bobby hem Lula'yı taciz eder hem de Sailor'u bir soyguna yardım etmesi için ikna eder. Soygun nedeniyle Sailor tekrar hapse girer ve bu süreçte Sailor'dan hamile kalan Lula çocuğunu büyütür ve Sailor'un hapisten çıkmasını bekler. Filmin sonunda Sailor ve Lula bazı gelgitler yaşasa da en nihayetinde birbirlerine kavuşur ve film mutlu sonla tamamlanır.

3.4.2. *Wild At Heart* Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi

Wild at Heart isimli film, içerdiği kodlar ve sembolik göndermeler dolayısıyla göstergebilimsel çözümlemenin bileşenlerine oldukça uygun bir yapımdır. Bu nedenle ilgili çalışmadaki kadın imajının, patriyarkal örüntülerle nasıl öteki konumuna dönüştürüldüğünü anlamak için ilgili yapım semiyotik bir perspektifle incelenmiş ve

¹⁷ <https://tr.pinterest.com/pin/436778863830928341/>, Erişim Tarihi: 21.10.2020.

hegemonik erkekliğin uzantıları ve kadın kimliğine dair detaylar eleştirel ve feminist bir bakış açısıyla ortaya konulmuştur.

3.4.2.1. *Wild At Heart* filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi

Wild at Heart, Lynch külliyatı incelendiğinde belki de anlatımı en yalın filmlerden biridir. Bunun temel nedeni ilgili filmin *The Wizard of Oz* öyküsünün modern bir Lynch yorumu olmasıyla açıklanabilir (Odell ve Blanc, 2011: 79). Ancak yönetmenin kadına dair tutumu, öykündüğü hikâyenin yapısından ciddi ölçüde ayrılmakta ve bu filmde Lynch oldukça sert öğeler kullanarak kadına dair olanı bir hayli acımasız şekilde ele almaktadır. Bu noktada göstergebilimin eril ideolojiyi ortaya koyma yetkinliği filmdeki çoğu meseleye ayna tutabilmektedir.

Filmin görüntüsel anlatımı içerisinde birçok Lynchvari klişe imaj yer alsa da, bazı göstergeler daha fazla ön plana çıkmaktadır. Örneğin alev ve ateş simgesi iki yönlü ele alınan bir kavram olarak bir tür ikili karşıtlık oluşturmaktadır. Alev ve ateş sahneleri hem ölümü hem de yaşamı temsil eder bir şekilde sunulmaktadır. Lula ve Sailor'ın sevişme sahnelerinden hemen önce sıklıkla yeni bir doğuma ve yaşama atıfta bulunmak adına ortaya ateş simgesi çıkmaktadır. Diğer yandan alev bir ölüm ve bitiş sembolüdür. Lula'ya tecavüz eden adam arabası yanarak ölmekte, Lula'nın babası ise yine yakılarak, alevler içinde hayatını kaybetmektedir. Bu perspektifle bakıldığında, Lynch standart kabul edilen imgelere dair bir esneklik yaratarak izleyicinin zihninde kaygan ve muğlak bir zemin oluşturmaktadır.

Wild at Heart, toplumsal cinsiyet ekseninde ele alındığında ise Lynch'e yönelik bazı suçlamalar olduğu görülebilmektedir. Bu noktada Yılmaz (2004: 103) bu durumu şu ifadeleri kullanarak özetlemektedir:

“Film çoğu kez, David Lynch'e karşı *Blue Velvet* ile başlamış olan mizojinist iddialarını da bir kez daha gündeme getirir. Çünkü filmin pek çok sahnesi kadınları aşağılar birer metin olarak da okunabilir. Özellikle komedi unsuruna dönüştürülen Marietta karakteri ve Bobby Peru'nun Lula ile yaşadığı garip tecavüz sahnesi buna bir örnek teşkil eder. Aynı şekilde Isabelle Rossellini'nin canlandığı Perdita Durango karakteri için de aynı şey söylenebilir”.

Filmin içerisinde yer alan ana kadın karakterler ve yan karakterler grotesk bir bakış açısıyla, çıplaklıkla, erotizmle ve edilgenlikle resmedilmektedir. İlk olarak Lula, genç ancak erkeklerin beraber olmak için can atacağı, oldukça ateşli bir kadın kimliği ile betimlenmektedir. Genç kız Sailor'a âşıktır, ancak Lula'nın aşkı bağımlılık noktasında bir edilgenlik taşımaktadır. Sailor'un mantıklı ya da mantıksız tüm eylemlerinde sorgusuz sualsiz bir tavırla Lula hep oradadır. Lula'nın başına gelen hemen her olay erkek hegemonyasının sonucudur. Film boyunca Lula tecavüze uğrar, kürtaj olur, şiddete maruz kalır, taciz edilir ve eril bakış hep bu genç kadının üzerindedir. Hatta Bobby Peru'nun Lula'ya onla beraber olmak için uyguladığı psikolojik şiddet sahnesi belki de filmin en unutulmaz sahnesidir. Bu sahnede, Lula cinsel ve mental anlamda erkekliğin edilgen öznesi konumundadır (Nieland, 2012: 73). Dolayısıyla Lynch her ne kadar birçok röportajında Lula'yı diğer kadınlardan ayrı bir kategoriye koyarak onu kutsasa da, filmin derinlemesine incelenmesi sonucunda durum kadın imajı açısından bir hayli olumsuzdur (Rodley, 2013: 234). Düz anlam bağlamında Lula belki de masumiyeti temsil etmektedir. Fakat Lula'nın deneyimleri ve trajedisi yan anlam bağlamında kadının patriyarkal düzendeki rutinine dair bir atıf olarak görülmektedir.

Filmdeki ikinci en belirgin ana kadın karakter Lula'nın annesi Marietta'dır. Marietta, bazı *femme fatale* nitelikler taşımaktadır. Her ne kadar *Wild at Heart* bir dedektif filmi olmasa da ve Neo-Noir kurgusunu tam olarak temsil etmese de, Marietta etrafındaki erkeklerin ölümüne neden olan, lanetli ve korkutucu bir karakter niteliği göstermektedir. Bunun yanı sıra Marietta grotesk ve kötü kalpli bir karakter olarak sunulmaktadır. Örneğin eline, yüzüne ruj sürdüğü sahne oldukça sıradışı bir tasvir içermektedir. Marietta aynı zamanda filmde *The Wizard of Oz*'daki kötü kalpli cadı olarak da resmedilmektedir. Marietta bir anne figürüdür ancak Lynch alışlagelmiş klişe anne imajını bu filmde bir hayli sarsmakta ve kadın imgesine sert bir üslupla saldırmaktadır. Bunu yaparken ise eril bir mizah anlayışı kullanmakta ve bu durum kadın kimliğini olumsuz bir noktaya taşımaktadır.

Filmdeki diğer kadın karakterler de yine tuhaflıklar ile özdeşleştirilmiştir. Mr. Reindeer'in her sahnesinde, bu adama hizmet eden, genç ve çıplak hizmetçiler görülmektedir. Bu kadınlar, Reindeer'in isteklerini yerine getirmek için adeta can atmaktadır. Erotik, edilgen ve yüzeysel köleler olarak tasvir edilen bu genç kadınlar, Lynch'in düşsel düzlemine dair de bazı ipuçları barındırmaktadır. Düz anlam açısından

bakıldığında belki bu çıplaklık sıradan bir aşırılık olarak görülebilir. Ancak kadının bu derece erotize edilerek nesneleştirilmesi, üstüne üstlük bir de hizmetçi rolünde betimlenmesi kadının erkeğin kölesi olduğuna dair bir tür yan anlam ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Filmde yer alan diğer tuhaf kadın karakterler ise Teksas, Big Tuna kasabasındaki otel sahnesinde ortaya çıkan porno oyuncularındır. Oldukça şişman ve neredeyse tamamen çıplak bu kadınlar müzik eşliğinde dans etmektedir. Lynch, bu sahnede de kendince bir komedi unsuru yaratmakta ve bu durumu kendi sineması için normalleştirmektedir. Fakat Lynch'in sürekli olarak kadını değersizleştiren tasvirleri bu filmde de belirgin olarak görülebilmektedir. Filmdeki diğer iki yan kadın karakter ise Perdita Durango ve onun annesi olan çete lideri kadındır. Bu iki kadın da yine bedenleri ve tehlikeli kimlikleri ile *femme fatale* çizgiler taşımakta ve hayatlarına girdikleri erkeklere bir şekilde zarar vermektedir.

Filmdeki erkek karakterler ise toksik erkeklik nitelikleri taşımaktadır. Sailor, her ne kadar aşkı için adam öldürse de, genel anlamda şiddet ve suça yatkın bir karakterdir. Ayrıca Sailor, Lula'ya oranla olgunlaşmamış, çocuksu ve amaçsız bir kimliktir. Bu bağlamda Sailor'ın patetik bir ruhsal durumu söz konusudur. Marcelo Santos ve Mr. Reindeer ise çete liderleridir. Bu iki karakter hegemonik erkekliğin filmdeki yansımalarıdır. Bu erkekliğin dışında kalan Johnnie ise öldürülerek sistemin dışına atılmıştır. Filmdeki zenci karakter ise Sailor'a saldıran bir kiralık katildir. Görüldüğü üzere *Wild at Heart* toplumsal cinsiyet bağlamında incelediğinde, fallosentrik bir yapımla olarak göze çarpmakta, erkeği şiddet unsuru vasıtasıyla olabildiğince yücelten sahneler içermektedir. Kadın kimliği ise bu filmde ciddi ölçüde yara almıştır.

Filmde kadın ve erkek örüntüleri dışında müzik ve mekân kullanımı da oldukça dikkat çekicidir. Yönetmenin bazı sahnelerde heavy metal parçalar kullanarak yarattığı atmosfer bir yol filmi olan *Wild at Heart*'a apayrı bir estetik lezzet katmaktadır. Thrash metal olarak da adlandırılabilir bu sert ve yoğun parçalar, kimi zaman Sailor ve Lula'nın fiziksel yakınlığına ve aşklarına atıfta bulunurken, kimi zaman ise dünyada olup biten ölüm, tecavüz, felaket gibi olaylara dikkat çekmeyi sağlayan aynı zamanda bu örüntülerle baş etmenin zorluğunu ifade eden araçlardır. Dolayısıyla müzik kurgusu filmdeki ikili karşıtıklara da hizmet etmektedir.

Mekân kavramı ise filmin bir yol filmi olması dolayısıyla değişkenlik göstermektedir. Cape Town'da başlayan hikâye önce New Orleans'a oradan da Teksas'a uzanmaktadır. Yani doğudan batıya doğru bir yol alma söz konusudur. Bu durum filme dair bazı göndermeler yapmaktadır. Birincisi *The Wizard of Oz*'daki doğunun kötü cadısı ile batının kötü cadısına dair bir atıf söz konusudur. Genç çift batıya gittikçe bir yandan işleri zorlaşmakta bir yandan da hayatın gerçekleri ile karşılaşmaktadır. Ancak diğer yandan Sailor ve Lula'nın mutluluğa ulaşmak için karşılarında bazı fırsatlar çıkmaktadır. Bu yolculuk öyküsü Sailor ve Lula'nın olgunlaşmasının serüvenidir. Yollar ilerledikçe genç çift hayatın travmalarını keşfetmekte, bu realite ile yüzleşmekte ve daha olgun kimliklere bürünmektedir. Öyle ki Lula yetişkin bir kadın olur, çocuk doğurur ve anne olur. Sailor ise özgürlük takıntısının yaşattığı ikilemden sıyrılır, baba olur ve sorumluluk alarak Lula ile bir hayat kurmaya karar verir. (Odell ve Blanc, 2011: 80-81).

Filmin genel anlatı dokusu şiddet ve cinsellik üzerine kuruludur. Lynch, dönemi için bir hayli cesur sekanslar çekmiştir. Kopan kafalar, ezilen beyinler, fazlasıyla cüretkâr sevişme sahneleri yönetmenin bir sonraki filmlerine dair de ışık tutmaktadır (Rodley, 2013: 264-265). Ayrıca yönetmen bu filmde metinlerarasılık bağlamında çeşitli göndermeler yaparak postmodern sinemanın alt bileşenlerine de selam göndermektedir. *The Wizard of Oz* filminin ana karakteri Dorothy Gale isimli bir kızdır. Yönetmen'in *Blue Velvet* filminde Dorothy ismini kullanmasının en büyük nedeni bu hikâyeden oldukça fazla etkilenmiş olmasıdır. Bu durum *Wild at Heart*'da çok daha fazla kendini belli etmektedir. Dorothy'nin *The Wizard of Oz* öyküsünde giydiği kırmızı pabuçları filmde hem Lula'nın taciz edildiği sahnede hem de Marietta'nın sahnelerinde belirgin şekilde görülebilmektedir. Kısacası, kırmızı ayakkabılar metinlerarasılık bağlamında bir gönderme niteliğindedir.

Filmdeki diğer göndermeler de oldukça sıra dışıdır. Filmin soygun sahnesinde Bobby Peru'nun vurduğu adamlardan birinin eli kopar ve birden içeri giren bir köpek ağzıyla adamın elini alarak oradan kaçır. Bu sekans Akira Kurasawa'nın *Yojimbo* (1961) filmini akıllara getirmektedir (Yılmaz, 2004: 102). *Wild at Heart* bir yol filmi olması dolayısıyla Lynch'in çoğu filme dair öykündüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır. Alfred Hitchcock'un *The 39 Steps* (1935) ve *Young and Innocent* (1937) filmleri firari sevgililerin yol öyküsüdür. Ayrıca Arthur Penn'in *Bonnie ve Clyde* (1967) filmi de genel hatları itibarıyla yine *Wild at Heart*'a ilham olmuş olabilecek bir yol hikâyesi olarak gösterilebilir (Odell ve Blanc, 2011: 81).

3.4.2.2. *Wild At Heart* filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme

Çizelge 3.2. *Wild At Heart* filminin gösterge çözümlemesi

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Sailor	Özgürlük, Şiddet
	Lula	Dişilik, Erotizm, Edilgenlik
	Marietta	Kötülük, <i>Femme Fatale</i>
	Marcelo Santos Bobby Peru	Hegemonik Erkeklik
	Johnnie Faragut	Öteki Erkeklik
Mekân/Doğa	Cape Town New Orleans Teksas	Tehlike, Macera ve Yeni Başlangıçlar
Nesne	Kırmızı Ayakkabı	Dorothy (<i>The Wizard of Oz</i>), Cinsel Cazibe
	Süpürge	Doğunun ve Batının Kötü Cadısı, <i>The Wizard of Oz</i>
	Ateş, Sigara, Kibrit	Yaşam, Ölüm ve Cinsellik
	Kesik El	Fallik İmaj, Ölüm
Açı (Teknik Gösterge)	Kadın Bedeninin Ön Plana Çıkartılması	Eril Bakış

Çizelge 3.2.'de görüldüğü üzere, *Wild at Heart* karakter odaklı bir Lynch filmidir. Filmin en belirgin kadın karakterlerinden biri olan Lula, film boyunca bedeni nesneleştirilen bir seks oyuncuğu olarak gösterilmektedir. Lula'nın cinsel cazibesi Lynch tarafından o kadar fazla vurgulanmaktadır ki genç kadının düşsel flashbackleri çoğu kez gölgede kalmaktadır. Marietta de klasik anne kimliğinden farklı olarak betimlenmiş, kızının erkek arkadaşıyla sevişmek isteyen, kocasını sevgilisine öldürten şeytani bir kimlik olarak sunulmuştur. Marietta bu noktada tipik bir *femme fatale* olmasa da, ölümcül kadın tiplemesine uygundur. Dahası anne ve kızın karakter olarak bu derece farklı olması da filmde yaratılan karşıtlık algısının bir uzantısıdır. Pardeta Durango ve annesi ise bu karşıtlığın dışında yer alan iki kötü kadın karakter olarak filme damgasını vurmaktadır. Özetle, kadın kimliği bağlamında filmde Lynch tarafından ele alınan minör ve majör karakterlerin hemen hepsi olumsuz sıfatlarla kuşatılmıştır.

Filmin erkek karakterleri toplumsal cinsiyet ekseninde değerlendirildiğinde, hegemonik erkeklik kavramı üzerinden okuma yapmak mümkündür. Marcelo Santos, Mr. Reindeer ve Bobby Peru, güç, iktidar ve patriyarkanın tüm olumsuz bileşenlerini kendilerinde barındıran eril bireyler olarak toksik bir erkeklik oluşumuna hizmet

etmektedir. Johnnie Farragut ise bu kirlenmiş erkekliğin dışında kalarak ölümle yok edilen bireydir. Sailor ise kontrolsüz eril şiddetin ve özgürlüğün başat sembolü olarak filmde kendini göstermektedir. Bu bağlamda *Wild at Heart*, erkek egemen dünyanın yarattığı ve kadına yüklediği sorunlu rollerin neredeyse tamamını içinde barındıran çok yönlü bir yapım olarak ifade edilebilir.

Filmin mekân anlamındaki akışkanlığının Lynch'in dinamik bir film yaratma heyecanından ileri geldiğini belirtmek mümkündür. Amerikan şehirlerinin her birinin içerisinde farklı kodlar ve mesajlar söz konusudur. Örneğin Teksas sıklıkla suç unsuruyla bağdaştırılan bir bölgedir ve vahşi batı nitelendirilmesiyle adlandırılmaktadır. Dolayısıyla çiftin Teksas, Big Tuna bölgesine gitmesi aslında filme dair bir foreshadowing (önceden işaret etme) olarak yorumlanabilir. Genç çift New Orleans'dan yola çıkıp Teksas'a yaklaştıkça sürekli cinayetler, kazalar ve soygunlarla dolu bir serüvene sürüklenmektedir. Bu noktada Big Tuna kasabası, Lula ile Sailor'ın tehlikede olduğuna dair mekânsal bir göndermedir. Filmdeki diğer göstergeler daha ziyade *The Wizard of Oz* öyküsünün seyirciye hatırlatılması noktasında ortaya çıkan dokunuşlardır. Lula ve Marietta'nın giydiği kırmızı ayakkabılar, süpürge teması ve yolculuk örüntüsü, göstergesel bağlamda bir öykünmenin sonucudur. Alev, ateş göstergesi daha önce de belirtildiği üzere yaşam ve ölümü sembolize ederken, kesik el ise ödipal bir gönderme barındırmaktadır.

Film dizisel ve dizimsel bir şekilde ele alındığında ikili karşıtlıklar üzerinden çeşitli çıkarımlara varmak mümkün görünmektedir. Kadın-erkek, iyi-kötü, özgürlük-tutsaklık, gerçek-hayal, aydınlık-karanlık gibi temel zıtlıklar ilgili filmdeki anlamı güçlendirmekte, öte yandan toplumsal cinsiyet rollerine dair belirli kalıpyargıları da daha belirgin hale getirmektedir. Lynch'in anlatımında zıtlıkların bu derece aktif rol oynaması yapım içerisindeki temaların daha güçlü hale dönüşmesini mümkün kılmaktadır. Bu noktada Lula ve Sailor'ın oluşturduğu karşıtlık, geleneksel toplumların kadın-erkek rollerine dair güçlü bir tasvir içermekte, David Lynch'in zihninde yer alan kadın imajının tortularını ortaya koymada önemli ipuçları olarak izleyiciye sunulmaktadır.

3.4.2.3. *Wild at Heart* filminde metafor ve metonimi kullanımı / kodlar

Wild at Heart filmi derinlemesine incelendiğinde en belirgin iki metaforun kibrit ve sigara olduğunu söylemek mümkündür. Kibrit ve sigara, ateşi ve alevi çağrıştıran

kavramlar olsa da, film boyunca bu iki kavram zevk, ölüm ve yaşam üçgenini anlatan bir işarete denk gelmektedir. Dolayısıyla sigara ve kibrit, hazzın ve onun yarattığı sonuçların eğretilmesidir. Sailor'un giydiği yılan derisi ceket ise özgürlüğün metaforudur. Ancak Sailor bu ceket ne kadar giyerse giysin bir şekilde hapisshane de geçirdiği yıllar bu metaforun anlamında bir tür esneklik yaratmaktadır. Metonomi yani düzdeğişmeye örnek olarak filmdeki kırmızı ayakkabılar gösterilebilir. Bu kırmızı pabuçlar hem *The Wizard of Oz* filmine dair bir sembolik göndermede bulunmakta hem de kadının cinsel bağlamdaki çekiciliğini ortaya koymak adına kullanılan bir nesne olarak yönetmence vurgulanmaktadır. Öyle ki Lynch bu ayakkabıların olduğu sahnelerde genelde zoom yaparak bu pabuçlara dair özel bir anlam yüklediğini izleyiciye hissettirmek istemektedir.

Son olarak bu yapımdaki en belirgin kültürel kod, özgürlük ve yolculuk ikilemi üzerinedir. Özgürlüğe ulaşmak adına uzaklara giden Sailor ve Lula, bu süreçte hep bir şekilde kendilerini tutsaklık kavramının pençesinde bulmaktadırlar. Dolayısıyla çoğu kültürde yer alan uzaklara giderek daha mutlu ve özgür olma arzusu, David Lynch'in bu yapımında bir tür kafese dönüşmektedir. Lynch geleneksel anlamlara getirdiği sürreal ve postmodern yorumlar sayesinde, filmdeki çok katmanlılığı arttırmakta ve bütünsel bir yapım yaratmaktansa, karmaşa, kaos ve anlaşılmazlık gibi temalar üzerinden filmin temel yapısını inşa etmektedir.

3.4.3. *Wild at Heart* Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi

Bu bölümde ilgili yapımdaki patriyarkal örüntüler ve göndermeler psikanalizin öğretileri aracılığıyla incelenmiştir. Bunun sonucunda David Lynch sinemasında kadına dair yaratılan genel perspektif ortaya konulmuştur. Bunu sağlamak adına, filmde eril bakış kavramı etrafında psikanalitik temalar üzerine çok yönlü bir sınıflandırma oluşturulmuş ve film incelemeleri bu doğrultuda gerçekleştirilmiştir.

3.4.3.1. *Wild at Heart* Filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili

Lynch sineması psikanalitik tahlillere oldukça uygun, Freudyen ve Lacanyen temalar barındıran, kurgusal bir dokuya sahiptir. Bu filmde de Oedipus kompleksi teması farklı bir açıdan işlenmektedir. Burada devreye giren ana tema Electra kompleksidir. Electra kompleksi kız çocuğunun babaya duyduğu aşkı ve anneye duyduğu öfke ve nefreti

adlandırmak için kullanılan bir kavramdır. Kız çocuğunun 3-5 yaşları arasında deneyimlediği bu sürece göre, kız çocukları tarafından sevgi nesnesi olarak görülen anne figürünün, kızlarına bir penis sağlamaması kız çocuklarında penis kıskançlığına yol açmaktadır. Bu durum kız çocuğunu babaya yakınlaştırmakta, dışı ruh babadan bebek sahibi olmak istemekte, bunun gerçekleşmeyeceğini keşfettiğinde ise baba ile özel bir duygusal bağ kurmaktadır. Bu kavram Freud tarafından Oedipus kompleksi olarak adlandırılmaya devam ederken Freud'un öğrencisi Carl Gustav Jung ise bu durumu Electra sendromu olarak tanımlamıştır (Topçu, 2017).

Wild at Heart filmi de Lula'nın annesi ile olan sorunlu ilişkisine odaklanmaktadır. Anne Marietta, Lula'ya aşırı düşkündür ancak Lula annesine net bir kızgınlık beslemekte, babasının ölümünden sonra ise baba figürü olarak kendine Sailor'ı seçmektedir. Bu durumun Electra kompleksi kavramına dair bir gönderme olduğu iddia edilebilir. Lula, babasının trajik ölümünden dolayı çok mutsuzdur. Bundan ötürü babasına derin bir özlem duymakta ve bu özlemi sürekli olarak sevgilisi Sailor ile paylaşmaktadır. Öte yandan Lula'nın içten içe annesine sürekli olarak tepkisel tavrının iki ana kaynağı söz konusudur. Bunlardan birincisi annesinin babasının ölümünden sonra başka erkeklerle beraber olmasıdır. İkincisi ise Marietta'nın Sailor'dan nefret etmesidir. Kısaca Lula'nın babasına ve Sailor'a duyduğu aşk ve özlem, diğer yandan annesi ile yaşadığı uzun soluklu çatışma, Electra kompleksinin bileşenleri ile uyumlu bir durum ortaya koymaktadır.

Filmde Oedipus kompleksine yönelik karşı bir okuma yapmak da mümkündür. Bu okumaya göre Marietta bir anne figürü olarak Sailor'dan hoşlanmaktadır. Bu bağlamda Sailor erkek çocuk olarak anneye âşık olan değil annenin âşık olduğu kimliktir. Ancak anneye karşılık vermeyen erkek çocuk bu durumda bir tür iğdiş tehdidiyle karşılaşmakta, Marietta onu yok etmek istemekte ve bunun sonucu olarak Sailor bıçaklı saldırıya uğramaktadır. Bıçak burada kastrasyon endişesinin nesnesi konumunda yer alırken, Sailor bu hadım tehlikesinden karşısındaki kişiyi yok ederek kurtulmaktadır. Marietta'nın "senin yumurtalıklarını keseceğim" cümlesi de kastrasyon endişesinin somut bir yansıması olarak filmde kendine yer bulmaktadır. Lynch'in esnek ve çok katmanlı sinema anlayışı hesaba katıldığında, Oedipus kompleksine yönelik bu farklı çözümlemenin olası olduğu görülmektedir.

Filmde eril bakış kavramı sinemanın imkânları vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Bu noktada Laura Mulvey'in (1989) makalesi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda anlattığı bakış türleri akla gelmektedir. Daha önce 1.3.4.1.1 bölümünde de ifade edildiği gibi, bakış sinema filmlerinde üç şekilde gerçekleşmektedir. Bunlardan ilki kameranın bakışıdır. İkincisi sinema izleyicisinin bakışı, üçüncüsü ise oyuncuların birbirlerine olan bakışıdır. Bu filmde de gerek kameranın yarattığı çekim açıları gerekse filmdeki oyuncuların bakışları eril hazzın ifşasına uygun şekilde kullanılmaktadır. Erkek bakışı filmin hemen her sahnesinde bir şekilde hissedilebilmektedir. Gerek Lula'nın sahnelerinde gerekse diğer kadın oyuncuların sahnelerinde kadın bedeni olabildiğince çıplak, seksi ve erotik resmedilmiştir. Mr. Reindeer'in hizmetçileri, porno film çeken şişman Teksaslı kadınlar, Sailor'ın beraber olduğu ve Lula'ya cinsel deneyimlerini anlattığı kadın neredeyse tamamen çıplaktır. Lynch, bu kadınların görüldüğü sahnelerde kadın bedenini çok daha detaylı bir şekilde vurgulamaktadır.

Erkek bakışının filmde en belirgin olduğu sahne, Lula'nın Sailor ile Big Tuna'da kaldığı otelde gerçekleşmektedir. Sailor ve Lula otelin etrafında birkaç adam ile karşılaşır ve onlarla sohbet eder. Bu sırada Bobby Peru sahneye girer. Bu sekansta hem diğer adamlar hem de Bobby, Lula'yı derinlemesine incelemekte, genç kız maskülen bakışın ana nesnesi konumuna dönüştürülmektedir. Bu sahnenin ardından gelen sahnede de zaten Bobby Peru'nun Lula'yı taciz ettiği ve eril arzularını tatmin etmek adına genç kıza uyguladığı eril şiddet sahnesi görülmektedir. Kısaca erkeğin bakışı hem kamera açılarının yarattığı perspektif aracılığıyla sağlanmakta hem de filmdeki karakterlerin birbirlerine olan bakışlarıyla oluşturulmaktadır.

Film skopofilik dokunuşlar noktasında *Blue Velvet* ile aynı zemini paylaşmamaktadır. Hikâyenin yol öyküsü üzerine kurulu olması, ev sahnelerinin ve gözetleme sahnelerinin nispeten sınırlı olmasına neden olmaktadır. Bu nedenle filmde skopofili deneyimi oyuncular üzerinden değil sinema izleyicisi üzerinden gerçekleşmektedir. Filmdeki sayısız sevişme sahnesi dolayısıyla, izleyici dolaylı bir skopofilik deneyim yaşamakta, özellikle erkek izleyiciler açısından Lula'nın bedeni dürtüsel bir doyum aracına dönüşmektedir. Ayrıca *Wild at Heart* filmindeki diğer kadın oyuncuların hemen hepsinin cinsel objeler konumuna dönüştürülmesi de skopofilik bir dürtünün sinematik sonucudur.

3.4.3.2. *Wild at Heart* filminde Voyorizm ve Özdeşleşme

Voyorizm deneyimi başkalarını röntgenleme ve dikizleme dürtüsü üzerine kurulu bir parafilidir. *Wild at Heart* voyoristik bakışı doğrudan kendine esas alan ve merkeze koyan bir film değildir. Filmde dikizleme amaçlı kullanılan bir dürbün, kamera ya da bakış gözlemlemek mümkün görünmemektedir. Ancak voyorizm salt cinsel amaçlı bakışlardan ibaret bir kavram değildir. Minor (2013: 22) batı kültürü içerisinde bakışı gerçekleştiren kişinin, bakılan beden üzerinde iktidar sahibi olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda toplumsal açıdan kadın kimliğinin ataerk tarafından izlenmesi, kontrol edilmesi ve bunun sonucunda kadının pasif konuma doğru itilmesi de voyoristik bir yaklaşımın sonucudur.

Film boyunca kadınların hemen her hareketinin erkekler tarafından yönlendirilmesi aslında ideolojik bir voyorizm barındırmaktadır. Kadın, izlenen, gözlemlenen, böylelikle kontrol edilen, dolayısıyla da erkeğin arzularına göre hareket edendir. Erkeğin ideolojik dikizlemeciliği bu nokta da *Wild at Heart*'da gerek Marietta'nın eylemlerinde gerekse Perdita Durango'nun aksiyonlarında görülebilmektedir. Bu bedensel olmayan voyoristik kontrol, filmin geneline yayılmaktadır. Tüm kadın karakterler, erkeklerin himayesi altında, kontrol edilen ve özgürlüğe gitmek için erkeklerden destek alan bireylerdir. *Wild at Heart*'ı izleyen kadın izleyicilerin de bu durumu gözlemlediğinde normalleştirerek kabulleneceği hesaba katıldığında, Lynch'in bir tür özdeşleşme seansı yarattığını iddia etmek de mümkün görünmektedir.

3.4.3.3. *Wild at Heart* filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm

Wild at Heart, belirli nesnelerin haz aracına dönüştüğü bir film olarak fetişistik dürtülerin gözlemlenebildiği bir yapıdır. Sailor'ın filmin ilk sahnesinde işlediği cinayetin hemen ardından zevkle sigara içmesi, yine Lula ve Sailor'un her sevişme sahnesinin sonunda sürekli sigara içmeleri sigaranın bir haz nesnesi olarak kullanıldığını kanıtlar niteliktedir. Bu noktada sigara bir yandan eril şiddet arzusunun tatminin simgesi olarak fetişize edilirken diğer yandan bedensel dürtünün tatmininde de kullanılan fetişistik bir objedir. Filmde özellikle kadın uzuvlarının erotize edildiği bazı fetiş sahneler de söz konusudur. Lula'nın ayaklarına kırmızı oje sürdüğü sahne Lynch tarafından zoomlanmış ve bu sahne bedensel bir haz taşıyıcısı haline dönüştürülmüştür. Kısaca organ kaynaklı bir cinsel dürtü boşalımı sağlamada fetiş kabul edilen bölgeler ön plana çıkartılmıştır.



Resim 3.5. Lula otel sahnesi



Resim 3.6. Marietta sinir krizi sahnesi

Filmde kırmızı renk ve kırmızı objeler de yine çoğu sahnede arzu aracı olarak görüntülenmektedir. Lula ve Marietta'nın giydiği kırmızı ayakkabılar, Marietta'nın ayna karşısında sürdüğü kırmızı ruj filmde erkek hazzına hizmet eder nitelikte yer almaktadır. Kısaca bu fetişistik öğeler, kadın vücudunu bakılan, bunun sonucundan haz duyulan bir nesne konumuna sokmaktadır. David Lynch'in bu atmosferi yaratmak adına çoğu sahnede kırmızı rengi tercih etmesi, tıpkı *Blue Velvet* filminde olduğu gibi bu filmde de sıklıkla rastlanan bir durumdur. Yönetmen, bu rengi genel bağlamda kadınsılığı, erotizmi ve cinselliği çağrıştırmak için sıklıkla kullanmakta, bu sayede bir tür imgesel fetiş imajı yaratmaktadır.



Resim 3.7. Lula ve Bobby Peru



Resim 3.8. Lula ve Bobby Peru şiddet sahnesi

Sadomazoşizm ve şiddet unsuru film boyunca kadın bedeni üzerinde net şekilde görülebilmektedir. Bobby Peru'nun Lula'yı otel odasında bir süre izlediği, ardından ise onunla beraber olmak adına Lula'nın boğazına sarılıp narsist benliğini tatmin ettiği şiddet odaklı sahne, Resim 3.8.'de görülebilmektedir. Lula'nın korkuyla edilgen bir kimliğe dönüştüğü ve Peru ile sevişmeyi kabul ettiği, Bobby'nin ise mazoşist bir arzuyla Lula'yı baskılayıp ardından onunla sevişmediği bu sekans, patriyarkal şiddetin sadomazoşist uzantısına dair net bir gönderme olarak nitelendirilebilir. Bu sahne diğer yandan Lula'nın

istismar edilirken cinsel anlamda keyif aldığına dair de göndermeler barındırması nedeniyle sadomazoşizm ile ilişkilendirilebilir.

Kısaca, *Wild at Heart* Lynch'in belki de en anlaşılır filmidir (Keesey, 2011: 97). Her ne kadar film Lynch'in kendi sinema bileşenlerinin büyük bir bölümünü taşıyarak bazı grotesk elementlerle farklı bir boyut kazansa da, klasik anlatı sinemasının fallosentrik bakış açısı bu filmin birçok bölümünde görülebilmektedir. Kadın kimliği şiddetin, arzunun, bedensel ihtiyaçların tam ortasına yerleştirilmiştir. Bu doğrultuda erkek egemen toplumlarda kadına dair olan tüm korkular sinemanın uzantıları aracılığıyla bertaraf edilmiştir (Mulvey, 1989). Bu durum erkeğin iğdiş korkusunun kendince telafi yöntemi olarak *Wild at Heart* filminde de gözlemlenebilmektedir. Ancak buradaki kastrasyondan kastedilenin salt bir bedensel endişe olmadığını, eril tahakkümün yüzyıllardan beri süregelen iktidarını sürdürme mücadelesinin uzantısı olduğunu belirtmek mümkündür.

3.5. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi

Bu bölümde ilgili film hem toplumsal cinsiyet noktasında hem de kültürel bağlamda detaylı bir şekilde çözümlenmiş ve kadın kimliği feminist bir yaklaşımla ele alınarak ortaya konulmuştur.

3.5.1. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* Filminin Künyesi ve Kısa Özeti

Yapım Yılı/Süre: 1992-134 dakika

Yönetmen/Senaryo: David Lynch-Robert Engels/David Lynch & Yapımcı: Greg Fienberg & Müzik: Angelo Badalementi.

Oyuncular: Sheryl Lee (Laura Palmer rolünde), Ray Wise (Leland Palmer rolünde), Chris Isaak (Özel Dedektif Chester Desmond rolünde), Kiefer Sutherland (Sam Stanley rolünde), Grace Zabriskie (Sarah Palmer rolünde), Kyle MacLachlan (Özel Dedektif Dale Cooper rolünde). (Rodley, 2013: 394).



Resim 3.9. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* film afişi¹⁸

Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992), yönetmenin 1990 yılında çektiği, yaklaşık iki sezon devam etmiş, her bir bölümü ortalama 60 dakika süren, 29 bölümlük dizi serisinin Lynch tarafından daha özgür bir ortamda ele alınmış sinema versiyonudur. Ancak filmin daha iyi anlaşılabilmesi adına, dizideki olay örgüsünden bahsemek elzemdir. Dizi, Kanada yakınlarında, 50 bin nüfuslu Twin Peaks isimli bir kasabada geçmekte ve buradaki bir cinayet hikâyesine odaklanmaktadır. Dizide Laura Palmer isimli kasabanın en gözde kızlarından biri öldürülür ve FBI ajanı Dale Cooper ve kasabanın şerifi Harry Truman katilin kim olduğunu bulmak ve olayın ardındaki sır perdesini aralamak için elinden geleni yapar. Dedektifler olayın peşinden gittikçe kasabanın karanlık yüzü git gide ortaya çıkmaktadır. Kasabadaki herkes bir şekilde suça bulaşmıştır. Lynch, dizide katilin kim olduğunu açıklamadan önce merak duygusunu canlı tutmak için dizideki yan karakterlerin öykülerini de ince ince işlemiş, birçok karakterin karanlık yönünü ön plana çıkarmıştır. Bu sayede dizi hem ABD’de hem de Avrupa’da büyük ilgi görmüş hatta reyting rekorları kırmıştır. Fakat izleyiciden gelen yoğun ısrarlar nedeniyle David Lynch katilin kim olduğunu açıklamış, bu durum dizinin eski heyecanını yitirmesine neden olmuştur.

Düşen reytingler dolayısıyla da *Twin Peaks* (1990) projesine son verilmiştir. *Twin Peaks* dizi olarak o kadar fazla izleyiciye hitap etmiş ve insanları etkisi altına almıştır ki, halen günümüzde dizinin bölümlerinin tartışıldığı, filmdeki repliklerin yâd edildiği ve oyuncuların görsellerinin paylaşıldığı sosyal medya mecraları bulunmaktadır. Dizi projesinin tamamlanması sonrası, dizideki olayların başlangıcını anlatan bir film çekilmesine karar verilir. Laura Palmer’ın cinayetinden önceki son bir haftayı kendine merkez alan *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, her ne kadar dizi versiyonu kadar

¹⁸ <https://www.festival-cannes.com/en/films/twin-peaks-fire-walk-with-me>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

beğenilmese ve rağbet görmese de, Amerikan rüyasının çöküşünü tümevarım yöntemiyle betimlemesi ve kadın kimliğine karşı saldırgan anlatımı ile ciddi ses getirmiştir (Yılmaz, 104-107).

Twin Peaks: Fire Walk With Me (1992), bir tür prequel yani geçmişe dönüş filmidir. Dolayısıyla film Laura Palmer'ı ölüme götüren süreci özetlemektedir. Film Teresa Banks isimli genç bir kızın kasabada öldürülmesiyle bölgeye gönderilen iki dedektifin kaybolmasını ve ardından gelişen olayları kendine konu almaktadır. Ancak sonrasında filmde tamamen Laura Palmer'ın hayatına odaklanılmaktadır. Filmin ana kadın karakteri olan Laura Palmer uyuşturucu bağımlısı, oldukça çapkın aynı zamanda hayat kadınlığı yapan bir kimlik olarak filmin en önde gelen karakteridir. Laura'nın düşleri, aşkları, gelgitleri, babası ile yaşadığı sorunlu ilişki ve uğradığı taciz filmin ana metnini teşkil etmektedir. Babası Leland Palmer tarafından sürekli olarak istismara uğrayan Laura, bir yandan da başka erkeklerle olan aşk ilişkilerini sürdürmektedir. Hayali karakterler, cüceler, dedektiflerin düşleri ve Laura'nın halisünasyonla karışık sürreel dünyası filmin genel çizgilerini oluşturmaktadır. Film içerdiği kaotik yapı ve düşsel örüntüler nedeniyle muğlak bir çizgide ilerlemekte, final sahnesinde ise Laura'nın babası tarafından öldürüldüğü görülmektedir. Filmin son bölümünde bazı sorulara yanıt bulunabilirken, yönetmen çoğu soru işaretini tam anlamıyla gidermeyerek filmi açık uçlu ve çok boyutlu şekilde sonlandırmıştır.

3.5.2. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi

Bu kısımda, ilgili filmin kadın kimliğine dair olan yaklaşımı derinlemesine şekilde tahlil edilmiştir. Böylelikle *Twin Peaks: Fire Walk With Me*'nin fallokrasik bir düzlem doğrultusunda kadınlığı ele alan yanları, göstergebilimsel bir doğrultuda incelenerek ortaya konulmuştur.

3.5.2.1. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi

Twin Peaks: Fire Walk With Me, diziye dair bir tür flashback niteliğinde çekilmiş, farklı detaylarla Lynch evrenine eklenmiş, oldukça sıradışı bir yapımdır. David Lynch külliyyatında sıklıkla karşılaşılan düş ve gerçeklik ikililiği bu filmde de sıklıkla

gözlemlenebilmektedir. Hem Cooper hem de Laura düşlerle dolu bir evrende dolanmakta, gerçeklik ve rüya düzlemi birbiri içerisine girmektedir. Bu durum ilgili filmi hem daha karmaşık bir hale getirmekte hem de Lynch sinemasının bileşenleri olarak filme eklenmektedir. Çok katmanlı bir anlatıyı mümkün kılan bu durum, film boyunca süregelmekte ve bazı kopukluklar yaratarak postmodern sinemanın elementlerine uygun hale gelmektedir. Bunun yanı sıra, filmin bir dedektif hikâyesi üzerine kurulu oluşu, filmdeki karanlık atmosfer, çürümüş toplum vurgusu gibi nedenlerden dolayı bu yapımın belirgin ölçüde Neo-Noir kategorisinde ele alınmasını da mümkün kılmaktadır.

İlgili film R-notuna (Restricted-17 yaş altı kişilerin velileri ile izleyebildiği yapımlar) sahiptir. Bu durum David Lynch'in sinema tercihleri ile doğrudan ilintilidir. Televizyon ekranında cinsellik ve şiddet konusunda kendi sinema bileşenlerini kullanmada bir hayli sınırlı kalan yönetmen, sinema filminde sınırları zorlamayı seçmiştir (Odell ve Blanc, 2011: 99). Bu bağlamda ilgili yapım kadın kimliği açısından ele alındığında, Lynch'in oldukça saldırgan bir tutum içerisinde olduğu gözlemlenebilmektedir. Filmin ana kadın karakteri Laura Palmer'dır. Laura, David Lynch'in Amerika eleştirisi doğrultusunda karakterize edilmiş bir kişilik olarak filmin içinde konumlandırılmıştır. Masum görüntüsünün altında bambaşka bir kadınlık temsili bulunan Laura, David Lynch tarafından sosyo-kültürel bağlamda negatif kabul edilen birçok kavramla kodlanmıştır. Örneğin Laura kokain bağımlısıdır. Kokain temin etmek için ise hayat kadınlığı yapmaktadır. Ayrıca Laura Palmer, hem dizide hem de filmde çapkın ve güvenilmez bir birey olarak resmedilmektedir. Erkek arkadaşını uyuşturucu bulması için kullanan Laura, öte yandan Howard ile de yakın bir ilişkiye sahiptir. Ayrıca film boyunca hayat kadınlığı yaptığı sahnelerde de birçok farklı erkekle beraber olmaktadır. Tüm bu sahnelerde Lynch, genç kadının bedenini olabildiğince cömert bir şekilde izleyicisiyle buluşturmaktadır. Kısaca Laura Palmer uyuşturucu, ihanet ve cinsellik üçgeninde betimlenen bir genç kadın olarak filmde kadın kimliğini temsil etmektedir.

Filmdeki diğer kadın karakterlere gelindiğinde de durum farksızdır. Laura'nın en yakın arkadaşı Donna, her ne kadar film sürecinde masum bir çizgi ile tasvir edilmiş olsa da, ilgili yapımın ilerleyen bölümlerinde Laura ile beraber hayat kadınlığı yapmaktadır. David Lynch, hem Laura hem de Donna karakterlerine yüklediği imajlar ile kadınlığı cinsellik dürtüsü ile özdeşleştirmiştir. Lynch, seks örüntüsüyle kadına dair olan masumiyet imajını yok etmekte, hatta filmdeki kadınlık algısını neredeyse tamamen olumsuz bir

perspektif üzerinden yorumlamaktadır. Bu durumu kanıtlar bir diğer kadın karakter ise filmin başında öldürülerek nehire atılan Teresa Banks'dır. Teresa da uyuşturucu kullanan, ayrıca hayat kadını olarak çalışan genç bir kadındır.

Lynch, toplumsal normlara uymayan, eril evrenin standartları dışında hareket eden iki genç kızı da film de cinayete kurban giden bireyler olarak resmetmektedir. Donna ise hala masum kalabilmiş, erkek egemen düzende kendine yer edinmiş, sistemin parçalarından biri olarak kodlanmış kadınlığın yansımasıdır. Her ne kadar Laura ile katıldığı uyuşturucu partisinde bu imaj zarar görse de, filmin ve dizinin cici kızı Donna'dır. Dolayısıyla masumdur ve ölmeyi hak etmemiştir. Filmde Laura'nın annesi Mrs. Palmer ise klasik edilgen kadınlığın karşılığıdır. Kızının kokain bağımlısı olduğundan habersiz olan Mrs. Palmer, Mr. Palmer'ın tacizlerinden de bihaber, ilgisiz bir anne kimliğini temsil etmektedir.

Twin Peaks: Fire Walk With Me, Amerikan rüyası eleştirisi üzerine kurgulanmış bir yapımdır. Bu durum kadın kimliklerinin yanı sıra, filmdeki erkek oyuncular noktasında da benzer nitelikler göstermektedir. Fakat filmdeki erkeklerin yozlaşmış benlikleri yine de bir şekilde güç, iktidar ve üstünlük temaları üzerine oturtulmuştur. Örneğin Laura Palmer'ın babası Leland Palmer, otoriter bir erkekliği temsil etmektedir. Ancak Mr. Palmer parafilik hazlarına yenik düşmüş, ensest bir babadır. Leland Palmer, kızına tecavüz eden, sonrasında onu öldüren, buna ek olarak karısını aldatarak başka kadınlarla beraber olan, toksik erkekliğin birçok bileşenini kimliğinde barındırmaktadır. Fakat filmde bu katil kimliği herhangi bir şekilde cezalandırılmamakta, eril hazların şiddet dürtüsüyle birleştiği bir evren yaratılmaktadır. David Lynch, dolaylı olarak kadın cinayetlerini ve bu cinsel tacizleri sinematik düzlemde erkeğin lehine sonuçlandırmaktadır. Filmdeki diğer erkek karakterlerden bir diğeri olan hayali karakter Bob'da Leland Palmer'ın düşsel yansımasıdır. Laura'nın rüyalarında ona zarar veren ve taciz eden bu sembolik erkek karakter, eril kötülüğün temsili olarak filme yansımaktadır.

Twin Peaks mekân, müzik ve renk kullanımı noktasında da Lynch sinemasının birçok bileşenini içerisinde barındırmaktadır. Film *Twin Peaks* isimli, dışarıdan bakıldığında gayet huzurlu görünen, şirin bir Amerikan kasabasında geçmektedir. Fakat bu imaj aslında gerçekleri örten yapay bir maskeden farksızdır. Tıpkı *Blue Velvet* filminde tasvir edilen kasaba gibi, *Twin Peaks* de sırlarla örtülü bir dünyada yozlaşmış, Amerikan

Rüyası mitinden sapmıştır. Filmdeki bir diğer önemli mekân Laura ve Donna'nın hayat kadınlığı yaptığı The Bang Bang isimli bardır. Bang kelimesi İngilizce'de ateş etmek anlamına gelmektedir. Ancak bu kelime argoda hem uyuşturucu kelimesinin karşılığıdır hem de cinsel birliktelik yaşamak anlamına gelmektedir. Nitekim David Lynch bu mekân kullanımı ile Laura ve Donna'yı seks ve uyuşturucu üzerinden filme oturtmaktadır. Özellikle Laura, yönetmenin yarattığı mekân algısıyla da olumsuz bir bireye dönüştürülmektedir.

Filmde karakterlerin diyalogları incelendiğinde de yönetmenin erkek oyuncuların lehine hareket ettiğini ifade etmek mümkündür. Film boyunca erkek karakterler, özellikle de dedektif kimliğinde olanlar, dikkatli, zeki ve mantıklı kişiler olarak resmedilmektedir. Bunun yanı sıra, tüm erkek karakterler kadın oyunculara oranla daha fazla diyaloga sahiptir. Kadınlar ise filmde sınırlı diyaloglarla betimlenmekte, konuştuklarında ise belirli kalıpyargılar üzerinden betimlenmektedir. Hatta Laura ve Terrasa şiddet sahnelerinin etkisiyle sürekli çılgılık atmakta ya da ağlamaktadır. Bu durum feminist film kuramcı Kaja Silverman'ın yaklaşımıyla da ilişkilendirilebilir. Silverman, film tasarımında erkeklerin dominant bireylere dönüşmesinde ses ve diyalog tasarımının altını çizmektedir. Kadınlar ise ağlayan, korkan, çılgılık atan, bunun sonucunda da sınırlı diyaloglarla filmlerde yer alan ötekileştirilmiş öznelerdir (Aktaran Smelik, 2008: 15-16). Bu açıdan bakıldığında, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*, ses ve diyalog tasarımıyla da kadına dair olanı korku, endişe, çaresizlik ve edilgenlikle bütünleştirmiş bir film olarak nitelendirilebilir.

Twin Peaks: Fire Walk With Me'nin film müzikleri diğer Lynch yapımlarında olduğu gibi Angelo Badalementi tarafından hazırlanmıştır (Odell ve Blanc, 2011: 96). Filmin giriş müziği bir saksafon sesiyle açılmaktadır. İleride *Lost Highway* filminde de işitilecek olan bu melodiler, David Lynch sinemasını karakterize eden olay örgülerinin habercisi konumundadır. Genelde şiddet, ölüm ya da bilinmezliğe yönelik bir işaret niteliğindeki saksafon melodileri adeta yönetmenin gizli bir mesajı olarak bu filmde kendine yer edinmiştir. Görüldüğü üzere, ilgili çalışma ses tasarımı dışında film müzikleri ile de David Lynch külliyyatının bileşenlerini içerisinde barındırmaktadır.

3.5.2.2. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme

Çizelge 3.3. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminin gösterge çözümlemesi

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Laura Palmer	Cazibe, Ölüm, Cinsellik, İhanet, Uyuşturucu
	Leland Palmer	Eril Haz, Kötülük, Ölüm, Parafili
	Teresa Banks	Ölüm, Cinsellik, Uyuşturucu
	Donna Hayward	Masumiyet, Klişe Kadın İmajı
	Jacques/Bobby Briggs	Yozlaşmış Amerikan Toplumu
	Dedektif Cooper/Cüce Adam	Düşsel Gerçeklik
Mekân	Twin Peaks Kasabası	Amerikan Rüyası'nın Çöküşü
Nesne	Yüzük	Ölüm
	Portre	Kötülük, Korku
Doğa/Zemin	İrmak	Ölüm
	Şehir Sokakları	Amerikan Miti (Huzurlu Kasaba Miti)
Açı (Teknik Gösterge)	Kadın Bedenine Yönelik Yakın Çekimler	Eril Bakış Açısının Sinematik İzdüşümü

Twin Peaks: Fire Walk With Me filmi göstergeler üzerinden ele alındığında, kadın imajının hemen her sahnede ötekileştirildiği görülebilmektedir. Hatta bu film özelinde olumlu atıflara sahip bir kadın temsili gözlemlenememektedir. Nitekim Laura Palmer, ilgili yapımda erkekleri parmağında oynatan, cilveli, cinsellik konusunda sınırları olmayan, ihaneti merkezine alan bir birey olarak yansıtılmaktadır. Keza Teresa'nın durumu da bu göstergeler ele alındığında Laura ile benzer nitelikler göstermektedir. Her iki kadın karakter de erkeklerin zihninde canlandırdıkları, erotize ettikleri, nesneleştirdikleri kimliklerin yansımalarıdır. Filmdeki teknik göstergeler ve kamera açıları incelendiğinde de bu durumun fark edilmesi mümkündür. Yönetmen her iki genç kızın olduğu sahnelerde çıplaklığı ve cinselliği yakın çekimler ile pekiştirerek erkek egemen bir sinema perspektifi yaratmaktadır. Filmdeki bir diğer kadın karakter Donna ise eril endişeleri rahatlatan unsur olarak filmde kadınlık ve masumiyet bağıntısını kuran yan karakterdir. Kısaca yönetmenin sinema anlayışı ve kadın betimlemesi birçok açıdan mizojinist tavırlar barındırmaktadır.

Filmin diğer önemli karakterlerinden biri olan Leland Palmer ise sapkın erkekliği yansıtan şeytani bir tasarım olarak yönetmence filmin merkezine yerleştirilmiştir. Mr.

Palmer, filmde eril endişeler ile kodlanmış baba figürüdür. Hatta bu karakter tipolojik kötülüğün merkezindedir. Jacques ve Bobby ise suça ve uyuşturucuya saplanmış, kriminal bireylerdir. Bu noktada bu iki karakter Twin Peaks'in yozlaşmış toplumsal yapısının erkek temsilcileridir. Filmdeki dedektif Cooper karakteri ve Laura'nın rüyalarında sık sık gördüğü cüce ise yönetmenin film izleme deneyimini zenginleştiren, gerçeklik algısı ve düş evrenini karmaşıklaştıran diğer önemli karakterlerdir.

Film doğa ve zemin göstergeleri üzerinden ele alındığında, Twin Peaks kasabasının hemen yakınlarında geçen ırmağın ölüm kavramıyla ilişkilendirildiği görülebilmektedir. Hem Terresa hem de Laura'nın cesetlerinin benzer şekilde ırmakta bulunması, ırmak kavramının cinayetlerle özdeşleştirilmesini mümkün kılmaktadır. Filmdeki sokaklar ise Amerikan rüyası mitinin yanıltıcı yansımasıdır. Dışardan bakıldığında huzurlu ve sakin görüntüye sahip bu sokaklar, aslında cinayetlerin ve uyuşturucunun merkezine dönüşmüş bir kasabanın bilinçdışı gibidir (Nieland, 2012: 93). Filmdeki renk tercihleri de yine yönetmenin anlam arayışına dair bir tür mesaj niteliğindedir. Kırmızı rengin ve kırmızı perdelerin yönetmence sık sık tercih edildiği bu filmde, bu renk yine gizemin, şiddetin ve ölümün imgesel taşıyıcısı olarak görülmektedir.

Son olarak bu film dizisel ve dizimsel bir çözümleme ile incelenecek olursa, karşıtlık kullanımının yönetmen tarafından anlam kurgusu adına başvurduğu önemli bir yöntem olduğu görülebilmektedir. Nitekim kadın-erkek, iyi-kötü, genç-yaşlı, ölüm-yaşam, Amerikan rüyası-yozlaşma, gerçek-düş gibi zıtlıklar filmin genel temasını da yansıtmaktadır. Dahası yönetmenin bu karşıtlıkları izleyicinin anlayabilmesini mümkün kılacak şekilde belirgin hale getirdiği de görülebilmektedir. Bu bağlamda, Corrèa (2014: 273), Twin Peaks kasabası sakinlerini, Jekyll ve Hyde Sendromuna sahip bireylere benzetmekte ve gerek dizi gerekse filmdeki karakterlerin gündüz iyi bireyler olarak filmde yer aldığını, kasabaya karanlık çöktüğünde ise canavara dönüştüğünü ifade ederek David Lynch'in metinlerarasılık noktasında bir öykünmede bulunduğunu, bunu yaparken de zıtlıklardan ve ikili karşıtlıklardan beslendiğini iddia etmektedir. Bu doğrultuda David Lynch'in klişe sinema imajları kendi sinema evreni ile bir araya getirdiğini ve böylelikle kontrastlar üzerinden güçlü anlamlar yaratabildiğini iddia etmek mümkündür.

3.5.2.3. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar

İlgili yapım, sembolik göndermeler konusunda bir hayli esrarengiz ve zengin bir film olarak nitelendirilebilir. Film ilk olarak metaforlar bağlamında ele alındığında, hem Terresa Bank'ın hem de Laura Palmer'ın taktığı yüzük akla gelmektedir. Normal şartlarda yüzük evlilik kavramının metaforik simgesiyken, bu filmde ise yüzük ölümün eğretilmesidir. David Lynch, yüzük nesnesine kattığı farklı anlatımla kültürel kodları da esnetmekte, bu kavramlara kendi evreninde yepyeni alt anlamlar eklemektedir. Filmdeki bir diğer önemli metafor Laura'nın odasına astığı portredir. Yaşlı bir kadın tarafından Laura'ya verilen bu resim, sembolik bağlamda kötülüğün ve ölümün metaforudur. Metonomi açısından bakıldığında ise Twin Peaks kasabası ele alınmalıdır. Twin Peaks genel anlamda Amerikan rüyasının çöküşünün düzdeğişmesidir. David Lynch, hem dizi serisinde hem de sinema filminde bu küçük Amerikan kasabası üzerinden klişe Amerikan imajları eleştirmekte ve kullandığı ağdalı, anlaşılması bir hayli zor sinematik dille izleyicileri ülkedeki toplumsal yozlaşma hususunda uyarmaktadır.

Twin Peaks: Fire Walk With Me, toplumsal kabullere yönelik saldırgan tutumuyla kültürel kodlara karşı farklı bir okuma yapılmasına olanak sağlamaktadır. Birçok kültürde ensest ilişkiler toplumsal açıdan olumsuz karşılanır ve filmlerde tema olarak çok fazla kendine yer bulmaz. David Lynch bu ön kabule saldırarak filmin düzlemini neredeyse tamamen bu ensest baba-kız sorunsalı üzerine kurmaktadır. Alışıl gelmiş baba-kız ikiliğini tersine çevirerek olumsuz bir çerçeveden ele alan yönetmen, sosyo-kültürel geleneklere dair saldırgan bir tutum sergileyerek filmini daha şaşırtıcı, karmaşık ve bulanık hale getirmektedir.

3.5.3. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi

Bu bölümde David Lynch'in kadın kimliğini betimlerken kullandığı fallokrasik bakış açısını ortaya koymak adına psikanalitik bir çözümleme yapılmıştır. Bu doğrultuda yönetmenin kadın düşmanlığına varan sert üslubunu, bilinçdışının bileşenleri aracılığıyla göstermek için Freudyen ve Lacanyen bir okuma gerçekleştirilmiştir.

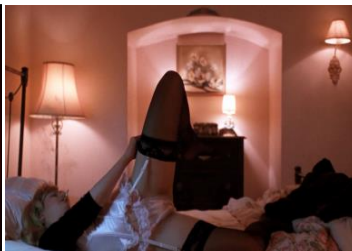
3.5.3.1. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili

Bu yapımda psikanalitik kavramlar ele alındığında karşılaşılan en belirgin kavramlardan birinin Electra karmaşası olduğu görülmektedir. Oedipus kompleksine benzer bir terim olan Electra kompleksi ya da karmaşası daha önce de açıklandığı üzere, kız çocuğunun babasına duyduğu duygusal bağı ve aşkı tanımlamak için Freud tarafından ortaya atılmış bir kuramdır (Dönmezere, 2004: 17). Ancak bu yapım özelinde bu kavramın yönetmen tarafından ele alınma şekli, alışlagelmiş bir psikanalitik düzlemle anlaşılamamaktadır. Filmde yönetmen Electra kompleksini ters düz ederek kız çocuğunun babaya duyduğu aşkı değil, babanın kız çocuğuna beslediği arzu ve aşkı işlemektedir. Ancak bu durum parafilik ve ensest bir bağlam taşımaktadır. Mr. Palmer, kızı Laura'ya duyduğu bedensel ve eril arzuları bastırmak veya bir tür özdeşleşme süreci geçirmek yerine, kızıyla beraber olmayı istemektedir. Bu sapkın dürtü hem cinsel hem de yıkıcı bir hal alarak, Laura'nın ölümüyle sonuçlanmaktadır. Yönetmen, Leland Palmer'ın bu şeytani durumunu ise yine psikanalitik bir yaklaşımla ortaya koymaktadır. Hem dizide hem de filmde ortaya çıkan Bob karakteri, aslında Mr. Palmer'ın alter egosudur. Dolayısıyla id dürtüsünü yani ilkel hazlarını kontrol edemeyen erkeklik, yeni bir kişilik yaratarak içgüdüsel arzularını şiddet dürtüsüyle doyurma eğilimindedir. David Lynch filme eklediği bu dolaylı psikanalitik kodlarla, alışlagelmiş baba-kız ilişkilerini de yerinden sarsmakta ve toplumsal kabulleri yerinden oynatmaktadır.

İlgili yapım eril bakış kavramı doğrultusunda ele alındığında ise hem filmin içine eklemlenen sekanslar olduğu görülebilmekte hem de yönetmenin eril bakışı dürtü hazzına çevirerek seyirciyi dikizci bir konuma soktuğu sahneler gözlemlenebilmektedir.



Resim 3.10. Eril Bakış



Resim 3.11. Close-Up



Resim 3.12. Skopofili örneği

Resim 3.10'a bakıldığında, Mr. Palmer'ın kızı Laura'nın hayat kadını olarak çalıştığını tesadüfen öğrendiği sahne görülmektedir. Ancak bu sekans dikkatle incelendiğinde Leland Palmer'ın bakışı, kadın bedenini erotize etme üzerine kurulu panoptik bir bakıştır. Filmde iki genç kız kendi aralarında sohbet etmekte, Mr. Palmer ise bu anı izlemektedir. Ancak bu eylemi gerçekleştirirken Mr. Palmer'ın saklandığı ve kızı tarafından görülmek istemediği anlaşılmaktadır. Bu sırada yönetmen her iki genç kadının yarı çıplak bedenlerini close-up (yakın çekim) ile daha belirgin hale getirmektedir. Bu durum filmin ana karakterinin bakışı gibi görülse de, aslında erkek ve kadın izleyicinin de bakışı kameranın açıları ve yönetmenin tercihleri nedeniyle eril bir bakışa dönüşmektedir.

Resim 3.11'de Laura'nın dişiliği vurgulanmaktadır. David Lynch Laura'nın uyuşturucunun etkisiyle darmadağın olmuş halini çıplaklık ile birleştirmiş, genç kızın soyunma sahnelerini röntgenci bir sinema dürtüsü ile beyaz perdeye aktarmıştır. Resim 3.12'de skopofilik bir deneyimin erkek egemen sinema perspektifi üzerinden vurgulandığı bir durum söz konusudur. Bu sahnede Laura ve yanındaki genç kız hayat kadını olarak bir otel odasında betimlenmektedir. Ancak burada vurgulanan bir diğer detay lezbiyen ilişkidir. Yönetmen tarafından ileride *Mulholland Drive* (2001) filminde de detaylı şekilde işlenecek olan eşcinsel ilişki, burada da erkek hazzına yönelik bir tutum ile filmin merkezine yerleştirilmektedir. Bu sekans Mr. Palmer'ın skopofilik bir deneyim yaşamasını mümkün kılmakta hatta Leland Palmer'ın Laura'ya olan zaafı bu sahneden sonra çok daha yoğun bir hal almaktadır. David Lynch, skopofili dürtüsünü her ne kadar ana karakterlerden biri üzerinden izleyiciye sunsa da, kendi izleyicisinin de benzer bir deneyim yaşamasını olası kılmaktadır.

3.5.3.2. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminde Voyorizm ve Özdeşleşme

İlgili film parafilik göndermeler üzerinden ele alınmaya oldukça müsait bir yapım olarak nitelendirilebilir. Nitekim filmde voyoristik bakış deneyimi ve ensest arzular oldukça güçlü bir tema olarak kullanılmaktadır. Filmin son sahnesinde Laura'nın elleri bağlı şekilde tecavüze uğradığı sahne ilgili yapımin belki de en şiddet içerikli ve kadın kimliğinin adlandırılması bağlamında en dramatik bölümüdür. Normal şartlarda Mr. Palmer'ın kızının tecavüze uğradığı süreçte ona yardım etmesi ya da kızını saldırganlardan kurtarması beklenir. Ancak Lynch bu ön kabüle sert bir şekilde saldıran bir sekansı filmine yerleştirmeyi tercih etmiştir. Bu sahnede Leland Palmer kızının istismar edilmesini

pencereden izlemekte ve olaya bir süre müdahale etmemektedir. Kızını başka erkekler ile beraber olurken izleme deneyimi ise voyorizmin birebir karşılığı olarak ifade edilebilir. Voyoristik bir deneyim aracılığıyla şiddet dürtüsünü hazla birleştiren Mr. Palmer bu sahne ile klişe baba imajını yerle yeksan etmekte ve geleneksel baba imajını yok etmektedir.

Voyoristik bakışın filme eklemlendiği bir başka sahne ise The Bang Bang isimli barda gerçekleşmektedir. Hem Laura hem de arkadaşı Donna bu mekânda uyuşturucu maddenin etkisiyle çok iddialı sevişme sahneleri ile resmedilmektedir. Bu süreçte ise bardaki diğer adamlar genç kadınların soyunmalarını, kendilerine dokunmalarını ve diğer erkeklerle beraber olmalarını dürtüsel bir doyum isteği ile izlemektedir. Yönetmen ise tüm bu olup biteni çok daha güçlü bir sekans haline getirmek adına filmin kurgusunu, ses tasarımı ve çekim açıları tamamen Laura ve Donna'nın bedeni üzerinden inşa etmiştir. Böylelikle voyorizm deneyimi salt filmdeki oyuncular aracılığıyla oluşturulmamış, filmi izleyen seyirci de dolaylı bir şekilde kendini bu sahneler aracılığıyla voyoristik bir sürecin içerisinde bulmuştur.

Söz konusu özdeşleşme kavramı olduğunda bu filmin hem tartışmalı hem de çok yönlü bir tarafı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Daha önce de açıklandığı gibi, sinemada özdeşleşme iki belirgin yöntemle gerçekleşmektedir. İlki yani temel sinematografik özdeşleşme (kamera-göz), seyircinin kameranın açıları yani yönetmenin perspektifi aracılığıyla olay örgüsü ve karakterler ile bağlantı kurması üzerinedir. İkincisi (öznel-kamera) ise kahramanın ya da ana karakterlerin bakışı ve tavırları üzerinden filmle kurulan bağlantıya karşılık gelmektedir (Gönen, 2007: 40-48). Buna ek olarak, 1.3.4.6. bölümde de detaylı şekilde açıklandığı üzere Annete Khun (2019: 370), sinemada seyirlik bakış ve izlenme deneyimi üzerinden bir özdeşleşme süreci yaratıldığını iddia etmektedir. Bahsi geçen her iki argümanın bu filmde karşılığı olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Filmde erkek izleyici seyretme eylemi üzerinden neredeyse sürekli olarak cinsel bir uyarılma deneyimlemektedir. Hatta bu deneyim kimi zaman sınırları aşmakta, eril şiddet dürtüsüne de katkıda bulunmaktadır. Dahası erkek izleyici id'de bastırılmış olduğu sosyolojik açıdan tabu olarak nitelendirilen ön kabülleri film boyunca Mr. Palmer üzerinden ifşa edilmesini karmaşık bir ruh haliyle alımlamaktadır. Erkeğe ve babalığa yüklenen alışlagelmiş stereotiplerin esnetilerek eril hazlarla bütünleştirilmesi bazı erkek

izleyicileri endişeye sevk ederek muhalif bir tavır takınmalarının önünü açmaktadır. Öte yandan diğer erkek izleyicilerde ise cinsel, ruhsal ya da mental bastırılmışlıkların ortaya çıkması mümkün olabilmektedir. Nitekim erkek izleyicinin özdeşleme pratiği bu film özelinde travmatik bir sürece dönüşmekte, anlamlandırması karmaşık, farklı bir deneyim olarak zihinlere kazınmaktadır.

Kadın izleyici ise sinemadaki özdeşleşme sürecinde kendine genelde güçlü ve haklı olanı esas alma eğilimindedir. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* ise kadının empati duygularına yönelik yanıltıcı sahneler söz konusudur. Kimi kadın seyirci için Laura'nın özgür ve sıradışı dişiliğinin ölümle sonuçlanması eril düzen dâhilinde normal görülebilmektedir. Fakat bu tarz bir yaklaşım kadın izleyicinin toksik erkekliği film aracılığıyla meşrulaştırmasını mümkün kılabilmektedir. Diğer yandan Laura ile empatik bir bağ kuran kadın seyirci topluluğu da söz konusudur ve bu grup feminist bir argümanla Leland Palmer'a yönelik muhalif bir tavırla konumlanmaktadır.

Tüm bu özdeşleşme ve anti-özdeşleşme deneyimlerinin çeşitliliği ve tartışmaya bu derece açık oluşu, David Lynch'in tam da istediği, arzu ettiği bir durumdur. Lynch çelişkili, kaotik ve tabulara yönelik saldırgan tutumuyla izleyicilerin cinsiyetten bağımsız olarak özdeşleşme pratiklerini manipüle etmekte ve filmin gücünü ve reytingini bu sayede daha da arttırmaktadır.

3.5.3.3. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm

David Lynch, bu filmde şiddet ve arzu kavramlarını iç içe geçecek şekilde kullanmış, ancak bunu yaparken kadını kurbanlaştırmış ve erkek egemen düzenin ötekisi haline dönüştürmüştür. Bu süreçte ise sinemanın olasılıklarını psikanalitik yansımalar ile kombine etmede ustaca bir iş çıkarmıştır. Arzu teması Lynch tarafından diğer filmlerde olduğu gibi bilinçdışının cinsel aktarımı şeklinde bu yapıma yansımaktadır. Mr. Palmer'ın filmde kızını arzulaması ve ona dair cinsel fanteziler geliştirmesi aslında bu yapıma dair tersten bir okuma yapılabilmesini bahsi geçen tema üzerinden mümkün kılmaktadır. 3.5.3.1. bölümde de belirtildiği gibi, Electra Sendromu ile filmdeki baba kız ilişkisini yorumlamak mümkündür. Ancak bu yapımda kızına cinsel bir arzu besleyen, bu durumu gizli ve parafilik yollarla gerçekleştiren, sürecin ortaya çıkmasını ise bir tür kastrasyon endişesi şeklinde yorumlayan bir baba söz konusudur. Leland Palmer, Laura'ya duyduğu erotik

dürtüsel hazzı bastıramamış ve kontrolünü kaybetmiş, bunun sonucunda arzularına teslim olmuş ve bu durum onu tamamen teslim alarak kızını öldürmesine sebebiyet vermiştir. Bu açıdan bakıldığında bu yapım arzu ve Electra Kompleksini birleştirerek psikanalitik bir okuma yapmayı mümkün kılan çarpık bir anlatı yapısına sahiptir.

David Lynch fetişizmi kimi zaman nesneler üzerinden filmlerine aktarırken kimi zaman ise ölü bedenleri nekrofil bağlamında ele alarak fetişize etmektedir. Nitekim Twin Peaks dizisinde ölü bedenlere dair duyulan cinsel haz belirgin şekilde kullanılmış, kadın cesetler haz fetişi olarak televizyon ekranına yansımıştır. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminde ise fetişizm kadın çıplaklığı ve bu çıplaklığı kurgulayan kıyafetler ile sağlanmaktadır. Filmde Laura'nın erkek arkadaşı ile buluşmadan önce jartiyer giydiği sahneler söz konusudur. Bu bölümlerde genç kadının erojen bölgeleri açıkça gösterilmekte ve bu bedensel görüntüler close-up'lar aracılığıyla daha da fazla pekiştirilmektedir. Lynch'in kadın vücudunu daha çekici kıldığına inanılan jartiyeri bir nesne olarak ön plana çıkarma isteği erkek egemen sinema bakışının kadın estetiğini arzu fetişi haline dönüştürme isteğinden kaynaklanmaktadır.



Resim 3.13. Laura ölüm



Resim 3.14. Laura istismar sahnesi

Filmde sadomazoşizm değil ancak mazoşizm teması belirgin temalardan biri olarak filme eklenmektedir ve psikanalitik açılımları mümkün kılan bir düzlem yaratmaktadır. İlgili yapımın aile içi şiddet, çocuk istismarı, tecavüz, alıkoyulma, kaçırılma gibi birçok sorunlu durumla kuşatılmış olduğunu iddia etmek olası görünmektedir. Yukarıdaki görsellerde de fark edilebileceği üzere, yönetmen şiddet unsurunu pekiştirmek adına filme birçok tecavüz sahnesi eklemiş, filmdeki Laura ya da Terresa gibi genç kadınlar, öldürülmeden önce erkekler tarafından bağlanarak istismara uğramıştır. Keza baba Palmer'ın Laura ve Terresa'yı öldürmeden önce genç kadınları ellerinden bağlaması ve ses

çıkarmamaları için ağızlarını kapaması sadistik bir cinsel ruhun Lynch yorumuyla sinema perdesine yansması olarak nitelendirilebilir.

Görüldüğü üzere, David Lynch bu filmde genç bir kadının dramatik aile öyküsüne odaklanmaktadır. Ancak kadın kimliğinin ele alınış şekli oldukça sert bir doku içermektedir. Bu yüzden izleyicilerin kadına dair olanı özümsemek ya da içselleştirmek yerine Laura'yı dışlama ya da ötekileştirme eğilimine girmeleri mümkün olabilmektedir. Özetle David Lynch filme kattığı derinlik ile dünyada ses getiren bir filme imza atmış olsa da, dişil öznenin değerlerine ve bedenine yönelik sert yaklaşımıyla patriyarkal sisteme hizmet etmiş bir yönetmen olarak ön plana çıkmaktadır.

3.6. *Lost Highway* (Kayıp Otoban) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi

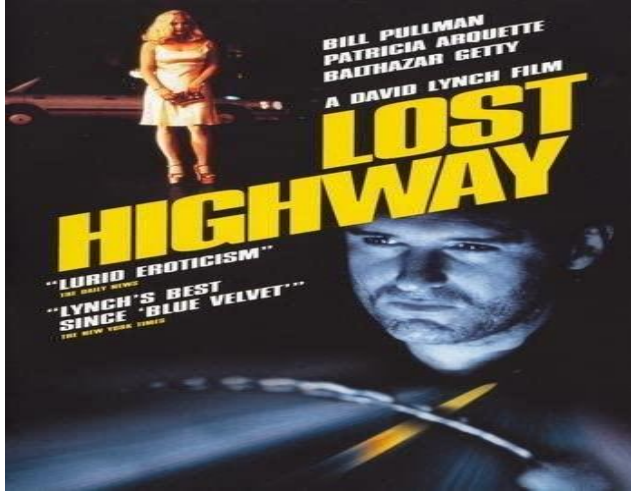
Bu bölümde *Lost Highway* (Kayıp Otoban) isimli David Lynch yapımı detaylı şekilde incelenmiş ve yönetmenin ilgili filmdeki kadına dair genel tutumu ve yargıları enine boyuna tartışılmıştır. Bu süreçte göstergebilim ve psikanalizden yararlanılmış, böylece feminist film kuramının ana hatları filmde kendine yer bulmuştur.

3.6.1. *Lost Highway* Filminin Künyesi ve Kısa Özeti

Yapım Yılı/Süre: 1997-135 dakika

Yönetmen/Senaryo: David Lynch/David Lynch ve Barry Gilford&Yapımcı: Deepak, Tom Sternberg& Müzik: Angelo Badamenti.

Oyuncular: Bill Pulman (Fred Madison rolünde), Patricia Arquette (Alice Wakefield ve Renee Madison rolünde), Balthazar Getty (Pete Dayton rolünde), Robert Loggia (Mr. Eddy ve Dick Laurent rolünde), Robert Blake (Gizemli Kameralı Adam rolünde) (Rodley, 2013: 395).



Resim 3.15. *Lost Highway* film afişi¹⁹

Lost Highway (Kayıp Otoban) filmi çok boyutlu, paranormal göndermelere sahip, şizofrenik bir yapımdır. Fred Madison ve Renee Madison çiftinin evlerine gelen garip kasetler üzerine yaşadıkları korku ve gerilim ile başlayan garip olaylar silsilesi Fred'in Renee'ye dair yaşadığı şüpheler nedeniyle karısını öldürmesine sebep olur. Hapse giren genç adam birdenbire başka bir karaktere yani Pete Dayton'a dönüşür. Filmin ilk çeyreğindeki olay örgüsü yani Fred, Renee ve Gizemli Adam ile ilgili bölüm keskin bir kopuş gerçekleşir ve filmin ikinci çeyreği Pete ve onun hayatına eklemlenir. Pete, Fred'in yerine nasıl hapse düştüğüne anlam veremeyen, genç, yakışıklı ancak akıllı bir hayli karışmış genç bir adamdır. Çalıştığı tamirhanede bir gün Renee'nin birebir ikizi olan Alice ile tanışır. Ancak Alice, Mr. Eddy (Dick Laurent) isimli yaşlı fakat oldukça tehlikeli bir adamın sevgilisidir. Pete ve Alice'in ilişkisi tutkulu bir aşka dönüşürken ilerleyen sahnelerde Alice'in bir porno yıldızı olduğu ortaya çıkar. Dick Laurent ise genç âşıkların yaklaştığını öğrenir ve onları tehdit eder. Filmin son bölümünde Alice ve Pete bu tehditten kaçarlara. Ancak öncesinde Pete bir cinayete karışır. Bu esnada filmde yine keskin bir kırılma yaşanır ve Pete tekrar Fred Madison karakterine dönüşür. Alice ise Renee kimliğine bürünür. Ardından Fred, Kameralı Adam'ın yardımıyla Dick Laurent'i öldürür ve film Fred'in polislerden kaçışıyla son bulur.

3.6.2. *Lost Highway* Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi

Lost Highway dağınık kurgusu, karmaşık yapısı ve anlaşılmazlık üzerine kurulu senaryosu ile her ne kadar anlaşılacak değil deneyimlemek üzerine kurulu bir film olsa da,

¹⁹ <https://www.amazon.com/Lost-Highway-Movie-Poster-24x36/dp/B004BJ7I8I>, Erişim Tarihi: 16.01.2021.

ilgili yapım kadın kimliği noktasında oldukça belirgin semboller, metaforlar ve yan anlamlara sahiptir. Bu nedenle, *Lost Highway* semiyotik bir incelemeden geçirilmiş ve David Lynch'in sinema anlayışı bu film özelinde çözümlenmiştir.

3.6.2.1. *Lost Highway* filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi

Lost Highway, başlangıcından son sahnesine kadar ilmek ilmek işlenilmesi gereken, izlenmesi hiç de kolay olmayan, şizofrenik bir başyapıt olarak nitelendirilebilir. Arzunun ve fantezinin iç içe geçtiği, anlatımın dallanıp budaklanarak bir sis bulutuna dönüştüğü, eril arzuların bedensel korkularla pekiştiği bu yapım, Lynch'in klasik anlatıya dair olan çoğu şeyi parçalayarak yarattığı kendine has bir deneyin sonucudur. (McGowan, 2000). Filmin daha ilk sahnesinde çalan David Bowie'nin *I'm Deranged* isimli parçası, sanki yönetmenin parçalı bir anlatım ve paranoyak bir ruh haline dair filmdeki ilk göndermesidir. *I'm Deranged* kelime anlamı itibarıyla kaybolmuşluğu, meczupluğu ve parçalanmışlığı anlatan bir ifadedir. İlgili şarkı fonda çalarken karanlık bir otoban ekranda görünmektedir. Bu sahne bir tür bilinç halinden karanlığa dair seyahati simgelemekte, David Bowie'nin bu parçası ise ortaya koyduğu karamsar ruh haliyle filmin temel dokusunu inşa etmektedir (Herzogenrath, 1999).

Filmde çok katmanlı bir anlatı olduğu açıktır. Bunun ana nedeninin Fred'in şizofrenik sayıklamaları olduğunu iddia etmek ise çok da zor görünmemektedir. Fred, karısı Renee'yi öldürmeden önce dedektifler ilk eve geldiğinde bir şeyleri kendi belleği üzerinden anımsamayışını sevdiğini, bu nedenle evde kamera bulundurmamış olduklarını söylemektedir (Favaro, 2019). Belki de bu bölüm filmin en önemli sekansıdır. Filmde gördüğümüz hemen her şey Fred'in düşleri ve yanılsamalarından ibarettir. Aslında Alice ve Pete gerçek hayatta olan kimlikler değil, Fred'in suçluluk duygusunun yarattığı bilinçaltının yansımalarıdır. Alice, Fred'in Renee'ya dair duyduğu şüphelerin sonucudur. Bu güvensizlik o derece büyüktür ki Fred Madison ruhsal ve düşsel imgelemesinde, Alice'i bir porno oyuncusu olarak hayal etmektedir. Pete ise Fred'in olmak istediği erkekliğin düşüdür. Çapkın, cinsel anlamda yetkin ve Renee'nin beraber olmak istediği bir erkek hayali, Fred'in zihinsel dünyasında Pete'i yaratmasına ve zihnindeki tüm şiddet ve erotizm düzlemini onun karakterinde bütünleştirmesine neden olmaktadır.

Buna ek olarak, kameralı, gizemli adam ise Fred'in ta kendisidir. Fred Madison'ın, suçluluk ve mutsuzluk ikilemleri dolayısıyla yarattığı bu şeytani kimlik, aslında Madison'ın korkularının ve gerçekliğinin yansımasıdır. Öyle ki kameralardan hoşlanmayan Fred, hayal dünyasında yarattığı bu kameralı adam sayesinde şizofrenik dünyasından kendi gerçeklik düzleminini kurmaktadır. Ayrıca Dick Laurent'i filmde öldüren kişinin kameralı adam olduğu görülür. Fakat aslında silahı çeken ve Laurent'i öldüren de Fred'dir. Ancak tüm bu yorumlar aslında görecelidir ve değişkenlik göstermektedir. Lynch neredeyse her röportajında *Lost Highway* ile ilgili farklı ve kaçamak yanıtlar vermekte, seyircinin tek bir doğru cevaba yönelmesine engel olmaktadır (Rodley, 2013: 374). Lynch'in sırrı da burada yatmaktadır. Çoklu yorumlar, tartışmalar ve kaos yönetmenin sinemasını besleyen en önemli bileşenler olarak görülmektedir. Bu nedenle, *Lost Highway*'de neyin ontolojik açıdan gerçek, neyin düş ya da şizofrenik bir dünyanın yansıması olduğu kişilerin yorumlarına göre ciddi anlamda değişkenlik göstermektedir. Alanna Thain (2004) ise bu durumu daha eleştirel bir şekilde ele almakta ve Lynch'in gizem yaratma çabasının temelde pek bir şey ifade etmediğini, ortada anlatılan durumun sembolik bağlamda ele alınmasından ziyade zihinsel bir karmaşa bütünü şeklinde düşünülmesinin filmi alımlama ve yorumlama hususunda daha faydalı olacağının altını çizmektedir.

Žižek (2014: 41) bu filmin çok farklı ele alınabilecek bir yapım olduğunun altını çizmekte, kolay olanın çoklu kişilik bozukluğuna sahip bir adamın hikâyesine odaklanmak olduğundan bahsetmektedir. Bu nedenle Žižek, ilgili filmi çok boyutlu ve psikanalitik uzantılarla işleyerek, gerçek ve düş ikilemine dair kendince yanıtlar aramaya çalışmaktadır. Odell ve Blanc (2012: 119) ise, yine filme dair çeşitli teorilerden bahsetmektedir. Gizemli Adam'ın gerçekte var olup olmadığını anlamının zor olduğunu ifade eden yazarlar, öte yandan Fred'in gerçekten masum bir adam olabileceğinden, Pete'e olan dönüşümünün ve kaçış hikâyesinin ise Fred'in aslında kendi failliğini yaratma çabasıyla ilgili olabileceğinden bahsetmektedir. *Lost Highway*, görüldüğü üzere tek bir bakış açısıyla analiz yapmanın çok kolay olmadığı bir filmidir. Ancak yine de Fred Madison karakterinin paranoyak bir ruh halinde olduğunu iddia etmek mümkündür. Bu nedenle paranoya ve şüphe üzerine oluşturulmuş bir kurgunun filmin genel ruhuna yansıdığı görülebilmektedir.

Film toplumsal cinsiyet üzerinden ele alınmaya oldukça uygun bir çalışmadır. Gerek kadın kimliği gerekse erkek kimliği feminist bir bakış açısıyla incelenmek adına birçok bileşene sahiptir. *Lost Highway*, modern bir Film Noir'dir. Dolayısıyla Neo-Noir'e ait çoğu

elemente bu filmde rastlamak mümkündür. Bu elementlerden en güçlü olanı ise *femme fatale*'dir. *Femme fatale* karakteri, daha önce 2.3. bölümünde de açıklandığı üzere, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikalı erkeklerin, eşlerinin kendilerini aldattığı düşüncesinden ortaya çıkan, bir nebze de olsa paranoyak bir ruhsal durum barındıran bir kimliktir. Bu filmde ise Alice, *femme fatale* olarak filmin en güçlü karakterlerinden biri olarak ön plana çıkmaktadır. Ancak Alice'in alışılageşmiş bir *femme fatale* olmadığını söylemek gerekmektedir. Klasik bir Film Noir'de genelde *femme fatale*, patriyarka tarafından filmin sonunda cezalandırılır (Keesey, 2011: 11). Fakat bu yapımda Alice, hedeflerine bir bir ulaşan, bunun için de çevresindeki tüm erkekleri güzelliği ve cazibesıyla etkileyen bir kadındır. Dolayısıyla Alice, Lynch'in *femme fatale*'e dair getirdiği bir tür yorumun sonucu olmuş bir kadın kimliğidir.

Alice film boyunca David Lynch'in *femme fatale* adına yüklediği anlamların taşıyıcısı konumundadır. Çekici, ateşli bir porno oyuncusu olarak tasvir edilen Alice, öte yandan Fred'in eril başarısızlığının ürettiği bir korkunun yansımasıdır. Lynch, Alice'i beyaz perdeye taşıırken erkek egemen toplumun bedensel ve zihinsel tüm endişelerini sanki bu kadına yüklemiştir. Filmde Alice, Lynch'in kadınlardan intikam alma arzusunun bir sonucuna dönüşmektedir. Öyle ki, Alice'in bir porno yıldızı olarak Andy'nin evinde resmedilmesi ve filmin son bölümünde yine bir porno bölümünde görüntülenmesi kadının cinsel açıdan ne derece nesneleştirilebileceğine dair en net görseldir. Lynch için kocasını aldatan kadın kimliği Alice ile kodlanmakta ve adeta lanetlenmektedir. Bu laneti görselleştirmek ve abartmak adına yönetmen sinemanın en uç örneklerinden biri olan pornoya başvurarak seyircide net bir rahatsızlık hissiyatı yaratmakta, kadın örüntüsünü ise filmde olabildiğince olumsuz bir portre haline dönüştürmektedir.

Filmin ikinci önemli kadın kimliği ise Renee'dir. Renee, filmde Fred tarafından öldürülen eş kimliğidir. Eşini aldatan, bunun sonucu olarak da bedel ödeyen, şehvet düşkünü bir kadın olarak gösterilen Renee, filmde eril şiddete maruz kalarak yok edilmektedir. Lynch, Renee'nin Fred'i aldatarak ölümü hak ettiğini düşündürten bir senaryo kurgusu yaratmakta, izleyicinin Fred ile bir tür bağ kurmasını sağlayarak kadın kimliğine dolaylı bir suçlamada bulunmaktadır. Renee filmde düz anlam bağlamında eş ve kadın kimliğini temsil etse de, Lynch'in sinemasal perspektifinde ihanetin sembolüdür.

Filmdeki erkek karakterler ise genel hatları itibarıyla erkek egemen toplumun dayattığı imajlar üzerine kurulmuştur. Fred Madison, kıskançlık ve iktidarsızlık ikileminde boğuşan bir müzisyendir. Fred karısının kendisini aldattığından şüphelenmektedir. Bu durum, Fred'in alışılmış erkekliği temsil etmediğini ortaya koymaktadır. Geleneksel erkeklik güç, cinsel iktidar ve hâkimiyet odaklı bir tavır sergilerken, Fred'in bedensel noksanlığı onu ruhsal bir ötekileştirme sürecine itmektedir. Bu durum Lynch sinemasının ikili karşıtlıklardan yararlanma sürecine ciddi manada katkıda bulunmaktadır. Fred Madison, patriyarkal dünyanın olamayanıdır. Bu durum onu paranoyak, şizofren ve karamsar bir ruh haline taşımakta, eşi Renee ile olan ilişkisi ise gitgide kaotik bir hal almaktadır. Fred bu sebeple iç dünyasında güçlü gel-gitler yaşamakta ve yarattığı sanrılar Fred'i ele geçirerek onun bilincini tamamen ele geçirmektedir.

Filmdeki diğer önemli erkek karakter Pete'dir. Pete, Fred'in işlediği suç yüzünden bir anda kendini hapiste bulan, genç, yakışıklı bir araba tamircisidir. Pete, Fred'in hayal ettiği erkekliğin temsilidir. Renee'ye birebir benzeyen Alice ile oldukça keyifli bir cinsel hayata sahip Pete, aynı zamanda Sheila isimli bir kız arkadaşına da sahiptir. Bu sebeple Pete cinsel anlamda yetkin bir eril kişiliğin uzantısıdır. Ancak daha derin ve sert bir okuma yapılacak olursa, Pete Fred'in günah keçisidir. Fred Madison işlediği cinayeti, yaşadığı suçluluk duygusunu, Renee'ye dair duyduğu güvensizliği Pete karakterinin zihnine taşımaktadır. Pete aslında bir varoluşun değil olmayanın temsilidir. Kısaca Pete cinsel, bedensel ve ruhsal anlamda Fred'de olmayanın, gerçek olmayanın paranormal yansımasıdır.

Dick Laurent filmdeki bir diğer önemli erkek karakterdir. Mr. Eddy ya da Dick Laurent filmde hegemonik erkekliğin kirli dünyasının karşılığıdır. Lynch, bunu vurgulamak adına Dick (İngilizce penis demektir) ismini bilerek seçmekte, Laurent'in porno yapımcısı, mafya karakterini ön plana çıkarmak istemektedir. Dick Laurent filmdeki şiddetin ve eril arzunun temsilidir. Düz anlam noktasında belki Dick Laurent mafya ve yer altı dünyasına dair sıradan bir figür olarak gözükmektedir. Ancak yan anlam bağlamında Laurent sinemasal anlatının erkek egemen bilinçaltına dair bir izdüşümüdür. Ruhsal ve bedensel hazları için kadın bedenini kendine mesken edinen bu yaşlı adam, öte yandan Fred'in iktidarsız bedeni için de bir tehdittir (Thain, 2004).

Andy ise yine filmdeki toksik erkekliğin bir diğer uzantısıdır. Para, uyuşturucu ve seks üçgeninde imgelenen Andy, filmin sonuna doğru beyni parçalanarak ölmekte ve eril fantezilerin bedelini ödeyen erkek kimliğini yansıtmaktadır. Filmdeki erkek karakterler ile ilgili feminist film kuramcısı Barbara Creed'in izinden giden Jeffrey M. Courtright, *The Monstrous Masculine and David Lynch's Lost Highway* isimli makalesinde, Creed'in (1993) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* isimli çalışmasına dair bir tür karşı okuma yapmaktadır. Creed, ilgili çalışmasında korku filmlerinde kadınların canavar imgesine dönüşmesi sürecine değinmekte ve abject kavramı üzerinden psikanalitik bir değerlendirme yapmaktadır. Courtright ise, *Lost Highway* özelinde bu durumu tersine çevirmekte, filmde kurbanı dönüştürülenin kadın, canavar konumunda olanın ise erkek olduğundan bahsetmekte ve bu noktada Fred Madison, Dick Laurent ve Gizemli Adam karakterlerinin şeytani erkekliklerine dem vurmaktadır.

Filmdeki müzikler ve ses kullanımı, ilgili yapımın gerilim örüntülerine ciddi manada katkıda bulunmaktadır. Şiddet, seks ve ölüm sahnelerinin birçoğunda izleyicinin zihinsel anlamda gerileceği ve beklentiye gireceği parçalar seçen Lynch, özellikle ünlü Alman punk grubu Rammstein'in bu film için bestelediği parçayla da derin bir mesaj kaygısı taşımaktadır. Tıpkı David Lynch gibi, Rammstein da hem ülkesi Almanya'da hem de diğer ülkelerde ciddi kitlesi olan bir müzik grubudur. Fakat Rammstein'in parçalarında şiddet, ırkçılık, kadın düşmanlığı ve seks teması çok güçlüdür. Bu nedenle Rammstein oldukça fazla eleştiriye maruz kalmış bir müzik oluşumudur. Bu noktada Lynch ve Rammstein sanatı ele alma bağlamında ortak bir paydada buluşmakta, Lynch de bu benzerliği filmine taşıyarak bireysel sinema anlayışını pekiştirmektedir.

3.6.2.2. *Lost Highway* filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme

Çizelge 3.4. *Lost Highway* filminin gösterge çözümlemesi

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Fred Madison	Şizofreni, Şiddet, İktidarsızlık
	Renee Madison Alice Wakefield	Femina Fatale, İhanet, Erotizm
	Pete Dayton	Eril Fallik Dürtü
	Dick Laurent	Hegemonik Erkeklik, Eril Fanteziler
	Gizemli Adam	Gerçeklik
Mekân	Los Angeles	Film Noir
	California’da Lüks Bir Ev	Amerikan Rüyası
	Hapishane	Amerikan Rüyasının Çöküşü
	Çöldeki Ev	Gerçeklik
Nesne	Kırmızı Perdeler	Ölüm, Gizem
	Örümcek	<i>Femme Fatale</i>
	Kamera	Panoptik Bakış
Teknik Gösterge (Açı)	Kadın Vücuduna Sürekli Zoom Yapılması	Eril Bakış

İlgili film, Lynch’in tam anlamıyla ustalık eseri olarak nitelendirilebilir. Bu durumun altında yatan en önemli neden ise yönetmenin oyunculara ve karakterlere yüklediği çoklu anlamlar olarak ifade edilebilir. Örneğin Alice ve Renee, aynı oyuncu tarafından farklı karakterleri canlandırmak adına filmde yer almakta ve yüzeysel olarak bakıldığında iki farklı kadını yanıltmaktadır. Ancak filmin şizofrenik bakış açısı göze alındığında, Alice ve Renee filmde ihanet ve erotizm kavramlarının *femme fatale* kimliği ile bir araya getirilmesi sonucu oluşturulan tekil bireylerdir. Lynch açısından Alice de Renee de erkek egemen sistemin sürdürülmesine dair birer tehdit olarak görülmekte, bu nedenle Renee öldürülmekte, eril güce dair bir tehlike olarak kabul edilen Alice ise erkeklerin cinsel dünyalarında edilgen konumda bir kadın porno oyuncusu olarak betimlenmektedir. Fred ise eril dünyanın şüpheli, yetersiz ve mutsuz evreninin temsilidir. Filmde Pete, eril fallik dürtülerin uzantısı olarak yer alırken, Dick Laurent ve Andy ise hegemonik erkeklik bağlamında ele alınmakta ve değerlendirilmektedir.

Lost Highway mekân açısından bakıldığında belirli kodlarla yüklüdür. Film Los Angeles ve California’da geçmektedir. Los Angeles, Film Noir’in başladığı şehir olarak kabul görmektedir. Ayrıca Hollywood film sektörü, Los Angeles’da yer almaktadır. Lynch,

bu şehri vurgulayarak noir kültürüne dair bir göndermede bulunmaktadır (Mactaggart, 2010: 79). Fred ve Renee'nin yaşadığı ev klasik Amerikan evlerinden farklı, lüks bir evdir. Ancak evin dekorasyonu, evin içindeki çiçekler, televizyonun konumu sıra dışıdır. Hatta evin genel dokusu estetik olmaktan uzaktır. Ancak bu ev Fred ve Renee'nin gelir düzeyinin yüksek olduğuna dair bir işarettir (Yılmaz, 2004: 116). Dolayısıyla bu mekân Amerikan Rüyasına dair bir gönderme olarak kabul edilebilir. Ancak bu rüyayı çöküşe uğratan bir başka mekân ise Fred'in gönderildiği hapishanedir. İlgili yapımdaki diğer en önemli mekân ise çöldeki evdir. Çöldeki ev, Pete'in tekrardan Fred'e dönüştüğü ve filmdeki karmaşık gerçeklik algısının ortaya çıktığı yerdir.

Evdeki nesneler ve renkler, Lynch'in filmde çeşitli göndermeler yapmasına olanak sağlamaktadır. Fred'in yaşadığı evin hemen her yerinde kırmızı perdeler bulunmakta ve bu perdeler filmin gizem, günah, lüks şiddet ve korku temalarının taşıyıcısı konumunda yer almaktadır (Roche, 2009: 452). Öyle ki Fred'in Renee'yi öldürmeden önceki sekansta, kırmızı perdeler sürekli olarak Lynch tarafından vurgulanmaktadır. Örümcek, sigara ve kamera ise nesne olarak sembolik göndermelerdir. Örümcek, Alice ve Renee'yi temsil eden, *femme fatale* kadının erkekliği kendi ağlarına nasıl aldığını ima eden bir semboldür. Gizemli Adamın elinden hiç düşürmediği kamera ise panoptik bir evren yaratmakta, Fred ve Renee'nin Gizemli Adam tarafından görüntülerinin alınması kameranın kontrol odaklı, ideolojik işlevini akıllara getirmektedir.

Lost Highway dizisel ve dizimsel göstergeler bütünü olarak ele alındığında, zıtlıkların filmin ana temasını oluşturduğu görülebilmektedir. Kadın-erkek, hayal-gerçek, suç-masumiyet, iyi-kötü, iktidar-iktidarsızlık, özgürlük-hapishane gibi ikili karşıtlıklar yönetmence filmin bütününe serpiştirilen anlam kodlarıdır. Bu göstergeler, filmin anlaşılması zor bileşenlerine bir nebze de olsa ışık tutmakta, David Lynch'in ilgili yapımdaki kurgusunu belirli ölçüde anlaşılabilir kılmaktadır.

3.6.2.3. *Lost Highway* filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar

Lost Highway filmindeki ilk metafor video kasettir ve filmdeki kasetler porno endüstrisinin eğretilmesidir. Renee'nin bu kasetleri kapının önünde bulduğu her an bir hayli gerilmesinin nedeni de aslında bu videolar içinden kendi porno filminin çıkmasından korkmasıdır. Bir diğer metafor ise alevdir. Alev bu filmde ölümün metaforudur. Renee'nin

Fred tarafından öldürülmeden önce şömine ateşinin ekrana yansması Lynch tarafından vurgulanırken, Dick Laurent ölmeden önce de çöldeki evin yandığı sahne görülmektedir. Lynch ateş ve alev temasını daha önce *Wild at Heart* filminde de benzer şekilde kullanmıştır. Dolayısıyla alevin ölümü eğretilmesi Lynch'in sinema evreninde yaygın bir tavır olarak ifade edilebilir. Dick Laurent'in sahip olduğu Cadillac marka otomobil ise metonomi örneği olarak ifade edilebilir. Bu araç zenginliğin, gücün ve iktidarın metonomisidir. Çünkü Cadillac pahalı bir araba markasıdır ve Amerika'da gelir düzeyi yüksek insanların erişebildiği bir araçtır.

Lost Highway kültürel kod bağlamında ele alındığında toplumsal cinsiyete dair paranoyak imajların yönetmenin süzgecinden geçirilerek kullanıldığı görülebilmektedir. Filmdeki en belirgin kültürel kod kıskançlık üzerinedir. Eril kıskançlık bu filmde Fred Madison üzerinden ele alınmaktadır. David Lynch, evrensel bir kavram olan kıskançlık temasını filmin ana örüntülerinden biri haline dönüştürmekte, hatta ilgili yapıyı bu yaklaşım etrafında kurgulamaktadır. Bu sayede film küresel bir bağlam kazanmakta, toplumsal cinsiyet noktasında ise kültürlerarası bir empati yapısına sahip olmaktadır.

3.6.3. *Lost Highway* Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi

Bu bölümde, filmdeki psikanalitik oluşumlar feminist film kuramının öğretileri ve prensipleri doğrultusunda ele alınmış, böylelikle David Lynch'in kadınlık üzerine oluşturduğu düzlem kuramsal bir bağlamda incelenmiştir. Bu noktada, yönetmenin kadın bedenini tasvirindeki problemleri, psikanalizin içeriğiyle örtüşmektedir.

3.6.3.1. *Lost Highway* filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili

Lost Highway, Oedipus Kompleksi bağlamında incelendiğinde ortaya Alice, Peter ve Dick Laurent'den oluşan bir üçgen çıkmaktadır. Burada Dick Laurent, potansiyel babayı temsil ederken, Alice anneye, Peter ise anneye âşık ve babanın gazabından korkan erkek çocuğuna karşılık gelmektedir. Peter, daha Alice'i ilk gördüğü andan itibaren Laurent'in kendisine zarar verebileceğinden korkmaktadır. Dick Laurent, Peter ve Alice arasındaki ilişkiyi öğrendiğinde ise, bu korku çok daha büyük bir tehlikeye dönüşmüş ve Mr. Eddy, nam-ı diğer Dick Laurent, Peter'ı elindeki tabancayla tehdit etmiştir. Dick Laurent, Pete için sembolik bir hadım edilme tehdidinin ötesine geçmiştir (Herzogenrath, 1999). Burada

Laurent, Peter'ın fantezilerinin yasaklayıcısı konumundadır. Kısaca Mr. Eddy baba figürü olarak Pete'in fantazmatik dünyasının gerçek dünyadaki sınırlayıcısı olarak filmde yer almaktadır. Ancak Pete'in bu sınırın ötesine geçme arzusu, felaketler zincirine dönüşmekte ve Pete, erkek çocuk olarak hiçbir zaman sembolik anneye yani Alice'e sahip olamamaktadır (McGowan, 2007: 169-170).

Lost Highway ataerkil dokunuşlarla şekillenmiş bir yapım olarak göze çarpmaktadır. Bu nedenle film eril bakış kavramı çerçevesinde değerlendirilmeye uygun bir Lynch eseridir. Film erkek bakışını harekete geçirmek üzere kurulu bir yapıya sahiptir. Filmin daha ilk sahnesinden itibaren Renee'nin neredeyse tamamen çıplak vücudu görülmektedir. Bu sekans eril tavrın ve dişil fantezilerin hizmetine sunulmuş, fallosentrik bir bakış açısının ilk yansımasıdır. Bu sahnenin hemen ardından Fred ve Renee'nin başarısız sevişme sahnesi yer almakta, David Lynch kadın bedenini eril bakışın merkezine oturtmaktadır. Filmde ayrıca Renee'nin olduğu sahnelerde Lynch mutlaka dudaklara ve kadının göğüslerine zoom yapmakta, dişil beden olabildiğince nesneleştirilmektedir.

Filmdeki erkek bakışı sadece Renee'nin sahnelerinden ibaret değildir. Alice'in Pete ile olan sevişme sahneleri ve yine Alice'in oynadığı porno filmlerin Andy'nin evindeki projeksiyona yansıtılarak apaçık şekilde gösterilmesi, filmin kadın üzerinden erotikleşmesine neden olmaktadır. Dahası Alice'in Mr. Eddy'nin evinde tamamen soyunduğu ve ardından yaşlı adama oral seks yaptığı sahnede, Mr. Eddy'nin adamları da odadadır ve Alice'in soyunmasını izlemektedir. Erkek bakışı burada, sinema izleyicisinin bakışıdır. Bir *femme fatale* olan Alice'in yarattığı tehdit, onun salt bir cinsel obje haline dönüştürülmesiyle bir nebze de olsa azaltılmaktadır. Yönetmen, bu sahneyle skopofilik bir deneyimi de mümkün kılmaktadır. Alice ve Dick Laurent'ın sevişmelerinin adamları tarafından izlenmesi, erkeğin görme hazzını doyurma amaçlı parafilik bir eylem olarak nitelendirilebilir.



Resim 3.16. Skopofilik dürtü



Resim 3.17. Dick Laurent ve Alice

Lost Highway, skopofilik dürtülerin tetiklenmesine oldukça fazla izin veren bir çalışmadır. Gizemli Adam'ın, Dick Laurent'i öldürmeden önce onun Alice ile beraber olduğu sahneleri kameraya alarak kendine izletmesi tam anlamıyla skopofili örneğidir. Ayrıca Alice'in porno filminin Andy'nin evinde duvara yansıtılması da yine skopofilik bir görme duygusunun sonucudur. Burada David Lynch, hem izleyicinin dürtülerini harekete geçirmekte hem de kadın bedenini erotize ederek fantazmatik bir evren yaratmaktadır. Öte yandan Freud, skopofiliyi teşhircilik ile bağdaştırmaktadır. Öznenin kendini bedensel anlamda ifşa etme isteği özünde skopofilik bir dürtüden ileri gelmektedir. Freud açısından skopofili, erojen bölgelerden bağımsız, cinselliği oluşturan güdülerdendir. Daha anlaşılır bir şekilde ifade edilecek olursa, teşhircilik bireyin kendi bedenine bakmaktan alacağı erotik hazzın karşılığıdır (Aktaran Mulvey, 1989). Bu filmde de Alice'in Andy'nin evinde ve Dick Laurent'ın evinde kendi pornosunu izlerken duyduğu haz, bu teşhirci ruhla, dolayısıyla da skopofilik dürtü ile ilintilidir. Nitekim ötekinin bakışına maruz kalarak bundan haz duyma deneyimi, Lynch tarafından Alice karakteri ile kodlanmış, teşhircilik skopofilik bir uzantı olarak filmde betimlenmiştir.

3.6.3.2. *Lost Highway* filminde voyorizm ve özdeşleşme

Lost Highway, izleme ve izlenme dürtüsünü sonuna kadar pekiştiren bir filmidir. Bu nedenle, voyorizm teması Lynch'in bu filminde de gözlenebilmektedir. Jeremy Vineyard (2010: 78), voyorizm kavramını sinema deneyimi üzerinden özetlerken, bu durumun aslında filmdeki karakterlerin bedenlerini ve cinsel yaşamlarını gözetleme sürecinden bağımsız, kişinin özel hayatındaki merak dürtüsünü doyurma ihtiyacından kaynaklandığını ifade etmektedir. Bu deneyim sinemada film izleme sürecini röntgencilik deneyimine

dönüştürmektedir. *Lost Highway* filminin görsel durumu izleyiciyi tam anlamıyla röntgenci konumuna sokmaktadır. Fred ve Renee'nin gizlice kameraya alınması belki de bu saptamanın en belirgin örneğidir. Dahası, filmde Alice'in mahrem dünyasının diğer oyuncuların bakışına açılması, filmdeki voyorizm dürtüsünü pekiştirirken, bu süreç film seyircisinin de dolaylı olarak röntgenci bir yaklaşımla ilgili yapımı ele almasına sebebiyet vermektedir.



Resim 3.18. Kameralı Adam



Resim 3.19. Gizemli Adam (Kolaj)

Filmde Gizemli Adam'ın elindeki kamera, bu noktada röntgenci bakışın aracı nesnesi olarak yer almaktadır. Ayrıca Gizemli Adam röntgenci eril bakışın temsilidir. Filmde Alice ve Renee'nin bedeni, Gizemli Adam'ın çekimleri ile ifşa edilmekte, hem filmdeki oyuncular hem de sinema izleyicisi bu sayede kadın bedeni ile voyoristik bir ilişki içine girmektedir. Ayrıca filmdeki fade-in ve fade-out'lar voyoristik bakışı destekler bir nitelik göstermektedir. David Lynch'in, bu filme voyoristik dokunuşlar yapmasının bir başka nedeni olduğu da iddia edilebilir. 1980 ve 1990'lı yıllar Amerika Birleşik Devletlerinde VHS video kasetlerin en revaçta olduğu dönemdir. Dolayısıyla izleme ve izlenme deneyimi sinema perdesinin dışına çıkmış, kamusal alandan özel alana doğru yol almaya başlamıştır (Fiedler, Norman-Risch ve Jansen, 1990: 265).

Bu süreç, film izleme deneyimini dönüştürmüştür. Artık izlemek, başkalarını izlemek, başkalarının özeline girmek hatta röntgencilik yaygınlaşmış, video kameralara erişimin kolaylaşması, dürbün teknolojisinin ucuzlaması voyoristik deneyimi sıradanlaştırmıştır. Lynch, bu filmde voyorizmi ele alırken bu sürece dair dolaylı bir göndermede bulunmaktadır. Öte yandan teknolojik gelişmelerin beden algısını

dönüştürmediği, aksine kadın vücudunun çeşitli teknolojik araçlar sayesinde çok daha fazla nesne haline getirildiği gözlemlenebilmektedir. Bu bağlamda voyoristik bakış, sinema teknolojisinin gelişmesiyle çok daha belirgin bir hal almış ve bu deneyim sinema salonlarında normalleştirilmiştir. David Lynch sinematik deneyimi başkalaştırarak zihin yakıcı bir evrene dönüştürmüştür. Fakat söz konusu kadının dönüştürülmesi olduğunda, Lynch benzer durumu filmlerine taşıyamamıştır. Bu nedenle ilgili filmde yönetmenin patriyarkal bir bakış açısıyla kadın bedenini röntgenci bakışın ana nesnesi haline getirdiğini belirtmek mümkündür.

Laura Mulvey (1989), özdeşleşme meselesinden bahsederken konuyu tek taraflı ele alarak erkek kahramanın bakışını ön plana çıkartır. Erkek kahraman aynı zamanda izleyicinin de bakışını yansıtır. Dolayısıyla eril bakış izleyiciye erkek kahramanın düzlemi üzerinden geçirilmektedir. Özdeşleşme konusunu Mulvey'den esinlenerek ele alan Wood (1989: 11) ise, bu deneyimi beş temel şekilde ele almaktadır. Bunlardan ilki erkek bakışıyla özdeşleşme, ikincisi tehdit edilen ya da kurban edilenle özdeşleşme, üçüncüsü, seyircinin bireysel konumu itibarıyla yaşadığı kişisel özdeşleşme, dördüncüsü zihinsel özdeşleşme, sonuncusu ise sinemanın imkânlarının yarattığı çekim açıları, kurgu, müzik gibi kavramlar aracılığıyla sağlanan özdeşleşmedir.

Lost Highway'in yarattığı özdeşleşme deneyimi temel anlamda erkek bakışın izleyici üzerinde yarattığı etki ile sağlanmaktadır. Fred'in ihanete uğramış olması, Renee'nin ölümü hak ettiğine dair bir izlenim yaratmakta, Fred ile empati üzerine kurulu bir iletişim kuran izleyici ise Renee ve Alice ile kültürel bir bağ kuramamakta, bunun sonucunda film deneyimini erkek egemen bir perspektif ile özümsemektedir. Dolayısıyla gerek kadın gerek erkek izleyici filmi izlerken kadın bedenini cinsel bir meta olarak deneyimlemektedir.

3.6.3.3. *Lost Highway* filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm

Lost Highway, dürtü salınımını ön plana çıkartan, bunu kimi zaman nesneler aracılığıyla ortaya koyan kimi zaman ise bastırılmış duyguların şiddet odaklı hale dönüşmesiyle belirgin hale getiren bir Lynch çalışmasıdır. Dolayısıyla filmde fetiş öğeler ve sadomazoşist yaklaşımlar söz konusudur. Fred Madison'un filmde içtiği sigara bir haz ve rahatlama fetişi olarak filmde yer almaktadır. Fred, Renee ile yaşadığı başarısız beraber olma deneyiminden sonra ve Renee'yi öldürdükten sonra sigara içmektedir. Bu durum

organ kaynaklı, nesne üzerinden boşalım sağlayan bir dürtü salınımını göstermektedir. Bu noktada, sigara Lynch'in diğer filmlerinde olduğu gibi, bu çalışmada da fetişistik dürtüleri harekete geçiren ya da onların doyuma ulaşmasını sağlayan bir nesne konumundadır. Bir diğer fetiş öge Fred'in müzikal enstrümanı yani saksafonudur. Saksafon çalarken Fred'in aldığı duygusal haz filmde açık şekilde görüntülenmektedir. Saksafon burada fallik bir imajdır ve Fred'in iktidarsız bedeni, nesnel bir aracı sayesinde dürtü boşalımını yaşamaktadır.



Resim 3.20. Marilyn Manson



Resim 3.21. Marilyn Manson ölüm sahnesi

Lost Highway, sadomazoşizm bağlamında ise oldukça açık göndermeler barındırmaktadır. Filmin final sahnesinde Alice'in slasher tarzı bir porno yapımda yer aldığı görülmekte ve filmde lezbiyen ilişki sahneleri eşliğinde ölüm sahneleri yer almaktadır. Hatta Alice'in porno filmde beraber olduğu kişi, sadomazoşist eğilimleri ve parafilik deneyimleri ile ünlü, meşhur rock şarkıcısı Marilyn Manson'dır. Lynch, bu sahneler aracılığıyla izleyicide yıkıcı bir dürtü boşalımını sağlamaktadır. Fakat tüm bu sekanslar, fazlasıyla kan, cinsellik ve şiddet barındırmaktadır. Lynch, bu tarz sahneler ile birçok yönetmenin cesaret dahi edemeyeceği görüntüler yaratmakta, hatta Amerikan porno endüstrisini üstü kapalı bir şekilde eleştirmektedir. Ancak bu eleştirinin dozu bir hayli fazla olduğu için, yönetmen eleştirdiği şeyi kendi sinemasına taşıyarak kendisiyle çeliştiğini belirtmek mümkündür.

Lost Highway filminde arzu teması da detaylıca konuşulan konulardan biridir. Arzu bilinçaltı ile ilgili bir kavramdır. Arzunun özünde istekleri, talepleri, fantezileri bastırma ve gerçeklikle yüzleşme vardır. Erkek çocuğun annesine duyduğu cinsel arzuyu kastrasyon

gerçeğiyle yüzleşerek bastırması, arzusun bilinçaltındaki kalıntılarıdır (Bakır, 2008: 29-30). Filmde Fred'in arzu kavramı Renee ile bağdaştırılabilmektedir. İktidarsız Fred, zihninde yarattığı Pete karakteri sayesinde bedensel arzularını harekete geçirmekte, bastırılmış cinsel isteklerini bu yöntemle tatmin etmektedir.

Slavoj Žižek (2014: 56-57) *David Lynch* isimli kitabında bu konuya değinmekte, Fred'in Renee'yi arzulamasının soyut, renksiz, gerçeklikten uzak bir süreç olduğunu, Alice'e duyulan özlemin ise gerçeklik duygusuna daha yakın bir arzu olduğunu ifade etmektedir. Renee, Fred'in iktidarsızlık nedeniyle deneyimleyemediği cinsel arzularını yansıtırken, Alice ise sınırsız cinsel arzuları, bastırılmışlıkları ve Fred'in gerçek isteklerini temsil etmektedir. *Lost Highway*, bu bağlamda ele alındığında görülebilmektedir ki kadın, erkek bedeninin fantazmatik uzantısı olarak resmedilmektedir. Erkeğin kadına ulaşamadığı durumda ise, erkek düşünce sistemi, kendi hayali bedenlerini yaratarak egosunu narsist bir şekilde tatmin etmektedir. Lynch, Fred'in karmaşık şizofrenik sayıklamalarını ele alırken, bir şekilde kadına dair olanı erkek bakış açısıyla sunmuş, kadını arzusun merkezine koymuş ve erkeğin bedensel isteklerinin tatmin aracına dönüştürmüştür.

3.7. *Mulholland Drive* (Mulholland Çıkmazı) Filminin Feminist Film Kuramı Bağlamında Analizi

Bu bölümde *Mulholland Drive* (Mulholland Çıkmazı) isimli film detaylı şekilde incelenerek David Lynch'in sinema anlayışında kadına nasıl roller yüklediği tahlil edilmiş, bu noktada da göstergebilim ve psikanalizin ilkelerinden faydalanılmıştır.

3.7.1. *Mulholland Drive* Filminin Künyesi ve Kısa Özeti

Yapım Yılı/Süre: 2001-146 dakika

Yönetmen/Senaryo: David Lynch-David Lynch& Yapımcı: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire& Müzik: Angelo Badalementi.

Oyuncular: Naomi Watts (Betty Elms ve Diane Selwyn rolünde), Laura Elena Harring (Rita/Camilla Rhodes rolünde), Justin Theroux (Adam Kesher rolünde), Ann Miller (Coco Lenoix rolünde), Robert Forster (Dedektif Harry McKnight rolünde), Angelo Badalementi (Luigi Castliagiane rolünde) (Rodley, 2013: 397-398).



Resim 3.22. *Mulholland Drive* film afişi²⁰

Film Amerikan rüyası ve sinema sektörüne yönelik eleştirel bir bakış taşıyan sıradışı bir yapımdır. Betty (Diane) isimli genç bir kızın taşradan gelerek Los Angeles’da ünlü ve başarılı bir oyuncu olma hayalinin nasıl bir drama dönüştüğünü kendine esas alan *Mulholland Drive*, diğer yandan film endüstrisindeki gariplikleri de Lynch’in ekseninden izleyiciye sunmaktadır. Filmde bir trafik kazasına karışan ve hafızasını yitiren Rita (Camilla) ile tanıştıktan sonra Betty’nin hayatı tamamen değişir. İki genç kadının aralarındaki dostluk giderek duygusal ve fiziksel bir yakınlaşmaya dönüşür ve ikili Rita’nın aslında kim olduğunu anlamanın peşine düşer. Film çok katmanlı ve kristal yapısı nedeniyle tıpkı *Lost Highway* gibi kırılımlara sahiptir. Dolayısıyla filmin son bölümünde Betty’nin aslında Diane isimli bir kadın karakter olduğu anlaşılır. Rita’nın gerçek adı ise Camilla’dır. Diane oyuncu olmak için Hollywood’a gelmiş, aradığını bulamamış, sonrasında Camilla ile tanışmış ve tutkulu bir aşk yaşamıştır. İkisinin ilişkileri Adam isimli bir yönetmen nedeniyle bozulmuştur ve iki genç kadın ayrılma aşamasındadır. Diane hem ilişkisinde başarısız olmuş hem de oyunculuk hayalleri suya düşmüştür. Bu travmayı ve yaşadığı kıskançlığı kaldıramayan Diane, Camilla’yı ortadan kaldırmak adına bir kiralık katil tutar ve filmin sonunda yaşadığı bu süreci atlatamayan Diane kendini öldürür.

3.7.2. *Mulholland Drive* Filminde Kadın Kimliğinin Göstergebilimsel Analizi

Bu bölüm, ilgili filmde kadına dair yüklenen anlamların çözümlenebilmesi ve filmin ardına gizlenmiş eril ideolojinin ortaya çıkarılabilmesi adına detaylı bir bakış açısıyla incelenmiş, bu süreçte ise göstergebilimin olanaklarından faydalanılmıştır.

²⁰ <https://www.studiocanalstore.co.uk/lumiere-2015/mulholland-drive-13513219.html>, Erişim Tarihi: 09.02.2021.

3.7.2.1. *Mulholland Drive* filminin görüntüsel ve anlatımsal analizi

Mulholland Drive (Mulholland Çıkma), ilk olarak ABC kanalı için dizi olarak çekilmiş sonrasında ise film haline dönüştürülmüştür. Bu nedenle filmin ilk sahnelerinde şiddet ve cinsellik sınırlıdır. Fakat dizi süreci filme evrilince bu durum Lynch'i özgür kılmış ve yönetmen kendi tarzını filmin dokusuna çok daha rahat bir şekilde yerleştirebilmiştir. Diziden filme dönüşüm süreci nedeniyle film versiyonunun bazı bölümlerinde belirgin kopukluklar söz konusudur. Ancak Lynch için bu bir dezavantajdan çok avantajdır. Çünkü yönetmen için parçalı anlatım ve kopukluklar zaten filme eklenmesi için beklenen, istenen bir durumdur (Rodley, 2013: 346).

Mulholland Drive kristal ve anlaşılması zor imajlar üzerine kurulu bir film olarak nitelendirilebilir. Şizofreni, kıskançlık ve duygu dağınıklığına eşlik eden karmaşık kurgusu, bu filmi sonuna kadar anlamlandırmayı neredeyse imkânsız hale getirmektedir. Bu duruma filmdeki zaman algısının belirsizliği de ciddi ölçüde katkıda bulunmaktadır. Film bir yandan 2000'li yıllarda geçtiği izlenimini yaratırken, diğer yandan filmde çalınan müzikler, Diane ve Rita'nin giydiği kıyafetler 1950'li yılların atmosferini yansıtmaktadır. Yönetmen bu yöntemle filmdeki anlamlandırma sürecini izleyici açısından hem daha bulanık hem de daha deneysel bir hale getirmektedir (Villano, 2007).

Mulholland Drive, tıpkı *Lost Highway* gibi yine yol örüntüsü üzerine kurulu bir sahne ile başlamaktadır. Lynch'in bu noktada yol filmlerine verdiği önem anlaşılabilir. Lynch aslında yolu bilinmezlikle örtüştürmekte ve nereye gidildiğini bilmediğimiz bir süreç ile bağdaştırmaktadır. Bu nedenle bu filmdeki karmaşıklık algısı yol kavramıyla bağdaşmaktadır (Aktaran Rodley, 2013: 350). Filmin daha başlangıcından itibaren yönetmenin belirli temalara dair ipuçları verdiği görülebilmektedir. Örneğin gizemli kadının trafik kazası geçirdikten hemen sonra Sunset Blvd (Sunset Bulvarı) tabelası close-up ile izleyiciye gösterilmektedir. Bunun iki temel nedeni olduğu iddia edilebilir. Birincisi *Sunset Blvd* (1950) çok önemli bir Kara Film örneğidir ve Hollywood film sektörünün zorlu sürecini kendisine konu alır. Lynch, bu filme dair yaptığı gönderme ile hem Kara Film'e hem de filmin yönetmeni Billy Wilder'a bir tür saygı duruşunda bulunmaktadır (Olson, 2008: 528). İkinci olarak, David Lynch bu tabela aracılığıyla kendi filminin de sinema deneyimi üzerine kurulu olacağına dair bir tür ön izleme sekansını izleyicilerin dikkatine sunmaktadır.

Film gerçek ile düşün, hayal ile imkânsızın kesiştiği yerde birleşen bir yapımdır. Villano (2007), tüm olup bitenin aslında Diane'nin rüyası olduğunu belirtmekte, yaratılan çoklu kimlik algısının ise bu düşsel yolculuğa hizmet ettiğini savunmaktadır. Odell ve Blanc (2012: 137) ise Diane'nin rüyasının nerede başladığını, nerede sonlandığını anlamının zor bir deneyim olduğunu belirtmekte, bu filmi izlemenin uyanıklık halinde bir düş süreci olduğunu ifade etmekte ve yönetmenin yarattığı gerçeklik algısının kendine has bir realite olduğunu iddia etmektedir. Bu deneyimi anlamlandırmak için filmdeki kimliklerin yansımalarını anlamak elzemdir. Bu bağlamda, Diane, Camilla'yı çok sevmiş, ona deliler gibi âşık olmuş ancak Hollywood'ın rekabetçi dünyasında sevdiği kadın, onu bir başka adamla aldatmıştır. Diane'nin yaşadığı bu travma o derece büyüktür ki bilinçdışı onun peşini bırakmamaktadır. Diane ne istediği gibi bir aktris olabilmiş ne de bulduğunu sandığı aşkın peşinden gidebilmiştir. Bu noktada filmin bir hayal kırıklığı öyküsü olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Betty ya da Diane karakteri oyuncu olma umuduyla yola çıkmış, bu süreçte kendini ruhsal ve bedensel anlamda keşfetmiş, eşcinsel eğilimleri olan, tutkulu, güzel ve aslında yetenekli bir oyuncudur. Fakat Hollywood sinema bağlamında izleyicilere düşsel bir dünya sağlarken işin ardında mutsuzluk, gerçek dışılık ve kurgu vardır. Diane de bu düşsel dünyanın zavallısı hatta ötekisidir (Koen ve Vermaak, 2014). Dolayısıyla bu zavallılık hissiyatı ve kıskançlık duygusu, Diane'nin Camilla'yı öldürtmek istemesine neden olmuştur. Betty ise Diane'nin düş dünyasında yarattığı masumiyetinin simgesidir. Diane, zihninde oluşturduğu Betty karakteri ile kendini haklı çıkartmaya çalışmaktadır. Betty onun suçsuzluğunun düşsel yansımasıdır. Fakat Diane'nin öte yandan vicdan azabı çektiğini düşündüren sahneler de söz konusudur. Bu nedenle Diane'nin hayal dünyası, bilinçaltının karmaşasında bir yolculuk olarak filme yansımakta, genç kadının flu düşleri ve pişmanlık duygusu Lynch tarafından yaratılan gergin ve karamsar atmosfer ile izleyiciye iletilmektedir.

Film, özet bölümünde de ifade edildiği gibi parçalı bir kurguya sahiptir. Bu nedenle filmdeki karakterler birbiri içine geçmiştir. Bundan kaynaklı olarak, aynı oyuncular farklı kimliklerle filmin her iki yarısında da gözükmektedir. Filmin ilk bir buçuk saatlik bölümünde iki ana karakter söz konusudur. Bunlardan ilki Ontario'dan Hollywood'a oyunculuk rüyasıyla gelen, hafif taşralı Betty karakteridir. İkinci karakter ise trafik kazasından kurtulan gizemli kadın yani ilk bölümdeki adıyla Rita'dır (Koen ve Vermaak,

2014). Her iki kadın da filmin ilk kısmında merak örüntüsüyle kodlanmıştır. Bu durum filmi bir tür dedektiflik hikâyesine dönüştürmektedir. Fakat ilgili yapım toplumsal cinsiyet doğrultusunda ele alındığında, aslında Lynch bir tür ikili karşıtlık yaratarak iki farklı kadın kimliğini vurgulamaktadır. Betty saf, bir hayli masum görünümlü, şefkatli bir kadın kimliğinde, sanki anne kavramına karşılık gelmektedir. Rita ise bir hayli vamp, gizemli bir kadın profilindedir ve femme fatalin fiziksel özelliklerine uygun bir görüntüdedir. Yılmaz (2004: 141) ise Betty'nin anaç ve güçlü, Rita'nın ise yardıma muhtaç şekilde tasvir edildiğini belirterek, bu durumu Diane'nin Camilla'yı zihninde güçsüzleştirme çabasından kaynaklandığını ifade etmektedir. Kısaca, Diane düş dünyasında yarattığı imgeler aracılığıyla özbenliğini tamamlama mücadelesi içerisinde. Dahası Diane kendi zayıflıklarını hayal dünyasında Camilla'ya yükleyerek ruhsal bir arınma ve sadeleşme çabası içerisinde.

Filmin ilk bölümü boyunca iki genç kadın, Rita'nın aslında kim olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Ancak Betty ve Rita'nın aralarındaki yakınlaşma yönetmen tarafından oldukça cüretkâr bir sahne ile izleyiciye aktarılmaktadır. İki genç kadının birbirleriyle seviştikleri bölüm cinsellik ve çıplaklık açısından oldukça güçlü bir sahnedir. İki kadının bir sinema filminde bu derece cesur şekilde beraber olmaları Hollywood sisteminde pek karşılaşılan bir durum değildir. Lynch, kendince sınırları zorlayarak filmini limitlerin dışına taşıyarak ustaca bir iş çıkarmış gibi görünmektedir. Ancak sinemasal özgürlüğün pekişmesinde salt kadın bedeninin ifşası, yönetmenin erkek egemen bakış açısına dair önemli bir ipucu olarak göze çarpmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında Lynch'in lezbiyen bir ilişkiyi, cinselliğe dair kodları da yanına alarak kullanması temelde heteronormatif düzeni güçlendirme kaygısıyla ilişkilendirilebilir. Eşcinsellik, David Lynch için sistemin dışında kabul edilen, farklı bir deneyimi temsil etmektedir. Bu durumu ilgili filme olabildiğince olumsuz bir bağlamda taşıyan yönetmen, erkek egemen iktidarı sarsabilecek muhalif yan etmenlere saldırarak varolan eril düzenin devam edebilmesine sinematik bir şekilde katkıda bulunmaktadır. Bunu yaparken ise hem kadın cinselliğini kullanarak kadını, hem de eşcinsel temalara değinerek lezbiyen grupları çift yönlü şekilde öteki konumuna yerleştirmektedir.

Mulholland Drive, kadın kimliği açısından incelendiğinde, kadınların çoğu sahnede ağladığı, çaresiz ve mutsuz bir duygu durum bozukluğuyla karşı karşıya olduğu

görülmektedir. Diane aşk acısıyla ağlamakta iken, Camilla ise yaşadığı bellek kaybının travmasını yine ağlayarak ifade etmektedir. Keza Club Silencio’da İspanyolca şarkı söyleyen kadın da kullanılan makyaj aracılığıyla gözyaşları içerisinde resmedilmektedir. Filmde kadın ses olarak pasif, edilgen, depresif ve karamsardır. Bu noktada Kaja Silverman ve Mary Anne Doane’nin feminist film kuramı yaklaşımları akla gelmektedir. Her iki yazar da sinema filmlerinde kadının ses aracılığıyla da öteki bir kimlik olarak yansıtıldığını, filmlerde erkeğin diyaloglarının uzun ve enerji odaklı olduğunu, kadının ise genelde ağlayan, çığlık atan, nefes nefese bir şeylerden kaçan bir kurban kimliğinde yer aldığını belirtmektedir (Aktaran Smelik, 2008: 14-16). Bu filmde de Diane bu gözlemin en iyi örneğidir. Filmin son bölümünde Diane’nin ağlama sahneleri ve intihar sahnesi öncesi çığlık çığlığa delirerek bir oraya bir buraya koştuğu sahne (Bknz: Resim 3.23.-3.24.), David Lynch’in eril nazar meselesi dışında, ses tasarımı üzerinden de kadına dair olanı olumsuz koşullar ile izleyicisiyle buluşturduğunu ortaya koymaktadır.



Resim 3.23. Diane depresyon sahnesi



Resim 3.24. Diane intihar sahnesi

Feminist film kuramı bölümünün 1.3.4.4. ve 1.3.4.5. bölümlerinde, bazı yazar ve akademisyenlerin, sinemada kadının doğru şekilde resmedilmesi hususunda lezbiyen bir sinema anlayışı benimsenmesi gerektiği düşüncesinden bahsedilmiştir. Teresa de Lauretis ve Anneke Smelik’in kadın kimliğini, kadına dair olanla anlatma mücadelesi üzerine oluşturdukları bu argüman teoride oldukça mantıklıdır. Hatta de Lauretis (2000) ve Smelik’in (2008) lezbiyen bir sinema anlayışının mizah ve aşırılıklar kullanılarak kadına dair gerçek bir faillik yaratılabilmesi noktasında yeni ufuklar açacağına dair inançları oldukça ses getirmiştir. Ancak lezbiyenlik bir erkek yönetmen tarafından ele alındığında, kadının sunum şekli, kadını ruhsal bağlamda tanımlamaktan çok bedensel tasvirler üzerinden gerçekleşmektedir. *Mulholland Drive* bu tespitin en net örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Bu noktada, avant-garde bir sinema ruhunu köklü şekilde benimsemiş bir yönetmen olan David Lynch, Smelik ve de Lauretis’in lezbiyenlik ve sanat sineması

üzerine kurulu düşüncelerini yarattığı atarerk sinema anlayışıyla belirli açılardan sarsmaktadır.

3.7.2.2. *Mulholland Drive* filminin gösterge çözümlemesi ve dizisel/dizimsel çözümleme

Çizelge 3.5. *Mulholland Drive* filminin gösterge çözümlemesi

Göstergeler	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Diane Selwyn (Betty)	Aşk, Kıskançlık, Başarısızlık, Hayal Kırıklığı
	Camilla (Rita)	<i>Femme Fatale</i> , Başarı, Cinsel Cazibe
	Adam (Yönetmen)	Hollywood Sinema Sektörü
	Sandalyeli Adam İtalyan Mafyası	Hegemonik Erkeklik
	Kovboy	Düş ile Gerçek Arasındaki Köprü, Amerikan Miti
Mekân/Doğa	Los Angeles	Film Noir, Amerikan Sineması (Hollywood)
	Club Silencio	Sinema Dünyasının Yapaylığı
	Winkie's	Kötülük, Korku
Nesne	Mavi Anahtar	Ölüm, Cinayet
	Kutu	Kötülük, Gizem
	Peruk	Kimlik Karmaşası, Özlem
Açı (Teknik Gösterge)	Kadın Bedenine Zoom-in/Zoom out Yapılması	Eril Arzuların Simgesi

Mulholland Drive, Hollywood kültürünün yarattığı rüya fabrikası kavramını filmdeki kimliklerin yaşamları üzerinden anlatan bir sinema filmidir. Bu nedenle filmdeki karakterlerin çoğu bir şekilde Amerikan film dünyasının yarattığı gerçeklikten uzak evrene dair mesajlar barındırmaktadır (Beckman, 2012: 74). İlk olarak filmde Betty ya da Diane, Amerikan rüyasının çöküşüne dair bir simgedir. Düz anlam bağlamında Diane sinema sektöründe aradığını bulamayan genç bir kadın olarak filmin içerisine kodlanmış olsa da, yan anlam açısından bakıldığında Diane başarısızlığın karşılığıdır. Diane kadın kimliği ile analiz edildiğinde ise aşkından deliye dönmüş, kıskançlığı kontrolsüz bir noktaya dönüşmüş bir bireydir. Diane bu açıdan incelendiğinde, histerik ve mutsuz bir kadın prototipi ortaya çıkmakta, David Lynch, Diane üzerinden kadına dair olanı kontrolsüzlükle ve duygusallıkla ilişkilendirmektedir.

Diane'nin bu mutsuz ve hayal kırıklığı ile oluşturulmuş öyküsü bir intiharla son bulmaktadır. Bu durumu Jennifer McMahon, (2011: 113-124) Friedrich Nietzsche, Albert Camus ve Jean-Paul Sartre'ye göndermede bulunarak varoluşçuluk düşüncesiyle bağdaştırmaktadır. Diane'nin umutsuzluğu, karmaşası, yaşamını anlamsızlaştırmış, genç kızı bu karmaşık ve absürd dünya intihara sürüklemiştir. Hatta McMahon, Diane'nin intiharının bir tür trajik teslim olma seansı olduğunu savunmaktadır. McMahon (2011: 119) ayrıca Diane'in bir düş dünyası yarattığını ve mutsuzluğuyla baş etmenin tek yolunun kendi gerçekliğinden kaçmak, inanmak istediği realitiye sarılmak olduğunu iddia etmektedir. Diane'nin ruhsal evreninde kendi arzularını gerçekleştirmek için yarattığı Betty karakteri ise mutsuzluğun ört pas edilme çabasının yarattığı simgesel bir karakterdir.

Bir diğer kadın karakter Rita yani Camilla ise, Diane'e göre farklı bir kadındır. Bir birey olarak sinema sektörünün zorluklarının farkında olan Camilla, kendine daha iyi bir yer edinmek için sevgilisi Diane'den vazgeçmiş ve Adam ile beraber olmaya başlamıştır. Bunu yaparken ise kadınlığını, cazibesini ve zekâsını kullanmıştır. Bu perspektiften bakıldığında, Camilla *femme fatale* kadının özelliklerini barındırmaktadır. Ancak klasik Film Noir'de, *femme fatale* genelde filmin sonunda eril bir sistemin cezalandırdığı kadındır. *Mulholland Drive*' da ise Camilla filmin sonunda öldürülmektedir. Fakat cezayı kesen patriyarka değil, kadınlığın uzantısıdır. Camilla, öte yandan kendi başarısını hemen her şeyin üstünde tutan bir kimlik olarak betimlenmektedir. Bu durum Amerikan toplumunun materyalist ve bireysel toplum algısıyla da örtüşmektedir. Kısaca Camilla Amerikan toplumunu sembolize etmektedir. Özgürlüğüne düşkün, menfaat odaklı ve başarı için her yolu denemeyi normal gören Camilla, düz anlam bağlamında sıradan bir kadın aktris olarak filmde kendine yer edinmiş olsa da, yan anlam noktasında Amerikan Rüyası'na olan inancın karşılığıdır. Camilla filmde bir başka önemli göndermenin de aracısı konumundadır. Film Noir'de hafıza kaybı ve bellek karmaşası sıklıkla işlenen temalardan biridir. Bu yapımda da Camilla'nın trafik kazası sonucu yaşadığı bellek kaybı da *Mulholland Drive*'ın Kara Film ile olan bağıntısını ortaya koymaktadır (McMahon, 2011: 119).

Filmdeki diğer en belirgin insan göstergesi Adam'dır. Adam bir film yönetmeni olarak kendi kararlarını alamayan, sistemin ötekisi konumundadır. Ayrıca karısı tarafından aldatılan, patetik bir erkeğin temsilidir. Ancak filmin ikinci bölümünde Adam, daha güçlü bir karakter olarak Camilla'nın sevgilisi rolündedir. Bu ikili karşıtlık, David Lynch'in

erkek kimliğini de akışkan bir düzleme yerleştirme isteğiyle bağdaştırılabilir. Öyle ki, filmin diğer erkek kimlikleri daha ziyade sinema endüstrisinin patronlarıdır. Bu kişiler hegemonik bir oluşum içerisinde, Hollywood sinemasını yönlendiren tahakkümün karşılığıdır. Cinsiyet üzerinden bir inceleme yapıldığında ise, İtalyan mafyası ve tekerlekli sandalyeli adam karakteri, Hollywood'un erkek egemen bir sistem üzerine kurulu olduğunun en açık işaretidir. Kısaca Amerika'da sinema patriyarkal bir oluşumdur. Filmdeki kovboy ise iki temel işleve sahiptir. Lynch, kovboy figürüyle hem Western Sinemasına göndermede bulunmakta hem de *The Straight Story* (1999) isimli filmine atıfta bulunmaktadır. Ayrıca kovboy Amerikan kültürü için bir mit niteliğindedir. Dolayısıyla yan anlam bağlamında buradaki kovboy karakteri Amerika'nın tarihsel dokusuna işaret etmektedir. Son olarak kovboy miti filmde gerçekliğin ortaya çıkışındaki taşıyıcı konumundadır. Filmin son sahnesinde Diane'i rüyasından uyandıran ve üzücü gerçekle yüzleştiren karakter de kovboydur. Olson (2008: 530) ise, filmdeki kovboy karakterini *Lost Highway*'deki kameralı adam ve *Twin Peaks*'deki Bob kimliğiyle örtüştürmekte, filmdeki metafiziksel gerilimi yaratmada bu karakterlerin öneminden bahsetmekte ve Lynch'in sinema anlayışında bu yan karakterlerin sinemasal etkisinin altını çizmektedir.

Bu filmde mekân önemli bir örüntü olarak görülebilmektedir. İlgili yapım Los Angeles'da geçmektedir. Filmde net bir karanlık doku hâkimdir. Bu durum filmin Neo-Noir özellikler gösterdiğine dair ilk işaret olarak söylenebilir. Ayrıca Los Angeles, Hollywood'a ev sahipliği yapması bakımından da önemli bir mekân algısı yaratmaktadır. Işıklı sokakları, gece aydınlatmaları klişe Neo-Noir görüntülerin filme yansımaları mümkün kılmaktadır. Mekân açısından film için bir diğer önemli yer Club Silencio'dur. Mekânda olup biten her şeyin bir kurgu olduğu ifade edilmektedir (Weinstock, 2019: 3). Tiyatro sahnesine çıkan adam ve kadın bu kurguyu pekiştiren abartılı oyunculuklar sergilemektedir. David Lynch, bu mekân aracılığıyla sinemanın ve diğer görsel sanatların hipnotize edici etkisine dair bir tür göndermede bulunmakta, hatta sinema endüstrisinin yarattığı yapay gerçekliği kendince bir üslupla eleştirmektedir (McMahon, 2011: 121). Club Silencio öte yandan filmdeki kırılma anlarından birinin yaşandığı, gerçek ile düşün yavaş yavaş birbirinden ayrıştığı yerdir. Betty'nin korku ile titrediği, Rita'nın ise çantasının içinde esrarengiz bir kutu bulduğu yer yine Club Silencio'dur. Son olarak Winkie's düz anlam bağlamında sıradan bir Amerikan fast-food restaurantıdır. Ancak yan anlam noktasında bu mekân endişenin, korkunun, kötülüğün merkezidir. Diane'nin Camilla'nın cinayet planını gerçekleştirdiği yer de yine Winkie's isimli restauranttır.

Daha önce de birçok kere dile getirildiği üzere, David Lynch film evrenini karşıtlıklar ve bu karşıtlıkların zihinde oluşturduğu imgelemler üzerine oturtmaktadır. *Mulholland Drive* da bu zıtlıkları belirgin bir şekilde içerisinde barındırmaktadır. Örneğin gerçek-düş, dürüstlük-ihanet, kadın-erkek, suç-masumiyet, sinema-tiyatro, yaşam-ölüm gibi karşıtlıklar filmin akışına önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Bu zıtlıklar aynı zamanda filmdeki kadın ve erkek fikrine de ışık tutmakta, kadın ve erkek rollerinin sinema endüstrisindeki konumunu daha anlaşılır bir düzleme taşımaktadır (Corrèa, 2014: 271-272). Örneğin filmdeki kadın-erkek karşıtlığının açılımı, sinema sektöründe erkeğin egemen olduğu bir dünyayı sembolize etmektedir. Film yönetmenleri, prodüktörler ya da sponsorlar erkekken, filmlerde oynamak için seçilmeyi bekleyenler ise kadınlardır. Lynch, bu tarz bir karşıtlıkla dolaylı da olsa cam tavan sendromunun örüntülerini filmin izleklerine taşımıştır. Kadın oyuncular kariyerlerinde ne kadar ilerlemek isterlerse istesinler, önce yönetmen Adam gibi ya da İtalyan mafyası gibi bir filtreden geçmek zorundadır. Bu perspektiften bakıldığında, Lynch'in karşıtlık sevdası, filmin anlam zenginliğini güçlendirmekte ve ilgili yapım göstergebilimsel açıdan çok daha anlamlı bir çalışma olarak değerlendirilebilmektedir.

3.7.2.3. *Mulholland Drive* filminde metafor ve metonomi kullanımı / kodlar

David Lynch bu filminde de diğer yapımlarında olduğu gibi bazı sembolleri belirli kavramlarla bağdaştırmıştır. Filmdeki en belirgin metaforlardan biri mavi anahtardır. Bu anahtar Camilla'nın ölümünü ve cinayeti eğretelemektedir. Buna ek olarak, Camilla'nın çantasında bulduğu mavi kutu ise Pandora'nın Kutusu ile özdeşleştirilebilir. Bu kutu açıldıktan sonra filmdeki olumsuz olaylar silsilesi güçlenerek artmıştır. Bu nedenle kutu korkunun ve kötülüğün metaforu olarak yorumlanabilir. Ayrıca filmde Rita'nın taktığı peruk da önemli bir metafordur. Bu peruk aslında Diane'nin Camilla'ya duyduğu özlemin ruhsal yansımasının metaforudur. Diane, iç dünyasında yaşadığı acı dolu günleri yarattığı fantazmatik evrende bastırmakta, peruk ise Camilla'nın bedenine duyduğu hasreti eğretelemektedir (McMahon, 2011: 119).

Filmdeki en açık metonomi Hollywood'dur. Hollywood burada Amerikan film endüstrisinin düzdeğişmecesidir. Filmdeki en net ve açıklanması mümkün kültürel kod ise kıskançlık ve aşk üzerinedir. David Lynch, Diane'nin çekmiş olduğu aşkı ve yaşadığı kıskançlık sendromunu filme kültürel bir doku olarak eklemiştir. Ancak bunu yaparken

geleneksel bir aşkı ele almamış, lezbiyen bir ilişkinin yarattığı travmayı ve bu durumun trajik sonunu işlemiştir. Böylece David Lynch, kadına dair olan düşüncelerini açıklama sürecinde farklılık ve sıradışılık alışkanlığını devam ettirmiştir.

3.7.3. *Mulholland Drive* Filminde Kadın Kimliğinin Psikanalitik Analizi

Bu bölümde, filmin genel işleyişinde kadın olgusunun hangi kodlar ve bakış açılarıyla ele alındığı psikanalitik bir tavırla incelenmiştir. Bu çözümleme sayesinde, David Lynch'in fallosentrik sinema bakış açısının detayları feminist film kuramının da katkılarıyla ortaya konmuştur.

3.7.3.1. *Mulholland Drive* filminde Oedipus Kompleksi, Eril Bakış ve Skopofili

Mulholland Drive, David Lynch'in en iddialı yapımlarından biridir. Bu nedenle bu filme dair çok sayıda analiz, inceleme, yorum ve eleştiri söz konusudur. Çoğu yazar bu yapıyı incelerken Lacanyen bir tavırla filmi ele almaktadır. Ancak film esnek yapısı sebebiyle psikanalizin farklı kolları üzerinden de değerlendirilmeye uygun bir biçem sunmaktadır. İlk olarak, ilgili sinema çalışması Oedipus kompleksi üzerinden değerlendirildiğinde, belirgin bir örnek bulmak mümkün gözükme de, Electra sendromu açısından tartışmaya açıldığında, filmin psikanalitik bağlamda bazı kodlar taşıdığı iddia edilebilir. Bu noktada filmdeki Diane karakteri kız çocuğunu, Camilla anneyi, Adam ise baba kimliğini temsil etmektedir. Diane filmde her ne kadar Camilla'ya âşık olsa da, Adam'a karşı da bazı duygular beslediği görülmektedir. Bu durum Betty'nin Adam Kesher ile ilk karşılaşmalarında, oyuncu seçmelerinin olduğu sahnede açıkça görülebilmektedir. Camilla ise Diane için her ne kadar bir sevgili profili olsa da, öte yandan oyunculuk dünyasında rekabet ettiği bir kimliktir. Diane, aynı rekabeti dolaylı olarak Adam Kesher'i elde etme sürecinde de bilinçdışında barındırmaktadır. Bu gözle bakıldığında, Adam elde edilmesi mümkün görünmeyen babayı, Camilla, Diane için rekabet içinde olduğu anneyi, Diane ise kız çocuğunu temsil etmektedir. Her ne kadar Electra sendromu, kız çocuğunun anne ile özdeşlik kurarak çözülmesi ile sonuçlansa da, bu filmde bu tarz bir özdeşleşme yaşanmamakta, Diane bilinçaltını rüya evreniyle dışa vurmakta ve filmin sonunda intihar etmektedir.

Filmde ödipal bir diğer uzantı ise Adam Kesher üzerinden değerlendirilmektedir. Adam, filminde yönetmen olarak istediği kadın oyuncuyu oynatmak istemektedir. Ancak filmde mafya babası konumunda yer alan hegemonik eril figürler, genç yönetmeni öldürmekle tehdit etmekte ve Adam Kesher mecburen mafya babası olarak filmde gözüken kişilerin kararına göre hareket etmektedir. Bu noktada Adam'ın yaşadığı deneyim akla kastrasyon endişesini getirmekte, kendi benliğini devam ettirme noktasında Adam, mafya ile bir uzlaşma hatta özdeşleşme deneyimi yaşamakta ve geri adım atmaktadır. Kısaca hadım korkusu ve öteki erkeklik bağıntısı filmde Adam üzerinden psikanalitik bir biçimde sunulmaktadır.

Film, erkek bakışının sinemayla olan ilişkisini anlatma noktasında çok fazla sekans barındırmakta, bu nedenle eril bakışın birçok olasılığını içermektedir. Özellikle Diane ve Camilla'nın fiziksel anlamda yakınlaştıkları sahneler, yönetmence close-up yapılarak izleyiciye sunulmakta, kadın bedeninin erojen bölgeleri çıplaklık ve sevişme sahneleri ile birleştirilerek sinema izleyicisiyle buluşturulmaktadır. Dahası ortaya konulan bu sahnelerde net bir erkek bakış açısı sezilmektedir. İki kadının sevişmesi, fantazmatik ve parafilik bir deneyim yaratmakta, Diane ve Camilla karakterleri seks objeleri olarak filmin temel odak noktaları haline gelmektedir. Bu durum filmin ilerleyen sahnelerinde de devam etmektedir. Camilla'nın Diane'yi kıskandırmak için hem Adam ile hem de filmin son bölümünde bir başka kadın oyuncuyla öpüşmesi, filmde biseksüel bir erotizm hissiyatı oluşturmaktadır. Son olarak Diane'nin Camilla'ya karşı hissettiği bedensel ve ruhsal özlemi dindirmek adına kendini tatmin ettiği sahne de kadını erotize eden, oldukça cüretkâr bir sekanstır. Burada Diane'nin gerçekleştirdiği eylem psikanalitik açıdan organsal bir haz yöntemiyle acıyı bastırma girişimidir. Fakat tüm bu atmosferi yaratırken David Lynch'in kullandığı ışık, kamera açıları ve kontrastlar neredeyse hep kadın bedeninin ifşasına olanak sağlayacak şekilde gerçekleşmektedir.



Resim 3.25. Diane ve Camilla



Resim 3.26. Oyuncu seçmeleri

Erkek bakışının etkinliği noktasında bir diğer önemli sahne ise, Adam Kesher'in filmi için kadın başrol oyuncusunu seçmeye çalıştığı bölümdür. Burada farklı farklı kadın oyuncular şarkı söylemekte ve Adam bir erkek olarak bu oyuncuları izleyen karar mercinde yer almaktadır. Filmin genel kurgusu içerisinde karar mekanizması olarak hiçbir kadın kimliği yoktur. Sinemanın seçkilerinde, görsellerde, oyuncu tercihlerinde her zaman fallosentrik yani fallus merkezli bir imza söz konusudur. Laura Mulvey'in (1989) de ifade ettiği üzere, kadın bir yandan izlenen, bakılan bir yandan da teşhir edilen ve kontrol edilen bir kimlik olarak seyircilere sunulmakta, erkek bakışının etkin gücü bu filmde de belirgin olarak göze çarpmaktadır.

Filmin sevişme sahneleri başlı başına skopofilik bir deneyimi mümkün kılmaktadır. Erkek ya da kadın seyirci, her kim bu erotizm dolu sahneleri izlerse izlesin, yaşanan deneyim sevişen iki kadının hazzını izleyicinin hazzına evirmektedir. Mulvey (1989), skopofili konusunda erkek bakışının film izleme süreci noktasında tüm seyircilerin bakışına dönüştüğünü ifade etmektedir. Dişil izleyici burada kadın erotizmi ile buluşurken, bir yandan eril bakışı da onaylamakta, öte yandan da bu skopofilik bir tecrübe ile karşılaşmaktadır.

3.7.3.2. *Mulholland Drive* filminde Voyorizm ve Özdeşleşme

Bu yapım, izleme, izlenme, gözetleme, teşhir gibi konular özelinde ele alındığında, ilk bakışta çok fazla veri sunmasa da, söz konusu Hollywood sistemi üzerine kurulu bir film olduğunda, yaşanan ya da gözlemlenen hemen her şeyin dolaylı olarak voyorizm ile bağdaşan bir noktası söz konusudur. Bu noktada Odell ve Blanc (2012: 139) şu cümleler

aracılığıyla *Mulholland Drive*'ın yarattığı röntgencilik algısını kendilerince ortaya koymaktadır:

“Tiyatro çoğunlukla sinemadan daha gerçek olarak betimlenir; fakat Silencio Club bunun bile suni bir yapı olduğunu iddia eder; zira izleyici, film üzerinden aslında var olmayan performansı ve seyirciyi izlemektedir. Silencio Club'da iki ana karakteri seyirci olarak izlediğimiz zaman, Lynch'in çalışmalarına tat katan dikizcilik olgusunu vurgular. İzleyici olarak film/oyun yerine seyirciyi izliyor olmamız, beklentilerimizi yanıltarak bu dünyanın suniliğini daha da öne çıkarır”.

Yukarıdaki alıntıda da görülebileceği üzere, sinema bir dürtü aracı olarak izleyicinin izleme ve röntgencilik enerjisini ortaya çıkarmada başat rol oynamakta, *Mulholland Drive* ise sinemanın bu güçlü ancak bir o kadar karmaşık işlevini ortaya koymada satirik ve eleştirel bir aracı olarak görülmektedir. David Lynch, sinema izleyicisinin görme eylemini gerçekleştirirken nasıl bir rol üstlendiğini aslında Club Silencio sahnesiyle dile getirmektedir. Yönetmen beyaz perdenin hem gerçek dışılığını bir ileti haline getirerek izleyicileri uyarmakta, hem de kendi seyircisinin röntgenci konumunu yabancılaştırma etkisi (alienation effect) aracılığıyla vurgulamaktadır. Tüm bu deneyimin ortak noktası ise izleme sürecinin haz ilkesi ve dürtü boşalımını kendine merkeze alan yapısıdır. Bu sürecin, yani libido boşalımının nesnesi ise bu film özelinde Diane ve Camilla'nın çıplak bedenleridir. Bu bağlamda izleyicinin dürtü salınımı cinsellik aracılığıyla ortaya çıkarılmaktadır.

Özdeşleşme kavramı hem psikanalitik hem de sinemasal uzantıları olan bir terimdir. Psikanalitik özdeşleşme Lacanyen bir şekilde ele alındığında, arzu grafiği, kapitone noktası, cheo vuoi? gibi terimler göze çarpmakta ve özdeşleşme fantazmatik bir düzlem üzerinden tanımlanmaktadır (Bakır, 2008: 48-56). Freudyen açıdan ise durum biraz daha farklıdır. Oedipus ya da Electra kompleksinde karşılaşılan özdeşleşme baba ya da anneyle uzlaşma atıfta bulunmaktadır. Sinemadaki özdeşleşme ise daha ziyade seyirci ve karakterler arasındaki dolaylı etkileşime karşılık gelmektedir. *Mulholland Drive*, yarattığı iki güçlü ama farklı kadın karakter aracılığıyla özdeşleşme pratiğini oldukça flu bir deneyime dönüştürmektedir. Genelde izleyiciler filmde güçlü ve haklı görülen ana erkek karakterler ile özdeşleşmeyi tercih etme eğilimindedir (Bakır, 2008: 60-63). Bu yapımda ise seyirci açısından empati kurmak ya da özdeşleşme pratiğini pekiştirmek bir hayli zorlayıcıdır. Her iki kadının eşcinsel eğilimleri, filmde Diane'nin intikam ve kıskançlık sarmalındaki halet-i ruhiyesi, Camilla'nın *femme fatale* duruşu, ataerk sistemin bir hayli

uzağında oluşumlardır. David Lynch, bu karmaşık deneyimi izleyicisine sunarken, belki de homofobik bilinçdışına atıfta bulunmaktadır. Ya da toplumsal ve sosyal tabuları esnek bir konuma getirme çabası için kadın kimliğini öne çıkarmaktadır. Fakat yönetmenin amacı her ne olursa olsun, bir şekilde kadın kimliği olumsuz bir evren içine yerleştirilmekte ve erkeğin bedensel haz pratiği kadın bedeniyle bütünleşmektedir.

3.7.3.3. *Mulholland Drive* filminde Arzu, Fetişizm ve Sadomazoşizm

Mulholland Drive, görme hazzını estetik bir biçimde sunan, bu nedenle psikanaliz ile bağıntısı imalar, imajlar ve nesneler üzerine kurulu bir film olarak nitelendirilebilir. Filmdeki en belirgin sadistik sahne aslında duygusal bir sekansın içerisinde saklıdır. Camilla ve Diane'nin filmin son bölümünde sevişmeye başladıkları sahnede, Diane Camilla'yı öperken başlangıçta Camilla bu süreçten oldukça keyif almakta, sonrasında ise birdenbire Diane'i reddederek ona acı çektirmektedir. Bu sekansta Diane'nin yaşadığı travmadan keyif alan bir Camilla söz konusudur. Öyle ki filmin yine son bölümündeki parti sahnesinde, Diane'i kıskandırmak için Camilla hem Adam Kesher ile hem de bir başka oyuncu kadın ile öpüşmekte, Diane'nin mutsuzluğunu pekiştirmek için ekstra bir gayret sarfetmektedir. Camilla'nın Diane'e yaşattığı bu deneyim fiziksel değil ama duygusal bir mazoşist tavır barındırmaktadır. Bu durum Camilla'nın dürtüsel enerji boşaltımında yıkıcı bir tercihte bulunması ile açıklanabilir. Keza Diane'de yaşadığı bu travmaya benzer şekilde cevap vermekte, yıkıcı bir dürtü olan öldürme ve intikam alma isteğiyle Camilla'yı yok etmek için bir seri katil ile anlaşılmaktadır.

Filmde haz örüntüsünü sağlayan eril fetiş nesneler görmek pek mümkün değildir. Çünkü filmdeki arzu teması iki kadının birbirleriyle olan ilişkisi üzerinden sağlanmakta, sürreel imgeler bağlamında belirgin objeler, bu arzu ve haz temasına hizmet etmemektedir. Fakat filmin açılış sahnesinden itibaren görülen bazı telefon sahneleri söz konusudur. Bu telefon konuşmaları sayesinde erkek karakterler oral bir dürtü tatmini yaşamaktadır. Dolayısıyla kırmızı telefon simgesel bir fetiş nesnesi olarak filmin içine gizlenmiş bir kod olarak yorumlanabilir. Hatta bazı Amerikan eleştirmenler, bu telefonun aslında Diane'nin bir call girl (hayat kadını) olduğunu gösteren eril, fallik bir sembol olduğunu savunmaktadır. Filmdeki seri katilin konuştuğu hayat kadını, Diane'nin seri katille rahat şekilde iletişime geçmesi, filmin başlangıcında görülen telefonun Diane'nin evinde de resmedilmesi sinema eleştirmenlerini bu yoruma itmiştir. Dahası Amerikan Kültüründe

özellikle erkek jargonunda klasik telefon ve loş ışık atmosferi metaforik bağlamda cinsellikle ve hayat kadınlarıyla bağdaştırılır. Ayrıca bu karanlık ortam filmin karamsar atmosferine de katkıda bulunmaktadır. Arzu bağlamında film ele alınacak olursa, Diane'in oyunculuk ve Camilla'ya duyduğu aşk ve bağlılık, bilinçaltı arzuların şiddetle bütünleşmesine neden olmakta, Diane bu nedenle kontrolü kaybetmektedir. Kısaca genç kadının içsel arzuları gerçekleşmeyince kendini öteki konumunda hissetmekte ve bunun sonucunda hayatına son vermektedir (Koen ve Vermaak, 2014).



Resim 3.27. Telefon (Metafor)



Resim 3.28. Diane (Loş ışık)

Son olarak, filmde iki esas nesne söz konusudur. Bunlardan ilki mavi anahtar, ikincisi ise kutudur. Burada anahtarın fallik bir imaj, kutunun ise dişil bir simge olarak betimlenmesi mümkündür. Bu noktada anahtarın kutuyu açması, gerçeklerin ortaya dökülmesi, Diane'nin rüya seansının bitmesiyle son bulmaktadır. Filmdeki objelerin nesnel gerçekliği ortaya çıkarmadaki işlevi psikanalizdeki gerçeklik ilkesi ile de bağdaştırılabilir.

SONUÇ

Sinemanın tıpkı diğer birçok sanat dalında olduğu gibi topluma dair hemen her şeyi kendine konu edindiği ancak meseleleri ele alma şekli sürecinde birçok açıdan diğer sanat dallarından ayrıldığı iddia edilebilir. Bu noktada, sinema kendi araçlarıyla ya kendi gerçekliğini yaratmakta ya da var olan gerçekliği kendi imkânları doğrultusunda izleyiciyle buluşturmaktadır. Yani kamera açıları, kamera hareketleri, ışık oyunları, kompozisyon, renkler, alan derinliği, uzun veya yakın planlar gibi sinemaya dair imkânlar sinemanın kendi farklılığını ortaya koyma şekillerinden bazıları olarak gösterilebilir. Ancak sinemanın bu tavrı çoğu kez mevcut düzenin ya da tahakkümün sınırları doğrultusunda gerçekleşmekte, dolayısıyla sinemaya dair olan birçok şey genelde iktidarın söylemleri ışığında kendine yer bulmaktadır.

Yukarıdaki söyleme paralel olarak sinemanın erkek egemen düzenin bir tür taşıyıcısı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır. Çünkü her ne kadar günümüzde birçok kadın yönetmen ve sinema çalışanı olsa da, bireylerin sistem içerisinde kendine yer bulabilmeleri genelde tahakkümün yapısına ayak uydurmakla mümkün olabilmektedir. Bu duruma bir başkaldırı olarak oluşturulan çeşitli muhalif sinemalar ise sinema sektörünün ekonomi politiği dâhilinde kendine pek fazla yer edinememekte, bunun sonucunda da kadının sinemadaki konumu erkeğin söylemleri, istekleri ya da yönlendirmeleriyle şekillenmektedir.

Erkek egemen evrende kadın bilincini harekete geçirmenin en önemli yollarından biri kadın kimliğinin kendi failliğini yaratmasına olanak sağlamaktır. Bu süreçte ise kitle iletişim araçlarının etkin kullanımı oldukça değerli bir yaklaşım olarak ifade edilebilir. Özellikle sinema ve televizyon gibi toplumsal algıları yönlendirmede güçlü popüler kültür araçları kadının kendine dair olanı keşfetme mücadelesinde değerli silahlar olarak nitelendirilebilir. Fakat erkeklik normları üzerine kurulu iktidar yapısının popüler olanı kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirmesi, kadınların faillik yaratma mücadelesindeki en büyük engellerden biri olarak gösterilebilir. Nitekim sinemanın çoğu kez erkek aklın ürününe dönüşen bir kitle iletişim aracı olması bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Sinema şüphesiz ki bir sanat dalı olarak bireylerin kendilerini ifade etme ve özgürleştirme araçlarından biridir. Sinema yönetmenleri, senaryo yazarları hatta sinema

sanatçıları sanatsal etkinleri sayesinde bir tür kendini gerçekleştirme, ruhsal arınma ve kişisel bağlamda sadeleşme deneyimi yaşamaktadırlar. Ancak bu sürecin içerisine eklenen ideolojik kökenli yaklaşımlar, sinemayı salt bir sanatsal etkinlik olmaktan uzaklaştırmakta ve daha önce de altı çizildiği üzere eril tahakkümün kendini perçinlemesi adına kullandığı bir aracı haline dönüştürmektedir. Her ne kadar feminizm ve feminist sinema anlayışı kadını heteronormatif bir perspektiften arındırma mücadelesi vermiş olsa da, klasik anlatı ve geleneksel sinema kültürü avant-garde feminist sinemayı öteki statüsünde konumlandırmıştır.

Bu süreçte postmodernizmin öğretilerini ve sanat sinemasının ilkelerini kendine has sinema kodları ile bağdaştıran yönetmen David Lynch, kadın kimliğinin nesneleştirilmesinde diğer erkek yönetmenlerden pek de farklı bir yol izlememiştir. Avant-garde nitelikleri sinemasına taşımada gösterdiği cömert tutum Lynch sinemasını özel bir kategoriye taşısa da, feminist sinemanın faillik yaratma noktasında altını çizdiği değerler yönetmence farklı bir perspektif ile ele alınmıştır. Sanat sinemasına dair olanı fallokrasik bir bağlam üzerinden değerlendirmeyi tercih eden David Lynch, feminist sinemanın inandığı ve oluşumu için mücadele ettiği değerleri göz ardı eden bir tavırla kadın kimliğini filmlerinde sergilemeyi tercih etmiştir.

Tüm bu argümanlar doğrultusunda, bu tez çalışmasında birçok kavramı sentezleme girişiminde bulunulmuş, izlenilen yöntemlerin farklılığı ve sinema ve feminizm ilintisi dolayısıyla multidisipliner bir çalışma ortaya konmuştur. Bu noktada ilgili çalışmada özellikle kuramsal çerçeve feminist yaklaşımların köklü bir şekilde anlaşılması adına oldukça kapsamlı bir şekilde detaylandırılmıştır. Toplumsal cinsiyet ve bu kavramı kapsayan kuramlar, kadın/erkek kimliği ve bu kimliklerin sinema ile olan bağıntısı, öteki, hegemonik erkeklik, mizojinizm gibi temaları içinde barındıracak şekilde ele alınmıştır. Bu süreçte film örneklerinden yararlanılmış, kadına dair olan birçok farklı sinematik açılım spesifik detaylar verilerek ortaya konulmuştur.

Bu çalışmanın temel çıkış noktası kadına dair olanı sinema bağlamında olabildiğince detaylı şekilde ortaya koymaktır. Bundan kaynaklı olarak, feminizmin kökleri, gelişimi, evrimi ve günümüzdeki konumu birçok farklı görüşü içinde barındırır şekilde analiz edilmiştir. Buradaki ana amaç feminizmin ilkelerinin doğru anlaşılmasını sağlamak, kadın çalışmaları ile ilgili çoklu okumaları mümkün kılmaktır. Ardından feminizm türleri,

feminist sinema ve feminist sinemanın uygulama alanları, ilgili akademik yazındaki en önde gelen kuramcılarının fikirlerine başvurularak incelenmiştir. Bu bölümde özellikle Laura Mulvey'in fikirleri esas alınmış, tezin ana temalarından biri olan eril bakış kavramı Mulvey'in düşüncelerinin farklı kuramcılar ile bir araya getirilmesi sonucu ilgili tezde kendine yer bulmuştur.

Bu bölümlerin ardından Film-Noir, Neo-Noir gibi sinema akımları, postmodernizm ve postmodern sinemanın özellikleri ile beraber taranmış, Lynch filmlerinin genel anlatı yapısının anlaşılabilmesi adına sözü geçen kavramlar derinlemesine şekilde ele alınmıştır. Sonrasında David Lynch hem özel hayatı hem de sanatsal yaşamı açısından incelenmiş, ilgili sanatçının resim, müzik ve sinema ile olan özel bağı ortaya konulmuş, Lynch'in sanatsal dehasının özellikleri filmlerine ve diğer yapımlarına yönelik açıklamalarda bulunularak detaylandırılmıştır. Dahası yönetmenin kadına dair olumsuz tutumunun altında yatan nedenlerin kavranabilmesi adına çeşitli biyografik incelemelerde bulunulmuş, yönetmen A'dan Z'ye farklı okumalar ve yorumlarla değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Son bölümde, filmler feminist kuramın kendine temel aldığı kavramlar doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu çalışmanın örneklemini oluşturan *Mavi Kadife* (Blue Velvet), *Vahşi Duygular* (Wild at Heart), *İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü* (Twin Peaks: Fire Walk With Me) *Kayıp Otopan* (Lost Highway), *Mulholland Çıkmazı* (Mulholland Drive) isimli 5 farklı film iki farklı analiz yöntemiyle incelenmiştir. İlk olarak göstergebilimsel çözümleme ile filmlerdeki sorunlu kadın sunumu ortaya konulmuştur. Bu süreçte filmlerin görüntüsel anlatımları yapılmış, filmlerin doğal akışına gizlenmiş eril ideolojik bakış açısı belirgin kılınmaya çalışılmıştır. Dahası filmlerdeki ana kadın karakterler teker teker ele alınarak sinematik bakışın kadına giydirdiği roller vurgulanmıştır. Ayrıca filmlerdeki ses, dekor, ışık ve kurgu tasarımıyla kadınlığın hangi açılardan sorunlu yansımaları sahip olduğu tartışılmıştır.

Bunlara ek olarak, filmin arka planında gözlemlenen fallosentrik göndermeler düz anlam-yan anlam ilişkileri irdelenerek gün yüzüne çıkartılmıştır. Filmlerin içine eklenen sembolik göndermelerin kristalleşmiş yapıları ise metafor ve metonomi çözümlemeleri aracılığıyla vurgulanmıştır. Lynch sinemasının en belirgin özelliklerinden biri olan karşıtlık kullanımı da yine semiyotik bir disiplin üzerinden ele alınarak kadın erkek ikililiğinin eril düşüncenin lehine nasıl evrildiği gösterilmeye çalışılmıştır. Tüm bu

gözlemlere dayanarak bakıldığında, Lynch filmlerinin göstergebilimsel izleklerinin benzerlikler gösterdiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Bu doğrultuda göstergebilimsel çözümleme açısından ele alındığında, Lynch filmlerinde iki temel kadın kimliğinin gözlenmesi mümkündür. Bunlardan ilki *femme fatale*, diğeri ise edilgen ve kimliksizleştirilmiş dişil öznedir. Film analizlerinde de detaylı şekilde ifade edildiği üzere, Lynch Neo-Noir temelli birçok filme imza atmış, bu nedenle *femme fatale* kadını da filmlerinde önclemiştir. Fakat Lynch'in *femme fatale* kadına kattığı yorum zaten sorunlu bir imajı olan bu kimliği tamamen dar boğaza sokmuştur. Örneğin *Blue Velvet* filminde Dorothy Wallens karakteri sıradışı bir *femme fatale* imajı çizmektedir. Dorothy film boyunca dişiliği ön planda ancak olabildiğince ürkek, edilgen ve arzularını erkeklerin eline teslim etmiş bir kadın olarak beyaz perdeye yansımaktadır. Bir başka *femme fatale* örneği ise *Wild at Heart* filminde gözlemlenebilmektedir. Filmdeki grotesk ve absürd anne karakteri Marietta, bir yandan da alternatif bir *femme fatale* olarak filme eklemlenmektedir. İhanet, cinsellik, hırs ve fetiş arzular bağlamında ele alınan Marietta, Lynch'in erkek egemen sinema odaklı bakış açısıyla kötülüğün temsilcisi olarak beyaz perdede kendine yer edinmektedir.

Göstergebilimsel incelemelerde görülebilen bir diğer *femme fatale* karakter *Lost Highway*'deki Renee Madison ve onun şizofrenik ikizi Alice Wakefield'dır. Eril endişelerin sinema kadrajına yansımada bu iki karakter *femme fatale* temsilcisi olarak yer almaktadır. Porno, ihanet ve seks üçgeninde, çıplaklık ve erotizm merkezli resmedilen bu kimlikler yine Lynch'in kadına dair zihnindeki düşünceleri ortaya koymada oldukça belirgin örneklerdir. Yönetmenin *femme fatale* vurgusu yaptığı bir başka kadın karakteri ise *Mulholland Drive*'daki Camilla (Rita) karakteridir. Her ne kadar Camilla filmin büyük bir bölümünde klişe *femme fatale* özellikler göstermese de, filmin son çeyreğinde bu karakter de Lynch'in filtresinden geçerek ilgili filmde kendine yer bulmuş, hırsları ve arzuları için sevgilisini aldatan, menfaat odaklı bir özne olarak filmde yer almıştır.

David Lynch'in *femme fatale* rolünü giydirmedeği kadın karakterler ise filmlere edilgen, düşük profilli, erkeğe bağımlı, hayat kadınlığı yapan, cinsellik için tüm değerlerini ayaklar altına alan bireyler olarak yansımaktadır. *Blue Velvet* filmindeki beceriksiz Sandy karakteri, film boyunca eril dünyanın sınırları içerisinde hareket etmeye mahkûm edilmiş kadının temsilcisidir. *Wild at Heart* filminde ise Lula kendini sevgilisi Sailor'ın arzularını

yerine getirmeye adanmış, olabildiğince seksi, dişil örüntülerle çevrelenmiş ancak edilgen ve erkek eylemlerine bağımlı bir özne olarak resmedilmiştir. *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filminde ise dişil özne yani Laura Palmer, hayat kadınlığı, uyuşturucu ve istismar üçgeninde, mağdur, erkeğin ötekisi olarak filmde görülebilmektedir.

Seçilen örneklemeler ışığında göstergebilimsel çözümlemeler ortaya koymaktadır ki Lynch için kadın bu iki temel klişeden ibarettir. Lynch filmlerinde kadınlara asla güçlü roller vermemiştir. Kadınlar ne dedektif, ne polis, ne öğretmen ne de başka bir kariyer meslek grubuna dâhildir. Kadına yüklenen rol tamamen özel alanla sınırlı, kamusal alandan ise bir hayli uzaktır. Toplum tarafından saygı gören hemen tüm işler filmlerde erkekler tarafından gerçekleştirilmektedir. Filmlerdeki diyalog, ses, ışık ve kurgu tasarımları da bu doğrultuda oluşturulmuştur. Yönetmen kadını, toplumsal bağlamda erkeğin ihtiyaçlarını tatmin etmek için yaratılmış görmekte, kendi öz bağlamından tamamen uzaklaştırmaktadır. Bu doğrultuda feminist film kuramcı Clair Johnston'ın sinemanın kendi öğretileri ve imkânları doğrultusunda erkekmerkezci bir tutuma sahip olduğu ve bir şekilde egemen erkek tahakkümünü korumak ve pekiştirmek kaygısı güttüğü argümanı, Lynch sinemasında açıkça gözlemlenmektedir. Bu süreçte göstergebilimin ideolojik kökleri ortaya çıkararak kadına dair olan ve olmayan kimlikleri eleştirel bir biçimde ele almasına olanak sağlayan yapısı ise önemli bir detay olarak ifade edilmelidir.

Filmlerin çözümlenmesinde kullanılan ikinci yöntem, feminist film kuramının da altını sıklıkla çizdiği psikanalitik çözümlemedir. Filmlerde ilgili yönetmen tarafından kodlanmış psikanalitik temalar, Lynch'in rüya dünyasını andıran evreninde kendine yer bulmaktadır. Yönetmence kurgulanan birçok sekans psikanalizin yansımalarını bilinçli bir şekilde içerisinde barındırmaktadır. Psikanalitik çözümlemeler bu çalışmanın amacı doğrultusunda üç ana kategoriye ayrılmıştır. Bu gruplamanın ilk sırasında Oedipus Kompleksi, eril bakış ve skopofili kavramları, ikinci bölümde voyorizm ve özdeşleşme, üçüncü kategoride ise arzu, fetişizm ve sadomazoşizm kavramları filmlerle bağlantıları kullanılarak ele alınmıştır.

Buna göre, ilk kategoride yer alan Oedipus kompleksi Freudyen bir açılıma sahiptir. Filmlerdeki baba-oğul-anne üçgeninde ele alınmış olan bu kavram, Lynch'in birçok filmde gözlemlenebilmiştir. İlk olarak *Blue Velvet* filminde rastlanılan Oedipus Sendromu, Frank, Jeffrey ve Dorothy karakterleri arasındaki homoerotik ve grotesk ilişki

üzerinden kastrasyon endişesi odağında analiz edilmiştir. David Lynch özellikle Dorothy'nin Jeffrey ile olan ilişkisinde hadım meselesine bir hayli odaklanmakta, kadın kimliği bu temalar üzerinden eril özne için tehdit teşkil eder şekilde sunulmaktadır. Benzer durum *Lost Highway*'de Dick Laurent, Peter ve Alice karakterleri arasında da yaşanmaktadır. Ancak erkek kimliğinin ödipal arzuları bu filmde de kadın kimliğinin ötesine geçmektedir.

Wild at Heart ve *Twin Peaks: Fire Walk With Me* filmleri ise Electra sendromu üzerinden tahlil edilmiş, bahsi geçen filmlerdeki Lula ve Laura karakterleri, baba krizi üzerinden kodlanmıştır. Ancak her iki kadın karakterin bu krizden etkilenmesi Lynch tarafından farklı yorumlanmıştır. Dişil öznenin babasızlık travması yine başka erkeklerin desteğiyle aşılmıştır. Ancak yönetmen bu durumu olabildiğince erotizm üzerinden tasvir etmiştir. Lynch için eril bir korumanın noksanlığı kadın için baş edilmesi zor bir travmadır. Dolayısıyla bahsi edilen kadın kimlikleri erkeklere sığınır konumda resmedilmekte, yönetmence kadına dair olan edilgenleştirilmektedir.

Lynch'in filmlerinde yer alan skopofili ve eril bakış meselesi ise tüm filmlerde açıkça görülebilmektedir. Filmlerin tamamında erkeğin gözünden perdeye yansıyan bir kadın kimliği yaratan yönetmen, bu durumu voyorizm ve skopofili gibi parafili kabul edilen psikanalitik açılımlarla pekiştirmiş, hem filmlerdeki oyuncularını hem de filmleri izleyen seyircileri dürtüsel bağlamda uyararak toplumsal cinsiyet bağlamında bir özdeşleşme yaratılmasının önünü açmıştır. David Lynch, kadın karakterler aracılığıyla izleyicisinde yabancılaşmış bir ego ideali yaratarak nesneleştirilen kadının konumunu normalleştirmiştir.

Blue Velvet'de Jeffrey tarafından Dorothy'nin gizlice izlendiği, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*'de Laura'nın Mr. Palmer tarafından gözlemlendiği, *Lost Highway*'de gizemli adamın Renee ve Fred'i gizlice kameraya aldığı bölümler röntgenci bakışın en belirgin örnekleri olarak ifade edilebilir. Bu doğrultuda yönetmenin net şekilde kadını gözetlenmesi, izlenmesi, kontrol edilmesi gereken bir kimlik olarak yansıtmayı, bunu yaparken de kadını şeytani ve ürkütmesi gereken bir tehdit olarak sunması psikanalizin öğretileri aracılığıyla daha net gözlemlenebilmiştir. Dolayısıyla Laura Mulvey'in sinemanın erkek bir bakış açısıyla oluşturulan bir sisteme göre şekillenmiş bir sanat dalı olduğu iddiası, Lynch filmlerinde tam anlamıyla görülebilmektedir.

Son olarak yönetmenin fetişizm, arzu ve sadomazoşizm temalarını da fallus egemen bir gözle ele aldığı fark edilmektedir. Kadına dair olan bedensel hemen her uzuv ya da ona dair birçok nesne ya da kavram yönetmenin kadrajında nesneleştirilmiştir. *Blue Velvet*'de Dorothy'nin elbiseleri ve elindeki bıçak, *Wild at Heart*'da Lula ve annesi Mariette'nin kırmızı ayakkabıları, *Twin Peaks: Fire Walk With Me*'de Laura'nın jartiyeri, *Lost Highway*'de Alice'in kırmızı geceliği, *Mulholland Drive*'da Rita'nın kırmızı ruju yönetmence sürekli olarak yakın çekimlerle gösterilmiştir. Bu durum kimi zaman eril bir narsistik fantezi barındırırken çoğu zaman ana amaç kadın kıyafetlerinin erkek zihninde yarattığı bedensel arzuları sinemanın imkânları aracılığıyla ortaya koymaktır. Son olarak yönetmen bilinçdışı fantezilerinin tamamını beyaz perdeye aktarmakta, bunu yaparken şiddet temasını da olabildiğince yoğun bir şekilde kullanmaktadır. *Blue Velvet*, *Lost Highway* ve *Twin Peaks: Fire Walk With Me*'de görülen mazoşist ya da sadomazoşist sahneler bunu kanıtlar niteliktedir. Yönetmenin kadın vücudunu bu derece aşağılayacak şekilde kullanmasının temel sebebi ise birçok kere altı çizildiği gibi eril iktidarın kadınlar tarafından ele geçirilme ihtimalidir.

Sonuç olarak, Lynch'in kadını ele alma şeklinin klasik anlatıdan uzak, avant-garde film öğretisine yakın olması ilk bakışta feminist sinema için bir kazanım gibi görünmektedir. Ne yazık ki, yönetmenin feminist sinemanın dişil özneyi güçlü kılmanın yolu olarak gördüğü ayrık, kendine has ve özgür kadın kimliğine saldırıda bulunması bu durumu alt üst etmektedir. Her ne kadar bazı yazarlar ve sinema eleştirmenleri, Lynch'in kadına dair olanı cinsellik ve şiddet ikilisi bağlamında ele alma şeklinin bilinçli bir tutum olduğunu dile getirse de, yönetmenin kadına dair olanı neredeyse her yapımında seyirlik bir nesneye dönüştürerek tek taraflı ele alması, Lynch'in düşmanca bir zihniyetle kadını sinemasına taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır. Kısaca yönetmen feminist sinemanın kadını özgürleştirme mücadelesinde tercih ettiği avant-garde dokuları, sinemanın imkânları ile suistimal ederek eril bir bakış açısıyla sunmuş, kadının erotik bir imge haline dönüşmesinde beyaz perdenin sanatsal ve toplumsal gücünden bir hayli faydalanmıştır.



KAYNAKLAR

- Abbott, P., & Wallace, C. (1990). *An Introduction to Sociology: Feminist Perspective*. London and New York: Routledge.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Adanır, O. (2013). Göstergebilimsel Film Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 13-32). İstanbul: Su Yayınları.
- Ahmad, H. (2010). *Postnational Feminisms*. New York: Peter Lang.
- Aka, A. (2015). Öteki Kimliklerle Birlikte Yaşayabilme Olanakları Üzerine: Çanakkale İli Örneği. *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(4), 1320-1333.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2018). *Film Çözümlemeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Akca, E. B., & Tönel, E. (2011). Erkek(lik) Çalışmalarına Teorik Bir Çerçeve: Feminist Çalışmalardan Hegemonik Erkekliğe. İ. Erdoğan (Dü.) içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 11-39). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Aktan, T., & Bilim, G. (2016). Kadınlara Yönelik Kalıpyargıların İçerikleri: Kalıpyargı İçeriği Modeli Çerçevesinde Bir İnceleme. *Nesne Psikoloji Dergisi (NPD)*, 8(4), 147-182.
- Aktaş, G. (2013). Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. *Edebiyat Dergisi/Journal of Faculty of Letters*, 30(1), 224-240.
- Akyıldız, H. B. (2019). Edebiyatta Kadın ve Toplumsal Cinsiyet. A. Altunoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (s. 138-159). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Alankuş, S. (2012). *Kadın Odaklı Habercilik*. İstanbul: IPS İletişim Vakfı Yayınları.
- Alkın, R. C. (2014). Postmodern Sosyal Teoride Bilim Felsefesinin İzlekleri. *Cyprus International University Folklor/ Edebiyat Dergisi*, 20(80), 193-205.
- Allen, R. (2004). Psychoanalytic Film Theory. T. Miller, & R. Stam (Dü.) içinde, *A Companion to Film Theory* (s. 123-145). New Jersey: Blackwell Publishing Ltd.
- Alptekin, D. (2008). Üçüncü Dünya Ülkelerinde Kadın Hakları Bağlamında Feminizm. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Dergisi*(20), 21-33.

- Altay, S., & Uğur, U. (2018). Sinemanın Propaganda Aracı Olarak Kullanılması: Ben Küba Filmi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4(8), 13-32.
- Altınbaş, D. (2006). Feminist Tartışmalarda Liberal Feminizm. *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 0(9), 21-52.
- Anderson, P. (2005). *Postmodernitenin Kökenleri*. (E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrew, G. (1998). *Stranger Than Paradise: Maverick Film Makers in Recent America*. London: Prion Books.
- Apalı, Y. (2011). Sosyolojik Açıdan Kadınlarla İlgili Kalıp Yargılar. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(26), 49-64.
- Arat, N. (1991). *Feminizm ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Arı, T. (2013). *Uluslararası İlişkiler Teorileri: Çatışma, Hegemonya, İşbirliği*. Bursa: MKM Yayınları.
- Arp, R., & Brace, P. (2011). The Owls are not What They Seem The Logic of Lynch's World. W. Devlin, & S. Biderman (Dü) içinde, *The Philosophy of David Lynch* (s. 7-24). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergisi*, 11(1), 140-154.
- Arslan, Ş. A. (2000). *Ders Kitaplarında Cinsiyetçilik*. Ankara: T.C Başbakanlık Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü.
- Arsllantepe, M. (2010). Sinemada Feminist Teori. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*.
- Aslan, M. (2018). Türk Sinemasında Öteki Karakter: Üçüncü Sayfa Filminde Ötekilik. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 65-76.
- Aslan, A. (2019). Gençliğin Kimlik Oluşumunu Etkileyen Faktörler. *Gençlik ve Kültürel Mirasımız Uluslararası Kongre*, (s. 748-760). Samsun.
- Aslan, S., & Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2(2), 93-108.
- Aslantürk, A. Y. (2018). Çevrenin Siyasallaşmasında Kadın ve Doğanın Dönüşümü:Ekofeminizm. *Social Science Development Journal*, 3(11), 312-324.
- Aşkın, M. (2007). Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220.
- Atan, M. (2015). Radikal Feminizm:Kişisel Olan Politiktır Söyleminde Aile. *The Journal of Europe-Middle East Social Science Studies*, 1(2), 1-21.

- Atay, T. (2004). Erkeklik En Çok Erkeği Ezer. *Toplum ve Bilim*, 101, 11-31.
- Atay, T. (2012). *Çin İşi Japon İşi: Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atkinson, M. (2007). Inland Empire. *Sight and Sound*, 17(4), 68-69.
- Ayaz, Y. Y., Kıvanççı, G., & Safarov, A. (2019). Psikanalitik Kuram ve Reklamda Yaratıcılık. *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergisi*, 2(2), 75-92.
- Bakhtiari, M. J., & Salimi, F. H. (2015). Evolution of the Female Roles in the US (Case Study: The Hollywood Movies in the late 1970s and Early 1980s). *International Journal of Woman's Research*, 3(2), 185-203.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Bakır, B. (2013). Psikanalitik Film Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 131-139). İstanbul: Su Yayınevi.
- Bakır, B., & Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkartıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 89-101.
- Bakır, K. (2015). Emma Goldman'ın Anarşizminde "Kadının Özgürleşme Trajedisi". *Artvin Çoruh Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(2), 49-78.
- Balcı, Ş. (2020). Derinlikten Yüzeyselliğe Potsmodern Film. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*(4), 90-117.
- Baskıcı, Z., & Şölenay, E. (2012). Dadaizm Sanat Akımı ve Seramil Sanatına Etkisi. *Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(29), 35-47.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2014). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Doğu Batı.
- Baumgardner, J. (2011). *F'em: Goo Goo, Gaga and Some Thoughts on Balls*. C.A.: Selam Press.
- Baydar, V. (2013). Popüler Kültürde Mizojini. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(151), 151-165.
- Baydar, V., Kılıç, C., Serpen, A. S., & Güney, G. (2019). Kadın Düşmanlığı Ölçeğinin Türkçe Formunun Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 11(2), 64-77.
- Bayoğlu, F. (2010). Simone de Beauvoir: Öteki Olarak Kadın. *Kaygı*(15), 71-78.
- Bayram, Y. (2007). Postmodernizm (Modernizm Ötesi). *Baykara*(5), 37-39.
- Beauvoir, S. D. (2019). *İkinci Cinsiyet Olgular ve Efsaneler-1*. (G. Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi.

- Beauvoir, S. D. (2019). *İkinci Cinsiyet Yaşanmış Deneyim-2*. (G. Savran, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Beckman, F. (2012). From Irony to Narrative Crisis: Reconsidering the Femme Fatale in the Films of David Lynch. *Cinema Journal*, 52(1), 25-44.
- Beckman, F. (2012). Hearing Voices: Schizoanalysis and the Voice as Image in the Cinema of David Lynch. J. Jagodzinski (Dü.) içinde *Psychoanalyzing Cinema: A Productive Encounter Lacan, Deleuze and Zizek*. (s.71-88). New York: Palgrave Macmillan Us.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. (V. S. Öğütle, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Berktaş, F. (2010). Felsefenin Kadına Bakışı. H. Durudoğan, F. Gökşen, B. E. Oder, & D. Yüksek (Dü.) içinde, *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Eşitsizlikler Mücadeleler Kazanımlar* (s. 25-33). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Berktaş, F. (2011). Feminist Teoride Açılımlar. Y. Ecevit, & N. Karkıner (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (s. 2-23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Best, D., & Williams, J. (1993). A Cross-Cultural Point. A. Beal, & R. Sternberg (Dü.) içinde, *The Psychology of Gender* (s. 215-248). New York: Guilford Press.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet Bize Yüklenen Roller*. (K. Ay, Çev.) İstanbul: Kadav Yayınları.
- Biderman, S., & Tabeka, A. (2011). The Monster Within: Alienation and Social Conformity in The Elephant Man. W. J. Devlin, & S. Biderman (Dü.) içinde, *The Philosophy of David Lynch* (s. 207-224). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Bilgin, İ. (2009). Bauhaus'un Zamanı ve Yeri. A. Artun, & E. Aliçavuşoğlu (Dü.) içinde, *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü. Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Binark, M. (2001). Kadının Sesi Radyo Programı ve Kimliği Konumlandırma Stratejisi. *Toplumbilim*, 4, 75-90.
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *SBARD*, 2(26), 17-41.
- Birincioğlu, Y. D. (2017). Görsel Hazzın Dışıl Örüntüleri:Mavi Kod (Cod Blue). *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(4), 114-128.
- Biryıldız, E. (1994). Feminist Film Eleştirileri. *Marmara İletişim Dergisi*(8), 63-66.
- Bloom, P. J. (2014). Voice. E. Branigan, & W. Buckland (Dü.) içinde, *The Routledge Encyclopedia of Film Theory* (s. 489-493). New York: Routledge.

- Bora, A., & Üstün, İ. (2005). *Sıcak Aile Ortamı: Demokratikleşme Sürecinde Kadın ve Erkekler*. İstanbul: Tesev Yayınları.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. J. Richardson (Dü.) içinde, *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (s. 241-258). New York: Greenwood.
- Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. Cambridge: Cambridge.
- Boyd, N. (2014). Dark Reflections: Fantasy and Duality in the Work of David Lynch. Wake Forest University Graduate School of Arts and Science Master Thesis, North Carolina.
- Bozkurt, G. (2000). *Türk Kimliği*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Bozok, M. (2011). *Soru ve Cevaplarla Erkeklik*. İstanbul: Sogep Yayınları.
- Breidlid, A., Brogger, F. C., Gulliksen, Q. T., & Sirevag, T. (Dü.). (1996). *American Culture: An Anthology of Civilization Texts*. London and New York: Routledge.
- Brenner, C. (1998). *Psikanaliz Temel Kavramlar*. (I. Savaşır, & Y. Savaşır, Çev.) Ankara: HYB Yayıncılık.
- Bryson, V. (2003). *Feminist Political Theory: An Introduction*. New York: MacMillan.
- Bulkeley, K. (2003). Dreaming and the Cinema of David Lynch. *Dreaming*, 13(1), 49-60.
- Butler, A. (2008). Feminist Perspectives in Film Studies. J. Donald, & M. Renov (Dü.) içinde, *The Sage Handbook of Film Studies* (s. 391-407). London: Sage.
- Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. (1984, Ocak). Lotman Üzerine. *Adam Sanat*(14), s. 1-5.
- Büker, S., & Topçu, G. Y. (2019). *Sinema:Tarih-Kuram Eleştiri*. İstanbul: İthaki.
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. R. (Dü.). (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bywater, T., & Sobchack, T. (1989). *Introduction to Film Criticism: Major Critical Approaches to Narrative Film*. London: Longman.
- Callinicos, A. (2001). *Postmodernizme Hayır*. (Ş. Pala, Çev.) Ankara: Ayraç.
- Carrigan, T., & Connell, B., Lee, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society*, 14(5), 551-604.
- Castells, M. (2006). *Kimliğin Gücü*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefeye Giriş*. Ankara: Nobel Yayınları.

- Chapman, J. (2003). *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books Ltd.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge Taylor&Francis Group.
- Chion, M. (2006). *David Lynch*. London: Bloomsbury.
- Christensen, K. (2020). Drinking and Disappearing: Vampiric Orality and Age As Challenging the Youthful Male Gaze in "Let Me In". *Women's Studies in Communication*, 1-24.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları-Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Ş. Yatarkalmaz, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Cobb, S., & Tasker, Y. (2016). Feminist Film Criticism in the 21st Century. *Film Criticism Journal*, 40(1), 1-3.
- Colin, G. D. (2004). *Kadın, İslam ve Sinema*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Conard, M. T. (2006). *The Philosophy of Film Noir*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Connell, R. W. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Cooper, B. (2016). Chick Flicks” as Feminist Texts: The Appropriation of the Male Gaze in Thelma&Louise. *Women's Studies in Communication*, 23(3), 277-306.
- Corrèa, G. P. (2014). Social Order and Subconscious Disorder: The Gothic Aesthetic of David Lynch. *Anglo Saxonica*, 1, 269-278.
- Courtright, J. M. (2017). The Monstrous Masculine and David Lynch’s Lost Highway. *Journal of Communication Ethics, Religion and Culture*, 52(3), 164-173.
- Cowie, E. (1993). Film Noir and Women. J. Copjec (Dü.) içinde, *Shades of Noir* (s. 121-166). London: Verso.
- Crimp, D. (1983). The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture. H. Foster (Dü.) içinde, *On the Museum's Ruins* (s. 43-56). Washington: Bay Press.
- Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın. Türkiye’de Sivil Toplum ve Kadın*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve Sinema Ya Da Sinema Göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi*, 2(3), 25-41.
- Dağtaş, B. (2013). Dilbilimsel ve Gösterbilimsel Yaklaşımları. E. Yüksel (Dü.) içinde, *İletişim Kuramları* (s. 132-155). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Dalmış, D. (2018). Kültür, Kadın Kimliği ve Pozitif Ayrımcılık. *Muş Alparslan Üniversitesi*, 1-13.

- David, M. (2000). *Serbest Piyasa Feminizmi: Bir Cevap*. (D. Conway & M. Seçilmişoğlu, Çev.) Ankara: Liberte Yayınları.
- De Lauretis, T. (2000). Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory. R. Stam (Dü.) içinde *Film and Theory: An Anthology* (s. 317-336). Oxford: Blackwell Publishing
- Deaux, K., & Major, B. (1987). Putting Gender Into Context: An Interactive Model of Gender Related Behavior. *Psychological Review*, 94(3), 369-389.
- Demez, G. (2005). *Kabadayıdan Sanal Delikanlıya Değişen Erkek İmgesi*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Demir, M. (2008). *Sinemada Öteki*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demir, Ö. (1992). *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Demir, Ö., & Acar, M. (1992). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Demir, Z. (2014). *Modern ve Postmodern Feminizm*. İstanbul: Sentez.
- Demirci, T. H. (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Posmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Devlin, W. J., & Biderman, S. (2011). *The Philosophy of David Lynch*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Diarawa, M. (1993). *Noir by Noirs: Toward a New Realism in Black Cinema Shades of Noir*. (J. Copjec, Dü.) Londra: Verso.
- Dijkstra, B. (1989). *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. Oxford : Oxford University Press .
- Dimendberg, E. (2004). *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Harvard: Harvard University Press.
- Disch, L. (2016). Representation. L. Disch, & M. Hawkesworth içinde, *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (s. 781-802). New York: Oxford University Press.
- Dixon, W. W. (2009). *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Docherty, T. (1993). Postmodernizm: An Introduction. T. Docherty (Dü.) içinde, *Postmodernizm: A Reader* (s. 1-31). New York: Columbia University Press.
- Doğan, S. (2006). Cinsellikten Tiksinti Duyma Bozukluğu: Davranışçı Tedaviye Olumlu ve Hızlı Yanıt Veren Bir Olgu. *Klinik Psikiyatri*, 9, 191-197.

- Doltaş, D. (1992). *Batı'daki Feminist Kuramlar ve 1980 Sonrası Türk Feminizmi, Türkiye'de Kadın Olgusu*. İstanbul: İstanbul.
- Donaldson, M. (1993). What is Hegemonic Masculinity? *Theory and Society*, 22(5), 643-657.
- Donovan, J. (2001). *Feminist Teori*. (A. Bora, M. A. Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Donovan, J. (2006). Feminism and the Treatment of Animals: From Care to Dialogue. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 31(2), 1-26.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dove. (2005). *Basmakalıpların Ötesinde: Güzellik İnançlarının Temelini Yeniden Yapılandırmak*. Unilever. İstanbul: Unilever.
- Dove, L. (1979). Feminist and Left Independent Filmmaking in England. *Jump Cut*, 10-11.
- Dökmen, Z. Y. (2006). *Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Kadın, İslam ve Sinema*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dönmezer, İ. (2004). *Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Draper, E. (2009). De Lauretis, Teresa. E. K. Wallace (Dü.) içinde, *Encyclopedia of Feminist Literary Theory* (s. 147-148). London ve New York: Routledge.
- Duncan, P. (2006). *Film Noir*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramına Giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, M. C. (2019). Metodoloji ve Epistemoloji. F. A. Turhanoglu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi* (s. 31-48). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ecevit, Y. (2003). Toplumsal Cinsiyetle Yoksulluk İlişkisi Nasıl Kurulabilir? Bu İlişki Nasıl Çalışılabilir? *C.U Tıp Fakültesi Dergisi*, 25(4), 83.
- Ecevit, Y. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç*. (Y. Ecevit, & N. Karkıner, Dü.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Eke, N. P. (2016). Beyazperdede 'Öteki' Olmak: Dönersen Işık Çal Filmi Üzerine Bir İnceleme. *SineFilozofi Dergisi*, 1(2), 97-124.
- Elden, M. (2009). *Reklam ve Reklamcılık*. İstanbul: Reklamcılık, İletişim Dizisi.
- Elmacı, T. (2010). Türk Sineması'nda Kent ve Öteki. *Akdeniz Sanat*, 3(5), 69-86.

- Engwall, K. (2014). Childfreeness, Parenthood, Adulthood. *Scandinavian Journal of Disability Research*, 16(4), 333-347.
- Entwistle, J. (2012). *Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet, Temel Sosyolojik Dikotomiler*. (C. Jenks, Dü., & İ. Şahin, Çev.) Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Er Pasin, G. (2016). Psikanalitik Bir Makalenin Sinemaya Uyarlanması: Todd Haynes'in Steven'ı Freud'un Dövülen Çocuğu mu? *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), 303-331.
- Erdemir, F. (2011). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(35), 21-40.
- Erdoğan, İ. (2011). Erkek Dergilerinde (Men's Health-Fhm-Esquire Türkiye Örneğinde) Hegemonik Erkek(lik), Beden Politikaları ve Yeni Erkek İmajı. *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 41-68). içinde İstanbul: Kalkedon.
- Erdoğan, N. (1993). *Seyirci ve Sinema*. Ankara: Med Campus Yayınları.
- Ergeç, N. E. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikaye Anlatım Atölyesi. *SineFilozofi Dergisi*, 4(7), 10-27.
- Ergül, E. B. (2015). *Kitle İletişim Çalışmaları Alanında Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Gelişimi; Temel Yaklaşımlar ve Çalışmalar Üzerinden Bir Çerçeve Çizme Çabası, Toplumsal Cinsiyet ve Medya Temsilleri*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Erkal, M. M. (2017). The Cultural History of the Corset and Gendered Body in Social and Literary Landscapes. *European Journal of Language and Literature Studies*, 3(3), 109-118.
- Erol, E. (2018). Öldüren Cazibenin Teknolojik Durağı, Siber Kadınsılık: Ghost in the Shell. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(6), 77-100.
- Ersoy, E. (2009). Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği). *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19(2), 209-230.
- Ersöz, A. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ertekin, H., Özayhan, H. Y., Eren, İ., & Ertekin, Y. H. (2013). Fetişizm ve Voyörizm Birlikteliği: Bir Olgu Sunumu. *Türk Aile Hekimleri Dergisi*, 17(2), 70-72.
- Evre, B. (2007). Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri. *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi*(13), 1-23.
- Evans, N. (2011). How to Avoid Life Writing: Lessons from David Lynch. *Life Writing*, 8(4), 399-409.
- Farber, S. (1991). Female Trouble. *Movieline*, 2(2), 37.

- Fast, I. (1993). Aspects of Early Gender Development: A Psychodynamic Perspective. A. Beal, & R. Sternberg (Dü) içinde, *The Psychology of Gender* (s. 173-193). New York: Guilford Press.
- Favaro, A. (2019, Haziran). Kayıp Otoban'ın İzinde: David Lynch'in Postmodern Dünyası. *Akdeniz İletişim Dergisi*(31), 13-31.
- Fay, J., & Nieland, J. (2014). *Sinemaya Giriş-Kara Film*. (N. Kanıyaş, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Featherstone, M. (2013). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ferry, L. (2000). *Ekolojik Yeni Düzen*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fiedler, E., Norman-Risch, M., & Jansen, R. (1990). *America in Close-Up*. London: Longman.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Araştırmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.) Ankara: Ark Yayınevi.
- Flory, D. (2008). *Philosophy, Black Film, Fim Noir*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Forth, C. E. (2013). Nobody Loves a Fat Man: Masculinity and Food in Film Noir. *Men and Masculinities* (16), 387-406.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*. (I. E. Akinhay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1913). *The Interpretation of Dreams*. New York: The Macmillan Company.
- Gaag, N. V. (2018). *Feminizm*. (B. S. Aydaş, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gabbard, G. O., & Gabbard, K. (2001). *Psikyatri ve Sinema*. (Y. Eradam, & H. Satılmışoğlu, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Gaines, J. (2008). Cinema/Ideology/Society: The Political Expectations of Film Theory. J. Donald, & M. Renov içinde, *The Sage Handbook of Film Studies* (s. 361-375). London: Sage.
- Gedik, E. (2018). Sekizinci Sanat Sinema ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi. D. A. Arslan (Dü.) içinde, *Kültür, Sanat, Edebiyat Sosyolojisi* (s. 319-330). İstanbul: Paradigma Akademi.
- Gedik, H. B. (2018). Feminist Hareketler. B. Kartal, & B. Kümbetoğlu (Dü.) içinde, *Yeni Toplumsal Hareketler* (s. 101-131). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

- George, D. H. (1995). Lynching Women: A Feminist Reading of Twin Peaks. D. Lavery (Dü.) içinde, *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks* (s. 109-119). Detroit: Wayne State University Press.
- German, L. (2006). *Cinsiyet Sınıf ve Sosyalizm*. (Y. Önen, Çev.) İstanbul: Babil Yayınları.
- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. (Ü. Tatlıcan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Giddens, A., & Pierson, C. (2001). *Modernliği Anlamlandırmak*. (M. Sağlam, & S. Uyrkulak, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gilmore, D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale University Press.
- Gilmore, R. (2007). The Dark Sublimity of Chinatown. M. T. Conard (Dü.) içinde, *The Philosophy of Neo-Noir* (s. 119-136). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Girgin, O. (2018). Öncü Düşünürlerinin Yaklaşımları Çerçevesinde Postmodern Sosyal Teoriye Yönelik Eleştirel Bir Analiz. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 105-130.
- Girginkoç, D. (2004). Kara Film. A. Gürata, & F. D. Küçükkurt (Dü.) içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 118-149). Ankara: Yayınları.
- Gledhill, C. (1998). Klute: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. I. Kaplan (Dü.) içinde, *Feminism & Film* (s. 68-85). Oxford: : Oxford University.
- Gledhill, C. (2014). Recent Developments in Feminist Criticism. *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), 457-493.
- Godard, J. L. (2014). *Godard, Godard'ı Anlatıyor*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Godwin, K. G. (1984). David Lynch Retrospect: Eraserhead. *Cinefantastique*, 14(4), 41-72.
- Goldman, E. (2006). *Dans Edemeyceksem Bu Benim Devrimim Değildir*. (N. Bayram, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Gök, F. A. (2013). *Evli Kadın ve Erkeklerin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlgili Algılarının Aile İşlevlerine Yansıması*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Gökkaya, V. B. (2016). Çaresizliği Öğrenen Kadın: Öğrenilmiş Çaresizlik. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(14), 53-70.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gönen, M. (2008). *Western ve Amerika*. İstanbul: Versus.
- Greven, D. (2011). *Representations of Femininity in American Genre Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

- Grist, H. (2014). I, Anna (2012) and the Femme Fatale: Neo-Noir and Representations of Female Old Age. *Journal of Women, Ageing and Media*(1), 5-37.
- Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*. New York: Palgrave Macmillan.
- Grossman, J. (2017). The Postmodern Story of the Femme Fatale. K. L. Hole, D. Jelaca, E. A. Kaplan, & P. Petro (Dü) içinde, *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (s. 164-173). New York: Routledge.
- Güdücü, B. (2016). “Erkek” Cinsel Kimliği, Sadizm Mazoşizm Üzerine Bir Saha Araştırması. *Aydın Toplum ve İnsan Dergisi*(2), 33-45.
- Güldü, Ö., & Kart, M. E. (2009). Toplumsal Cinsiyet Roller ve Siyasal Tutumlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 64(3), 97-116.
- Gültekin, M. (2007). Charles Baudelaire ve Modernizm. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(19), 82-94.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can Yayınları.
- Güngör, A. (2010). The Role of Women in Film with Reference to Feminism. *Master's Thesis, Bahçeşehir University, The Institute of Social Sciences Cinema Television Graduate Program, İstanbul*.
- Güngör, A. C. (2016). Sinema-Resim İlişkisi Bağlamında David Lynch ve ‘Silgikafa’ Filmi. *Aydın Sanat*(4), 9-26.
- Güngör, N. (2018). *İletişim Kuramlar Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Gürata, A. (2004). Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası. F. D. Küçük Kurt, & A. Gürata (Dü) içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 95-114). Ankara: Vadi Yayınları.
- Gürkan, H. (2012). Postmodernism and Cinema: Postmodern Discourse in the Movie of David Lynch's Blue Velvet. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 17, 102-111.
- Gürkan, H., & Ozan, R. (2015). Feminist Cinema as Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 5(3), 73-90.
- Gürsel, D. (2015, Eylül-Ekim). Babanın Adı. *Libido İki Aylık Psikanaliz Dergisi*, 2147-1266(17), s. 14-20.
- Habermas, J. (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, Postmodernizm*. İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Hagin, B. (2010). Killed Because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff. *Journal of Popular Film and Television*, 38(1), 44-51.

- Halberstam, J. (1990). Automating Gender: Postmodern Feminism in the Age of the Intelligent Machine. *Feminist Studies*, 17(3), 439-460.
- Hall, S. (1998). *Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, Kültür, Küreselleşme*. (A. King, Dü., G. Seçkin, & Ü. Yolsal, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Handyside, F. (2012). Let's Make Love: Whiteness, cleanliness and sexuality in the French reception of Marilyn Monroe. *European Journal of Cultural Studies*(13), 291-307.
- Hanke, R. (1998). Theorizing Masculinity With/In the Media. *Communication Theory*, 2(1), 183-203.
- Hanson, H., & O'Rawe, C. (2010). *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hartmann, H. (2012). Marksizmle Feminizmin Mutsuz Evliliği. G. A. Savran, & N. T. Demiryontan (Dü) içinde, *Kadının Görünmeyen Emeği* (s. 157-198). İstanbul: Yordam Kitap.
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape The Treatment of the Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory*, 5(1), 49-72.
- Heilburn, C. G. (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Women Literary and Theory*. New York: Pantheon Books.
- Herr, R. S. (2014). Reclaiming Third World Feminism: or Why Transnational Feminism Needs Third World Feminism. *JSTOR*, 12(1), 1-30.
- Herzogenrath, B. (1999). On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology. *Other Voices: The (e)Journal of Cultural Criticism*, 1(3), 1-20.
- Hibbs, T. S. (2007). Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir. M. T. Conard (Dü.) içinde, *The Philosophy of Neo-Noir* (s. 137-150). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Hilav, S. (1995). *Lacan Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Holland, J. (2016). *Mizojini Dünyanın En Eski Önyargısı Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*. (E. Okyay, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.
- Hollinger, R. (2005). *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Hooks, B. (2000). *Feminism Is For Everybody Passionate Politics*. Cambridge-MA: South-End Press.

- Horkheimer, M., & Adorno, T.W. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Horton, A., & Rapf, J. E. (Dü). (2007). *A Companion to Film Comedy*. Oxford: Wiley Blackwell.
- İlkkaracan, P. (2014). *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*. (E. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İlal, G. K. (1982). *Psikanalize Giriş-Genel Nevroz Öğretisi*. İstanbul: İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Yayınları.
- İnceoğlu, Y., & Kar, A. (2009). Yeni Güzellik İkonları:İnsan Bedeninin Özgürlüğü Mü?, Mahkumiyeti Mi? *Uluslararası Medya ve Sağlık Konferansı* (s. 10-19). Hong Kong: Hong Kong Baptist Üniversitesi.
- İspir, N., & Kaya, Z. (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*(2), 81-100.
- Jaggar, A. M. (1983). *Feminist Politics and Human Nature*. Brighton: Harvester Press.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (N. Plümer, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. (K. İnal, Çev.) Ankara: Dost.
- Jordan, W. & Litwack, L. (1990). *The United States*. New York: Pearson.
- Johnston, J. (1973). *Lesbian Nation: The Feminist Solution*. New York: Simon&Schuster.
- Johnson, T. B. (2017). Waves of Feminism and the Media. *UKnowledge University of Kentucky*, 32, 1-16.
- Johnston, C. (2008). *Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: Orient Yayınları.
- Jung, F., Seeslen, G., Körte, P., Fischer, R., Plöger, T., & Barg, W. C. (2004). *Şiddetin Mitolojisi*. (V. Atayman, Dü., & V. Atayman, Çev.) İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal Cinsiyet ve Film 90'lı Yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımla İncelenmesi*, Doktora Tezi Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı, İzmir.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi ve Kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kakıncı, T. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Kalın, C. C. (2016). Simone de Beauvoir: Ötekiliğin Kabulü. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 6(2), 227-243.

- Kammayer, K. (2008). *The HyperSexual Society: Sexual Discourse, Erotica and Pornography in America Today*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kandiyoti, D. (1997). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. (A. Bora, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, E. A. (1978). *Women in Film Noir*. London: Bristish Film Institute.
- Kaplan, E. A. (1987). Mothering, Feminism and Representation - The Maternal in Melodrama and the Woman's Film 1910-40. C. Gledhill (Dü.) içinde, *Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 113-137). London: British Film Institute.
- Karadoğan, A. (2005). Postmodern Sinema mı Film mi? *İletişim Araştırmaları*, 3(1-2), 133-160.
- Keesey, D. (2011). *Neo-Noir Filmler*. (S. Serezli, Çev.) İstanbul: Kalkedon.
- Kenneth, C. W. (1987). *Marriage&Family. A Foundation For Personal Decisions*. Boston: Allyn and Bacon.
- Kesselman, A., McNair, L. D., Schniedewind, N., & Kelly, S. (2003). *Women Images and Realities. A Multicultural Anthology*. New York: Mc Graw Hill Hihger Education.
- Keyman, E. F. (1993). Postmodernizm ve Radikal Demokrasi. *Toplum ve Bilim*(62), 126-155.
- Keymen, F., Mutman, M., & Yeğenoğlu, M. (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Khun, A. (2019). Kadınlara Yönelik Türler. S. Büker, & Y. G. Topçu içinde, *Sinema Tarih-Kuram Eleştiri* (A. D. Topçu, Çev., s. 359-374). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kılıç, A. (2006, Mart). Sinemada Kadın Olmak: Danimarka'nın Asi Çocuğu Ne Kadar Asi? *RH+ Sanat Dergisi*(27), s. 1-8.
- Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kızılcılık, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir: Saray Kitabevleri.
- Koç, C. (2015). A Feminist Study of A Room of One's Own by Virginia Woolf. *İstanbul Aydın Üniversitesi The International Journal of Media, Culture and Literature*(2), 1-12.
- Koç, N. (2014). *Feminist Kadın Temsili Açısından Kadının Adı Yok Filminin İrdelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 43-48.
- Koen, D.W., & Vermaak, J.L. (2014). What's Real About David Lynch's Mulholland Drive?. *Humanities and Social Sciences Review*. 3(2), 1-13.
- Koestner, R., & Aube, J. (1995). A Multifactorial Approach to the Study of Gender Characteristics. *Journal of Personality*, 63(3), 681-710.

- Kolb, L. K. (2019). The Uncanny Electricity of Women in David Lynch's Worlds. S. Ryan (Dü.) içinde, *The Women of David Lynch: A Collection of Essays* (s. 16-29). Ohio: Fayetteville Mafia Press.
- Kramarae, C., & Treichler, P. (1985). *A Feminist Dictionary*. Boston: Pandora Press.
- Krikowa, N., & Nash, M. (2015). Women's Gaze and the Feminist Film Archive. J. Millner (Dü.) içinde, *Future Feminist Archive Catalogue. Contemporary Art and Feminism. 40th Anniversary of International Women's Year 2015* (s. 17-23). Sydney: Sydney University.
- Krutnik, F. (2001). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London ve New York: Routledge.
- Kumar, K. (1999). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost Kitapevi.
- Kunda, Z. (1999). *Social Cognition: Making Sense of People*. Cambridge: MIT Press.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lauzen, M. M., & Dozier, D. M. (2005). Maintaining the Double Standard: Portrayals of Ageand Gender in Popular Films. *Sex Roles*, 52(7/8).
- Lee, S. H. (2011). The Horrors of Life's Hidden Mysteries: Blue Velvet. W. J. Devlin, & S. Biderman (Dü.) içinde, *The Philosophy of David Lynch* (s. 45-60). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlaman Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lev, P. (2000). *American Films of the 70s:Conflicting Visions*. Austin: University of Texas Press.
- Lindner, A. M.,& Schulting, Z. (2017). How Movies with a Female Presence Fare with Critics. *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*, 3, (1-6).
- Lindop, S. (2015). *Postfeminism and The Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lindsey, L. L. (2005). *Gender Roles*. New Jersey: Pearson Education.
- Linville, S. E. (1998). *Feminism, Film and Fascism*. Austin: The University of Texas Press.
- Lonsway, K. A., & Fitzgerald, L. F. (1995). Attitudinal Antecedents of Rape Myth Acceptance: A Theoretical and Empirical Reexamination. *Journal of Personality and Social Psychology*(4), 704-711.

- Lorber, J., & Yancey, P. M. (2013). The Socially Constructed Body: Insights from Feminist Theory. P. Kivisto (Dü.) içinde, *Illuminating Social Life: Classical and Contemporary Theory Revisited* (s. 249-275). London: Sage.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. (O. Özgül, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Lott, E. (1997). The Whiteness of Film Noir. *American Literary History*, 9(3), 542-566.
- Lyotard, J. F. (1990b). *Postmodern Durum*. (A. Çiğdem, Çev.) İstanbul: Ara Yayıncılık.
- MacKinnon, C. A. (2015). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. (T. Yöney, & S. Yücesoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Mactaggart, A. (2010). *The Film Paintings of David Lynch Challenging Film Theory*. Bristol: Intellect.
- Manning, R. (2011). The Thing About David Lynch Enjoying the Lynchian World. W. Devlin, & S. Biderman (Dü.) içinde, *The Philosophy of David Lynch* (s. 61-76). Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Maral, E. (2004). İktidar, Erkeklik ve Teknoloji. *Toplum ve Bilim*(101), 127-143.
- Mariani, L. (2019). Femmes Fatales: Dark Ladies at the Movies (Part 2: the Neo-Noir). *cinemafocus.eu*, 1-8.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mathieu, N. C. (2009). Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet. *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (G. A. Savran, Çev.) içinde İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Mayer, G., & McDonnell, B. (2007). *Encyclopedia of Film Noir*. London : Greenwood Press.
- Mayne, J. (1985). Feminist Film Theory and Criticism. *Chicago Journals*, 11(1), 81-100.
- McCormick, R. (1978). One Sings, The Other doesn't by Agnes Varda. *Cineaste*, 8(3), 47-49.
- McGowan, J. (1991). *Postmodernism and Its Criticis*. London: Cornell University Press.
- McGowan, T. (2000). Finding Ourselves on a "Lost Highway": David Lynch's Lesson in Fantasy. *Cinema Journal*, 39(2), 51-73.
- McGowan, T. (2007). *The Impossible David Lynch*. New York: Colombia University Press.
- McGowan, T., & Kunkle, S. (2014). *Lacan ve Çağdaş Sinema*. (Y. Ertuğrul, & C. Turan, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- McMahon, J. (2011). City of Dreams: Bad Faith in Mulholland Dr. W. J. Devlin, & S. Biderman (Dü.) içinde, *The Philosophy of David Lynch* (s. 113-126). Kentucky: The University Press of Kentucky.

- Metin, A. (2011). Kimliğin Toplumsal İnşası Ve Geleneksel Kadın Kimliğinin Aktarımı. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1), 74-92.
- Michel, A. (1984). *Feminizm*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mičić, Z. (2015). *Female Interactions on Film - Beyond the Bechdel test: A Quantitative Content Analysis of Same-Sex-Interactions of Top 20 Box Office Films*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Stockholm University Department of Media Studies, Stockholm.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. New York: University of Illinois Press.
- Minor, V. H. (2013). *Sanat Tarihinin Tarihi*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Moir, A., & Jessel, D. (2002). *Beyin ve Cinsiyet*. (T. Demirkan, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures* (s. 14-26). içinde Hampshire: Palgrave.
- Mulvey, L. (2011, 6, 25). Gender, Gaze and Technology in Film Culture An interview with Laura Mulvey. (R. Sassatelli, Röportajı Yapan)
- Mulvey, L. (2019). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. S. Büker, & G. Topçu içinde, *Sinema: Tarih-Kuram Eleştiri* (N. Abisel, Çev., s. 201-2018). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Naremore, J. (1996). American Film Noir: The History of an Idea. *Film Quarterly*, 49(2), 12-28.
- Nas, A. (2009). Aylak Adam ve Anayurt Otel'i'ne Psikanalitik Yaklaşım: Atılğan'ın Oidipal Roman Kişileri C. ve Zebercet. *Nota Bene Sabancı University Journal of Arts and Social Sciences*, 72-86.
- Nash, M., & Krikowa, N. (2015). Women's Gaze and the Feminist Film Archive. *Future Feminist Archive*, 1, 17-23.
- Navaro, L. (1996). *Tapınağın Öbür Yüzü Kadınlar ve Erkekler Üzerine*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nelmes, J. (2003). *An Introduction to Film Studies*. London: Routledge.
- Neves, P. (2006, Temmuz-Ağustos-Eylül). 3 Dalga ile Feminizm Tarihi. *Kara Kızıl Notlar-Anarşist Komünist Dergi*, 6.
- Niedzviecki, H. (2010). *Dikizleme Günlüğü*. (G. Gündüz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nieland, J. (2012). *David Lynch*. Chicago: University of Illinois Press.
- Nochlin, L. (2008). Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok? A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 1-30). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Notz, G. (2018). *Feminizm*. (S. D. Çetinkaya, Çev.) Ankara: Phoenix.
- Odell, C., & Blanc, M. L. (2012). *David Lynch*. (E. Ulun, Çev.) İstanbul: Kalkedon.
- Oğuz, T. (2016). Çağdaş Narkisisos'lar: Facebook Kullanım Alışkanlıkları ve Narsisizm. *Selçuk İletişim Dergisi*, 9(2), 51-68.
- Olson, G. (2008). *David Lynch Beautiful Dark*. Toronto: The Scarecrow Press.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (A. Bahçıvan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Osborne, S. (2001). *Feminism The Pocket Essential Guide*. Vermont: The Pocket Essential.
- Öğüt, H. (2009). Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema. *Cognito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, s. 202-217.
- Öz, G. G., & Seçen, D. (2019). Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorununa Alternatif Bir Yöntemle Bakmak: Bechdel Test. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 467-486.
- Özarslan, Z. (Dü.). (2013). *Sinemada Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Özbay, H., & Öztürk, E. (2003). *Gençlik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbudun, S. (1995). Bir Kadın İdeolojisi: Feminizm, Sibel Budun'la Söyleşi. 208. (H. Deniz, Röportajı Yapan) İstanbul.
- Özdemir, B. G. (2018). Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekanlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *Sinecine*, 9(2), 131-164.
- Özdemir, B. G. (2019). Feminist Film Eleştirileri Bağlamında Türkiye'deki Kadın Yönetmenlerin Görünürlülüğüne Bakmak. E. Doğan, & N. Öze (Dü.) içinde, *Debates on Media and Communication Studies* (s. 11-24). London: Ijopec Publication.
- Özdemir, H., & Aydemir, D. (2019). Dördüncü Dalga Feminizm Üzerine. *International Social Sciences Studies Journal*, 5(32), 1706-1711.
- Özdemir, Ö. (2017). İki Sistemli Kuram Olarak Sosyalist Feminizm. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 395-414.
- Özdemir, S. T. (2003). *Kara Filmler*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özkan, S. (2019). Klasik Anarşizm'den Queer'e: Emma Goldman'ın Feminizm Anlayışına Dair Bir İnceleme. *YÜHFD*, 16(2), 73-106.
- Özlem, D. (1998). Postmodernizm Üzerine Kısa Bir Bakış. *Evrenselcilik Mitosu ve Sosyal Bilimler Sempozyumu-Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek* (s. 2-10). İstanbul: Metis Yayınları.

- Öztürk, A. (2019). Sinemada Klasik Kara Filmden (Film Noir) Yeni Kara Filme (Neo Noir) Geçiş: Dönüşü Olmayan Yol (Point Blank). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi Asos Journal*(94), 215-231.
- Öztürk, E. (2011). *Feminist Teori ve Tarihsel Süreçte Türk Kadını*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Öztürk, N. (2012). *Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak Namus Kavramı ve Kadın Bedeni*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karaman.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. S. Sancar (Dü.) içinde, *Birkaç Arpa Boyu.21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar* (s. 679-699). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler*. (D. Atay, Çev.) Ankara: Epo Yayınları.
- Park, W. (2011). *What is Film Noir?* Plymouth: Bucknell University Press.
- Parmaksız, P. M. (2019). Siyasal Katılım. F. A. Turhanoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi* (s. 63-76). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Parsa, A. F., & Akçora, E. (2016). Ses Dergisinde Eril Bakış Altında Nesneleştirilen Kadın İmgeleri. Z. Ö. Sağlantı (Dü.) içinde, *Sanat ve İletişim Aracı Olarak Fotoğraf* (s. 37-56). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Parsa, A. F., & Akçora, E. (2017). Popüler Feminizm ve Film: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Feminist İdeolojinin İmgesel Sunumu. A. Göztaş (Dü.) içinde, *İletişimde Serbest Yazılar* (s. 15-39). Konya: Literaturk Academia.
- Pateman, C. (1988). *The Sexual Contact*. Cambridge: Polity Press.
- Patterson, D. (1992). Postmodernism/ Feminism/ Law. *Cornel Law Review*, 77(2), 254-317.
- Pease, B. (2000). Beyond The Father Wound: Memory Work and The Deconstruction of The Father-Son Relationship. *Family Therapy*, 21, 9-15.
- Peiss, K. (1989). *Passion and Power: Sexuality in History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Perşembe, E. (2005). *Almanya’da Türk Kimliği, Din ve Entegrasyon*. Ankara: Araştırma Yayınları.
- Pilcher, J., & Whelan, I. (2004). *50 Key Concepts in Gender Studies*. London: Sage Publications.
- Piotrowska, A. (2019). *The Nasty Woman and The Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema*. New York: Routledge.

- Pira, A., & Elgün, A. (2004). Toplumsal Cinsiyeti İnşa Eden Bir Kurum Olarak Medya: Reklamlar Aracılığıyla Ataerkil İdeolojinin Yeniden Üretilmesi. *İstanbul Üniversitesi, Teksas Üniversitesi ve Anadolu Üniversitesi işbirliği ile 2nd International Symposium Communication in The Millennium: A Dialogue Between Turkish and American Scholars* (s. 3-10). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Poirot, K. (2009). Domesticating the Liberated Woman: Containment Rhetorics of Second Wave Radical/Lesbian Feminism. *Women's Studies in Communication*, 32(3), 1-32.
- Pollock, G. (2008). Modernlik ve Kadınlığın Mekanlar. A. Antmen (Dü.) içinde, *Sanat ve Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* (s. 190-209). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pravadelli, V. (2012). Cinema and The Modern Woman. C. Lucia, R. Grundmann, & A. Simon (Dü.) içinde, *The Wiley-Blackwell History of American Film* (s. 1-2). Blackwell Publishing.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. (F. Berktay, Dü., & M. Bayatlı, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Roche, D. (2004). The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive. *E-rea*, 2(2), 1-14.
- Roche, D. (2009). The Blues of David Lynch. M. Haudiard (Dü.) içinde, *Film and Colour* (s.447-459). Toulouse: Universite Toulouse.
- Rodley, C. (2013). *David Lynch Tekinsiz'in Sineması*. (S. Özgül, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Rose, J. (2010). *Görme ve Cinsellik*. (A. D. Temiz, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Rose, S. O. (2018). *Toplumsal Cinsiyet Tarihçiliği Nedir?* (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Rosenau, P. M. (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. (T. Birkan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat/Ark Yayınları.
- Ross, S. (2000). *Banking the Flames of Youth: The Hollywood Flapper, 1920-1930*. Madison: University of Wisconsin.
- Rowbotham, S., Wainwright, H., & Segal, L. (1984). *Feminizm, Sosyalizm ve Eylemde Birlik*. (E. Ç. Özgül, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ruth, S. (2001). *Issues in Feminism An Introduction to Women's Studies*. California: Mayfield Publishing Company.
- Ryan, B. (1992). *Feminism and the Women's Movement: Dynamics of Change in Social Movement, Ideology and Activism*. London: Routledge.

- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye Giriş Edebiyat Sinema Kültür*. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Yayınları.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Sabbadini, A. (2015). Hayatta Kalmak: Bir Psikanalitik Komedi. Ö. Terbaş (Dü.) içinde, *Sinema ve Psikanaliz 2: Kayıp ve Zaman* (s. 13-20). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Salamone, F. A. (2016). Jazz and Noir Film. *IJRDO-Journal of Social Science and Humanities Research*, 1(3), 27-39.
- Sancar, M. K. (2018). Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi. *SineFilozofi Dergisi*, 3(6), 23-38.
- Sancar, S. (2008). *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarris, A. (1962). Notes On The Auteur Theory In 1962. G. Mast & M. Cohen (Dü.) içinde, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (s.650-665). Oxford: Oxford University Press.
- Sarup, M. (1995). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Ark Yayınevi.
- Savaş, H. (2017). Eleştiri Nedir? B. Kılınç, & B. Kılınç (Dü.) içinde, *Medyada Eleştirel Yaklaşımlar* (s. 2-22). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Savcı, S. B. (2019). *Feminizm Işığında Arendt'e; Arendt Işığında Feminizm'e Bakmak*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Savran, G. A., & Demiryontan, N. T. (2012). *Kadının Görünmeyen Emegi*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. Z. Özarslan (Dü.) içinde, *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 143-165). İstanbul: Su Yayınevi.
- Saygılıgil, F. (2016). *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*. Ankara: Dipnot Yayıncılık.
- Scharlach, A. E., & Robinson, B. K. (1997). Quality Assurance in Long-Term Care Case Management. *Geriatric Care Management*, 33-39.
- Scheiner-Fisher, C., & Russel, W. B. (2012). Using Historical Films to Promote Gender Equity in the History Curriculum. *The Social Studies*, 103(6), 221-225.
- Schrader, P. (1972). Notes on Film Noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.
- Schroeder, S. K. (2007). *Popüler Feminizm Türkiye'de ve Britanya'da Kadın Dergileri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Scott, J. W. (2017). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (A. T. Kılıç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Serdaroğlu, U. (Dü.). (2010). *İktisat ve Toplumsal Cinsiyet*. Ankara: Efil Yayınevi.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Shattuc, J. M. (1992). Postmodern Misogyny in Blue Velvet. *Genders*, 13, 73-89.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sirman, N. (1989). Feminism in Turkey: A Short History. *New Perspectives on Turkey*, 3(1), 1-34.
- Sirvanli-Ozen, D. (2004). Effects of Marital Conflict on Adolescent Children A Study in Turkey. *Journal of Divorce and Remarriage*, 41(2), 131-157.
- Slaterry, M. (2018). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Ü. Tatlıcan, & G. Demiriz, Çev.) Bursa: Sentez.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Smith, B. (1983). *Home Girls: A Black Feminist Anthology*. Florida: Naiad Press
- Snow, P. (2019). An Introduction. S. Ryan (Dü.) içinde, *The Women of David Lynch: A Collection of Essays* (s. 1-11). Ohio: Fayetteville Mafia Press.
- Southworth, J. (2011). In Heaven Everything is Fine: Erasing Traditional Morality. W. J. Devlin, & S. Biderman (Dü.) içinde, *The Philosophy of David Lynch* (s. 189-206). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Soykan, Ö. N. (1993). *Türkiye'den Felsefe Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Spicer, A. (2010). *Historical Dictionary of Film Noir*. Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- Srivastava, K., & Chaudhury, S. (2017). Misogyny, Patriarchy and Sexual Harassment. *Industrial Psychiatry Journal*, 26, 111-113.
- Steeves, H. (1994). Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları. M. Küçük (Dü.) içinde, *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Stern, L., Jayamane, L., & Grace, H. (1988). Remembering Claire Johnston 1940-1987. *The Journal of Cinema and Media*, 114-129.
- Sturken, M., & Cartwright, L. (2001). *Practises of Looking: An Introduction to Visual Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.

- S. Stuurman (1999). Literary Feminism in Seventeenth-Century Southern France: The Case of Antoinette de Salvan de Saliez. *The Journal of Modern History*, 71(1), 1-27.
- Sully, J. (2010). Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle. Art and Early Cinema. H. Hanson, & C. O'Rawe (Dü.) içinde, *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (s. 46-59). New York: Palgrave Macmillan.
- Synder, S. (2001). Personality Disorder and The Film Noir Femme Fatale. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(3), 155-168.
- Şavran, T. G. (2019). Beden ve Sağlık. F. A. Turhanoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi* (s. 151-166). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Şaylan, G. (1996). *Çağdaş Düşünce Akımları: Postmodernizm (Ders Notları)*. Ankara: TODAİE Yayınları.
- Şaylan, G. (1999). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.
- Tajfel, H., & Turner, J. C. (1979). An Integrative Theory of Intergroup Conflict. W. G. Austin, & S. Worchel (Dü.) içinde, *The Social Psychology of Intergroup Relations* (s. 33-47). Monterey: CA: Brooks-Cole.
- Talimciler, A. (2016). Türkiye'de Erkek Kimliğinin Oluşumunda Göz Ardı Edilen Alan:Spor/Futbol. H. Kuruoğlu (Dü.) içinde, *Erkek Kimliğinin Değişmeyen Halleri* (s. 43-65). İstanbul: Nobel Yaşam.
- Tamkoç, G. (1996). Ekofeminizmin Amaçları. *Kadın Araştırmaları Dergisi*(4), 77-84.
- Tanrıdağlı, D. (2007). *Film Noir*. (M. Karal, Dü.) Ankara: Spiderh.
- Tansel, D. (2007). *Varoluşçuluk ve Yeni Kara Film: David Lynch Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tasker, Y. (2013). *Women in Film Noir. A Companion to Film Noir*. A. Spicer, & H. Hanson (Dü.). Blackwell: Blackwell Publishing.
- Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 3(5), 163-175.
- Teixeira, R. (2009). Suffrage Movement. J. O'Brien (Dü.) içinde, *Encyclopedia of Gender and Society* (s. 814-816). Los Angeles ve London: Sage.
- Tekeli, Ş. (1982). *Kadınlar ve Siyasal-Toplumsal Hayat*. İstanbul: Birikim.
- Tekgürler, M. (2015). *Öteki Nedir, Nasıl Oluşmuştur?* Boğaziçi Üniversitesi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Avrupa Çalışmaları Merkezi.
- Tekinalp, Ş., & Uzun, R. (2009). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Temizer, M. (2016). *İzlenmesi Gereken 100 Klasik Kara Film*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Terbaş, Ö. (2012). Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Ö. Terbaş (Dü.) içinde, *Sinema ve Psikanaliz: Filmler ve Bilinçdışı* (s. 1-10). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Thain, A. (2004). Funny How Secrets Travel: David Lynch's Lost Highway. *Invisible Culture*, 9, 1-17
- Thompson, B. (2002). Multiracial Feminism: Recasting the Chronology of Second Wave Feminism. *Feminist Studies*, 28(2), 336-360.
- Thompson, N. (2018). *İktidarı Görmek: 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm*. (E. Kosova, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Thornham, S. (1999). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Thornham, S. (2001). Feminism and Film. S. Gamble (Dü.) içinde, *Feminism and Postfeminism* (s. 75-83). London ve New York: Routledge.
- Thornton, A. D. (1993). The Accomplishment of Masculinities: Men and Sports. A. D. Thornton, & T. Haddad (Dü.) içinde, *Men and Masculinities* (s. 121-162). Toronto, Canada: Canadian Scholar's Press.
- Timisi, N. (1998). Medya ve Kadın: Temel Sorun Noktaları. O. Citci (Dü.) içinde, *20. Yüzyılın Sonunda Kadınlar ve Gelecek Konferansı* içinde (s. 407-423). Ankara: Todaie.
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 161-186). İstanbul: Derin Yayınları.
- Tong, R. (1989). *Feminist Thought A Comprehensive Introduction*. London: Westview Press.
- Topçu, H. (2007). Psikanalitik Bir Okuma Denemesi: Elektra Kompleksi Işığında Aşk-ı Memnu. *Finans Ekonomi ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1), 1-9.
- Topgül, S. (2012). Kadın ve Doğa İlişkisi: Ekofeminizm. *Sosyoloji Dergisi*, 27, 71-83.
- Topuz, S. K. (2019). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. A. Altunoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (s. 24-43). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tunalı, A. C. (1996). *Türkiye'de Feminizm Hareketi*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Turhanoğlu, F. A. (2019). Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Giriş. F. A. Turhanoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Sosyoloji* (s. 3-19). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53.

- Türk, H. B. (2008). Eril Tahakkümü Yeniden Düşünmek:Erkeklik Çalışmaları İçin Bir İmkan Olarak Pierre Bourdieu. *Toplum ve Bilim*(112), 119-146.
- Türkoğlu, N. (2011). Psikanaliz ve Sinema Üzerine. M. İri (Dü.) içinde, *Sinema Araştırmaları, Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 143-156). İstanbul: Derin Yayınları.
- Uçan, H. (2009). Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökücü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi. *Turkish Studies*, 4(8), 2283-2306.
- Uğuz, B. (2013). *Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ulağlı, S., Emek, F., & Yücel, L. (2012). Post-Modern Söylemde Dünya Düzeninin/Düzensizliğinin Anlatısı: Kara Film. *Dilbilim Dergisi*(17), 39-47.
- Uluyağcı, C. (2001). Sinemada Erkek İmgesi:Farklı Sinemalarda Aynı Bakış. *Kurgu*(18), 29-39.
- Unger, R., & Crawford, M. (1998). *Questions of Gender:Perspectives and paradoxes*. Boston: McGraw-Hill.
- Ünal, C. (1981). *Genel Tutumların veya Değerlerin Psikolojisi*. Ankara: A.Ü.D.T.C.F . Yayınları.
- Ünder, H. (2005). Çevre Felsefesi. A. Cevizci (Dü.) içinde, *Felsefe Ansiklopedisi* (s. 600-614). Ankara: Babil Yayınları.
- Vallois, H. V. (1975). *İnsan Irkları*. (S. Tunakan, Çev.) Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya.
- Villano, B. D. (2007). Cinema and Identity in David Lynch's Mulholland Drive. *Anglistica*, 1(2), 145-157.
- Vineyard, J. (2010). *Sinemada Çekim Teknikleri*. (G. Rızaoğlu, Çev.) İstanbul: İstanbul Organizasyon Yayınları.
- Walby, S. (1986). *Patriarchy at Work*. Minesota: Polity Press.
- Walters, M. (2005). *Feminism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ward, C. (2004). *Anarchism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Watkins, A. S., Rueda, M., & Rodriguez, M. (1996). *Yeni Başlayanlar İçin Feminizm*. (Ö. Arıkan, Çev.) İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Weinstock, J. A. (2019). It is a Strange World, David Lynch. E. Mathijs & J. Sexton (Dü.) içinde, *The Routledge Companion to Cult Cinema* (s. 1-9). Oxfordshire: Routledge Handbooks.

- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender&Society*, 1(2), 125-151.
- White, P. (1998). Feminism and Film. J. Hill & P. Gibson (Dü.) içinde, *Oxford Guide To Film Studies* (s. 117-131). Oxford: Oxford University Press.
- Whitehead, M. S. (2002). *Men and Masculinities*. Oxford: Blackwell.
- Wollen, P. (1972). Godard and Counter Cinema: Vent d'Est. *Afterimage* 4, 6-17.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wood, R. (1989). *Hitchcock Film's Revisited*. New York: Columbia University Pres.
- Woods, T. (1999). *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press.
- Yıldırım, M. (2010). Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(1), 703-719.
- Yıldırım, S. (2019). Feminist Çalışmalarda Kadın Deneyimlerinin Önemi: Simone de Beauvoir Örneği. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 145-150.
- Yıldız, H. (2005). Postmodernizm Nedir? *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(13), 1-15.
- Yıldız, S. Ö. (2019). Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarının Tarihçesi. A. Altunoğlu (Dü.) içinde, *Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları* (s. 2-23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Yıldızhan, Y. (2004). *Moderniteden Postmoderniteye Geçiş ve David Lynch Filmlerinde Postmodern Öğeler*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.
- Yılmaz, E. (2017). *Postmodern Kimlik Kalıplarının Popüler Türk Sinemasındaki Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim ve Toplumsal Dönüşüm Anabilim Dalı, Gaziantep.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, T. (2004). *Bir David Lynch Kitabı*. İstanbul: Es Yayınları.
- Yörük, A. (2009). "Feminizm/ler". *Sosyoloji Notları*(7), 63-85.
- Yücel, Y. T. (2019). Türk Sinemasında Kara Film ve Film Öykülerine Etkisi. *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi*, 4(8), 45-62.
- Yüksel, A. (2001). *Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Zeitz, J. (2006). *Flapper: A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern*. New York: Three Rivers Press.
- Zeka, N. (1994). *Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Robespierre. Postmodernizm*. (G. Naliş, Çev.) İstanbul: Kıyı Yayınları.

Zeybekoğlu, Ö. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik Olgusu*. Ankara: Eğiten Kitap.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, S. (2014). *David Lynch*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

İnternet Kaynakları

Ball, T. (2017). *Wrapped in Plastic: Twin Peaks, Toxic Masculinity and Resolving My Love of Lynch*. 29.12.2020, tarihinde <https://www.theliftebrow.com/liftebrow/2017/9/4/wrapped-in-plastic-twin-peaks-toxic-masculinity-and-resolving-my-love-of-lynch-by-timmah-ball> adresinden alındı.

Eng, M. (2017). *Fantasizing the Feminine: A Look at the Female Archetypes in David Lynch's BLUE VELVET*. 27.12.2020 tarihinde <https://tribecafilm.com/news/blue-velvet-female-archetypes-david-lynch> adresinden alındı

Freeman, S. (2016). *The Creatures: Lynchian Women and Mulholland Drive*. 26.12.2020 tarihinde Fandor For Movie Lovers: <https://www.fandor.com/posts/the-creatures-lynchian-women-and-mulholland-drive> adresinden alındı.

Gregory, P. (2018). *Feminism*. 27.03.2020 tarihinde Academia.Edu: <https://kent.academia.edu/PipGregory> adresinden alındı.

Islami, R. (2020). *First Wave Feminism and the Emergence of the New Woman*. academia.edu:https://www.academia.edu/32927303/First_Wave_Feminism_and_the_Emergence_of_the_New_Woman adresinden alındı.

Macnab, G. (2004). *Homme Fatal*. 12.06.2020 tarihinde <https://www.theguardian.com/film/2004/jan/10/1> adresinden alındı.

Masic, I. (2011). *First and Second Wave Feminisms*. 04.11.2020 tarihinde acedemia.edu: https://www.academia.edu/19786008/First_and_Second_Wave_Feminisms adresinden alındı.

Murphy, O. (2012). *David Lynch: Misogyny and Sexual Violence*. 28.12.2020 tarihinde <https://www.totallydublin.ie/film/film-features/david-lynch-misogyny-and-sexual-violence/> adresinden alındı.

Özdemir, S. T. (2011). *Kara Filmin Unutulması Zor Karakterlerine Övgü*. (B. Saydam, Düzenleyen) 29.11.2020 tarihinde <https://www.hayalperdesi.net:https://www.hayalperdesi.net/soylesi/39-kara-filmin-unutulmasi-zorkarakterlerine-ovgu.aspx> adresinden alındı.

Sinema ve Psikanaliz - Dürtü. (2018). 01.06.2021 tarihinde <https://www.udemy.com/course/sinema-ve-psikanaliz-durtu-kuram-ve-oral-durtu/> adresinden alındı

Türk Dil Kurumu Sözlüğü (2021). 10.05.2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı/Adı : ÖZKANTAR, Mustafa Özer
Uyruğu : T.C.

Eğitim Derecesi

Doktora

Okul/Program

Mezuniyet Yılı

Gazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Radyo Televizyon ve Sinema ABD

2021

Yüksek Lisans

Zirve Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Medya ve İletişim Bilimleri Bölümü

2016

Lisans

Hacettepe Üniversitesi

Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü

2007

İş Deneyimi

Çalıştığı Yer

Görev

2010-2012

Erciyes Üniversitesi Y.D.Y.O.

Okutman (İngilizce)

2012-Devam

Gaziantep Üniversitesi Y.D.Y.O.

Öğretim Görevlisi

Yabancı Dili

İngilizce

Yayınlar

Uluslararası hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

1. Özkantar, M.Ö. (2019). Türk televizyonlarında yayınlanan gelin kayınvalide programları: Hegemonik erkeklik bağlamında bir inceleme. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 4(7), 16-35.
2. Özkantar, M.Ö. (2019). Türk Reklamlarında Mitolojik Esintiler: Vestel ve Casper Reklamlarının Yunan Mitolojisi Bağlamında Göstergebilimsel Analizi. *Global Media Journal Turkish Edition*, 9(18), 228-254.
3. Erdemir Göze, F., & Özkantar, M.Ö. (2021). Film Afişlerine Yansıtılan Eril Bakış: Türk Spagetti Western Filmlerinde Kadın Bedeninin Sunumu. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(117), 421-443.

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (Proceedings) basılan bildiriler

1. Özkantar, M. Ö. (2019).From “Death of a Salesman” to “the Wild Pear Tree”: Reflections of Father-Son Crisis on Drama and Cinema. *13th International IDEA Conference: Studies in English*.
2. Özkantar, M. Ö. (2020). An Analysis of the Film Metropia in the context of the Political Economy of the Communication (Tam Metin). *1. Uluslararası Yeni Medyada İletişim Kongresi*.

Yazılan uluslararası kitaplardaki bölümler

1. Özkantar, M. Ö. (2018). Değişen Erkek Kimliğinin Bedensel İzdüşümleri: Diesel Reklamları ve Başkalaştırılmış Erkeklik. Kuruoğlu, H. ve Özsel, K.T. (Dü.), *Medya ve Beden* (s.208-223). Ankara: Detay Yayıncılık

Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

1. Özkantar, M. Ö. (2016). Reklamcılık Sektöründe Irkçılık ve Irkçılığın Göstergibilimsel Yansımaları Bağlamında Benetton Reklamları. *Zirve Üniversitesi Sanat ve İletişim Dergisi*, 1(2).
2. Özkantar, M. Ö. (2019). Meta Fetişizmi Bağlamında Türk Televizyonlarında Otomobil Reklamları ve Tüketim Toplumu. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(1), 17-35.

Katıldığı Bilimsel Toplantılar

1. Gaziantep University, 13th International IDEA Conference: Studies in English (Gaziantep/24-26 Nisan 2019).
2. 1. Uluslararası Yeni Medyada İletişim Kongresi (Adana/22-23 Şubat 2020).

Hobiler

Basketbol oynamak, müzik dinlemek, yüzmek, kitap okumak.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

