

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI  
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI

ERİL NAZAR TEORİSİNİN KADIN MODASINDAKİ TEMSİLİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan  
20172308004-Nurşah ÇAĞLAR

Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde BURSALIGİL

İSTANBUL-2021

T.C  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
TEKSTİL VE MODA TASARIMI ANASANAT DALI  
TEKSTİL VE MODA TASARIMI PROGRAMI

ERİL NAZAR TEORİSİNİN KADIN MODASINDAKİ TEMSİLİ

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan  
20172308004-Nurşah ÇAĞLAR

Danışman  
Dr. Öğr. Üyesi Gözde BURSALIGİL

İSTANBUL-2021

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	II
<b>ÖZET</b> .....	III
<b>SUMMARY</b> .....	IV
<b>RESİMLER LİSTESİ</b> .....	V
<b>1. GİRİŞ</b> .....	1
<b>2. SOSYAL KURGULARA GENEL BAKIŞ</b> .....	5
2.1. Norm, Normallik ve “Kadının İnşası” .....	11
2.2. Cinselliğin Kamusallaşması.....	19
2.3. Toplumsal Cinsiyet .....	21
<b>3. BEDENDEN TEMSİLE: KADIN</b> .....	29
3.1. Eril Nazar (Male Gaze) Teorisi .....	34
3.2. Moda ve Eril Nazar Teorisi ile Kadının Yeniden Üretimi: Stereotipler .....	40
3.2.1. Femme Fatale... ..	42
3.2.2. Manic Pixie Dream Girl... ..	53
3.2.3. Action Girl.....	58
3.2.4. Gold Digger.....	61
3.2.5. Damsel in Distress.....	67
3.2.6. Ice Queen.....	69
<b>4. ERİL NAZAR BAĞLAMINDA GİYSİ TASARIMI ÖNERİLERİ</b> .....	80
4.1. Eser No.1: Korse.....	89
4.2. Eser No.2: Kuşak .....	93
4.3. Eser No: 3: Yaka.....	97
4.4. Eser No: 4: Vatka .....	102
4.5. Eser No: 5: Yırtmaç... ..	106
4.6. Eser No: 6: Siyah Mini Elbise.....	111
<b>5. SONUÇ</b> .....	115
<b>6. KAYNAKÇA</b> .....	119
<b>7. ÖZGEÇMİŞ</b> .....	130

## ÖNSÖZ

“Eril Nazar Teorisinin Kadın Modasındaki Temsili” başlıklı eser metni konusunun seçilmesindeki en büyük etken; eril nazar kavramının kadın giyimi ve modasında yarattığı etkilere değinerek bir tasarım önerisi sunmaktır.

Çalışmanın amacı, sinemada ortaya çıkmış bir kavram olan eril nazarın etkisiyle üretilmiş stereotipleri saptamak ve bu stereotiplerde görülen ortak giysi ve giyim elemanlarından hareketle; kavramın kadın modası üzerindeki etkisini incelemektir. Çalışmada geniş bir literatür araştırması yapılmış ve konu disiplinlerarası bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yönüyle araştırmacılar için kapsamlı bir kaynak oluşturulması hedeflenmiştir. Giysi tasarım önerileri, Hollywood Sineması'nın oluşturduğu kadın stereotiplerinde en fazla kullanılan giysi elemanlarından esinlenilerek geliştirilmiştir.

Başta eser metni çalışmamın şekillenmesinde büyük katkıları olan ve çalışma süresince bilgi birikimiyle beni yönlendiren eser metni danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gözde Bursalıgil' e; tasarımların fotoğraf çekiminde model olarak katkı sunan Hazal Ünlü'ye, bu süreçte desteklerini esirgemeyen arkadaşlarıma, eğitim ve çalışma hayatım boyunca hep yanımda olan aileme en içten teşekkürlerimi sunarım.

## ÖZET

“Eril Nazar Teorisinin Kadın Modasındaki Temsili” adlı çalışma, eril nazar kavramının kadın giyimi ve modasındaki etkisini toplumsal cinsiyet bağlamında ele almaktadır. Eril nazarın etkisine maruz kalmış ve konvansiyonel sinemanın aracılığıyla sembolik anlamlar kazanan giyim elemanları çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Tezin içeriğini ve amacını açıklayan giriş bölümü, eser metninin ilk bölümünü oluşturmaktadır.

İkinci bölümde toplumsal cinsiyet bağlamında sosyal kurgular ve norm/normallik konularına değinilmektedir.

Eser metninin üçüncü bölümünde, eserin çıkış noktasını oluşturan feminist film teorisyeni Laura Mulvey’in ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması adlı makalesinde öne sürdüğü ‘eril nazar’ teorisi açıklanmaktadır. Özet anlatımıyla; kadını izlenen, erkeği izleyen konumuna getiren bu sistemde, kadın pasifleştirilip edilgen role bürünerek nesne halini almaktadır. Bu bölümde, eril bakış ile yaratılan bazı kadın karakter ve bu karakterlerin oluşturulmasında sıklıkla kullanılan ve başat rol oynayan giyim elemanları, renkler ve giysi kombinasyonları stereotipler başlığı altında ele alınmaktadır.

Metnin dördüncü bölümünde ise giysi sembolizmi ve kodlamalar yaratan; korse, kuşak, yaka, vatka, yırtmaç ve siyah mini elbise olarak belirlenen altı giyim elemanı üzerinden, eril nazar kavramını irdeleyen giysi tasarım önerileri sunulmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Eril Nazar, Sinema, Giysi Tasarımı, Giysi Sembolizmi, Giysi Psikolojisi, Toplumsal Cinsiyet, Stereotipler

## SUMMARY

"Projection of the Male Gaze Theory in Women Fashion" investigates the effect of the male gaze in women fashion and clothing, in regards to gender. The clothing elements which got affected by the male gaze and gained symbolic meanings through the classic cinema, forms the root of this thesis.

First chapter covers the theme and the goal of the thesis.

Second chapter investigates the concepts of norm/normality and social constructs in regards to gender.

The third chapter analyzes feminist movie critic Laura Mulvey's the male gaze theory, which she introduces in her article "Visual Pleasure and Narrative Cinema". According to the theory, the system in which the male is the spectator and the female is the spectated, females are passivized and, consequently objectified. Chapter further investigates some female characters who are created with the male gaze. The clothing elements, dress combinations and colors, which are used frequently and hold an important part in the creation of these characters, are analyzed under "Stereotypes".

Fourth chapter presents fashion design suggestions, which reproduces the fashion semiotics in accordance with the male gaze, from the following six clothing accessories: Corset, sash, collar, shoulder padding, slit and little black dress.

**Key Words:** Male Gaze, Cinema, Fashion Design, Fashion Semiotics, Fashion Psychology, Gender, Stereotypes

**RESİMLER LİSTESİ**

<b>Resim 2.1:</b> Panoptikon plan, kesit, görünüş .....	12
<b>Resim 2.2:</b> Stateville Hapishanesi, Crest Hill, Illinois, 1928.....	13
<b>Resim 2.3:</b> Sauron'un Gözü.....	14
<b>Resim 2.4:</b> "Tutarlı Karşıtlıklar" Şeması.....	16
<b>Resim 2.5:</b> Süfrajat Üyeleri .....	26
<b>Resim 2.6:</b> 2015 yapımı "Suffragette" filmi.....	26
<b>Resim 2.7:</b> İkinci dalga feminizm dönemi kadın hareketi eylemi .....	27
<b>Resim 2.8:</b> 2017 Kadın Yürüyüşü'nden drag queen aktivist, New York City ...	28
<b>Resim 3.1:</b> Eril nazar bağlamında kadın bedeninin temsil kavrayışını açıklayan şema .....	32
<b>Resim 3.2:</b> Beyaz elbisenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	44
<b>Resim 3.3:</b> Paul Verhoeven'in yönettiği ve Sharon Stone'un "Catherine Tramell" karakterini canlandırdığı 1992 yapımı "Basic Instinct" filminden sorgu sahnesi .....	45
<b>Resim 3.4:</b> Tay Garnett'in yönettiği ve Lana Turner'ın "Cora Smith" karakterini canlandırdığı 1946 yapımı "The Postman Always Rings Twice" filminden bir sahne.....	46
<b>Resim 3.5:</b> Kırmızı elbisenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası .....	47
<b>Resim 3.6:</b> Döpiyes/takım elbisenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	49

<b>Resim 3.7:</b> Kalp yaka dekoltenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	51
<b>Resim 3.8:</b> V yaka dekoltenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	52
<b>Resim 3.9:</b> Bere ve atkının Manic Pixie Dream Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	54
<b>Resim 3.10:</b> Ceket ve eteğin Manic Pixie Dream Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	55
<b>Resim 3.11:</b> Postacı çantanın Manic Pixie Dream Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	57
<b>Resim 3.12:</b> Deri ceketin Action Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası .....	59
<b>Resim 3.13:</b> Korsenin Action Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	60
<b>Resim 3.14:</b> Boston, Massachusetts'teki Acil Yardım idaresi merkezinde evli kadınların işe yerleştirilmesini protesto eden işsiz, bekar kadınlar, 1935.....	62
<b>Resim 3.15:</b> Beyaz elbisenin ve şapkanın Gold Digger stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	65
<b>Resim 3.16:</b> Geceliğin ve sabahlığın Gold Digger stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	66
<b>Resim 3.17:</b> Beyaz elbisenin Damsel in Distress stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	68
<b>Resim 3.18:</b> Sivri yakanın Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	71

<b>Resim 3.19:</b> Dik yakanın Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	73
<b>Resim 3.20:</b> 1988 yapımı “Working Girl” filminde “Tess McGill” karakterini canlandıran Melanie Griffith .....	75
<b>Resim 3.21:</b> Margaret Thatcher.....	75
<b>Resim 3.22:</b> Linda Evans ve Joan Collins .....	76
<b>Resim 3.23:</b> Vatkanın Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası .....	77
<b>Resim 3.24:</b> Kürkün Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası.....	78
<b>Resim 4.1:</b> Eser çalışması tasarım fikir paftası .....	84
<b>Resim 4.2:</b> “All Eyes Around Us” tema paftası .....	85
<b>Resim 4.3:</b> “All Eyes Around Us” tema paftası.....	86
<b>Resim 4.4:</b> “All Eyes Around Us” renk ve kumaş paftası .....	87
<b>Resim 4.5:</b> “All Eyes Around Us” line up .....	88
<b>Resim 4.6:</b> Eser No.1: Korse araştırma paftası .....	90
<b>Resim 4.7:</b> Eser No.1: Korse geliştirme paftası .....	91
<b>Resim 4.8:</b> Eser No.1: Korse fotoğraf paftası .....	92
<b>Resim 4.9:</b> Eser No.2: Kuşak araştırma paftası .....	94
<b>Resim 4.10:</b> Eser No.2: Kuşak geliştirme paftası .....	95
<b>Resim 4.11:</b> Eser No.2: Kuşak fotoğraf paftası .....	96

<b>Resim 4.12:</b> Eser No.3: Yaka araştırma paftası.....	99
<b>Resim 4.13:</b> Eser No.3: Yaka geliştirme paftası .....	100
<b>Resim 4.14:</b> Eser No.3: Yaka fotoğraf paftası .....	101
<b>Resim 4.15:</b> Eser No.4: Vatka araştırma paftası .....	103
<b>Resim 4.16:</b> Eser No.4: Vatka geliştirme paftası .....	104
<b>Resim 4.17:</b> Eser No.4: Vatka fotoğraf paftası.....	105
<b>Resim 4.18:</b> Eser No.5: Yırtmaç araştırma paftası .....	108
<b>Resim 4.19:</b> Eser No.5: Yırtmaç geliştirme paftası.....	109
<b>Resim 4.20:</b> Eser No.5: Yırtmaç fotoğraf paftası.....	110
<b>Resim 4.21:</b> Eser No.6: Siyah mini elbise araştırma paftası .....	112
<b>Resim 4.22:</b> Eser No.6 Siyah mini elbise geliştirme paftası... ..	113
<b>Resim 4.23:</b> Eser No.6 Siyah mini elbise fotoğraf paftası... ..	114



## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

## 1. GİRİŞ

Toplumlar tarih boyunca bir arada yaşamanın bir gereği ve sonucu olarak toplumsal normlar üretmişlerdir. Patriarka da geçmişten günümüze etkisini sürdüren bir olgu olarak, bahsedilen normlar sisteminin başlıca aktörlerindedir. Erkek egemen bakışın, toplumu ve kültürel tarihi nasıl şekillendirdiğini anlamak için, onu kendi başına bağımsız bir olgu olarak ele almak yerine, bu olguyu sosyal olarak kurgulanmış sistemler ve normlar bütünüün yarattığı geniş bağlamdan hareketle okumak bize daha bütünlüklü ve ilişkiyel bir yaklaşım kazandırır. Üst ölçekte, en geniş çerçeve olarak değerlendirebileceğimiz sosyal kurgular, toplumsal normları yaratır. Normlar ise gündelik hayatta, pratik olarak pek çok alanda farklı şekilde somut hale gelir.

Kısaca erkek egemen toplum düzeni şeklinde tanımlayabileceğimiz patriarka da bu sosyal kurguların en etkili örneklerindedir. Patriarka toplumsal ilişkileri ve kamusal alanı kendi eril bakışından geçirir ve filtreler. Buradan hareketle toplumsal normları üretir. Bu normlara göre şekillenen ve gündelik hayatta sürekli olarak kullanılan bir araç olan giysiler, bu yönüyle, sıklıkla eril bakışın müdahalesine maruz kalmıştır. Sanayi Devrimi'ne kadar çoğunlukla sınıfsal farkların vurgulanması noktasında işlev gören giysiler, sonrasında yoğun olarak kadın – erkek arasındaki ayrımı derinleştiren bir içerik kazanmış ve dolayısıyla patriarka tarafından kullanışlı bir aparat olarak değerlendirilmiştir.<sup>1</sup>

Bireylerin dışarıya karşı verdikleri ilk izlenim ve mesajlar, giysiler aracılığıyla verilir. Bu yönüyle giysilerin semiyotik anlamlar içerdiği de söylenebilir. Buradan hareketle; giysilerin ve geniş anlamıyla giyinme eyleminin ve modanın insanlığın kültür tarihi bağlamında önemli bileşenlerden

---

<sup>1</sup> Kaja Silverman, **Eğlence İncelemeleri**, s.206.

olduğu yadsınamaz bir gerçektir. İnsanlar giysilerini düşüncelerine göre seçip şekillendirirken; giysiler de içerdikleri anlam ve mesajlarla insanları ve toplumları şekillendirir. Öyle ki, giysilerin toplumsal normların ve egemen düşüncenin oluşmasında ve yayılmasında önemli bir özne ve ortam olarak işlev gördüğünü söylemek yanlış olmaz. Patriyarkal hegemonya da giysilerin bu potansiyelinden sıklıkla faydalanmaktadır. Özellikle sinemada kadın karakterler için seçilen kostümler ve giysiler erkek egemen bakışı vurgulayan mesajlar içermektedir. Patriyarka, sinema ve modanın iş birliğiyle kendini güçlendiren bir söylemi iletmektedir.

Eril nazar (male gaze), karşılığını sinemada bulan bir olgu olarak, ilk kez feminist film kuramcısı Laura Mulvey tarafından kavramsallaştırılmış olmakla birlikte pek çok farklı disiplini de etkilemiştir. Bu bağlamda, eril nazar gibi bir kavramın kadın giyimine olan etkisini araştırırken sosyoloji, psikoloji ve sinema gibi disiplinlere başvurmak kaçınılmazdır. Kavram, sinemada erkek egemen bakışın hegemonyasını tarif eder. Sinema, erkek egemen bakışın hakimiyetini yalnızca karakter ve hikâye kurgusu üzerinden yaratmaz. Ayrıca giysi, aksesuar, renk ve giysi elemanlarının benzer biçim ve bağlamlarda sunulması yoluyla da oluşturur. Eril nazarın etkisiyle ana akım sinema bazı giysileri benzer örüntüler içinde tekrar tekrar sunarak, onlara göstergesel bir anlam kazandırır. Bu imgesel dünyanın kadın giyimi üzerindeki dönüştürücü etkisi yadsınamaz bir gerçektir. Eril nazar; kadın kimliği ve bedeni üzerindeki eril tahakkümü güçlendirirken, kadın modasına toplumsal normları besleyen, yeniden üreten ve vurgulayan bir içerik kazandırmayı amaçlar.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sosyal kurguların ve toplumsal normların içeriğinin araştırılması, bu olguların kadın bedeni, toplumsal cinsiyet, kadın cinselliği ve kamusal alanda kadın kimliği ile olan ilişkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, eril nazar teorisi ve bu teoriden hareketle oluşturulan stereotipler incelenmiş ve teorinin kadın modasıyla olan ilişkisi irdelenmiştir. Kadın bedeninin eril nazar aracılığıyla bir temsile dönüşme süreci açıklanmıştır.

Dördüncü bölümde ise sinemada kullanılan stereotiplerin oluşturulmasında sıklıkla başvurulan, eril nazar ile moda arasındaki ilişkiyi irdeleyen giysi tasarım önerileri sunulmaktadır. Eser metnine kaynaklık eden tasarım önerileri, eril nazar ile moda arasındaki ilişki ve etkiyi yer yer abartarak, yer yer yapıbozumuna uğratarak, kimi yerlerde de yeniden okumaya tabi tutarak açığa çıkarmayı ve ifşa etmeyi amaçlamaktadır.



## **İKİNCİ BÖLÜM**

### **SOSYAL KURGULARA GENEL BAKIŞ**

## 2. SOSYAL KURGULARA GENEL BAKIŞ

Erkek egemen düşünce biçimi kendini toplumsal bir gerçeklik olarak dayatan sosyal kurgulardan biridir. Patriarka tarih boyunca kadın bedeni ve kimliği üzerinde tahakküm kurmaya çabalamış ve onu kendi beklenti ve istekleri doğrultusunda şekillendirmeye çalışmıştır. Elbette ki patriarkal düşünce toplumdaki sosyal kurguların tek örneği değildir. Ancak, erkek egemen bakışın toplumu şekillendirme noktasındaki etkisini anlamak için kendini bir norm olarak dayatan sosyal kurguların ne olduğunu ve bu mekanizmanın nasıl ve hangi motivasyonlarla çalıştığını irdelemek gerekir. Aksi halde kendisini aşan bir bütünün parçası olan bu olguyu tekil doğası içinde kavramaya çalışmak, onu içinde var olduğu ve üzerinde yükseldiği tarihi ve toplumsal zeminden kopartır. Erkek bakışı, yüzyıllardır insanlığın içinden geçtiği serüvende ortaya çıkarmış olduğu ve gündelik hayatta sorgulanmaksızın kodlarımıza işlemiş olarak kabul edilen sosyal kurguların bir parçasıdır. Kendini bu bütün içinde var eder ve tahakkümünü kurmak üzere başvurduğu araçlardan biri olan kadın giyimini de yine bu bütünden hareketle şekillendirir. Bu nedenle sosyal kurguların ve rıza üretim mekanizmalarının iyianlaşılması daha bütünlüklü bir kavramsal çerçeve oluşturmak için gereklidir.

İnsanların topluluklar halinde yaşaması, topluluğun parçaları arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi, bu parçaların bir bağlamda tariflenmesi ve kategorize edilmesi; iş bölümü, hiyerarşi gibi gereksinimleri beraberinde getirir. Özellikle, insanın yerleşik hayata geçmesinden sonra bahsedilen ayrımlar daha da güçlenmiş ve görece keskinleşmiştir.

İnsanlar arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi hukuk, siyaset, eğitim gibi pek çok alana temas edecek şekilde geniş bir yayılım gösterir. Bu düzenlemeler bütünü tekil olarak bireyler arasındaki ilişkilerden, geniş toplumsal kesimlere ve hatta evrensel etik kuralları gibi evrensel bir ölçüğe kadar pek çok bağlamda kendine yer bulur. Pek çok düşünce, teori ve ideoloji

tarihin akışı boyunca bu ilişkiler ağının nasıl ve ne şekilde düzenlenmesi gerektiğine ilişkin kurgular geliştirmiştir. Bu bağlamda sınıf, kimlik, ulus gibi pek çok kavramın etrafında kurulan bireysel, toplumsal veya evrensel öneriler ortaya çıkmıştır.

Kategorize etme, tanımlama ve kavramsallaştırma insanlığın gelişiminde önemli yeri olan soyutlama biçimleri ve aşamalarıdır. Toplumsal ilişkileri ele alışımda da bu soyutlama biçimlerinin dışında değildir. Özellikle, modern devletin oluşumuyla birlikte bireyin kendisi de bu süreçlerden payını almıştır. Somut olarak birey, bu kavramsallaştırma ve tanımlama süreçleriyle birlikte soyutlanmış bir tanımın içinde kendine yer bulur ve bireyin kendi gündelik ve pratik yaşantısı somut bir biçimde dönüşür ve etkilenir.

Modern devlette halk; segmente edilmiş ve kategorilerle tanımlanmış bir olgu olarak “kalabalıktan” ayrılır ve bir hiyerarşi ve iş bölümü ile düşünülür. Söz gelimi, bu kategorilere örnek olarak işçiler, köylüler, burjuvazi gibi toplumsal sınıfları verebileceğimiz gibi kadın, erkek, LGBTQ+ gibi kimlikleri de verebiliriz.

En geleneksel tasniflerden biri de cinsiyetlere dayalı olandır. İnsanlık tarihi boyunca hangi cinsel yönelimlerin makbul olduğundan cinselliğe, hangi cinsiyetin ne türlü davranış kalıplarını benimsemesi gerektiğine kadar pek çok farklı bağlamıyla bu alan hegemonyanın öncelikli ilgi alanlarından biri olmuştur. Verimlilik önceliğinin bir diğer örneği olarak yorumlayabileceğimiz kadın ve erkek olarak makbul iki cinsiyetin kabul görmesi ve bu iki cinsiyet arasındaki çiftleşmeden verimli döl elde edilebilmesi örnek gösterilebilir. Ayrıca, üreme eylemi dışındaki cinselliğin ve ortaya çıkan çocuğun kayıt altına alınmadığı örneklere ilişkin kötü yargılar geliştirilmesi ve hatta çocuğun gayrimeşru çocuk olarak yaftalanması da benzer sebeplerden kaynaklanmaktadır. Cinselliğin de ötesinde, kadının ve erkeğin biyolojik bedenlerini aşan bir şekilde, sosyal bir kurgu olarak inşa edilmiş cinsel kimliklerinin niteliği de davranış kalıplarımızdan, sosyal ilişkilerimize kadar pek çok alanı şekillendirir. Bahsi

geçen, küçüklükten itibaren kız ve erkek çocuklarına ilişkin yaklaşım ve eğitim farkıyla başlayarak, kadın ve erkek arkasındaki farklarla yetişkinlik hayatına kadar uzanan bir inşadır. Bu yönüyle, formel ve kurumsal olanın ötesinde, gündelik hayatta ve informel olarak da sıradan bireyleri de kapsayacak bir inşa faaliyeti olduğunu söylemek gerekir. Bu inşa faaliyetine erkek merkezli bir görüş hakimdir. Toplumsal düzendeki iş bölümü vasıtasıyla birlikte kadın kimliği bu yapılanmadan olumsuz bir şekilde etkilenmektedir.<sup>2</sup>

Kadın kimliği, kendini bağımsız olarak ortaya koymakta güçlüklerle karşılaşmıştır ve sürekli olarak annelik, eşlik, kardeşlik, ablalık gibi kendi özgün niteliğinin dışında olan ve bu bağımsız kimliğin niteliğini dönüştüren bir takım ek kimliklerle birlikte sınırlandırılmıştır. Buna ek olarak kadın bedenine ilişkin farklılıklar; eksiltici, küçültücü, pis, hastalıklı, utanılası olarak etiketlenmiştir.<sup>3</sup> Birtakım hastalıklar ve suçlar kadının biyolojik yapısıyla ilişkilendirilmiştir. Örneğin, psikonevrotik bozukluk olarak nitelendirilen “histeri” kelimesinin kökeni, Antik Yunan’da rahim anlamına gelen uterus kelimesinden gelmektedir.<sup>4</sup> Erkek bedeni, sınırlarını güçlü şekilde koruyan, dışa karşı sızıntı yapmayan bir beden olarak değerlendirilirken, kadın bedeni menstrüasyon döngüsü, doğum ve emzirme gibi süreçlerden hareketle kendi sınırlarını koruyamayan, dışa tehlikeli derecede açık, sızıntı yapan bir beden olarak görülmüştür.<sup>5</sup> Kadınlar hakkındaki bu tür küçültücü ifadeler yalnızca bedenlerine ilişkin değildir. Aynı zamanda kadın kimliğinin sosyal hayatta kendine yer bulma çabası da küçümsenmiş ve eleştirilmiştir.<sup>6</sup> Kadın kimliğinin kendini bağımsız bir kimlik olarak kamusal alanda ifade etmesinin engellenmesi ve kadın bedenine ilişkin alçaltıcı düşünceler sosyal kurgulara ilişkin bir diğer çarpıcı örnektir.

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, **Erişim Tahakkümü**, s.23.

<sup>3</sup> Yaşar Çabuklu, **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, s.17.

<sup>4</sup> Mark Stephen Micale, **Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations**, s.68.

<sup>5</sup> Bkz (3), s. 37.

<sup>6</sup> Bkz (2), s.116.

Sosyal kurgular; temel olarak, toplumu hiyerarşik bir düzen içinde, ayrıcalıklı toplumsal sınıfların ve kimliklerin ayrıcalığını korumak ve mevcut düzenin yeniden üretilmesini sağlamak ve bu sistemi en verimli şekilde sürdürülebilir kılmak amacıyla işlev görürler. Bütün bu sistem sadece toplumun küçük bir kısmını oluşturan ayrıcalıklı kesimlerin arzu ve isteklerine dayanarak varlığını koruyamaz. Toplumda dezavantajlı konumda bulunan kesimlerin de bir şekilde kendini bu hiyerarşik sistemin ve ilişkiler ağının parçası olarak hissetmesi ve mevcut duruma ilişkin rıza göstermesi gereklidir. Bu nedenle, temelde toplumun sınırlı bir kesiminin avantajına çalışan bu mekanizma kendini bir toplumsal norm haline getirmek ve toplumun neredeyse tümü tarafından paylaşılan ortak değerler olarak yansıtmak zorundadır. Sözelimi, kadın – erkek eşitliğinin gerek kültürel gerek biyolojik gerekse sosyal olarak mümkün olmadığı düşüncesi, erkek egemen dünyada erkeklerin lehine çalışan bir söylemdir. Ancak, bu söylemin sadece erkekler tarafından kabul edildiği ve kadınların rızasının önemsenmediği durumda toplumda bir çatışma oluşur ve mevcut mekanizma durma noktasına gelir veya değişime zorlanır. Bu nedendir ki bu söylemin toplumda yerleşiklik kazanabilmesi için muhakkak kadınların da rızası alınmalıdır. Bu rızanın büyük oranda sağlandığı durumda, artık kadınlar da bu erkek egemen söylemin bir parçası, üretici veya yayıcısı haline gelir. Buradan hareketle de bu söylemin kendisi artık bir toplumsal norm olarak karşımıza çıkar.

Bugün de örneklerinin sıkça görülebildiği şekilde, mevcut erkek egemen söylemi en az erkekler kadar hararetle savunan kadınların varlığı, bahsettiğimiz sürecin bir sonucudur. Öte yandan, kadınların toplumdaki ikincil konumlarına karşı çıkan ve mutlak eşitliği savunan erkekler de vardır. Bu örnekler, söylemin norm haline gelmesinin sonucu ve bu söylem karşısındaki pozisyonların geçirgenliğini çarpıcı biçimde yansıtır. Bu bağlamda, erkek egemen bakışın ve kadının itildiği ikincil konumun biyolojik bir karşıtlığa değil ideolojik bir kurguya dayandığını ve bu yönüyle karmaşık ve girift bir yapısı olduğunu görmek kritik bir öneme sahiptir. Örneğin, konu erkek egemen

söylemin araçsallaştırdığı yönüyle moda üzerinden açılacak olursa, kadınların bağımsızlığı ve özgürlüğüne ilişkin bir söylemle ortaya çıkmış bir tasarımın dahi bazı durumlarda erkek egemen kapitalist topluma ilişkin naif eleştirilerin ve kadın aktivizmini bir pazarlama aracı olarak kullanıp temelde mevcut ekonomik ve toplumsal ilişkileri sürdürdüğü görülmektedir. Göstergibilimin ve alt metin göndermelerinin sıkça kullanıldığı bir diğer disiplin olan sinemada ise çizilmiş pek çok güçlü kadın karakter en nihayetinde erkek egemen söylemle uyumlu olacak şekilde “ehlileştirilmiş”, bu güçlü kadınlar ilham verici bir figür olarak pazarlanırken çoğunlukla filmin sonunda bildiğimiz şefkatli, anaç, uyumlu tiplere dönüşmüş veya cezalandırılmıştır.

İtalyan düşünür Antonio Gramsci'nin teorize ettiği bağlamıyla, kitlelerin rızası sadece zorla değil birtakım daha girift ilişkiler ile üretilir.<sup>7</sup> Bu yönüyle ilişkinin tek taraflı değil diyalektik bir doğası vardır. Tüm bu girift ilişki ve düşünce ağı kendini bugün bizi norm, normatif, normallik gibi kavramlara götürür. Kurgulanan sosyal gerçekliğin paydaşları ilk anda düşündüğümüzün ötesinde bir nitelik ve nicelik taşır. Belirgin olan ise, çoğu bireysel veya toplumsal kimliğin kendinde bir gerçeklik (somut durum) olmanın ötesinde, yaratılan veya kurgulanan pek çok katmanın sonucunda oluştuğudur. Bilinçli olarak bu amaçla olsun veya olmasın, sonuçları itibarıyla benzer bir bağlama oturan pek çok düşünce, teori, formel, informel araçlar ve algı şemaları üretilmiştir. Bunlar sadece soyut düşünceler sistemi olarak kalmamış olup gündelik yaşam pratiğimize; kültüre, hukuk, tıp gibi temel bilimlere; ne yiyip içtiğimize, nasıl giyindiğimize kadar etki eden, somut izdüşümleri olan, norm haline gelmiş olgular bütünüdür.

---

<sup>7</sup> Antonio Gramsci, **Selections From Political Writings: 1921-1926**, s.23.

## 2.1 Norm, Normallik ve Kadının İnşası

Norm kelimesi genel itibarıyla bir grup insanın üzerinde uzlaştığı bir değerler ve kurallar bütünü ve ölçütler anlamına gelir. Sözcüğün anlamı; *“Yargılama ve değerlendirmenin kendisine göre yapıldığı ölçüt, uyulması gereken kural, düzgü.”*<sup>8</sup> olarak belirtilmiştir. Oxford Sözlüğündeki karşılığı, *“Olağan veya beklenen bir durum veya davranış örüntüsü”*<sup>9</sup> olan kelimenin, Cambridge Sözlüğündeki karşılığı da benzer bir doğrultuda *“Kabul edilen bir standart veya pek çok insan hemfikir olduğu davranışlar veya şeyleri yapma yolu”*<sup>10</sup> olarak tanımlanmıştır.

Örnekleri daha da çoğaltılabilecek tüm bu tanımların belirgin ortak noktaları bizi olgunun doğasının ve muhteviyatının ne olduğuna ilişkin sonuçlara götürür. Öncelikle, normun oluşması için bir grup insana ihtiyaç vardır. Norm ile yasa sözcükleri sıklıkla eş anlamda kullanılır. Yasalar, insanlığın yaşayışını düzenleyen olgular bütünüdür. Ancak kelimenin bir diğer anlamı insanın dışındaki çevre ile ilişkilidir. Örneğin; doğa yasaları dediğimiz kurallar vardır. Doğada gerçekleşen yasalar etki-tepki, neden-sonuç ilişkilerinden hareketle, aynı koşullar altında aynı şekilde gerçekleşir. Bu yönüyle şaşmaz ve kesin sonuçlardır. Bilgi teorisinde bu olgu nedensellik ilkesi olarak adlandırılır. Ancak, insanlar tarafından üretilen, insana yönelik yasalar ve normlar insan eliyle gerçekleşir. Bu yönüyle normlar şaşmaz, kesin sonuçları değil bir “olması gereken”i gösterir.

*“Doğa yasalarının gösterdiği “olan”, insan iradesinin dışında, çok kez de ona aykırı olarak gerçekleşmesine karşılık, normların gerçekleşmesi ancak*

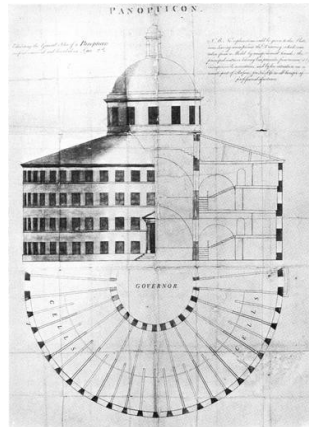
<sup>8</sup> “Norm”, **TDK (Türk Dil Kurumu)**, <https://sozluk.gov.tr/>, erişim tarihi:12.03.2021.

<sup>9</sup> “Norm”, **Oxford Learners Dictionary**, erişim tarihi:12.03.2021.

<sup>10</sup> “Norm”, **Cambridge Dictionary**, erişim tarihi:12.03.2021.

*insan tarafından, onun eli ile olanaklıdır. İnsanın olmadığı yerde ne bir “norm”dan, ne de onlardaki istemin gerçekleşmesinden söz edilebilir.”<sup>11</sup>*

Normun bu tanımından da hareketle normun katı bir gerçeklik veya insan doğasına ilişkin bir kaçınılmaz sonuç değil de bir sosyal kurgu olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Yaratılmış kurallar silsilesi olan normun içeriği değişikliğe uğrasa dahi kendisi o denli sabit ve etkilidir. Normlardan bağımsız bir sosyal yapı düşünmek mümkün değildir. Normların doğasına ilişkin en açıklayıcı analogi panoptikon üzerinden kurulabilmektedir. “Panoptikon”, İngiliz kuramcı Jeremy Bentham ve mimar kardeşi Samuel Bentham’ın mevcut hapisanelerin verimli olmadığı tespitinden hareketle üzerinde çalışmaya başladıkları yeni bir hapisane tasarımı önerisidir.<sup>12</sup> Kelime iki kelimenin birleşiminden oluşur: bütün anlamına gelen “pan” ve gözlemlemek anlamına gelen “opticon”, yani bütünü gözlemlemek. Panoptikon, dairesel bir plan etrafında tek odalı hücreler olacak şekilde tasarlanmış olup; hücrelerin merkeze bakan tarafı açık, dış duvarda ise her hücreye bir pencere boşluğu denk düşecek şekilde birkaç kattan oluşan bir hapisane olarak düşünülmüştür. Merkezde ise yine dairesel formda bir gözetleme kulesi yer alır (Bkz. Resim 2.1).



**Resim 2.1:** Panoptikon plan, kesit, görünüş.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Vecdi Aral, **İnsan ve Norm**, s.17.

<sup>12</sup> Gizem Özdel, **Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” İle “İktidarın Gözü” Göstergeleri**, s.23.

<sup>13</sup> <https://konfer.online/research/detail/publication/5cb5467e781f9f0001dcd378>, erişim tarihi: 12.03.2021.

Gözetleme kulesinden, merkeze bakan cephesi açık olan hücrelerdeki her bir hareket izlenebilirken, hücredekilerin kulenin tepesindeki gözetleme odasını görmeleri mümkün değildi (Bkz. Resim 2.2). Böylece, hangi hareketlerinin nasıl ve ne zaman gözetlendiğini bilmeleri mümkün olmayan mahkumların bildikleri tek şey her hareketlerinin izlendiği ve cezasız kalmayacağı düşüncesi idi. Mahkumlar her anlarının izlendiği fikriyle bir noktadan sonra gözetleme kulesinde herhangi bir gardiyan olmasa dahi, her an izlendiklerine dair endişelerinden ötürü, hareketlerine dikkat eder ve kuralların dışına çıkmazlardı. Bu, bir diğer anlamıyla herkesin kendisinin gardiyanı olması demektir.



**Resim 2.2:** Stateville Hapishanesi, Crest Hill, Illinois, 1928, Underwood Arşivleri.<sup>14</sup>

Yüzüklerin Efendisi film serisindeki Sauron'un gözü, panoptikon temasının popüler kültürdeki bir yansıması olarak örnek verilebilir (Bkz. Resim 2.3).

---

<sup>14</sup><https://archive.curbed.com/2016/11/16/13637148/design-brain-architecture-psychology>, erişim tarihi:12.03.2021.



**Resim 2.3:** Sauron' un Gözü<sup>15</sup>

Fransız düşünür Foucault, panoptikon temasını kapitalist sistemdeki iktidar ile ilişkilendirir.<sup>16</sup> Bu analogide, gözlem kulesini iktidar veya daha geniş anlamıyla mevcut hegemonya olarak düşündüğümüz noktada, hücreleri aydınlatan gözetleme ışığını da normlar olarak düşünebiliriz. Normlar bireyleri çepeçevre saran yapısıyla adeta herkesi kendi gardiyanı haline getirir. Norm kavramı, kadın kimliğinin baskılanması üzerinden ele alınacak olursa; toplumsal normlar tarafından dönüştürülmüş bir kadın, cinsiyeti nedeniyle bu normlardan hareketle ayrımcılığa uğrasa dahi kendini eleştirme ve mevcut normlar doğrultusunda düzeltme eğilimi gösterir. Elbette bu yaklaşımı diğer kadınlara karşı da sergiler. Bu yönüyle toplumsal normlar, eril söylemin kadın kimliğine ilişkin ayrıştırıcı ve küçümseyici tutumunu meşrulaştıran veya perdeleyen bir işlev görür.

Modern toplumun oluşmasında “beden”, iktidarın tahakküm kurduğu ve bunun ötesinde onu kendi ihtiyaçları doğrultusunda biçimlendirdiği bir nitelik kazanmıştır. Özellikle Michel Foucault ve Giorgio Agamben'in çalışmalarında deşifre edilen yönüyle, aydınlanma düşüncesinin ve sonrasında Sanayi Devrimiyle birlikte gelişen süreçte modernizmin standardizasyon ve verimlilik baskısından beden de kaçamamış ve modern tıp, hukuk ve siyasetin

<sup>15</sup><https://news.cgtn.com/news/2020-07-14/Sauron-5G-and-the-Five-Black-Eyes-S7i9xRgjgA/index.html>, erişim tarihi:12.03.2021.

<sup>16</sup> Michel Foucault, **İktidarın Gözü**, s.87.

birlikteliğiyle mevcut hegemonyanın talepleri doğrultusunda verimli hale getirilmesi ve denetlenmesi gereken bir özne haline gelmiştir.<sup>17</sup> Mevcut hegemonya kamusal alanın da ötesinde, gündelik hayata ve bedene ilişkin birtakım müdahalelerde bulunur. Bireyler ve bedenleri, normların ve normal olanın dışına çıktığı ölçüde anormal, tekinsiz ve şüpheli olarak tanımlanmaktadır.

Eril iktidar, kadın ve bedenini birçok alanda ötekileştirilmesiyle, norm ve normallik kavramları üzerinden, kendi varlığını kalıcı ve yüce hale getirmiştir. Kadını kamusal düzenin dışına iterek onu eve ve aileye, resmi ve ciddi olmayan iç ve sığ olana hapsedmiştir. Erilin tahakkümü, kadının esaretiyle mümkün olabilmiştir. Kadının biyolojik yapısı, kadını kamusal düzenin dışında tutmak için politik söylemlerin zemini haline gelecek biçimde yeniden yorumlanmış, kadın bedenine has doğal döngüler, normların negasyonuna karşılık gelecek biçimde eril bakışın indirgemeciliğine maruz kalmıştır. Kadın bedeninin doğası (âdet kanaması, doğum, emzirme, menopoz, üreme organı, cinsel doğalarının “düzensiz” yapısı), -sosyal düzenle ilişkilendirilmeksizin- normların dışında kalan çeşitli sakatlıklar, sapkınlıklar, suç ve davranışların dayandırılması için yeterli sebepler olmuştur. Bu ilişkilendirme birçok alanda kendini göstermiştir. Örneğin; çalma hastalığı olan “kleptomani” kadınla özdeşleştirilerek, kadının biyolojik yapısı ve kalıtımı itibarıyla bu ve benzeri suçları işlemeye eğilimli olduğuna yönelik bilimsel çalışmalar yayınlanmıştır.<sup>18</sup> Kadınlar “hastalık üretmeye eğilimli” “zayıf cins” olarak tanımlandığı için zihinsel hastalıklara, sinir krizlerine, histerik nöbetlere daha yatkın olarak ele alınmıştır.

---

<sup>17</sup> Utku Özmakas, **Biyopolitika: İktidar ve Direniş**, s.122.

<sup>18</sup> Bkz (3), s.13.



yaşamı üreten ve ışık saçan erkeği ve onun karşısında bütün karanlığıyla yaşamı soğuran kadını anlatmaktadır.

Erkek egemen düşünce sisteminin toplumu öncelikle ikili (binary) cinsiyetler şeklinde ikiye ayırıp kalan eğilimleri dışlaması, sonrasında bu kadınve erkek olarak kategorize edilen cinsiyetlerde erkekler lehine bir hiyerarşi kurması; onun kendini bahsettiğimiz şekilde pozitivist anlamda bir gerçeklik ve doğa kanunu olarak dayatmasıyla mümkün olmaktadır.

*“Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye yeltenmemesinde görülür: erkek merkezli görüş kendini yansız gibi dayatır ve onu meşrulaştıracak söylemlerde dile getirilmeye ihtiyaç duymaz.”<sup>20</sup>*

Eril düzen sadece ikili ilişkiler içindeki hiyerarşide kendini göstermez. O çok daha büyük ölçekli ve toplumsal bir sistemin bir çarkıdır. Bu yönüyle tekil olarak kadınların hayatını etkilemenin ötesinde “toplumsal bir kimlik olarak “kadının” da içeriğini belirleme eğilimindedir. Kadının bütün bu eril normlar önündeki durumunu göz önünde bulundurduğumuzda, evinin hanımı, çocuklarının annesi gibi özel hayata sıkışmış biçimde ve birtakım dolaylı sıfatlar içinde var olabileceği gerçeğiyle karşılaşırız. Kadın anne, kız kardeş, kız çocuk, eş, partner vb. olabilir; ama kadın kendi başına bir varoluş biçimi olarak kadın olamaz. Bu sebeple kadının kamusal alanda kendini göstermesi ve ifade etmesi mümkün değildir.

Kadının en ilkel görevlerinden birisi de erkeğin soyunu devam ettirme görevidir. Bu süreç, erkeğin soyunun devam etmesi ve soyuna başka bir soyun karışmaması olarak formüle edilebilir. Ataerkil düzen, soyun karışmaması için kadını ve bedenini koruma altına almalıdır. Bütün tema bunun etrafında şekillenir. Kadını anlamlandırmak ancak yanında bulunduğu bir erkekle

---

<sup>20</sup> Bkz (2), s. 22.

mümkün olabilir. Erkeğin kızı olması, annesi olması, cinsel partneri olması, soyunun devamını sağlaması, çocuğunu beslemesi ve büyütmesi beklenmektedir.

Patriarka, erkeğin otoritesine dayanan bir toplumsal örgütlenme biçimidir. Bu düzenin temelinde erkeklerin üstünlüğü fikri yatar ve soy erkekler tarafından temsil edilir ve belirlenir. Matriarka ise kadının toplumsal örgütlenmede baskın olma halidir. Böylesi toplumlarda soy kadın tarafından belirlenir. Patriarkiyeye dayanan toplumlarda, kadına yüklenen en önemli sorumluluklardan birisi, erkeğin soyunu saf olarak muhafaza etmesidir. Burada geleneksel olarak düzeni koruma işlevi gören namus kavramı devreye girer. Kadına has olan tekli namus kavramı, arkaik dönemlerden bugüne güncelliğini korumaktadır. Patriarkal toplumlarda, namusunu koruyan kadın, birlikte olduğu erkek için bir değer göstergesidir. O, her daim erkeğinin soyunu ve dolayısıyla namusunu korumalı, erkeği için cezbedici, soyun devamlılığını sağlamak için de doğurgan olmalıdır. Kadın, erkeğe bağlı ve onun gücünü dışarıya karşı temsil eden bir gösterge olarak düşünülür. Himayesindeki kadının bütün hareketleri ve söylemleri ancak bir erkeğin otoritesinde olabilir.

*“Belki de en kötüsü kadına yönelik gerçekleşen geleneksel (itaat, kontrol, şiddet, doğurganlık, cezbedici olma) ve modern istismar (mevcut eğilimlere uygun bedene sahip olmayı özgürlük olarak kabul etme, bedeni cinsellikle özdeşleştirme) gündelik yaşam içerisinde kadın tarafından doğal bir süreç olarak algılanmasıdır.”<sup>21</sup>*

Normların bu tehlikeli doğası, bireylerin ve kimliklerin kendilerinin içinde bulunduğu durumun negatif yanlarını görmelerini engeller. Pek çok noktada bu normları sorgulamak dahi akla gelmez. Sorgulayanlara ise, bu kuralların nötr gerçekler olduğu mutlak bir perdeden anlatılır. Bu yönüyle, normların katı tarafıyla yüzleşen ve bundan olumsuz olarak etkilenen kimliklere mensup

---

<sup>21</sup> Rıfat Bilgin, **Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği**, s. 223.

bireyler dahi bazen onların en katı savunucuları haline gelir. Hatta bu kimseler normların yeniden ve yeniden üreticisi haline de gelebilir. Ataerkil toplumlarda yetişmiş pek çok kadının, toplumdaki normlara baş kaldıran kadınlara karşı eleştirel ve yargılayıcı tutum sergilemeleri bu konuda iyi bir örnek teşkil eder.

## 2.2 Cinselliğin Kamusallaşması

Beden tarih boyunca kendi biyolojik anlamının dışına taşan bir biçimde, hegemonya tarafından sınırlarının çizilmesi, müdahale edilmesi ve istenen şekilde dönüştürülmesi gereken bir olgu olarak görülmüştür. Çok eski tarihlerden bu yana izlerini sürebileceğimiz bu müdahale ve tanımlama çabalarına; Antik Yunan'da insan bedeni ve anatomisi üzerine yapılan çalışmalarda, atletizm ve spor aracılığıyla da "kabul edilen ve onaylanan" bedenin tanımlanmasına, dinlerin bedene ve bedensel arzulara ilişkin getirdiği sınırlamalara, feodal dönemin makyajlı ve peruklu soylu erkeklerine kadar pek çok tarihsel kesitte rastlanmaktadır. Aynı şekilde modern dönemde de benzer biçimde bedene ve cinselliğe ilişkin müdahaleler yaygın olarak görülür. Hegemonya tarafından düzenlenmesi gereken bir alan olarak görülen, kültür ve hukuk yoluyla kurallara bağlanan cinsellik olgusu, özellikle kadınlara yönelik olarak mümkün olduğunca kontrol altına alınması gereken bir olgu olarak görülmüştür.

*“Acaba cinselliğin bastırıldığı tarihsel olarak kesin midir? İlk bakışta göze görünen- dolayısıyla da bir çıkış varsayımının öne sürülmesini olanaklı kılan-acaba gerçekten de XVII. yüzyıldan bu yana cinselliğin bastırılmasını öngören bir düzenin belirginleşmesi, hatta kurulması mıdır?”<sup>22</sup>*

17. yüzyıl burjuvazisi cinsiyetler arası hiyerarşiyi kurmak için, önce onudil düzeyine indirgemiş ve kontrol etmeye çalışarak cinselliğe kısıtlayıcı bir

---

<sup>22</sup> Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, s.17.

düzen getirmiştir. Foucault'ya göre cinselliğin söyleme dönüşme eylemi ve bu sayede de kontrol altına alınması; Hristiyanlık ve onun günah çıkarma öğretisiyle ortaya çıkmıştı.<sup>23</sup> Günah çıkarma seremonisi yalnızca yasaya aykırı edimlerin itiraflarıyla değil, arzulara ve hazlara içkin her şeyin söyleme dönüşmesiyle ilgili bir göreve dönüşüyordu. Bu şekilde arzu denetleniyor, Tanrıya bağlılık hatırlatılıyor, maneviyata geri dönme kazanılmaya çalışılıyordu.<sup>24</sup> İktidar kendi işleri için analitik yapıda cinselliği tekrar yorumluyordu. Bu sayede belirli sınıflamalar, belirlemeler, nitelikler ve nicelikler eklenip ayrıştırılarak modernitenin düzeni sağlanmış oluyordu. Doğum oranı, evlenme yaşı, meşru ya da gayri meşru doğumları, cinsel ilişki yaşı gibi birçok alandaki kararlar bireyin tercihlerinden çıkıp yasaya tabi tutuluyordu.

Cinsellik de pek çok diğer biyolojik edim gibi hegemonya tarafından bireyin alanının ötesine çıkarılıp kamusal bir denetim ve içeriğe tabi tutulmuştur. Üreme merkezli olmayan cinsel münasebetler ayıplanmış, yasaklanmış ve hatta cezalandırılmıştır. Bu denetim ahlaki ve dini kurum ve normlarla geleneksel olarak uygulanırken, hukuk, tıp ve siyaset marifetiyle de modern karşılığını bulur. Ekonomik, politik ve hatta askeri girişimlerin ve bunların sürdürülebilirliğinin sağlanması için bütün yapılar, eylemler ve olguların bu çerçeveye oturması gerekliliği doğmuştu. Mevcut düzenin devamlılığını sağlamak için nüfusu ve nüfus yapısını güvence altına almak başat bir rol oynuyordu.<sup>25</sup> İşgücü üretimini ve istihdamı sağlamak, toplumsal ilişkileri belirlemek, kısacası; ekonomik olarak yararlı olacak tüm bu bileşenler için cinselliği kamulaştırmak gerekiyordu. Bu sayede iktidar da kurulu düzene uymayan bütün sapkın davranışları sınıflamak, kendi mekanizmasında yeri olmayan sapkın davranışları yok etmekten sorumluydu. İktidarın kendi düzeni

---

<sup>23</sup> Bkz. (22), s.32.

<sup>24</sup> A.g.k., s.23.

<sup>25</sup> A.g.k, s.34.

içinde fonksiyonel olmayan bütün yapılar, ilişkiler ve mekanizmalar bu dışlamadan nasibini alıyordu.

*“Çünkü belirlenmiş, belirli simgesel kodlara indirgenmiş bir sosyal beden kurgusu üzerinden, bireylerin bedensel / fiziksel gereksinmelerinin ekonomik ajandası daha iyi yapılabilmekte, söz konusu gereksinmelerin karşılanmasının yaygın tüketimci pratiklerle kolayca birleşmesi halinde de bireye, gerçekte içsel olarak asla sahip olamadığı belli bir kimlik yanılması sunulmaktadır.”<sup>26</sup>*

Toplumsal katmanların tariflenmesinde sınıf kimliği etkisini yitirdikçe kimlik ve cinsiyet ayrımı ön plana çıkmıştır. Kadın ve erkek arasındaki eşitsiz ilişki, modernite ile kavramsal bir boyut kazanmış ve siyasetin başlıca gündemlerinden biri haline gelmiştir.

### 2.3 Toplumsal Cinsiyet

Cinsiyet, bireyleri kategorize etmekte akla ilk gelen, en primitif ve ampirik ayırım noktalarından birini oluşturmaktadır. Kelime, her ne kadar kadın ile erkeğin arasındaki biyolojik farklılıklara işaret etse dahi, bunun ötesinde bir anlamı barındırır. Bu anlam kimi kültürel kodları, davranış biçimlerini, yaşam tarzlarını ve normların çizdiği sınırlardaki bir “olması gerekeni” de kendi içinde tanımlar. Bu bağlamda biyolojik cinsiyetlerle birlikte, kültürel bir insanın da bahsinin geçtiğini söylemek gerekir. İngilizce’deki “sex” (cinsiyet) ve “gender” (toplumsal cinsiyet) kelimelerinin gündelik kullanımda Türkçe karşılıkları aynıdır: cinsiyet. Dil ile düşüncenin ve kültürün arasındaki güçlü ve baskın bağlantı düşünüldüğünde, bahsi geçen kültürel insanın biyolojik olanla iç içe geçişi daha ilk andan ve çarpıcı bir biçimde gözlemlenmektedir. Halbuki, biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet birbirinden farklı içerikler taşır. Bu

<sup>26</sup> Hüseyin Köse, **Tüketim Toplumunda Bir “Sosyal Beden” Kurgusu Olarak Kadın**, s.77.

kavramları daha ilk katmandan birbiri yerine kullanmanın toplumsal yaşantıda -özellikle kadınlar için- oldukça olumsuz sonuçları vardır.

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramını sosyolojiye dâhil eden Ann Oakley, 1972 yılında yayımlanan “Sex, Gender and Society” kitabında açıkladığı üzere; cinsiyet (sex) biyolojik açıdan erkek/kadın ayrımını anlatırken, toplumsal cinsiyet (gender) erkeklik ile kadınlık arasındaki toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yapmaktadır.<sup>27</sup>

*“Her ne kadar geleneksel bakış açısında, cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin basit ve açık bir şekilde birbirleriyle örtüştüğü anlayışı devam ediyor olsa bile, artık bugün bu ikilinin birbirlerinden ayrı anlamsal boyutlarını konu edinen geniş bir literatür oluşmuş bulunmaktadır.”<sup>28</sup>*

Toplumsal cinsiyet kavramının üzerinde uzlaşılan, tek ve geçerli bir tanımı olmamakla birlikte; bu konuda çalışma yapmış pek çok kişi bu kavrama farklı tanımlar getirmiştir. Judith Butler’a göre toplumsal cinsiyet performatif bir eylem olup; sabit, tutarlı bir kategori değil, istikrarsız, stilistik bir yoğunlaşma, tekrara ve taklide dayalı bir performanstır.<sup>29</sup> Judith Lorber, toplumsal cinsiyet olgusunu, “insan buluşu olan sosyal bir kurum” olarak adlandırmaktadır.<sup>30</sup> Kavram üzerine yapılan farklı tanımların ortaklaştığı nokta, toplumsal cinsiyetin tarihsel süreçler ile birlikte oluşturulmuş, kültürel nüanslar taşıyan bir sosyal inşa olduğudur. Toplumsal cinsiyet, kültürel olarak inşa edilmiş, kadın ve erkeklerin toplumdaki yerini, beklentilerini, davranış kalıplarını, rollerini, nasıl giyinmelerini gerektiğini, bir takım jest ve imajlarını tanımlayan düşüncelerin sosyal kodlamasıdır.

<sup>27</sup> Ann Oakley, **Sex, Gender and Society**, s.16.

<sup>28</sup> Celalettin Vatandaş, **Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı**, s.31.

<sup>29</sup> Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, akt: Metin Demir, **Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm**, s.36.

<sup>30</sup> Judith Lorber, **Paradoxes of Gender**, s.14.

Bireylerin kadın veya erkek olarak kimliklerini kabullenmeleri ve bu kimlikliklerin getirdiği sınırların içinde kalmaları mevcut ilişkilerin sürekliliğinin sağlanması için hayati önem taşır. Erken yaşlardan itibaren, toplumsal ilişkilerde, yetiştirilme ve eğitim aşamalarında cinsiyet kimlikleri sürekli olarak yeniden üretilir. Örneğin; kız çocuğa pembe, erkek çocuğa mavi giysiler alınması; çocuğun henüz cinsiyetleri algılamasının dahi mümkün olmadığı bir yaşta başlayan bir sürece işaret eder. Aynı cinsiyet kodlarını, farklı örnekler üzerinden hayatımızın geri kalanında da görürüz. Bu kodlar her zaman giysilerin renkleri kadar naif ayrımları içermez. Toplumsal cinsiyet rolleri, bu cinsiyete sahip bireylerin sınırlarını da belirler. Örneğin; bugün hala kız çocuklarının erkek çocuklarına oranla çok daha fazla gözetim altında tutulması pek çok toplumda yaygın bir eğilim olarak gözlenir. Namus gibi kavramlar yoluyla cinselliğin bastırılması ve gözetim altına alınması da yine pek çok toplumda, kadın ve erkeğin bu atanan sorumluluğu paylaşması şeklinde gelişmez. Bilakis, kadının cinselliğini kontrol altına almaya ve onun özgürlük alanını kısıtlamaya yönelik uygulanır. Kadınların sosyal yaşama katılımlarına yönelik engelleyici faktörler, örneğin; kaçta eve döndükleri, sosyal hayatta nasıl “terbiyeli” ve “ölçülü” davranmaları gerektiğine ilişkin pek çok toplumsal norm bulunmaktadır. Bu bağlamdaki pek çok kısıtlamadan erkekler muaf tutulmuştur. Bütün bu toplumsal cinsiyet eşitsizliği, sadece bireylerin özel hayatına ilişkin düzenlemeler olarak ortaya çıkmaz. Ayrıca yaratılan kolektif bellek neticesinde kamusal alan ve hukuk düzeninde de yerini bulur.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliğini besleyen kimi söylem ve hareketlerin tekrar tekrar deneyimlenmesi, eşitsizliği normalleştiren bir işlev görür ve onun özneler tarafından kabul görmesini kolaylaştırır. O kadar ki, binlerce yıl boyunca tekrarlanan erkek egemen söylem, kendisini formel ve tartışmasız olan bir alana taşımıştır. Elbette ki, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, içinde bulunulan patriyarkal sistemde kadının erkeğe tabi kılınması ve ikincil bir pozisyona yerleştirilmesi yönündedir.

Tarihsel olarak, erkeğin kamusal alanda kadının ise özel alanda, evin içinde varlık göstermesi; erkeğin evi geçindirme ve aileyi ilgilendiren öncelikli konularda karar verme, kadının ise çocuğun ve genel olarak evin bakımını üstlenmesi şeklinde ortaya çıkmış iş bölümü, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en önemli kaynakları arasındadır. Bu durum, kadın kimliğinin kendinde bir kimlik olarak değil de aile yaşantısının ve ailenin reisi olan erkeğin bir uzantısı olarak oluşmasına neden olmuştur. Kadının doğurması, regl olması gibi biyolojik eylem ve döngüler, kadının kamusal hayat ve karar mekanizmalarından dışlanmasının “doğal” bir olgu olduğu düşüncesine kaynak oluşturacak şekilde kültürel bir okumaya tabi tutulmuştur. Kadının özeline ve “eve” hapsolmesinin fiziksel sonuçlarının ötesinde ve ondan çok daha önemli bir sonucu vardır. Kamusal alanda ifade ve temsil edilme imkânı bulamayan fikirlerin gündelik hayatta pratik edilmesi güçleşir. Kamusal alandan ve karar mekanizmalarından dışlanan kadın, kendini tamamıyla eril bir kültürel hegemonyayla oluşturulmuş bir normlar dünyasının içinde bulur ve orada varlık göstermeye çalışır. Bu durumun sonucunda kadınlar, tarihin önemli bir bölümünde hukuktan siyasete, nüfus sayımından oy hakkına, gündelik pratiklerden kültürel alana kadar pek çok toplumsal mekanizmanın dışında kalmıştır. Öyle ki; kadınlar kendi kimliklerinin ne olduğunu dahi erkek bakışı üzerinden yorumlamak durumunda kalmışlardır.

Elbette ki, kadınlar bu eril tahakkümü kabullenmemiş ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı mücadele etmiştir. Bugün tüm bu mücadele birikimini, toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamaya yönelik düşünceleri, kitle örgütlerini ve toplumsal hareketleri feminizm veya feminist hareket olarak adlandırmaktayız.

*“Feminist ideoloji, toplumdaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkan ve gelecekte kurmayı hedeflediği toplumun cinsiyetçi koşullardan arınmış olmasını hedefleyen düşünceler topluluğudur.”<sup>31</sup>*

Giysiler ve moda, mevcut eril hegemonyanın korunması ve kabullenilmesi noktasında bir fonksiyona sahip olabileceği gibi bu hegemonyaya karşı mücadele eden kitleler açısından da sembolik ve temsili bir değer taşırlar. Gerek feminist hareket mücadelesi boyunca simgesel giysiler ve giysi elemanları ortaya çıkarmış, gerekse karşıtları onları bu giysiler üzerinden değersizleştirmeye çalışmıştır.

*“Egemen kültür kadınları giysileriyle özdeşleştirdiğinden ve kadınlıktan, yazılara yalnızca “bedeniyle konu olmasını” beklediğinden, giyim meselesi oy haklarını savunan kadınların halkın gözündeki imajının özünü oluşturur. Karşıtların ve basının kullandığı taktiklerden biri, oy kullanma haklarını savunan kadınları erkeksi giyim tarzlarından da anlaşıldığı gibi kadınlıklarını kaybetmiş ve kadınsı olmayan davranışları nedeniyle kadınlıktan çıkmış kadınlar biçiminde sunmaktır. Muhalefet, oy haklarını savunan kadınlar, kadınsı olmayan ucubeler biçiminde sunarak ve bu nedenle de “İngiltere’nin kadınlarını ve annelerini temsil etmediklerini öne sürerek hareketin itibarını zedelemeye çalışır.”<sup>32</sup>*

Bahsi geçen hareket, Süfrajyet hareketidir. Süfrajyet, 20. Yüzyılın başlarında ABD ve İngiltere’de kadın haklarını savunmak üzere organize olmuş kadın hareketleridir. Temel talepleri kadınlara seçme seçilme hakkının teslim edilmesidir. Hareket karşıtlarının bu hamlesine, takım elbise, gömlek, kravat gibi maskülen giysiler yerine bütünüyle feminen giysilerle karşılık vermişlerdir. Çiçekler, tüylerle süslenmiş şapkalar, beyaz elbiseler, mor ve

<sup>31</sup> Lale Kabadayı, **Toplumsal Cinsiyet ve Film ‘90’lı Yıllarda ABD – İspanya – Hong Kong ve Türk Sinemasında Üretilen Filmlerde Toplumsal Cinsiyet Olgusunun Feminist Yaklaşımıyla İncelenmesi**, s.39.

<sup>32</sup> Diana Crane, **Moda ve Gündemleri**, s.171, 172.

yeşil renklere flamalar ve aksesuarlarla kendilerini belli eden, çarpıcı bir tarz yaratmışlardır (Bkz. Resim 2.5).



Resim 2.5: Süfrajete Üyeleri. <sup>33</sup>

Sonraları bu hareketler “birinci dalga feminizm” olarak tanımlanmıştır. Bu feministlerin ayırt edici özelliği taleplerinin daha çok siyasal haklar ve medeni kanuna ilişkin talepler üzerine olmasıydı. Ana talepleri, kadınlara seçme ve seçilme, mülkiyet ve eğitim hakkı verilmesiydi. Birinci dalga feminizm terimi ilk kez, aynı zamanda ikinci dalga feminizmi de tanımlayan Martha Weinman Lear tarafından 1968 Mayıs’ında New York Times’ta yazdığı makalede kullanılmıştır.<sup>34</sup>



Resim 2.6: 2015 yapımı “Suffragette” filmi. <sup>35</sup>

<sup>33</sup> <https://wynninghistory.com/2020/03/01/votes-for-women-newspaper/>, erişim tarihi:01.03.2021.

<sup>34</sup> Astrid Henry, **Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism**, s.58.

<sup>35</sup> <https://entdergi.com/wp-content/uploads/2020/06/suffragette-film-1-1.jpg>, erişim tarihi: 01.03.2021.

İkinci dalga feminizm ise; 1960 ve 1980 yılları arasındaki feminist hareketleri kapsar. Bu kuşağın öne çıkan talepleri arasında doğurganlık ve cinselliğin birbirinden ayrılması ve kadın bedeninin ve cinselliğinin özgürleşmesi başta gelmiştir. İkinci dalga feministler de modayla ve giysilerle benzer biçimde ilişki kurmuşlardır. Kadınların özgürleşmesi savunan hareketin özellikle pantolonun kadınlar arasında yaygınlaşmasında ve kadınların pantolon giymesini uygunsuz olarak gören eril söylemin kırılmasında önemli katkıları olmuştur (Bkz. Resim 2.7).

*“Öncelleri gibi 1970'lerin feministleri de moda giyim tarzlarının yerine alternatif giyim tarzları, özellikle tişörtler ve az topuklu ayakkabılarla kullanılan çeşitli pantolon türleri önermişlerdir. ABD’de her türlü süslenme ya da vücudu sergileme girişimini reddedenler başta lezbiyen feministlerdir. Bol blucinler ya da bol iş tulumlarıyla erkek tişörtleri ya da iş gömlekleri ve erkek iş botları ya da altı lastikli tenis ayakkabıları giymişler ve makyaj malzemelerini, takılan ya da geleneksel saç kesimlerini reddetmişlerdir. (...)Pantolonun orta sınıf kadınları tarafından geniş ölçekli kabulüne bu sınıfın marjinal kadınları, özellikle lezbiyen feministler öncülük etmişlerdir.”<sup>36</sup>*



**Resim 2.7:** İkinci dalga feminizm dönemi kadın hareketi eylemi<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Bkz (32), s. 167.

<sup>37</sup> [https://m.bianet.org/system/uploads/1/articles/spot\\_image/000/184/805/original/44bb.jpg](https://m.bianet.org/system/uploads/1/articles/spot_image/000/184/805/original/44bb.jpg), erişim tarihi:01.03.2021.

İkinci dalga feminizmin eleştirisiyle birlikte üçüncü dalga feminizm ortaya çıkmıştır. Yaklaşık olarak '80'li yıllardan itibaren süregelen kadın hareketlerini ve feminist düşünceyi kapsadığı kabul edilmektedir. Bazı çalışmalarda ise, 2010 yılında sonlandığı ve bu yıllardan sonra dördüncü kuşak feminizmin ortaya çıktığı düşünülmektedir.<sup>38</sup> İkinci dalga feminizmde kadınların tekil bir homojen grup olarak değerlendirilmesine karşı çıkmış ve feminist düşüncenin siyahi, Latin, engelli vb. diğer kadınları kapsayacak şekilde genişletilmesi ve yenilenmesi gündeme getirilmiştir.<sup>39</sup> Ayrıca, heteroseksüel kadın kimliğinin ötesinde, feminist hareketin toplumsal cinsiyet eşitsizliği yaşayan diğer kimliklerle ilişki ve ittifak kurması konusu gündeme gelmiştir. Buradan hareketle lezbiyen kadınların ötesinde, tüm LGBTQ+ kimlikler ve queer teori de feminist hareketin içinde kendine yer bulmuştur. Üçüncü dalga feminizmle birlikte hareket içinde kendine yer bulmaya başlayan LGBTQ+ kimlikler harekete farklı stiller ve çeşitlilik de getirmiştir. Kadın hareketleri ve moda tarihinin ara kesitine bakıldığında, özellikle drag queen kostümleri bu dalganın ayırt edici özelliklerindedir (Bkz. Resim 2.8).

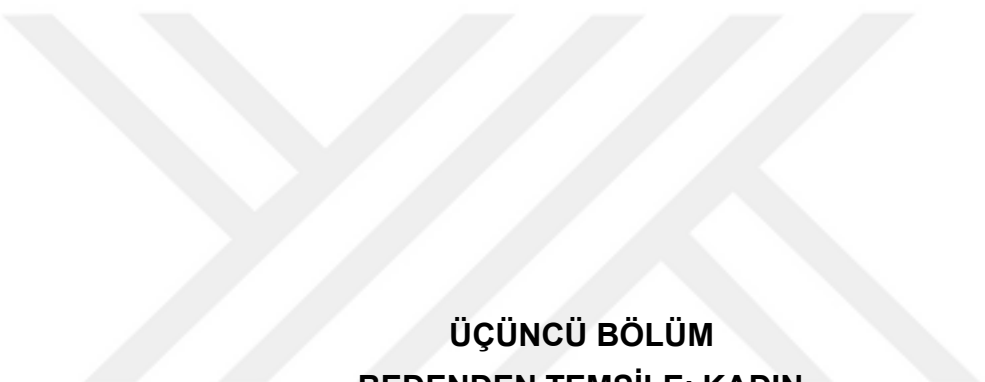


**Resim 2.8:** 2017 Kadın Yürüyüşü'nden drag queen aktivist, New York City.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Jennifer Baumgardner, **F'em!: Goo Goo, Gaga, and Some Thoughts On Balls**, akt: Aylin Görgün Baran, **Feminizmin Gelişim Serüveni: Dalga Yerine Kuşak Diyelim mi?**, <https://kockam.ku.edu.tr/feminizmin-gelisim-seruveni-dalga-yerine-kusak-diyelim-mi-aylin-gorgun-baran/>, erişim tarihi:04.05.2021.

<sup>39</sup> A.g.m.

<sup>40</sup> [bluemusemag.com/2017/04/04/connecticut-drag-queens-allie-loiselle/](http://bluemusemag.com/2017/04/04/connecticut-drag-queens-allie-loiselle/) erişim tarihi: 11.03.2021.



**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**BEDENDEN TEMSİLE: KADIN**

### 3. BEDENDEN TEMSİLİ: KADIN

Postmodern düşüncenin getirdiği subjektif değer ve düşünce evreni, kapitalizmin bireyci ahlakı ve kitle iletişim ve ulaşımdaki gelişmeler küreselleşmeyi getirmiştir. Bu yeni düzen, bireylerin artık tükettiği ürünler ve markalar ile kendini ifade ettiği ve tanımladığı bir kültürel alanı oluşturmuş ve tüketim toplumunu ortaya çıkarmıştır. Modernizmin rafine, elitist diskuru ve standardizasyon eğilimleriyle ters düşecek şekilde postmodernizm; bireyselleşmeyi, gerçeğin niteliğinin kişiden kişiye değişmesinden hareketle parçalanmayı, liberal kapitalist nüansları ile tüketimi yüceltmektedir.

Kapitalizmin şekillendirdiği bu tüketim kültürü, odak noktasına bedeni almış ve onu farklı anlamlarla yüklü bir metaya dönüştürmüştür.<sup>41</sup> Kapitalizm bu iddiasıyla, bedeni artık üretim öznesinden tüketim nesnesine, toplumu ise tüketici topluma dönüştürmüştür. Moda ise, topluma hızla yayılan bu kapitalist tüketim kültürünün, en görünür biçimi olarak önemli bir taşıyıcısı olur. Çünkü moda hem bir bireysel seçim hem de bir grup psikolojisi olarak işlev görür.<sup>42</sup> Moda, bireyin sivrime gereksinimini, farklılaşma ve bireysel zıtlık eğilimini tatmin eder. Bunun yanı sıra moda, aynı zamanda belli bir modelin taklit edilmesidir ve dolayısıyla toplumsal uyum sağlama gereksinimini de tatmin eder; bireyi herkesin yürüdüğü yola götürür, her bireyin davranışını tek bir örneğe yönelten genel bir koşul sağlar.<sup>43</sup>

Moda, bireyin toplumsal, kültürel ve siyasal olarak varoluşuna içkin bariz bir manifesto işlevi gördüğü gibi; bireyin kendi kimlik arayışına ilişkin de önemli bir araçtır. Ancak kapitalist sistemin dayattığı tüketim kültürünün elindeki bu kimlik arayışı, sürekli anlamı değişen, dönüşen ve bireylere sahte ihtiyaçlar yaratan bir satış sistemine dönmüştür. Bu nedenle moda sektörü, tüketim

<sup>41</sup> Ali Esgin, **Beden Sosyolojisi Açısından Popüler Kültür ve Kadın**, s.3.

<sup>42</sup> Georg Simmel, **Philosophie der Mode**, s.7.

<sup>43</sup> Peter Wollen, **Pasajlar Yapıtı'nda Moda Kavramı**, s.202.

toplumunun yapı taşlarından biri haline gelmiş; özellikle kadın bedeni üzerinde kendini araçsallaştırmıştır. Toplumda bedenin algılanış biçimi; toplumsal alışkanlıkların içselleştirmesiyle ve bunların oluşturduğu tepkiler sonucunda geliştirilen birtakım becerilere dönmüştür.<sup>44</sup> Modanın bedeni toplumsal alışkanlıklar doğrultusunda dönüştürme gücü yadsınamaz bir gerçektir.

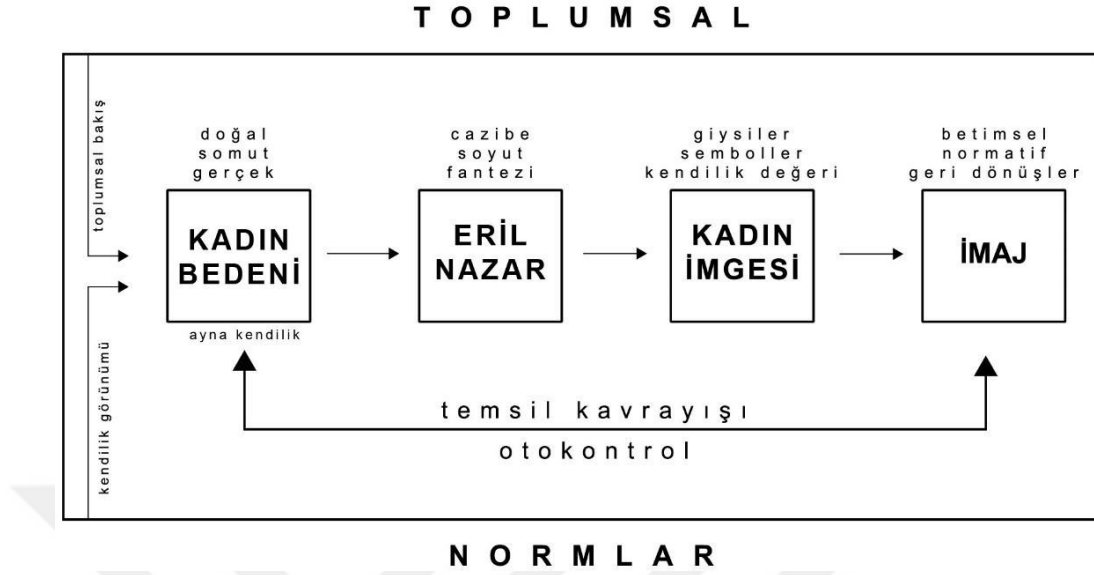
Kadın bedeni, popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının yönlendirmesiyle biçimlendirilmeye çalışılmıştır. Bourdieu'nün bahsettiği biçimiyle; algılanan varlık olarak kadın, "başkaları için beden" olur.<sup>45</sup> Kadın bedeni, başkalarının bakış ve konuşmalarıyla nesneleştirmeye maruz kalır. Kadın ve bedeni iki ayrı düzlemde değerlendirilir. Kadın bedeni topluma sunulur ve bu sunumun etkilerinden kadın, betimsel ve normatif geri dönüşleri kendilik değerine katıp toplumsal etkiden kendine bakan üçüncü, hatta dördüncü katmana ulaşan döngülerle öznel temsilinden yavaş yavaş uzaklaşarak kendini nesnel bir görünüme getirmek için çabalar.<sup>46</sup> Yaşadığı bu dönüşüm, kadını kendi bedeninden uzaklaştırır. Bu dönüşüm ve yabancılaşma neticesinde, kıyafetin içindeki bedenin mülkiyeti artık kamusal alana ait olur. Beden, eril bakışın ve kapitalist kar hırsının etkisiyle, medya ve popüler kültür aracılığıyla dönüştürülür ve bir sermaye aracı haline gelir. Kıyafet ise bu aracın ambalajı olur.

---

<sup>44</sup> Bkz (2), s. 84.

<sup>45</sup> A.g.k., s. 84.

<sup>46</sup> A.g.k., s. 84.



**Resim 3.1:** Eril nazar bağlamında kadın bedeninin temsil kavrayışını açıklayan şema, Nurşah Çağlar.

Sosyal düzlemdeki kadın bedeni, biyolojik olarak var olan bedeniyle sürekli çatışmaya ve hesaplaşmaya itilir. Eril nazar, imajın oluşması için, bu gerilim ve zıtlıktan beslenir. Bahsedilen çatışma ve hesaplaşma, sosyal düzlemde biricik ve anlamlı olan vücuda değer katma çabasıdır. Kadın, toplumdaki güzellik algısına uymaya çalışır; dayatılan ideal bedeni bulmak için bedeninde sürekli olarak ekleme ve çıkarma refleksi geliştirir. Hayatta kalma mücadelesine benzer biçimde, kadın ve bedeni, dayatılan ve dönemden döneme sürekli değişen bu estetik normlara uyum sağlamaya çalışır.

*“Kadınların bedenlerinin sunduğu ve giysilerin ekleyebileceği mesajlar cinselliğin toplumsal tanımları için bir hazinedir. Erkekler doğaldır. Kadınlar ise her zaman tanımlanan cinstir ve kadınların giyimi etrafındaki bu dönüşümler, bu tanımların teşhirine yönelik kararlı baskının parçasıdır.”<sup>47</sup>*

<sup>47</sup> Rosalin Coward, **Kadınlık Arzuları**, s.29.

Popüler kültürün “bedeni yeniden keşfetme ve onu özgürleştirme” çağırısı; sağlık, diyet, bedenle ilgili bakımlar, zariflik ve gençlik saplantısı gibi konular başta olmak üzere, bedenin görünüşte bir kurtuluş nesnesine dönüştüğünün göstergesidir.<sup>48</sup> Kadının, ancak bahsi geçen bağlamlarla ilgilendiğinde mutlu olabileceği, bu bağlamlarda belirlenen ölçülere ne kadar yaklaşırsa o kadar da tatmin olabileceği gibi bir kabul sistemi oluşmuştur. Kadın, bedenine ve görünüşüne yönelik ticari yatırımları, kendisini çok sevdiği için yaptığına inandırılrsa da aslında onu, güzelleşme çabalarının sonucundadaha çok beğenecek olan toplum adına yapmaktadır.<sup>49</sup>

Tüketim toplumunun hedefinde olan kadın bedeni, popüler kültür aracılığıyla; güzellik ve onun tamamlayıcısı bir unsur olarak görülen erotizmle birlikte anılır ve ikisi birden bedene ilişkin yeni bir etiği oluşturur.<sup>50</sup> Bu yeni etik; davranışların ve yaşam tarzlarının etik değerler ile değil, estetik ve güzellik algısının sınırladığı verili imajlarla belirlenmesini kapsamaktadır. Güzellik, bedensel hazlara indirgenmiş; moda ise bu hazların ölçütü ve denetleyicisi haline gelmiştir.

Moda, sinema, reklam, dergi, televizyon gibi popüler kültür tarafından ortaya konan bu güzellik algısı, cinsiyete ve bedenin temsiline ilişkin stereotiplerin (roller, statü, vb.) oluşumuna ve kullanımına da yol açmaktadır.<sup>51</sup> Kitle iletişim araçları, kadınların toplumda nasıl davranıp neyi temsil edeceğine yönelik bilgileri edinme sürecinde yol gösteren bir inşa mekanizması olarak; gücünü gündend güne arttırmış ve rıza yoluyla kadınlar üzerinde hegemonik bir iktidar kurmuştur.

---

<sup>48</sup> Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, s.149.

<sup>49</sup> Yasemin İnceoğlu & Altan Kar, **Kadın ve Bedeni**, s. 89.

<sup>50</sup> Bkz (48), s.153.

<sup>51</sup> Eda Er, **Moda ve Reklam: Toplumsal Değişimin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Moda Reklamlarında İncelenmesi**, s.183.

### 3.1 Male Gaze (Eril Nazar) Teorisi

Hegemonya, kamusal alanı eril bakış üzerinden denetlemektedir. Kamusal hayatta veya kitle iletişim araçlarında, kadınlar sürekli olarak erkeklerin yargılayıcı, denetleyici ve disipline edici bakışlarına maruz kalmaktadır. Eril bakış, cinsel hiyerarşiyi bir üst boyuta taşır ve kadınlar üzerinde üstünlüğünü kurar. Somut bir gerçeklik olarak kadın bedeni, eril bakışın ona ilişkin fantezileriyle dönüştürülür ve adeta soyut, ulaşılması gereken ideal ürün olarak bir imgeye dönüşür. Giysilerin semiyotik anlamları ve kadın bedeni üzerinde sürekli bir baskı oluşturan ideal kadın fantezileri ve tüketim toplumunun pazarlama teknikleriyle birlikte kadın kendi bedenine yabancılaşır. Kendi bedenine yabancılaşan kadın artık bedenini ve kimliğini eril nazarın ona ilişkin fantezileri üzerinden eleştirmeye ve dönüştürmeye başlar. Kadın kendi biyolojik varlığından uzaklaşıp sürekli olarak yaratılan imgeyi yakalama çabası içine girer.

Eril bakış, deyimi yerindeyse, kadın bedenini bir temsile ve buradan hareketle bir nesneye dönüştürür. Bedenden temsile doğru bir dönüşüm ve tahakküm süreci, sürekli olarak kadının kendisiyle ve toplumla olan ilişkisini belirleyen bir ana unsur haline gelir. Eril bakış, denetimini tüm disiplinlere yayma eğilimi gösterir. Bu olgunun başlıca örneklerinden biri de sinemadaki “eril nazar (male gaze)” teorisi.

Eril nazar (male gaze) teorisi, temel olarak karşılığını sinema disiplini içinde bulan bir tanım olarak ilk kez feminist film teorisyeni Laura Mulvey tarafından kavramsallaştırılmakla birlikte, pek çok farklı disiplini de etkilemiştir. Kavram, sinemada erkek egemen bakışın hakim olmasını tarif eder. Eril nazar teorisi, feminist film incelemelerinin ve hatta görsel temsil sistemlerinin tümünde en sık başvurulan teorilerden biri haline gelmiştir. Teorisinde psikanalizden faydalanan Mulvey, Freud’un eserleriyle şekillenen ve

sonrasında çeşitli kritiklerle yenilenmeden geçip “cinsel monizm” adını da alan kuramsal bakış “fallosantrizm”in yarattığı paradokstan bahseder.<sup>52</sup>

Fallosantrizm, Freud’un öne sürdüğü biçimiyle, tek bir gösterenin çevresinde şekillenen, bilinçdışı konumlandırmalara uğrayan ve sahip olan ve sahip olunmak istenen- bunun eksikliğini çeken- bir sistemde kurulur.<sup>53</sup> Bu sistemde önemli olan fallusun üstünlüğüdür. Her iki cinste de sadece tek bir organın, penisin hesaba katılmasıdır. Ona sahip olabilme ya da olmayı sürdürebilme isteğidir. Bu durumda vajina-penis olarak iki cinsiyetin eşit ilişkisinden bahsetmek mümkün değildir. Penisin iktidarı söz konusudur. Freud, analiz çalışmalarında kadının dramını “penissiz çocuk” olmasında görür.<sup>54</sup> Kız çocuk, erkeklerdeki çıkıntı şeklinde olan bir eklentiye kendi genital organında görmediğinde, kısırlaştırıldığını hisseder. Bu sebeple annesini suçlayıp ona sevgisi azalır. Anneye olan sevgisi azaldıkça, kendisinde bulunmayan fakat babasında bulunan bu organa sahip olma isteğinden dolayı babaya sevgi duymaya başlar.<sup>55</sup> Bu nedenle kız çocuğunun büyüdüğünde bir kadın olarak, her daim eksikliğini çektiği bu onulmaz sorunun göstergesi olmak, tek özelliği oluverir. Kadın sadece hadım edilmekle ilişkilendirilir. Kadının da bu noktadan sonra tek arzusu, yoksunluğunu yaşadığı fallusu ve onun sembolize ettiği her kodlamayı gidermektir. Ataerkil düzende kadın, üzerine yüklenen yerleşik toplumsal algılarının taşıyıcısı rolünü üstlenir. Kadın, üretilen sembolik göstergelerin çerçevesinde, erkek için gösteren olan pozisyondaki konumuna sadık kalır.

Sembolik etkileşimin üst düzeyde yaşatıldığı bir temsil gücü olan sinemada da kadının edindiği bu rol devam eder. Mulvey’e göre kadın ve

---

<sup>52</sup> Laura Mulvey, **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, s. 18.

<sup>53</sup> Sigmund Freud, **Three Essays on the Theory of Sexuality** s. 72.

<sup>54</sup> Sigmund Freud, **Cinsiyet Üzerine**. s.79.

<sup>55</sup> Calvin S. Hall, **Freudyen Psikolojiye Giriş**, s.115.

erkeğin sinemadaki konumu politik olup, bakmaktan duyulan haz olan skopofili, izleyici (aktif) erkek ile izlenen (pasif) kadın üzerinden kurulur.<sup>56</sup>

Skopofilinin başlangıç noktası, otoerotik bir etkinlik olan teşhirciliktir. Bu etkinlik, devamında kişinin kendi bedenini kıyaslama yoluyla başka bedene bakmasına, ardından tekrardan kendi bedenine bakmasına dönüşür. Ama bu kez kişi kendine edilgen bir erikle bakar. Nihai aşamada insanın kendisini bakılmak amacıyla sergilediği yeni bir özne olaya dahil olur.<sup>57</sup> Artık ortada yeni bir beden ve beden imgesi vardır. Lacan'ın ifadesini açıklayan bir döngüdür:

*“Bakılıyorum, yani ben bir resimim”*<sup>58</sup>

Freud, skopofilik dürtünün öncül aktif ereğinin, ikincil edilgen yönelimiyle aynı anda meydana geldiğini savunur.<sup>59</sup> Bu bağlamdan hareketle Mulvey, tüm bu dürtüleri harekete geçiren, yapısı itibarıyla voyorizm öğelerini barındıran bir sanat olan sinemanın bu tema etrafında döndüğünü açıklar. Sinema salonu karanlık atmosferiyle, izleyicinin voyoristik fantezisini tetikleyecek biçimde; diğer seyircilerden izole edilmiş hissini yaşatarak adeta bir kapı deliğinden olayları dikizleme imkânı verir. Her izleyiciyi bir diğerinden koparan salonun karanlığıyla sinema perdesindeki ışık ve gölge yansımalarının arasındaki keskin kontrast, bahsedilen voyorizm illüzyonunun derecesini artırır.<sup>60</sup>

Mulvey'in bu bakma hazzının devamında öne sürdüğü bir başka konu ise, izleyicinin kendi narsistik yönünün dönüşüme uğramasıdır. Bu dönüşümü anlatırken Lacan'ın ayna evresinden faydalanmıştır. Ayna evresi (mirror stage), en genel anlamıyla; öznenin hem kendisinin hem de bir başkası olarak kendisinin kavrayışına sahip olmasına denir. Bu keşif, çocuğun kendisini ilk

<sup>56</sup> Bkz. (52), s. 20.

<sup>57</sup> Francette Pacteau, **Güzellik Semptomu**, s.181.

<sup>58</sup> Jacques Lacan, **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, s. 106.

<sup>59</sup> Bkz. (57), s.182.

<sup>60</sup> Bkz. (52), s.19.

defa aynada görmesiyle başlar. Aynadaki yansıması, öznedeyken kendisinde olmayan bir tutarlılığa sahipmiş hissiyatı yaratır, özneyi kendiyi ideal bir imge olarak görme eğilimindedir.<sup>61</sup>

Mulvey, çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşip bundan haz duymasını ve egosunu bu idealleştirilmiş imge ile inşasını; film seyircisinin beyazperdedeki idealize edilmiş figürle özdeşleşerek narsistik haz duyması arasında bir benzerlik olduğunu söyler.<sup>62</sup> Sinema izleyicisi de kurulan imge ve kendi imgesi arasındaki ilişkiyi, sinemanın yoğun ifade gücüyle gözden geçirir. Sinema aslında geçici bir ego yitimine sebep olurken, aynı zamanda egoyu güçlendirecek aldatici yapıları da barındırır.<sup>63</sup>

Sunduğu tezlerle Mulvey, sinemada bakmanın haz verici unsurlarının çelişen yönlerini de ortaya koymuştur. İlki, başkasına bakmaktan doğan hazolan skopofili; cinsel güdülerin, ikincisi ise narsizmin inşası ile vuku bulan, perdede görülen imgeyle özdeşleşen egonun birer işlevidir.<sup>64</sup> Sinema, kendi tarihi boyunca bu çelişkiyi faydalanarak kendine has bir fantezi dünyası yaratmış ve bir gerçeklik yanılsaması geliştirmiştir.

*“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler.”<sup>65</sup>*

John Berger, plastik ve görsel sanatlarda bakma ve görme konusunu ele aldığı eserinde kadını ve erkeği bu sözlerle tanımlamıştır. Erkeğin izleyici olarak aktif bir rolde iken, kadınların ise izlenen olarak pasif bir role büründüğü teorisini ortaya atmıştır. Erkeğin kadını seyrettiği bu sistemde, kadının da seyredilişini seyrettiğini; bunun da kadın ve erkeğin ötesinde, kadının da kendisiyle olan ilişkisini belirlediğini, böylece kadının kendisini seyirlik bir

<sup>61</sup> Kaja Silverman, **The Subject of Semiotics**, s.157-158.

<sup>62</sup> Aneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı**, s.5.

<sup>63</sup> Bkz. (52), s.20.

<sup>64</sup> A.g.k., s.20.

<sup>65</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**,s.47.

nesneye dönüştürmüş olduğunu savunmuştur.<sup>66</sup> Burada dikkat çekilmesi gereken noktalardan biri de bahsedilen skopofilik hazzın kadının kendiliğinden yarattığı bir illüzyon olmasının ötesinde; kadınların “kendilerini” nesneye dönüştürdüğü fikrinin ortaya atılmasıdır. Bahsi geçen tüm bu süreçte kadının edilgen olan konumu, seyredilişini seyretmesi ve bundan haz alma döngüsü, aslında pasif bir konumu tarif etmektedir. Mulvey, ana akım sinemadaki skopofiliyi de bu bağlam üzerine oturtmuş, etkinlik ve edilgenlik ekseninde işlev gören bir yapı olarak incelemiştir. Konvansiyonel sinemanın anlatısal yapısı, eril olan karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurmuştur.<sup>67</sup>

Sinemada aktif izleyici olan erkek bakış, bahsi geçen tüm bu çelişkiyi diegesisteki kadın üzerinde yaşatır ve bakış hazzı sunan kadın karakterde skopofiliyi tadar, kurgusal imgesini de erkek karakterin imajıyla bağdaştırıp onun aracılığıyla kadın karaktere dolaylı olarak sahip olur.<sup>68</sup> Skopofili tek yönlü işleyerek gözetleme hakkını sadece erkeğe verir. Bu da kadını erkeğin nesnesi olarak konular. İzleyici; filmdeki anlatıda her kamera açısını, aksiyonu, erkek karakter üzerinden görür. Kamera; kadının yürüyüşünü, vücudunun kıvrımlarını, bakışını eril bir matrizen bizlere sunarak libidonun tetiklenmesine yardımcı olur.

Tüm bunların yanında kadın karakter daha önemli bir sorunun hatırlatıcısı olur: hadım edilme kompleksi. Bir diğer deyişle penisin yoksunluğu. Freud’un çalışmalarında yer verdiği ödipal ve elektra kompleksinin zeminini oluşturan kadının penis yoksunluğu ve erkek için sürekli içdiş edilme tehlikesi yaratması, sinemadaki kadın karakter için de geçerlidir. Aktif bakışa sahip olan erkeğin haz alması için teşhir edilen kadın imgesi, aynı zamanda, sürekli olarak bu tehlikeyi hatırlattığı için tehdit edicidir.<sup>69</sup> Mulvey’e göre erkek için hadım edilme korkusundan kaçışın iki yolu vardır. İlki, noir sinemada

<sup>66</sup> Bkz (65), s.47.

<sup>67</sup> Bkz (62), s.4.

<sup>68</sup> Bkz (52), s.21.

<sup>69</sup> Bkz. (52), s.21.

rastlayabileceğimiz gibi suçlu olan öznenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması, ya da kurtarılması. Diğeri ise, kadın figürün tehlikesini ortadan kaldırıp rahatlatıcı olsun diye abartılı bir değer verip onu fetişleştirerek hadım edilmeyi tamamen yok saymaktır.<sup>70</sup>

*“Kadını fetiş haline getirmek, dikkatin kadın 'eksikliği'ne yönelmesini engeller ve onu tehlikeli bir kişilikten, kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürür. Sinemada fetişizmin kullanılmasıyla dışı olanın nesneleşmesine katkıda bulunmuş olur ve bu nedenle 'Kadın', fallik norm dışında temsil edilemez.”<sup>71</sup>*

Mulvey'in bu bağlam içinde verdiği izleklerde görürüz ki, genel anlamıyla kadının çıplaklığı/cinselliği, kadının lehine bir güç gibi görünse de filmde kadının cezalandırılmasıyla birlikte; kadın karakter, özel olarak erkek karakterin, genelde ise eril bakışın karşısında gücünü yitirir.<sup>72</sup>

*“(…) bu cezalandırma ve eril endişenin erkeğin iktidarını yeniden tesis etmek üzere giderilmesi sekteye uğramakta ve ayartma/ayartılma tehdidi devamlı kılınmaktadır. Bu sayede de Hollywood ayartma tehdidine karşı eril bakışın tahayyül ettiği toplumsal cinsiyet algısını teyakkuzda tutmayı, daha aktif hale getirebilmeyi başarmıştır.”<sup>73</sup>*

Erkek karakterin bakışından görülen bu dünyada, izleyici kendini onla özdeşleştirir, erkek kahramanın tüm hareketleri izleyicinin gözünde onun denetimine tabii tutulur. Sinemadaki eril bakışın yönlendirici etkisiyle, izleyici olan kadın da kendini erkek kahramanın yerine koyar. Sinema, ideolojik yapısı itibarıyla temsil öznesini tek bir kimliğe indirger. Beyazperdedeki imaj; beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel erkektir. Smelik'e göre erkek kahramanın kusursuz,

<sup>70</sup> A.g.k., s.21.

<sup>71</sup> Bkz (62), s.6.

<sup>72</sup> Burak Bakır, Emrah Suat Onat, **Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü**, s.92.

<sup>73</sup> A.g.m., s. 97.

tutarlı ve güçlü temsili, kadın karakterin güçsüz ve pasif imgesi karşısında aşikâr bir zıtlık oluşturarak izleyicide kadın karakterden çok erkek kahramanla özdeşlik kurma eğilimini güçlendirir.<sup>74</sup> Mulvey ve diğer birçok feminist kuramcı, idealize erkek temsiline toplumsal cinsiyet bağlamında şiddeti de beraberinde getirdiğini savunur. Bu bakışın toplumsal düzlemdeki karşılığı cinayet ya da tecavüzle sonuçlanır.

*“Erotik haz ile cinsel şiddet arasındaki bu ittifak nedeniyle, eril bakış açısının sinemasal inşası son derece rahatsız edicidir.”<sup>75</sup>*

### **3.2 Moda ve Male Gaze Etkisi ile “Kadın”ın Yeniden Üretimi: Stereotipler**

Kadının ikincil konuma düşürülmesi ve eril bakışın nesneleştirilmesine maruz kalmasında moda; hiç şüphesiz başat bir rol oynamış, süregelen indirgemeciliğin devam ettirilmesi ve pekiştirilmesi yönünde kadını ilişkilendirilmiştir. Moda alanında kadın ve bedeni üstüne belirli temsiller yaratılmış, bu temsiller üzerine çeşitli fantezilerle, erkeğin kadını kontrol etme gücünü elde etmesinde etkin bir alan oluşturulmuştur. Modernizmle birlikte gelen, fiziksel olan her şeyin kadın ve bedeniyle ilişkilendirilmesinde, modanın ve giyimin temsil gücü; feminist söylemlerde veya bu perspektiften bakan akademik çalışmalarda, oluşturduğu yüzeysel algıdan dolayı çoğunlukla görmezden gelinmiştir.<sup>76</sup> Oysaki modanın temsiliyet gücü, günlük hayatta mesaj verme, kimlik yaratma ve birtakım yargılar oluşturma alanlarına kadar uzanır. Özellikle sinema gibi görsel kitle iletişim araçlarında bu durum daha da önemli hale gelir.

<sup>74</sup> Bkz (62), s.5.

<sup>75</sup> A.g.k., s.96.

<sup>76</sup> Irene Jaramillo, **Through the Male Gaze: Fashion and the Visual Representation of the Femme Fatale in Hollywood**, s.8.

Sinema ve moda ilişkisinin başlangıç noktası, Hollywood'un altın çağı olan 1930'lara kadar uzanmaktadır. "Büyük Buhran" adı verilen, 1920'lerin sonunda Amerika'da yaşanan ekonomik kriz, birey izdüşümünde de güçlü bir bunalım yaratmıştır. Toplum, bu kriz atmosferindeki gerçeklikten kaçışı sinemada bulmuştur. Gerçek yaşamdaki karanlıkla, sinemada sunulan ışıltılı fantezi dünyasının oluşturduğu kontrast güçlendikçe, Hollywood'un kitleler üzerinde bıraktığı etki artmış ve endüstri bu sayede kendi yıldızlarını yaratarak kültürel bir hegemonya merkezi oluşturmaya başlamıştır.<sup>77</sup> Hollywood Sineması'nın izleyicilerine sunduğu arzulanabilir olma, baştan çıkarma ve cinsel çekicilik temaları etrafında kadın modası da hayli etkilenmiştir. Öyle ki, Hollywood tasarımcıları kalite ve fiyat olarak Fransız modacılarla rekabet edecek seviyede giysiler üretmiş ve bu giysiler halk üzerinde büyük etki yaratmıştır.<sup>78</sup>

Sinema gibi görsel kitle iletişim araçları, toplumsal cinsiyet kalıplarının içselleştirilmesinde ve yayılmasında önemli bir rol oynar. Sinemada karşımıza çıkan karakterlerin bir bölümü, yerleşik toplumsal cinsiyet rollerinden hareketle üretilmiş ve bu rolleri besleyecek şekilde sunulmuştur. Birtakım karakterlerde benzer örüntülerin sıklıkla kullanılması, onları birer klişe haline getirir. Klişeler; karaktere ilişkin bilgileri izleyiciye hızlı ve kolay bir yoldan iletir ve böylece anlatıyı pekiştirir.<sup>79</sup> Bu klişeleşmiş ve çoğunlukla toplumsal önyargılara dayanan karakterler, sinemada çeşitli stereotipleri oluştururlar. Gerçek hayatın karikatür bir yorumu olarak da adlandırabileceğimiz bu stereotiplerin oluşumunda giysi, aksesuar ve renkler en önemli göstergeler olarak karşımıza çıkar.

Benzer giysi elemanları ve renklerin birtakım stereotiplerde tekrarlayan bir biçimde kullanılması, onları bazı anlamlar taşıyan sembolik göstergeler

---

<sup>77</sup> Marnie Fogg, **Modanın Tüm Öyküsü**, s.270.

<sup>78</sup> Bkz (32), s.183.

<sup>79</sup> Chris Baldick, **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**, s.317.

haline getirir. Öyle ki; beyaz perdede belirli giysi elemanlarını gören izleyici, o giysileri bir karakter veya anlatıyla eşleştirir ve sahnedeki karakteri ve hikâyeyi bu kodlama üzerinden okumaya başlar.

Eril bakış ile yaratılan bazı kadın karakterler ve bu karakterlerin oluşturulmasında sıklıkla faydalanılan ve başat rol oynayan giyim elemanları, renkler ve giysi kombinasyonları stereotipler başlığı altında ele alınacaktır. Yıllar süren çeşitli tekrarları ve gösterimleriyle bu kadın stereotipler, sinema terminolojisine geçen adlarıyla başlıklara ayrılarak sınıflandırılmıştır. Ölümcül kadın olarak “Femme Fatale”, manik peri rüyası kızı olarak “Manix Pixie Dream Girl”, aksiyon kızı olarak “Action Girl”, para avcısı olarak “Gold Digger”, esir kadın olarak “Damsel in Distress” ve buzlar kraliçesi olarak “Ice Queen” stereotipleri incelenecektir.

### 3.2.1 Femme Fatale

Ana akım sinemada en sık kullanılan stereotiplerden ilki “Femme Fatale” (*ölümcül kadın*) stereotipidir. Femme Fatale, çekici kadın imajına dayanır. Sinemada ilk örnekleri “flapper kızı” olarak görülen Femme Fatale, film noir sinemasının yapı taşlarından<sup>80</sup> 40’lı ve 60’lı yıllar arasında doruk noktasına ulaşan, “karanlık/kara film” anlamına gelen film noir Paul Schrader’ın ifadesiyle;

*“Karanlık, kaygan sokakların, suçun ve yolsuzluğun dünyasını tasvir eden sert romanların uyarlamalarıdır.”<sup>81</sup>*

Noir filmlerin tümü, stilistik biçimde karanlık bir görsel tarzı olan, karamsar ruh halini yansıtan ve neredeyse her zaman Femme Fatale

<sup>80</sup> Thomas Schatz, **Hollywood genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**, New York, Random House, s.114.

<sup>81</sup> Paul Schrader, **Notes on Noir**, (Ed.) Silver Alain & James Ursini, Film Noir Reader, s.54.

karakterini barındıran bir yapıya sahiptir.<sup>82</sup> Femme Fatale, baş kahramanı cinselliği ve cazibesıyla ayartıp baştan çıkararak, kötü olaylara sebep olan ya da kötü olayın ta kendisi olan karşı konulamaz bir kadındır. Tekinsiz yapısıyla erkek karakter için tehdit unsurudur. Perde önündeki izleyici nazarında da durum farksızdır. Hem kadın hem de erkek izleyici için Femme Fatale, bir arzu nesnesi olmakla beraber, oluşturduğu tehlike nedeniyle izleyicide de bu tehdit mekanizmasını tetikler ve ataerkil düşüncenin kadınlarla ilgili kaygılarını açığa çıkarır. Bu kadının büyümesine kapılan filmdeki erkek karakterler ve izleyiciler, ıslah edici ve ibret verici bir süreci deneyimlerler.<sup>83</sup>

Femme Fatale stereotipi zaman içinde kendi anlatı dünyasında çeşitli tarzlarda kırılmalar yaşamış ve yorumlamalarla şimdiki halini almıştır. Femme Fatale stereotipinin ortaya çıktığı 1930'lu yıllardan günümüze kadar olan çeşitli tarzlarda ana akım filmler incelenerek; kostümlerde hangi ortak giysi elemanlarının ve renklerin kullanıldığı araştırılmıştır.

İçinde Femme Fatale karakteri barındıran filmler incelendiğinde ilk ortaya çıkan kıyafetlerden biri beyaz elbisedir (Bkz. Resim 3.2). Göğüs veya bacak dekoltesi bulunan, bazen iki parça olarak, genelde ise elbise şeklinde karşımıza çıkan bu beyaz kombin, aslında karakterin tabiatıyla bir zıtlık oluşturmaktadır. Beyaz; renk psikolojisi üzerine yapılan çalışmalara göre saflığı, temizliği, masumiyeti temsil eder.<sup>84</sup> Femme Fatale, atmosferi itibarıyla karanlık ve güçlü tonları temsil eden bir yapıda olmasına karşın, masumiyet ve saflıkla özdeşleşen beyaz rengi, bu stereotipte fazlasıyla kullanılmaktadır. Alt anlam olarak yorumlanacak olursa; sade ve saflıkla anılan beyaz rengin, arzunun, cazibe ve cinselliğin taşıyıcısı olan Femme Fatale kadınında görülmesi; beyazı ve çağrıştırdığı imgeleri alt üst etmektedir.

<sup>82</sup> Bkz (76), s.9.

<sup>83</sup> Bkz (72), s.93.

<sup>84</sup> Faber Birren, **Color Psychology and Color Therapy**, s.143.



**Resim 3.2:** Beyaz elbisenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Erotik gerilim türünün en bilinen örneklerinden biri olan “Basic Instinct” filminde, Sharon Stone’un giydiği beyaz elbise (Bkz. Resim 3.3), modern sinema tarihinin en ikonik giysilerindedir.



**Resim 3.3:** Paul Verhoeven'in yönettiği ve Sharon Stone'un "Catherine Tramell" karakterini canlandırdığı 1992 yapımı "Basic Instinct" filminden sorgu sahnesi.<sup>85</sup>

Filmin sorgu sahnesinde Catherine adlı karakterin giydiği bu elbise; kısa, dik yakalı ve bedeni saran bir yapıdadır. İç çamaşırı giymeyen Catherine, bacak bacak üstüne her atışında, karşısında bulunan erkek polisler için sıkıntılı anlar yaşatarak, bir saniye için sergilediği cinsel organının, erkekler üzerindeki ilkel etkisini izleyip keyiflenir.<sup>86</sup> Catherine karakteri, bedeni ve sarkastik diliyle tüm kontrolün ve gücün sahibidir. Katil zanlısı olarak sorgulandığı sırada Catherine'in giydiği beyaz elbise, ilk bakışta algılanabileceği biçimde, suçsuz ve masum bir görünüm yaratmaktadır.

Sinema tarihi boyunca beyaz renk, karakterin baştan çıkarıcı ve suçlu taraflarını örtmek için bir maske işlevi görmüştür. Örneğin; 1946 yapımı "The Postman Always Ring Twice" filminde Lana Turner, çoğunlukla beyaz kıyafetler içindedir (Bkz. Resim 3.4). Bunun sebebini filmin yönetmeni Tay Garnett şu şekilde açıklamıştır:

<sup>85</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0103772/mediaviewer/rm1897283584/>, erişim tarihi: 02.06.2021.

<sup>86</sup> Şilan Avcı, **Hazzın Arafı; Ölüm ve Orgazm: 'Temel İçgüdü'**, <https://gazetekarınca.com/2017/11/hazzin-arafi-olum-orgazm-temel-icgudu/>, erişim tarihi: 01.05.2021.

*“O zamanlar, sansürcülerden bu denli seks içerikli bir hikâyeye onay alma konusunda büyük bir problem vardı. Lana’yı beyaz giydirmenin, yaptığı her şeyi bir şekilde daha az sarsıcı hale getirdiğini düşündük. Aynı zamanda acayip çekiciydi. Ve bir şekilde yaptığı her şeyden daha az kusurlu bulundu.”<sup>87</sup>*



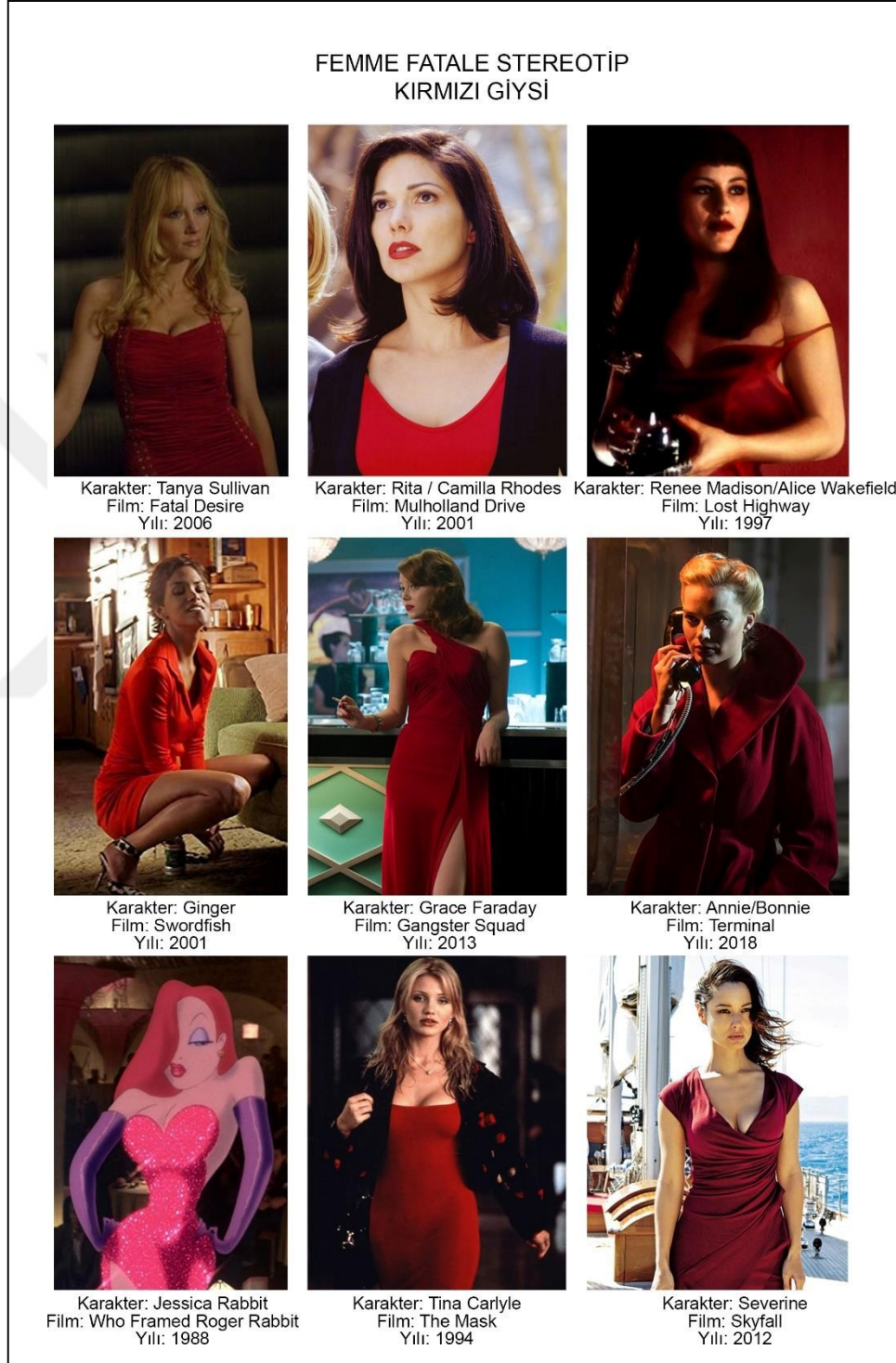
**Resim 3.4:** Tay Garnett’in yönettiği ve Lana Turner’ın “Cora Smith” karakterini canlandığı 1946 yapımı “The Postman Always Rings Twice” filminden bir sahne.<sup>88</sup>

Beyaz giyen Femme Fatale, izleyicide ve erkek karakterde illüzyon yaratarak; onun karamsar ve ölümcül dürtülerinden şüphe duymasına engel olmuştur. Erkek karakter ve izleyici, perdede görünen kadının tehlikeli taraflarından çekinmek ve aynı kadının beyazlar içindeki masum ve saf görüntüsüne şefkat duymak gibi çelişkili hisleri aynı anda yaşar.

<sup>87</sup> Joe Morella & Edward Z. Epstein, **Lana: The Public And Private Lives of Miss Turner**, s.80.

<sup>88</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0038854/mediaviewer/rm1701206784/>, erişim tarihi: 02.06.2021.

Femme Fatale stereotipiyle en çok özdeşleşen renklere birisi de kırmızıdır (Bkz. Resim 3.5).



**Resim 3.5:** Kırmızı elbisenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Kırmızı, içgüdülere hitap eden bir renk olarak; tehlike ve uyarıyı simgeler. Baştan çıkarıcılık, cinsellik, erotizm ve ahlaksızlıkla en çok ilişkilendirilen renktir.<sup>89</sup> Kırmızı renk, Femme Fatale stereotipinde de bu imgeleri ve çağrışımları güçlendiren bir biçimde kullanılır ve karaktere baştan çıkarıcı bir nitelik katar. Kırmızının Femme Fatale karakterler üzerindeki kullanımı, onu sadece bir renk olmanın ötesine taşır ve bir arketipe dönüştürür. İçerdiği güvenilmezlik, erotizm ve baştan çıkarıcılık gibi anlamlarıyla birlikte, kırmızı giyinen kadına dair bir alt metni de barındırır. Seksiliğin açıkça dışavurumunu, dikkat çekmenin özgüveniyle birlikte karşısında duran kişiye (erkek karakter/izleyici) aldatıcı ve büyüleyici sinyaller gönderir.

Kırmızı ayrıca şeytani ve günahı temsil eder.<sup>90</sup> Bu bağlamda Femme Fatale karakterinde kırmızı rengin kullanımı, onun şeytani ve kötücül tarafına bir göndermedir. Femme Fatale, erkek karakteri baştan çıkararak; günah işlemeye, ahlaki bir karmaşa yaratmaya zorlar ve onu pusuya düşürmeye çalışır. Femme Fatale, savaş döneminde çalışan kadının ekonomik açıdan güç sahibi olması ve bu sayede bağımsızlaşmasının bir temsilidir.<sup>91</sup> Femme Fatale'in her zaman bir hedefi ve gerçekleştirmesi gereken bir amacı vardır. Bu kadının idealinde geleneksel bir aile hayatı sürdürmek ya da anne olmak yoktur. Tüm bu bilgilerden hareketle ve Femme Fatale stereotipinde yansıtılan biçimiyle; toplumdaki geleneksel kadın rolüne uymayan, bağımsız ve kendi kendine yetebilen kadın, şeytanlaştırılmaya çalışılmaktadır.

Femme Fatale stereotipinde sıklıkla görülen bir diğer kostüm de takım elbise ve döpiyestir. İki parçadan oluşan ceket/pantolon veya döpiyes adı verilen ceket/etek kombini olan bu kıyafetler, Femme Fatale stereotipiyle özdeşleşmiş giysilerdendir (Bkz. Resim 3.6).

<sup>89</sup> Eva Heller, *La Psicología del Color*, s.55.

<sup>90</sup> A.g.k., s.57.

<sup>91</sup> Bkz (72), s.93.



**Resim 3.6:** Döpiyes/takım elbisenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Takım elbise, maskülen duruşun önemli bir göstergesi olarak Femme Fatale'in güçlü ve kararlı yönüne atıfta bulunur. Bu stereotipde takım elbise, feminenleştirilmiş bir görünümde sunulur. Koyu tonlarda, maskülen tarzda tasarlanmış bir ceket ve düz uzun etekten oluşan takım elbisenin erkeksi çağrışımı; ipek bluz, küpe ve çanta gibi birtakım kadınsı aksesuarlarla yumuşatılır.<sup>92</sup> Ataerkil dünyada erkek gücünü taklit eder biçimde giyilen bu

<sup>92</sup> Fred Davis, **Moda, Kültür ve Kimlik**, s. 60,61.

takımlar, kadınların iş dünyasında varlık gösterebilmek için maskülen bir görünüme sahip olması gerekliliğinin kanıtıdır. Sinemadaki kullanımı da bu söylemle paralellik gösterir.

Femme Fatale stereotipinin kıyafetlerinde göğüs dekoltesi başta olmak üzere, çeşitli tarzlarda dekolte kullanımı oldukça fazladır. Dekoltenin kadınları erkeklerden ayıran bir unsur olarak öne çıkmasının tarihi Antik Roma uygarlığına kadar uzansa da özellikle Orta Çağ'ın sonralarına doğru, bu konuda radikal bir adım atılmış ve dekoltenin kullanım alanı genişlemiştir.<sup>93</sup> Artık dekolte, kadın giyiminin erkek kostümünden ayrılmasını pekiştiren bir işlev görmeye başlamıştır. Kadın giydiği ve giymedikleriyle -bütün bedeniyle- cinsel bir çekim alanı oluştururken, erkeğin libidosu genital bölgesine indirgenmiştir.<sup>94</sup> "Süslenme" endişesini kadınlara bırakan erkeklerin kıyafetleri gittikçe tekdüze ve üniforma benzeri bir form olarak takım elbise halini almıştır.<sup>95</sup> Kadınlar ise kıyafetleri, süslü aksesuarları ve dekolte ile çok daha geniş, karmaşık ve renkli bir dünyaya sahip olmuşlardır.

*"Erkek, tüm çekiciliğini giysisine koymaya devam etti, oysa kadın bundan sonra çift pozlama ve süsleme silahına sahipti."<sup>96</sup>*

Flügel'in çift pozlama olarak tanımladığı kapatılan ve açıkta bırakılan katmanlardan oluşan yapıyla kadın giyimi, dekoltenin kadınlara özgü bir silah olduğu düşüncesinin temeli haline gelmiştir. Ana akım sinemada da örneklerini sıkça gördüğümüz şekilde dekolte, kadınların çevresindeki insanları manipüle etmek üzere kullandıkları etkin bir araç olarak resmedilmiştir. Eril nazarın dekolteye ve cinsel bir haz nesnesi olarak kadın vücuduna bakışı, dekolteyi, Femme Fatale stereotipi başta olmak üzere, tehlikeli ve sinsi kadın imajının önemli bir göstergesi haline getirmiştir. Femme fatale stereotipinde en sık

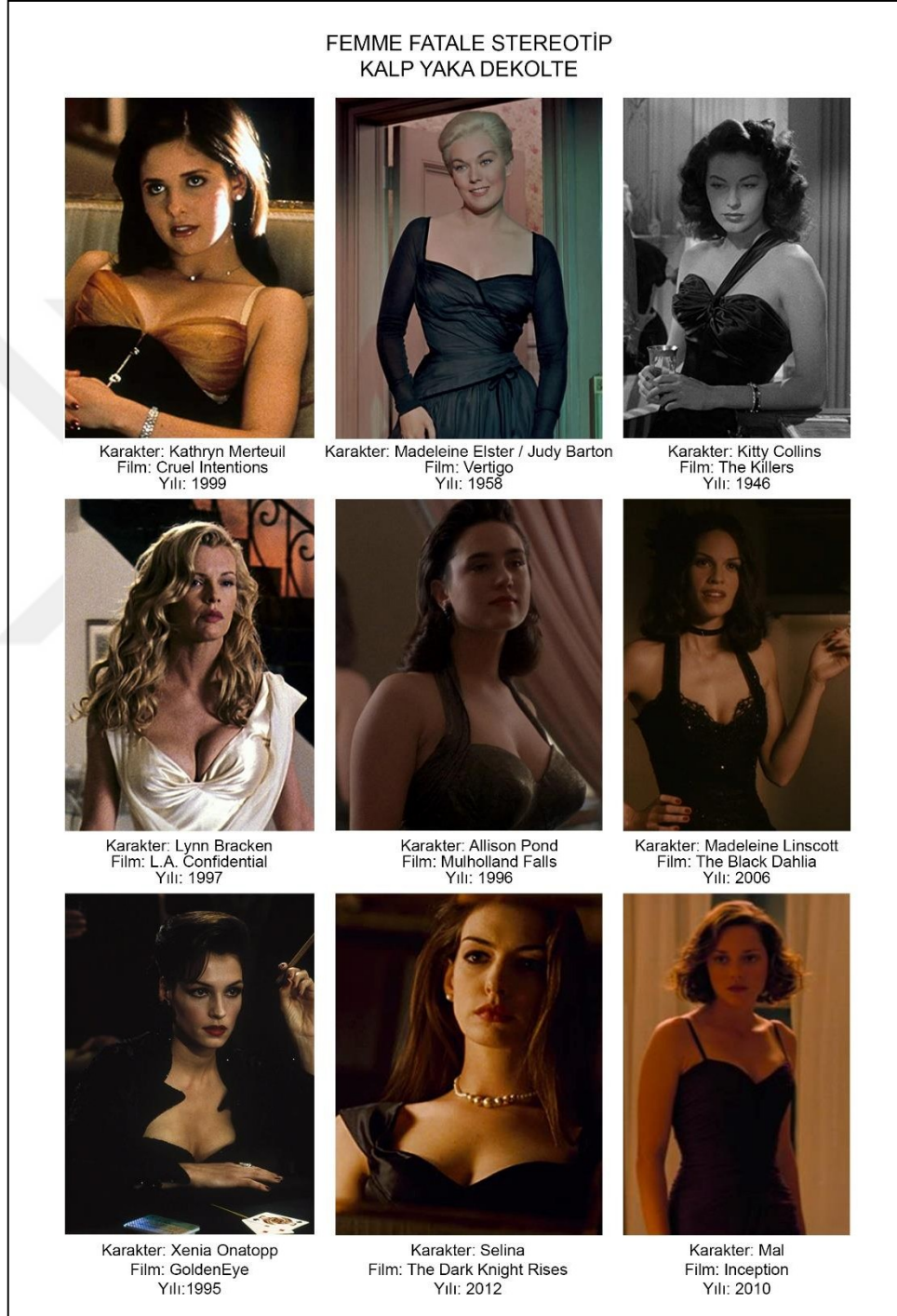
<sup>93</sup> John C. Flügel, **The Psychology of Clothes**, s.106.

<sup>94</sup> A.g.k., s.107.

<sup>95</sup> Lawrence Langner, **The Importance of Wearing Clothes**, s.199.

<sup>96</sup> Bkz. (93), s.106.

karşımıza çıkan dekolte biçimleri ise kalp yaka ve V yaka göğüs dekoltesi olmuştur (Bkz. Resim 3.7, Resim 3.8).



**Resim 3.7:** Kalp yaka dekoltenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

FEMME FATALE STEREOTİP  
V YAKA DEKOLTE



Karakter: Qi'ra  
Film: Solo: A Star Wars Story  
Yılı: 2018



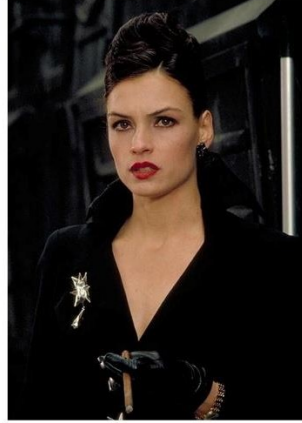
Karakter: Lil Andrews  
Film: Red-Headed Woman  
Yılı: 1932



Karakter: Stella  
Film: RocknRolla  
Yılı: 2008



Karakter: Maggie  
Film: Point of No Return  
Yılı: 1993



Karakter: Xenia Onatopp  
Film: GoldenEye  
Yılı: 1995



Karakter: Evelyn Mulwray  
Film: Chinatown  
Yılı: 1974



Karakter: Veronica  
Film: Chinatown  
Yılı: 1974



Karakter: Jane Smith  
Film: Mr. & Mrs. Smith  
Yılı: 2005



Karakter: Lucinda Harris  
Film: Derailed  
Yılı: 2005

**Resim 3.8:** V yaka dekoltenin Femme Fatale stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

### 3.2.2 Manic Pixie Dream Girl

Stereotipleşmiş karakterlerden biri de “Manic Pixie Dream Girl” (manik peri rüyası kızı) karakteridir. Terim, film eleştirmeni Nathan Rabin tarafından terminolojiye kazandırılmıştır. Rabin (2007) *mpdg*<sup>97</sup>’yi;

*“Sadece hassas yazar-yönetmenlerin ateşli hayal güçlerinde var olan, kara kara düşünen genç erkeklere hayatı ve hayatın sonsuz gizemlerini ve maceralarını kucaklamayı öğretmek için var olan hayat dolu, yüzeysel kadın karakterler”<sup>98</sup> olarak tanımlamıştır.*

*Mpdg* stereotipi, ilginç ve eksantrik kişiliğiyle; umutsuz, depresif erkeğin karşısına çıkan, özgüveni yüksek, çocuksu karakterlerdir. Karakterin anlatı içinde bir derinliği veya gelişimi olmaz, tek boyutlu yansıtılır. Karakterin odağı erkek karakterin yaşamıdır. Varlığının amacı; umutsuz erkeğin hayata tutunmasını sağlamak, neşesi ve çılgınlığıyla erkeğin hayatına renk katmaktır. Depresif erkek karakterin kurtarıcısı rolünü üstlenir. Özgün ve özgürdür. Karakter, her zaman diğer insanlardan farklı bir tarzı ve zevki olan bir kişi olarak yansıtılır. Dinlediği müziklerin, giydiği kıyafetlerin, izlediği filmlerin özgünlüğü, karakterin eksantrik kişiliğinin dışavurumudur. Gerçek olamayacak kadar güzel ve iyi olan bu kadın, erkek fantezisinin bir ürünüdür.

Bu karakterlerin giyimi birçok açıdan benzerlikler taşır. El örmesi bere ve atkı benzerliklerin başında gelir (Bkz. Resim 3.9). Rahat, sevimli ve özgün kişiliğini, renkli el örmesi bereler ve hacimli atkılarla izleyiciye yansıtır.

<sup>97</sup> **Mpdg**: Manic Pixie Dream Girl.

<sup>98</sup> Nathan Rabin, **The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown**, <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>, erişim tarihi:02.03.2021.

MANIC PIXIE DREAM GIRL STEREOTİP  
BERE / ATKI



Karakter: Anika  
Film: Lonesome Jim  
Yılı: 2005



Karakter: Claire Colburn  
Film: Elizabethtown  
Yılı: 2005



Karakter: Muriel  
Film: The Accidental Tourist  
Yılı: 1988



Karakter: Polly Prince  
Film: Along Came Polly  
Yılı: 2004



Karakter: Annie Hall  
Film: Annie Hall  
Yılı: 1977



Karakter: Sara Deever  
Film: Sweet November  
Yılı: 2001



Karakter: Laura  
Film: Te presento a Laura  
Yılı: 2010



Karakter: Dylan Morgan  
Film: Cas & Dylan  
Yılı: 2013



Clementine Kruczynski  
Film: Eternal Sunshine of  
the Spotless Mind  
Yılı: 2004



Karakter: Jovie  
Film: Elf  
Yılı: 2003



Karakter: Beth Buchwald  
Film: Adam  
Yılı: 2009



Karakter: Siobhan  
Film: Rory O'Shea Was Here  
Yılı: 2004

**Resim 3.9:** Bere ve atkının Manic Pixie Dream Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Mpdg stereotipinde öne çıkan bir diğer kombin ise ceket ve etek kullanımınıdır (Bkz. Resim 3.10).



**Resim 3.10:** Ceket ve eteğin Manic Pixie Dream Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Genellikle midi/maxi boylardaki renkli, desenli, A kesim etekler, dış giyimlerle birlikte kombinlenir. Oluşturulan bu ceket/etek kombinasyonunda bir uyum gözetilmez. Karmaşık ve salaş görünümlü bu kombinasyon biçim ile karakterin spontane kişiliği paralellik gösterir. Ayrıca yaz mevsiminde çekilen filmlerde dahi mpdg karakterinde görülen dış giyim; soğuktan korunma amacıyla değil, stereotipin özelinde kullanılan bir giysi elemanı olduğunu gösterir niteliktedir.

Kullanılan etek kesimi, stereotipin genelinde benzerlik taşır. Vücut hatlarını belli etmeyen ve hareket özgürlüğü sağlayan çan ve A kesimli bol etekler, karaktere ilk bakışta bedeniyle değil; enteresanlığı, özgünlüğü ve bohemliğiyle dikkat çeken bir görünüm kazandırır. Bol ve kat kat elbiselerin altında, erkek karakterin beklentisini tam anlamıyla karşılayacak bedeni daha sonra gün yüzüne çıkar. Tam anlamıyla “rüya kadınıdır”.

Mpdg stereotipindeki bir diğer ortak giyim ise, çapraz takılan postacı çantanın kullanımınıdır (Bkz. Resim 3.11). Yerleşik algıdaki şık ve dış görünüme önem veren güzel kadın imajıyla tezatlık gösterecek şekilde giyinen bu karakter, bütün ihtiyaçlarını sığdırabildiği büyük ve kullanışlı çantalar taşımaktadır.

MANIC PIXIE DREAM GIRL STEREOTİP  
POSTACI ÇANTA



Karakter: Violet  
Film: Watching the Detectives  
Yılı: 2007



Karakter: Molly Mahoney  
Film: Mr. Magorium's Wonder Emporium  
Yılı: 2007



Karakter: Elise Sellas  
Film: The Adjustment Bureau  
Yılı: 2011



Karakter: Polly Prince  
Film: Along Came Polly  
Yılı: 2004



Karakter: Sara Deever  
Film: Sweet November  
Yılı: 2001



Karakter: Siobhan  
Film: Inside I'm Dancing  
Yılı: 2004



Karakter: Alice  
Film: Closer  
Yılı: 2004



Karakter: Girl  
Film: Once  
Yılı: 2007



Karakter: Jordan Roark  
Film: My Sassy Girl  
Yılı: 2008



Karakter: Claire Colburn  
Film: Elizabethtown  
Yılı: 2005



Karakter: Penny Lane  
Film: Almost Famous  
Yılı: 2000



Karakter: Ramona Flowers  
Film: Scott Pilgrim vs. the World  
Yılı: 2000

**Resim 3.11:** Postacı çantanın Manic Pixie Dream Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

### 3.2.3 Action Girl

Sinemada sıklıkla başvurulan stereotiplerden bir diğeri de “Action Girl” (aksiyon kızı) karakteridir. Genellikle aksiyon ve süper kahraman türüne ait filmlerde görülen kadın arketipidir. Cesur, savaşmaktan çekinmeyen, fiziksel olarak erkek kadar güçlü resmedilen karakterlerdir. Kökleri Yunan mitolojisinin kadın tanrıçaları Athena ve Artemis’e kadar uzanan bu karakter; doruk noktasına 1970’li yıllarda ulaşmış olup, günümüzde de popülerliğini sürdürmektedir.<sup>99</sup>

Karakter yapısı olarak Action Girl; zayıf noktası olmayan, güçsüzlük belirtisi göstermeyen, duyguları yerine mantığıyla hareket eden bir stereotiptir. Hassasiyeti bulunmaz. Son derece rasyonel hareket eder. Bu stereotipte sıklıkla deri malzemedен yapılan giysiler tercih edilmektedir. Özellikle deri ceket, bu karakterin yansıtılmasında en çok başvurulan giysi elemanlarının başında gelir. Deri malzeme, kökeni itibarıyla vahşi güdülere gönderme yapar.

*“Deri giymek her zaman ölümle bağlantılıdır ve ölü hayvanın gücünü kullanıcısına aktarma arzusunu ifade eder. Deri aynı zamanda arkaik bir vahşeti de sembolize eder.”*<sup>100</sup>

Deri kumaş bu nedenle ilkel güdülerin ağırlıkta olduğu karakterlerde; sertliği, gücü ve meydan okumayı en iyi yansıtacak seçim olarak öne çıkmaktadır (Bkz Resim 3.12).

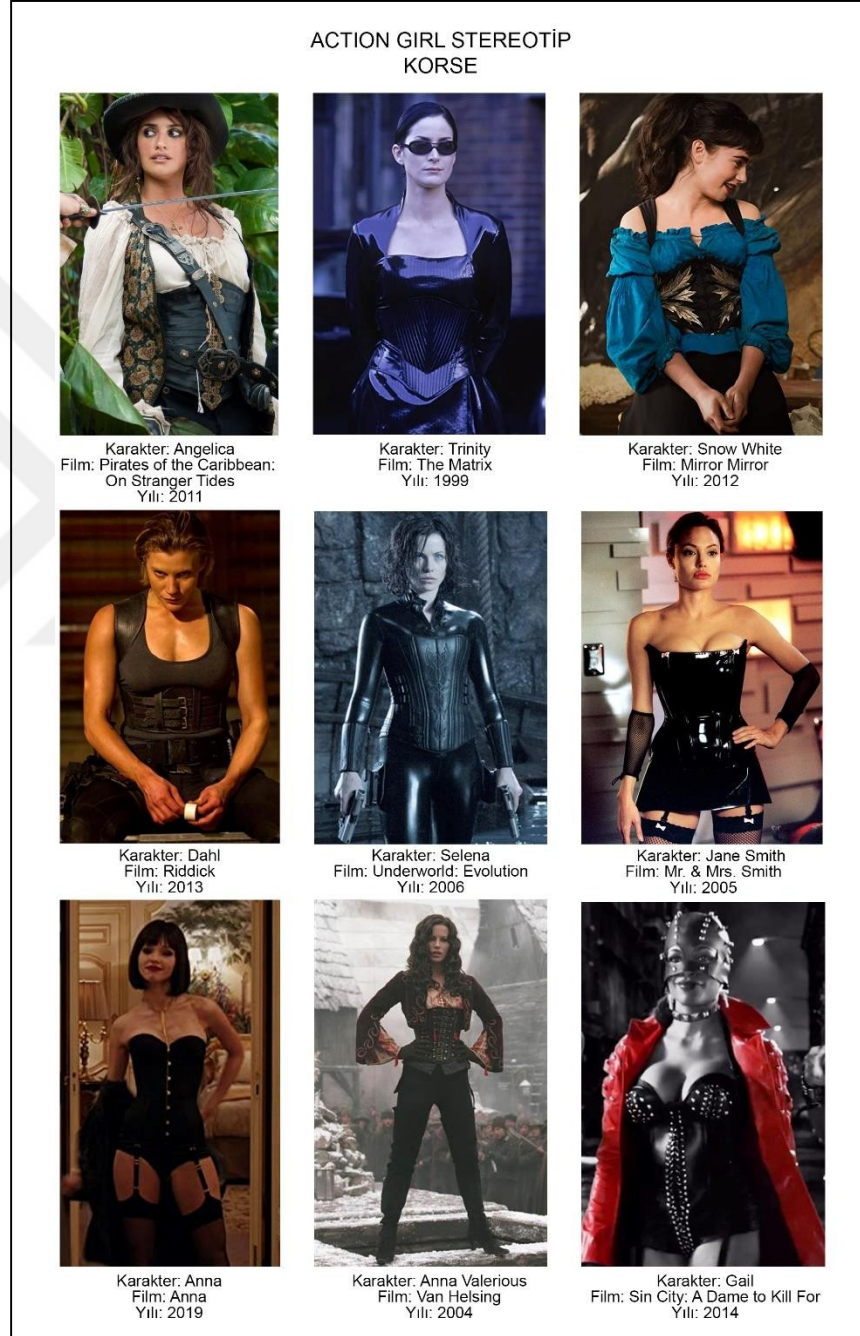
<sup>99</sup> Fiske-Dobell ve McCullough, <https://the-take.com/watch/the-tough-girl-trope-explained>, erişim tarihi:26.05.2021.

<sup>100</sup> Catharina Ruess, **Looking Cool in Black Leather**, <https://www.fashionstudiesjournal.org/4-essays-/2017/7/28/cool-poses-with-leather-jackets>, erişim tarihi:17.03.2021.



**Resim 3.12:** Deri ceketin Action Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Action Girl stereotipinde sık görülen bir diğer giyim elemanı ise korsedir (Bkz. Resim 3.13). Korse, fallik bir fetiş sembolüdür. Bedene oturan ve onu daha da ön plana çıkaran destekleyici bir gysi olarak; fallik sembolizme ve kadın bedeninden duyulan hazza vurgu yapar.<sup>101</sup>



**Resim 3.13:** Korse'nin Action Girl stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

<sup>101</sup> Bkz. (93), s.99.

Action Girl stereotipi formüle edilecek olunursa; erkek gücü ve rasyonalitesinin kadın bedeninde sunulması olarak ifade edilebilir. Güçlü ve rasyonel tarafı maskülen bir nitelik gösteren bu stereotipin, fiziksel görünümüne ilişkin tasvirler, ironik biçimde kadın bedeninin fetişleştirilerek teşhir edilmesiyle oluşur. Bu tasvirler, eril bakışa hitap edecek şekilde kurgulanır ve kadın bedeni, seyirlik bir nesneye dönüşerek metalaşır.

Flügel'in bahsettiği biçimiyle; olabildiğince dar ve sıkı giyinen insanlar, fiziksel olarak sıkılığın dışında, ahlaki açıdan da bu referansa işaret etmektedir.<sup>102</sup> Ahlaksızlık olarak nitelendirilen gevşekliğin dizginlenmesi anlamına gelir. Sıkılık, her daim kontrol altında olmanın bir ifadesidir. Sert ve kalın yapılı kumaşları giyen insanlar da fiziksel olarak sertlik, ahlaki açıdan doğruluk ve katı tutumla ilişkilendirilmektedir. Eski zamanlarda kullanılan zırhın ve şövalyeliğin ahlaki değerleri bu kumaşlarda kendine yer bulmaktadır<sup>103</sup>. Gerek vücudu saran sıkı yapısı gerekse sert dokusu itibarıyla bahsi geçen sembolik göstergeleri bünyesinde barındıran deri malzemenin ve korsenin Action Girl stereotipinin gösteriminde sıkça kullanılması şaşırtıcı değildir.

### 3.2.4 Gold Digger

Türkçeye “para avcısı” olarak çevrilebilecek olan “Gold Digger”, sinemada gösterilen bir diğer kadın stereotipidir. Gold Digger, kendisinden yaşlı ve varlıklı olan bir erkekle serveti için birlikte olan/olmaya çalışan karaktere denir.<sup>104</sup> Genç ve güzel olan bu karakter, kadınsı cazibesini kullanarak erkeği baştan çıkartmaya çalışır. Amacı erkeğin mirasına ve zenginliğine ulaşmaktır. Sinemada erkek versiyonları da görülen bu karakter, çoğunlukla kadınlar üzerine kurulmaktadır. Bu stereotip; herhangi bir ilgi alanı olmayan, kendisi dışındaki dünyaya karşı duyarsız, entelektüel birikimden

<sup>102</sup> Bkz (93), s.76.

<sup>103</sup> Alison Lurie, **The Language of Clothes**, s.16.

<sup>104</sup> **Cambridge Dictionary**, erişim tarihi:06.05.2021.

yoksun, yüzeysel kişiler olarak resmedilmektedir. Karakterin tembel bir tabiatı olup, zamanının çoğunu lüks evinde, havuzunda ya da alışverişte geçirir. Üretken bir faaliyette bulunmaz, sürekli olarak tüketen bir karakter olarak gösterilir. Stereotip bu yönüyle, eril söylemde sıklıkla kendine yer bulan; erkeğin üreten, yapıcı pozisyonunu; kadının ise tüketen, yıkıcı pozisyonunu vurgular.

Gold Digger'ın kökleri oldukça eskiye dayanmaktadır. 1880'lerde ABD'de bazı eyaletler ve işletmeler, evli kadınların çalışmasını yasaklamıştır.<sup>105</sup>Yaygın olan anlayışa göre; evli kadınlar eşleri vasıtasıyla finansal istikrar ve güvenceye ulaşabilmektedir. Bu nedenle kadınlar evlenir evlenmez işten atılmıştır. Halihazırda bekar ve işsiz olan kadınlar da bu kararı destekleyen eylemler düzenlemiştir. (Bkz. Resim 3.14).



**Resim 3.14:** Boston, Massachusetts'teki Acil Yardım İdaresi merkezinde evli kadınların işe yerleştirilmesini protesto eden işsiz, bekar kadınlar, 1935.<sup>106</sup>

<sup>105</sup> Erin Blakemore, **Why Many Married Women Were Banned From Working During the Great Depression**, <https://www.history.com/news/great-depression-married-women-employment>, erişim tarihi:01.02.2021.

<sup>106</sup> <https://www.history.com/news/great-depression-married-women-employment>, erişim tarihi:04.05.2021.

Evli kadınların çalışmasının yasaklanması, kadının finansal güvencesini, sosyal hayatını ve geleceğini, bütünüyle evli olduğu erkeğe bağlı kılmıştır. Bu bağlamda evlilik kurumu, kadınlar için, geleceğini güvence altına almak noktasında en önemli fırsatlardan biri haline gelmiş ve bir yönüyle yatırıma dönüşmüştür<sup>107</sup>. Yaşanan bu süreç, eril bakışın süzgecinden geçerek sinemadaki karşılığını Gold Digger stereotipi üzerinden bulmuştur. Bu olgu, bir yönüyle kadınların çalışma haklarının ellerinden alınması ve bu nedenle toplumsal hayatta karşılaştığı zorlukların, eril bakış tarafından yeni bir okumaya tabi tutulması ve “servet avcılığı” olarak etiketlenip, karikatürleştirilmesidir.

*“Gold digger metinlerinde yer alan bilge kadınlar, dönemin zorluklarını biliyorlar ve bu nedenle, kendilerini hayatta kalmaya zorlayan sistemdeki kusurları ortaya çıkarırken, statülerini yükseltme girişimlerinde sosyal ve ahlaki olarak haklı çıkıyorlar.”<sup>108</sup>*

Büyük buhran zamanının kadın izleyicileri için, emeklerinin karşılığını alamadıkları bir dönemde, Gold Digger stereotipi onlara bir kaçış fantezisi sunmuştur. Bu stereotipin gayriahlaki bulunması ve cezalandırılması ise çok uzun sürmemiştir. 1934 yılında Hays Yasası'nın yürürlüğe girmesiyle dolandırıcı ve suçlu konumuna getirilen bu kadınlar, stüdyo sansürcüleri tarafından yasaklanmıştır.<sup>109</sup> Hiçbir üretken faaliyette bulunmayan, entrikalar planlayan, yıkıcı veya kötücül kimseler olarak resmedilen kadın karakterler ise filmlerde cezalandırılmaya tabi tutulmuştur.<sup>110</sup>

<sup>107</sup> Sandra Fredman, **Women and the Law**, s.98.

<sup>108</sup> Clarence R. Slavens, **The Gold Digger as Icon: Exposing Inequity in the Great Depression**, s.72.

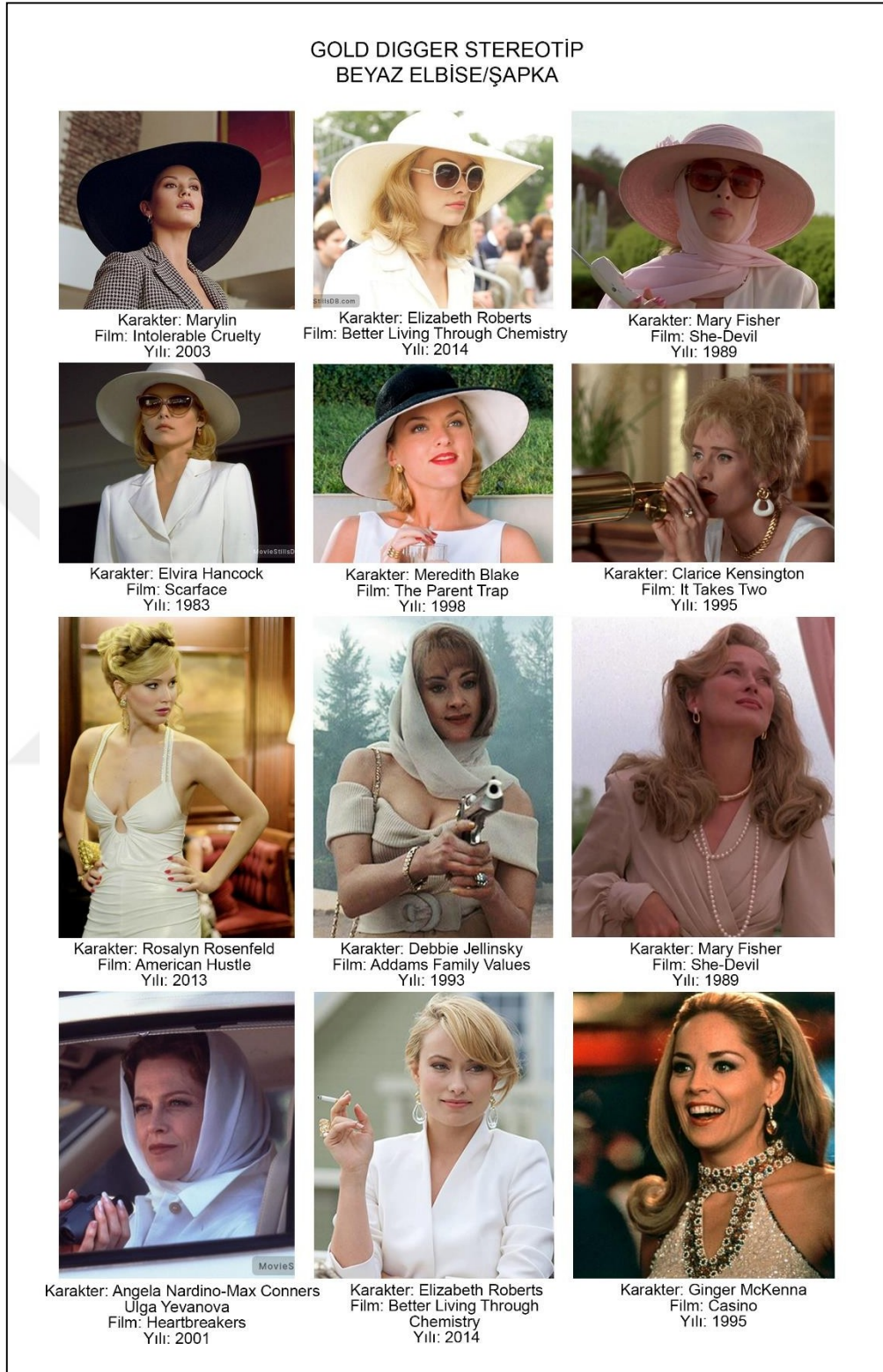
<sup>109</sup> **Hays Code (Hays Yasası)**: Katolik Kilisesinin baskısı sonucu; Hollywood sinemasındaki şiddeti ve pornografiyi denetim altına almak amacıyla, 1934-1967 yılları arasında yürürlükte olan sansür yönergesi. (Bkz. (80), s.98)

<sup>110</sup> Bkz (80), s.190.

Gold Digger karakterlerin sıklıkla beyaz elbiseler tercih etmesi, kötücül ve entrikacı doğalarını gizlemek; saf ve temiz bir imaj oluşturma çabalarına bir atıftır. Bu karakterlerin yine sıklıkla büyük şapkalar ve gözlükler tercih etmesinin sebebi, kendilerine aristokrat bir arka plan kurgulamaktır. Ayrıca bu şapkalar, kendilerinden aşağıda gördükleri insanlar ile aralarına koymak istedikleri mesafeyi sembolize etmektedir.<sup>111</sup> Aksesuar olarak kullanılan güneş gözlüğü de mesafeyi ve diğer herkesten yalıtılmışlığı göstermeye hizmet etmektedir. Bu stereotipin kullandığı bir diğer gösterge ise; sonradan elde edilen zenginlik ve refahın bir dışavurumu olan büyük, gösterişli ve pahalı takılardır. Kullanılan bütün bu göstergeler, “sonradan görmeliğin” abartılı ve şaşaalı yapısını içinde barındırır (Bkz. Resim 3.15).

---

<sup>111</sup> Bkz (93), s.127.



**Resim 3.15:** Beyaz elbisenin ve şapkanın Gold Digger stereotipinde kullanım örneklerininine alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Gold Digger stereotipinin en ayırt edici özelliklerinden birisi, sıklıkla sabahlıklarıyla gösterilmesidir (Bkz. Resim 3.16).



**Resim 3.16:** Geceliğin ve sabahlığın Gold Digger stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Gold Digger stereotipindeki kadınlar, eşleri üzerinden finansal güvence elde eden, gelecek kaygısı bulunmayan, tembel ve keyfine düşkün karakterler olarak resmedilmektedir. Vakitlerinin çoğunu yatak odalarında kendi güzellikleri için harcamaktadırlar. Buradan hareketle, Gold Digger karakterlerin sınırsız boş zamanlarını izleyiciye en iyi yansıtma biçiminin gecelik ve sabahlıklarla sağlandığı söylenebilir.

Gold Digger stereotipinde tekrarlı olarak kullanılan giysi elemanları ve aksesuarlar, bu kadınların sonradan görme, entrikacı karakterlerine ve aylak doğalarına gönderme yapmaktadır. Çoğunlukla sosyal yaşamdan uzak, sabahlıklarıyla evde; kendi etrafında dönen dünyalarında megaloman bir görünüm sergileyen bu kadınlar, sosyal yaşama karıştıklarında alabildiğine gösteriş düşkünü kimseler olarak temsil edilmektedir. Bu yönüyle sabahlık onların tembel, üretken olmayan yönüne vurgu yaparken; şapka, gözlük ve takı gibi aksesuarlar, sahte bir soylu kökenin inşa çabasını göstermektedir. Eril nazarın oluşturduğu bu stereotip; kadını, erkeğin sırtından geçinen faydacı bir karakter olarak yansıtmaktadır.

### 3.2.5 Damsel in Distress

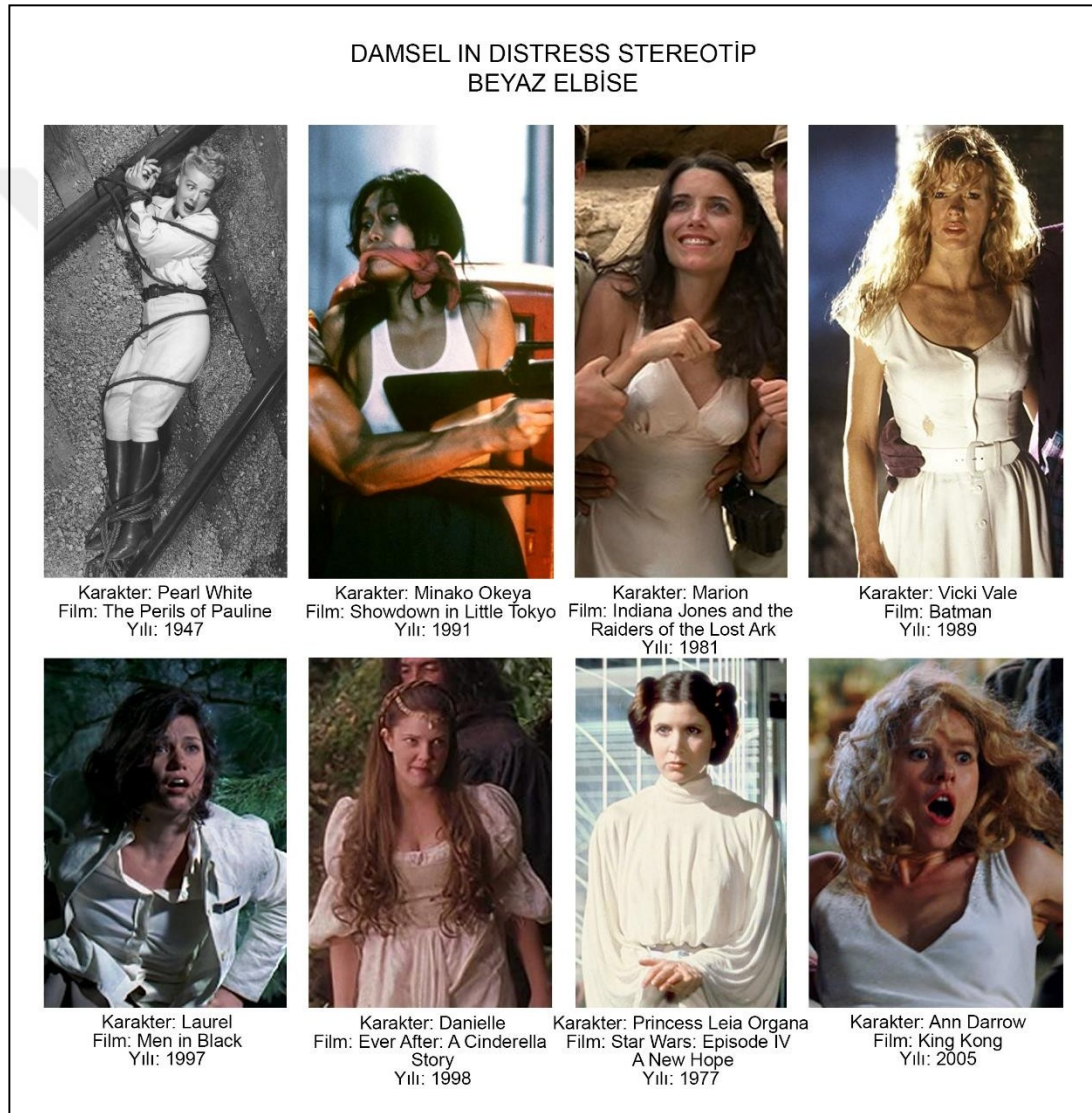
Damsel in Distress (tehlikede olan kadın) stereotipindeki kadın, genellikle tehlike altında veya tutsak olan ve erkek kahraman tarafından kurtarılmayı bekleyen bir karakter olarak resmedilir.<sup>112</sup> Kökeni prens ve prenses masallarına kadar uzanmaktadır. Damsel in Distress stereotipindeki kadınlar hassas ve kırılgan yapıdadırlar. Ana karakter olarak yer aldıkları hikayelerde dahi bir aksiyon göstermeyen, sabit ve pasif bir konumdadırlar. Bu hikayelerde hareket halinde olan erkek karakterlerdir. Dolayısıyla anlatı esas olarak erkek karakter etrafında dönmektedir. Damsel in Distress stereotipindeki kadın, hikayeyi destekleyen, baş kahramana motivasyon

---

<sup>112</sup> Cambridge Dictionary, erişim tarihi:07.05.2021.

sağlayan bir yan karakter olmanın ötesine geçemez. O, hapsedildiği yerde beyaz atlı prensini bekleyen masum bir kadındır.

Damsel in Distress karakteri, sinemada en çok beyaz elbiseler içinde görülmektedir (Bkz. Resim 3.17).



**Resim 3.17:** Beyaz elbisenin Damsel in Distress stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Beyaz rengin semiyotik anlamları olan; saflık, lekesizlik, masumiyet ve ahlak bu stereotipteki kadında somutlaşmaktadır. Bu sağlıklı, güzel ve genç görünümlü, masum bakire, erkeğin gözünde yüceltilir. Erkek karakterin nihai amacı, kadın karakteri kurtarmak ve onun güvenini, sevgisini kazanmaktır.<sup>113</sup> Damsel in Distress'in varlığı, baş kahramana cesaret verir. Baş kahraman, beyazlar içindeki kadına ve onun temsil ettiği tüm değerlere sahip olma arzusuyla her türlü zorluğa katlanır, bu uğurda ölebilir. Kahraman ondan ilham alır ve onun için savaşır. Çoğu zaman da verdiği savaşın ödülü olarak beyaz elbiseli kadına sahip olur.

Bu kadın saflığını ve ışıltısını kahraman için sürdürmelidir. Bu hikayelerde kadın karaktere düşen görev; erkeği için kendini kusursuz bir biçimde muhafaza etmek ve kurtarılmayı beklemektir. Bu yönüyle, Damsel in Distress stereotipinin kullanıldığı hikayeler, toplumsal hayatta karşımıza çıkan namus, ahlakçılık ve bekaret kavramlarına bir gönderme olarak okunabilir. Kadın, bekaretini koruyarak erkeğin gelip onu cinsel anlamda özgürleştirmesini bekler. O güne kadar kadın, cinselliğini baskılamak ve bir anlamıyla üstünü kapatıp onu hapsetmek zorundadır. Bu stereotipteki kadın karakterlerin hapsedilip bağlanması; toplumsal hayatta karşımıza çıkan bekaretin korunduğuna ilişkin semiyotik bir gösterge olarak kullanılan kuşak ile paralel bir okumaya tabi tutulabilir.

### 3.2.6 Ice Queen

Sinemada yaygın olarak kullanılan bir diğer kadın karakter ise "Ice Queen" (buzlar kraliçesi) stereotipidir. Ice Queen, rasyonel kararlarla hareket eden, duygularını belli etmeyen, kararlı, baskın ve soğuk yapılıdır. Ice Queen stereotipinin kökleri, "evil queen" (şeytani kraliçe) olarak, 1812'de Grimm

---

<sup>113</sup> Sarah Gailey, **Storytelling Through Costume: The Woman in White**, <https://www.tor.com/2017/03/21/storytelling-through-costume-the-woman-in-white/>, erişim tarihi:09 Mart 2021.

Kardeşler'in yazdığı Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler Masalı'na kadar uzanır. Masaldaki kötücül ve kibirli kraliçe, bu stereotipin ilk örneği olarak değerlendirilebilir. Ice Queen, amacı ve idealinin odağından sapmadan hikâyede yer alır. Hedeflerine ulaşma konusunda konsantrasyonu yüksektir. Liderlik yönü güçlüdür. Olayların ve kişilerin kendi kontrolü altında olması konusunda hassastır. Soğuk görünümünü dışarıya karşı bir kalkan olarak kullanır. Yalnız kalmaktan çekinmez ve bağımsız hareket etmeyi sever. Ice Queen, kendini herkesten üstün görür. Filmde, Ice Queen stereotipindeki karakterleri iki son bekler: soğuk görünümünün altındaki duygusal yönün ortaya çıkması veya ölüm. Bu stereotip genellikle haddinden fazla endişeli ve öfkeli kimseler olarak resmedilir. Soğuk maskelerinin altında duygularını yoğun yaşayan bir kadın vardır.

Ice Queen stereotipinde kullanılan giysilerin göze çarpan özelliklerinden ilki, sivri yakaların kalkık bir biçimde kullanılmasıdır (Bkz. Resim 3.18). Flügel'e göre, yaka gibi sivri ve dik biçimli kıyafetler, erkek üreme organlarına dikkat çekici biçimde benzerlik gösterdiği için ve belki de doğası gereği, çok güçlü fallik çağrışımlar barındırır. Fallik sembollerin giysilerdeki ana işlevi, cinsel gücün gururlu bir dışavurumudur.<sup>114</sup> Ice Queen stereotipinde kullanılan sivri ve kalkık yaka; kadın karakterin güçlü imajını, maskülen bir gösterge üzerinden izleyiciye yansıtır. Buradan hareketle, ana akım sinemadaki kadın karakterlerin güçlü görünmek için, feminen yanlarını gizleyip maskülen görünümlü kıyafetler giymek zorunda kaldığı söylenebilir. Kadınsı göstergelerin zayıflık olarak kabul edilmesinden dolayı; güçlü, soğuk ve rasyonel olan kişinin -kadın dahi olsa- maskülen bir imaj çizmesi gerekmektedir.

---

<sup>114</sup> Bkz (93), s.124.



**Resim 3.18:** Sivri yakanın Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Beyazperdede gösterilen kral, kraliçe gibi hükmedici, dominant ve güç sahibi otoriter karakterlerin genellikle yakaları kalkık bir biçimde tasvir edilmesi bir tesadüf olarak görülemez. Omuz ve baş gölgesini öne çıkaran bir giysi elemanı olarak sivri ve kalkık yaka; otoriter ve güçlü kişilerin, lider ve karar verici olma pozisyonlarına ilişkin bir metafor olarak kullanılır ve izleyicinin tüm

dikkatini bu bölgeye toplar. Bu metafor, semiyotik bir gösterge olarak, bu kimselerin ilkel bedensel aktiviteleriyle değil, akla dayalı ve karar verici yönleriyle gücü kullandıklarına ilişkin bir gönderme olarak okunabilir.

Kalkık ve sivri yakanın kullanılmasına ilişkin bir diğer motivasyon ise, karakterin kararlılığına ilişkin bir gösterge olmasıdır. Sivri ve kalkık yaka; zor, çetrefilli ve kararlılık gerektiren bir maceraya çıkan karakter için adeta bir zırh ve kalkan işlevi görmektedir. Sinemada oluşturulan bu algının gündelik hayattaki yansımasına ilişkin Flügel'in anlattığı anekdot çarpıcı bir örnektir:

*“Tanıdığım bir genç, zor ve yorucu bir oyunu öğrenirken dahi olağandışı yüksek yakasını çıkarmaya ikna edilemiyor, kendisine yöneltilen itiraz ve alaylara, yapacağı iş zor olduğu için bu yakaya ihtiyaç duyduğu cevabını veriyordu.”<sup>115</sup>*

Ice Queen stereotipinde kullanılan bir diğer yaka formu ise hâkim yaka da denilen dik yakadır (Bkz. Resim 3.19). Bu yaka tipi -erkek veya kadın fark etmeksizin- genellikle yönetici ve lider pozisyonunda olan karakterlerde görülür. Dik yaka mesafeyi, ulaşılmazlığı temsil eder. Yakanın yapısı itibarıyla dik ve sert formu da fallik bir semboldür.<sup>116</sup> Giyen karakterin gücünü, kararlılığını ve anlamsız dikkat dağınıklığından muafiyetini yansıtır. Ayrıca, bu şekilde giyinen karakterler genellikle kariyer odaklı, işine bağlı, ciddi ve doğrucu kimselerdir. Profesyonel bir tutumla hareket ederler.

*“(...) yakanın, özellikle de sert yakanın benzer sembolik anlamlar ihtiva ettiğini düşünüyorum. Görünen o ki, itibarlı birçok erkek kolalı yakanın sertliğinden hoşlanıyor, kendini bu sayede güçlenmiş hissediyor ve yakanın yokluğunda ya da buruşuk bir yaka giydiğinde benzer şekilde aşağılık hissine kapılıyor. Seçkin bir bilim adamı bana, yumuşak yakayla kendini "saygın bir insan" gibi hissetmediğini söylemişti.”<sup>117</sup>*

<sup>115</sup> John Carl Flügel, **Giysi Sembolizmi ve Giysinin Çok Anlamlılığı**, s.122.

<sup>116</sup> Bkz. (93), s.76.

<sup>117</sup> Bkz. (115), s.122.



**Resim 3.19:** Dik yakanın Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Dik yakanın semiyotik kullanım göndermelerinden birisi de bireylerin cinselliğinden soyutlanmasıdır. Benzer biçimde gerek Hristiyanlık dinindeki gerekse İslamiyetteki din adamlarının giysilerindeki yaka formu bu şekildedir. Bu yönüyle dik yaka, cinsel arzulardan ve dünyevi şehvetlerden uzak oluşun simgesidir. Ice Queen stereotipindeki kadın karakterler de benzer şekilde kariyerine veya amacına odaklı, cinsel kimliğini bastıran ya da aseksüel bir profil sergilerler. Sinemada çoğunlukla cinselliği ön plana çıkarılan ve hatta cinsel bir meta olarak kurgulanan kadın karakterlerin; kariyer odaklı, amaçları

doğrultusunda rasyonel bir tutumla hareket eden başarılı kadınlara dönüştüğünde aseksüel bir profil olarak resmedilmesi, eril bakışın haz unsuru haline getiremediği kadını, radikal bir biçimde, neredeyse cinsiyetsizleştirilmesi manidar bir örnektir.

Vatka, giyen kişiyi geniş omuzlu göstermeye yarayan bir giysi elemanıdır. Özellikle erkek takım elbiseleri ve ceketlerinde kullanılır. Erkekler için geniş omuzlu görünmek; kas gücü ile ilişkilendirildiği için önemlidir.<sup>118</sup> Vatka, bu geniş omuzlu, güçlü görünümü sağlamak amacıyla takım elbiseler, askeri üniformalar ve dış giyimde sıklıkla kullanılır.

Vatka, Ice Queen stereotipinde de benzer amaçlarla sıklıkla başvurulan bir giysi elemanıdır. Vatkanın kadın giyimindeki kullanımının, 1980'li yıllarda doruk noktasına ulaşması bir tesadüf değildir. Kadınlar, ikinci dünya savaşı sonrasında, iş gücündeki açığın kapatılması amacıyla gönüllü olarak veya savaşta ölen erkeklerin ardından yaşadıkları ekonomik sıkıntılar sebebiyle zorunlu olarak çalışmaya başlamışlardır.<sup>119</sup> İstihdama katılan kadınların sayısı günden güne yükselmiş, iş hayatındaki pozisyonları kalıcı hale gelmiş ve çalışma hakkı talepleri artmıştır.<sup>120</sup> Ancak 80'li yıllara gelindiğinde, bir takım yönetici pozisyonundaki güçlü kadınlar da ortaya çıkmaya başlamıştır. Dönemin en güçlü ve baskın kadın figürlerinden biri olarak, dönemin İngiltere Başbakanı Margaret Thatcher örnek verilebilir. Erkeklerin dünyası olarak tanımlanan iş hayatı ve kamusal alanda kendine yer bulmaya çalışan kadınların kullandığı giysiler de çeşitli dönüşümlere uğramış ve "power suit" akımı ortaya çıkmıştır. Power suit stili genel anlamıyla; kruvaze bir ceket üzerinde büyük vatkalı omuzlara eşlik edecek pantolon veya etek, topuklu

<sup>118</sup> Bkz (93), s.48.

<sup>119</sup> Jennifer Mower, **Shoulder Pads**, <https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/fashion-photography-archive/article/shoulder-pads>, erişim tarihi 10.04.2021.

<sup>120</sup> Janet L. Yellen, **The History of Women's Work and Wages and How it Has Created Success For Us All**, <https://www.brookings.edu/essay/the-history-of-womens-work-and-wages-and-how-it-has-created-success-for-us-all/>, erişim tarihi: 15.05.2021.

ayakkabı ve genellikle çok hacimli saçlardan oluşuyordu. Bu büyük silüetler, vücudun gerçek şeklini gizlemek ve her yerde mevcut olan erkek bakışıyla daha fazla mücadele etmek için bir kalkan görevi görmüştür.<sup>121</sup> Özellikle Mel Griffith'in 1988 yapımı "Working Girl" filmindeki ikonik görünümü (Bkz. Resim 3.20) bu silüeti ana akım haline getirmiştir.<sup>122</sup>

Ayrıca medyanın dönüştürücü gücü kadar dönemin popüler siyasi ve toplumsal figürleri de bu akımda oldukça etkili olmuştur.<sup>123</sup> Dönemin en önemli kadın figürlerinden olan Başbakan Margaret Thatcher (Bkz. Resim 3.21), genellikle vatkalı döpiyesleri tercih ediyordu.



**Resim 3.20:** 1988 yapımı "Working Girl" Filminde "Tess McGill" karakterini canlandıran Melanie Griffith



**Resim 3.21:** Margaret Thatcher<sup>124</sup>

<sup>121</sup> Camille Freestone, **Our Favorite Throwback Trend Has a History of Female Empowerment**, <https://coveteur.com/2019/04/04/empowering-history-shoulder-pads-trend/> 2019, erişim tarihi:12.05.2021.

<sup>122</sup> A.g.m.

<sup>123</sup> Sophie Shaw, **The History of Shoulder Pads And How They Indicate Times of Social Progress**, <https://www.crfashionbook.com/fashion/a25394199/history-shoulder-pads/>, erişim tarihi:10.03.2021.

<sup>124</sup> <http://fashion.telegraph.co.uk/galleries/TMG8946898/11/Margaret-Thatchers-style-over-the-years.html>, erişim tarihi:05.04.2021.

Aynı şekilde 80'li yılların popüler kültür ikonlarından olan Dynasty dizisinin yıldızları Joan Collins ve Linda Evans'ın kostümlerinde vatkânın sıklıkla kullanılması, dönemin trendi olmasında etkili olmuştur (Bkz. Resim 3.22). Kadınlar, erkek egemen dünyada kendilerine bir alan açmak ve ciddiye alınmak için maskülen çizgilere sahip kıyafetler tercih etmişlerdir.



**Resim 3.22:** Linda Evans ve Joan Collins<sup>125</sup>

Sinemada kullanılan kariyer odaklı ve lider bir figür olan Ice Queen stereotipi de benzer etkilerle sıklıkla vatkâl giysiler içinde beyazperdeye taşınmıştır (Bkz. Resim 3.23).

---

<sup>125</sup> <https://herbiejpilato.medium.com/my-nbc-memories-of-original-dynasty-stars-linda-evans-and-joan-collins-769379bd023c>, erişim tarihi:05.04.2021.

## ICE QUEEN STEREOTİP VATKA



Karakter: Ninotchka  
Film: Ninotchka  
Yılı: 1939



Karakter: Alicia Huberman  
Film: Notorious  
Yılı: 1946



Karakter: Katharine Parker  
Film: Working Girl  
Yılı: 1988



Karakter: Madeline Elizabeth Sloane  
Film: Miss Sloane  
Yılı: 2016



Karakter: Michèle  
Film: Elle  
Yılı: 2016



Karakter: Kay Colby  
Film: Love Before Breakfast  
Yılı: 1936



Karakter: Rachael  
Film: Blade Runner  
Yılı: 1982



Karakter: Miranda Frost  
Film: Die Another Day  
Yılı: 2002



Karakter: Lee Leander  
Film: Remember the Night  
Yılı: 1940

**Resim 3.23:** Vatkanın Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Ice Queen stereotipinde görülen bir diğer giysi elemanı ise kürktür (Bkz. Resim 3.24). Eski bir gelenek olarak; avcılarının, öldürdükleri hayvanlardan kürk, boynuz gibi bazı parçalar alması, cesaretinin kalıcı bir hatırası olarak işlev

görüyordu.<sup>126</sup> Kürk, soğuktan koruma amacının dışında, başarılı bir avcı olmanın da göstergesi olmuştur. Bu yönüyle kürk, cesaretin dışavurumuyla özdeşleşmiştir. Ayrıca bu stereotipte kürkün sıklıkla kullanılması, bir taraftan da Ice Queen karakterin dışarıya yansıttığı “soğuk” kişiliğinin bir metaforu olmasıdır.



**Resim 3.24:** Kürkün Ice Queen stereotipinde kullanım örneklerinin ele alındığı sunum paftası, Nurşah Çağlar.

Ice Queen stereotipinin işleniş biçimi ve yer aldığı filmlerin senaryo örgüsü, eril bakışın sinemada, kadın karakterler üzerinde kurduğu eril

<sup>126</sup> Bkz (93), s.29.

tahakkümün en iyi örneklerindendir. Bu karakterlerin başarıları, adeta kadınsı özelliklerinden uzaklaşmayla ve daha erkeksi bir biçimi ve davranış kalıplarını benimsemeleriyle mümkün olabilmiştir. Ice Queen stereotipini içeren filmlerde görülür ki; konvansiyonel sinemada başarının yüzü erkektir, kadınlar için başarılı olmanın yolu ise mümkün olduğunca erkekleşmekten geçmektedir.

İncelenen stereotiplerin sonucunda, filmlerde kullanılan giysilerin eril nazarın inşa ettiği söylemin kurulmasında büyük etkisi bir etkisi olduğu görülmektedir. Tersinden bir okumayla da sinemada kullanılan giysi, giysi elemanları, aksesuar, materyal ve renklerin gelişigüzel olarak değil, eril nazarın yoğun etkisi altında bilinçli tercihler doğrultusunda seçildiği ortaya çıkmaktadır. Örneğin; korse kadın bedenini ideal güzellik algısı ve eril nazarın haz dürtüsü doğrultusunda dönüştürmeyi amaçlarken, aynı zamanda ahlaki sıklığa ve kişinin her daim kontrol altında oluşuna da semiyotik bir göndermede bulunmaktadır. Öte yandan, geceliği ve sabahlığıyla oldukça feminen bir profil olarak resmedilen Gold Digger karakterler ise, tıpkı üzerinde taşıdığı giysiler gibi rahat ve tembel kimseler olarak yansıtılmaktadır. Eril nazarın erkeklerle ilişkilendirdiği üretkenlik, başarı ve baskınlık gibi özellikleri taşıyan kadın karakterler ise, dik yakalı gömlekleri ve vatkalı ceketleri ile alabildiğine maskülen karakterler olarak tasarlanmıştır. Beyaz renk farklı stereotiplerde sıklıkla kullanılan bir renk olarak karşımıza çıksa da çoğunlukla saflık ve masumiyet ile ilişkilendirilmektedir. Bu saf ve masum görünüm bazı durumlarda “şeytanlaştırılacak” kadının kötü taraflarını gizleyen bir maske gibi kullanılırken, bazen erkek baş kahramanın mutlu sonda ulaşacağı saf ve temiz ödülünün ambalajı haline gelmektedir. Tehlikeli kadın karakterler çoğunlukla kırmızı veya siyah giysiler içinde ve dekolteleleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bu erkek için adeta bir uyarı işlevi görmektedir. Bahsi geçen kullanım biçimlerinin günlük hayatta da benzer şekilde algılanmaları, sinema ve moda iş birliğinin eril nazarın gündelik hayata taşınmasında en etkili araçlardan birisi olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **ERİL NAZAR BAĞLAMINDA GİYSİ TASARIMI ÖNERİLERİ**

#### 4. ERİL NAZAR BAĞLAMINDA GİYSİ TASARIMI ÖNERİLERİ

Giysi tasarımı önerileri çalışmasına, kadın giyiminde psikolojik katmanlar içeren ve toplumsal cinsiyet bağlamında sembolik değer taşıyan, eril nazarın etkisiyle oluşmuş birtakım giyim elemanları belirlenerek başlanmıştır. Çalışmanın amacı, eril nazar etkisiyle üretilmiş stereotiplerde görülen ortak giysi ve giyim elemanlarından hareketle; kavramın kadın modası üzerindeki etkisini incelemektir. Eril bakışın kadın modasındaki giysi elemanlarını nasıl bir dönüşüme uğrattığını, semiyotik göstergelerle ve toplumsal cinsiyet bağlamında süregelen söylemlerle birlikte giysilerin anlamlarının ve göstergelerinin tersine bir ifadeyle nasıl okunduğunu ve nasıl anlaşıldığını göstermek hedeflenmiştir. İdeal güzellik oluşturma ve birtakım mesajlar verme noktasında; sadece fallik sembollerin ve eril tahakkümün üstünlüğünün vurgulandığı kadın giysi ve giyim elemanlarını göstermek amaçlanmıştır.

Giysi tasarımı önerileri, Hollywood sinemasının oluşturduğu kadın stereotiplerinde en fazla kullanılan giysi ve giyim elemanlarından ilham alınarak geliştirilmiştir. Giysilerin ve giyim elemanlarının taşıdığı psikolojik ve cinsel kodlamaları açıklamak amacıyla; John Carl Flügel'in "Giysilerin Psikolojisi" adlı eserinden faydalanılmıştır.

Eril nazar teorisi kapsamında altı adet giysi tasarımı önerisi sunulmaktadır. Çalışma; fikir paftası, tema paftası, renk ve kumaş paftası, line up paftası ile başlamaktadır. Her öneri; konu ve tasarımın yer aldığı araştırma paftasıyla, teknik çizimin ve tasarımın hayata geçiş sürecinin yer aldığı geliştirme paftasıyla ve ortaya çıkan tasarımın yer aldığı fotoğraf paftasıyla devam etmektedir. Çalışmalar yer yer abartılarak, yer yer ironik bir yeniden okumaya tabi tutularak, bazı yerlerde de yapıbozumuna uğratarak yeni bir söylem inşa etmek amaçlanmıştır.

Eril nazar bağlamında giysi tasarımı önerisi olarak sırasıyla, korse, kuşak, yaka, vatka, yırtmaç ve siyah mini elbise parçaları belirlenmiştir.

Korse, vücudu saran ve şekillendiren yapısıyla, eril nazarın kadın bedeni üzerinde tahakküm kurma, onu şekillendirme ve fetişleştirme eğilimini gösteren en iyi örneklerden biri olarak düşünülmüştür.

Kuşak, geleneksel olarak iffetli ve erdemli kadına gönderme yapmaktadır. Ayrıca, esir alınan kadının bağlanması işlevini de yerine getiren kuşak, soyutlama düzeyinde de kadının erkek egemen toplumsal normlar tarafından kuşatılmasını ve deyimli yerindeyse esir alınmasını simgelemektedir.

Yakalar biçimine göre fallik veya yonik semboller olarak değerlendirebileceğimiz bir içeriğe sahiptir. Düz yaka veya sivri yaka olarak bilinen yaka çeşidi, maskülenliği ifade eden fallik bir sembol olarak değerlendirilirken, hakim yaka cinsellikten soyutlanmış olmayı, yuvarlak yaka ise gevşekliği, yumuşaklığı ve domestik alanı sembolize etmektedir. Sinemada yaratılan karakterler de üzerlerinde görülen yakaların içerdiği sembolik göndermelerle paralellik göstermektedir.

Vatka, maskülen bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır. Geniş omuzlu erkeklerin evrimsel olarak daha güçlü olduğuna ilişkin yaklaşımla ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle üniformalardan, takım elbiselere kadar pek çok erkek giysisinde sıklıkla kullanılır. Kadınların vatkalı giysiler içinde görülmesiye iş hayatında ve kamusal alanda daha görünür hale gelmeleriyle birlikte olmuştur. Kamusal alana ve iş hayatına giren kadın, kendini kabul ettirebilmek için erkekleştirilmeye maruz bırakılmıştır.

Dekolte, eril bakışın kadını haz unsuru haline getirmesinde ve fetişleştirmesinde sıklıkla kullanılan bir giysi elemanı olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Eril bakışın kadın bedenine bakma hazzını tetiklemektedir ve voyorizmin öğelerini taşımaktadır.

Siyah mini elbise, ortaya çıkışındaki özgürleştirici söylemin tersine, kapitalist pazarlama teknikleri tarafından bir tahakküm nesnesine, eril bakış marifetiyle ise cinsel içerikli bir giysiye dönüşmüştür. Elbise bu yönüyle, eril bakışın mevcut giysi ve giyim elemanlarını yeni bağlamlar içinde konumlandırarak, anlamlarını değiştirmesine örnek teşkil etmektedir.

Renk paleti, ten renklerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kahve, pembe ve sarının tonlarıyla ikinci bir ten hissi yaratmak amaçlanmıştır. Tasarım önerilerinin oluşumunda benimsenen yapıbozumcu, kusurluluk halini vurgulayan ve manipülatif yaklaşım, renklerde de sürdürülmüş ve kumaşlar boyanarak, tasarım önerilerine soluk, lekeli, yıkanmış bir görünüm verilmesi hedeflenmiştir.

# ESER ÇALIŞMASI

*tasarım önerisi*

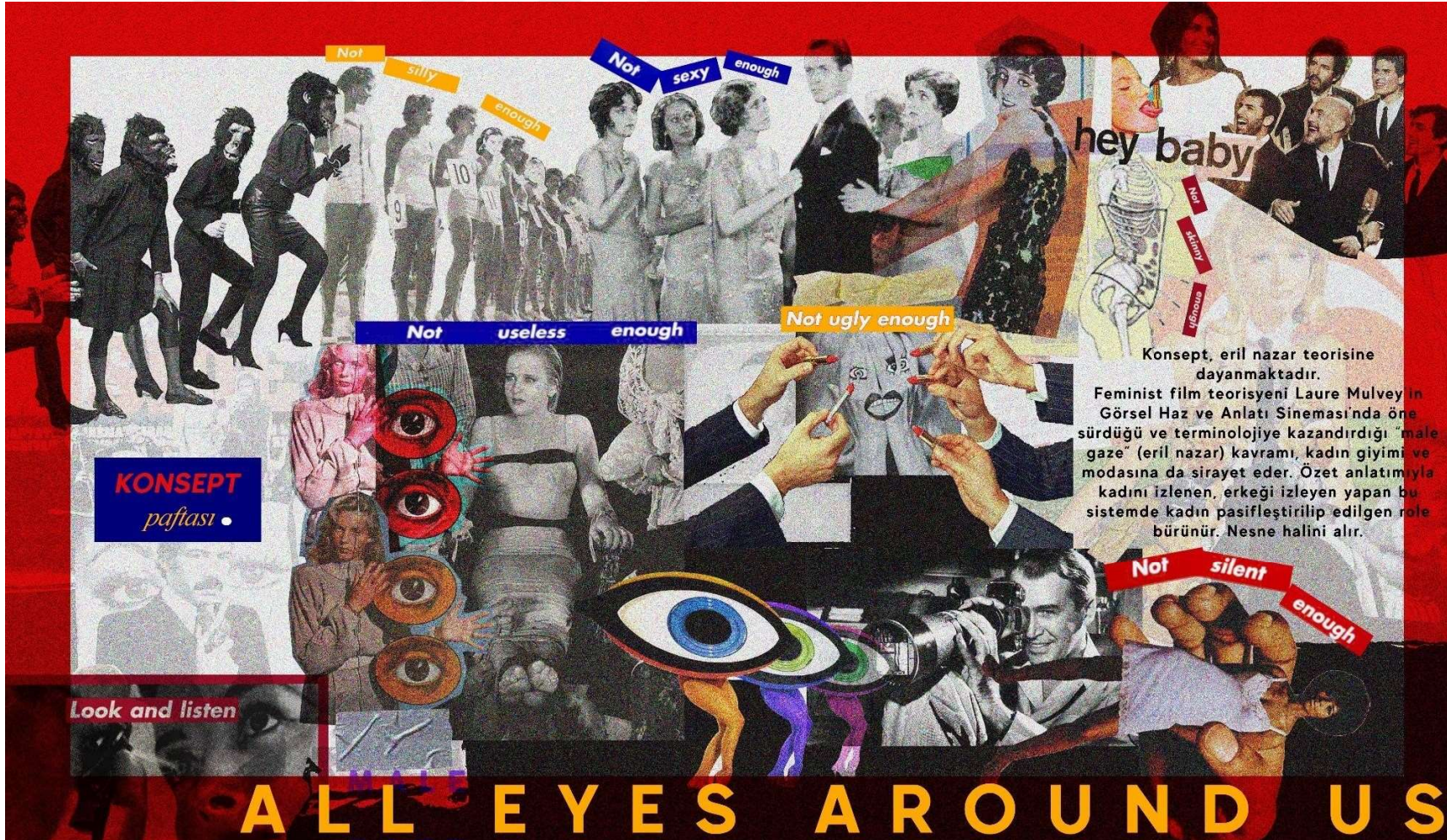
## ALL ●● EYES AROUND US.

**ERİL NAZAR TEORİSİNİN  
KADIN MODASINDAKİ  
TEMSİLİ**

**TEKSTİL VE MODA TASARIMI ●**

*Konsept, eril nazar teorisine dayanmaktadır. Feminist film teorisyeni Laure Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda öne sürdüğü ve terminolojiye kazandırdığı "male gaze" (eril nazar) kavramı, kadın giyimi ve modasına da sirayet eder. Özet anlatımıyla kadını izlenen, erkeği izleyen yapan bu sistemde kadın pasifleştirilip edilgen role bürünür. Nesne halini alır. Çalışılan eserin amacı; modada cinsiyet hiyerarşisini oluşturan tüm üretim mekanizmalarının gözden geçirilmesini sağlamaktır. Sinemadaki kadın stereotiplerinde kullanılan giysiler baz alınarak giyilebilir sanat kapsamında altı parçalık bir koleksiyon oluşturulmuştur.*

Resim 4.1: Eser çalışması tasarım fikir paftası



Konsept, eril nazar teorisine dayanmaktadır. Feminist film teorisini Laure Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda öne sürdüğü ve terminolojiye kazandırdığı "male gaze" (eril nazar) kavramı, kadın giyimi ve modasına da sirayet eder. Özet anlatımıyla kadını izlenen, erkeği izleyen yapan bu sistemde kadın pasifleştirilip edilgen role bürünür. Nesne halini alır.

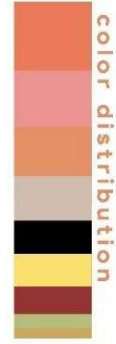
Resim 4.2: "All Eyes Around Us" tema pafiası



# ALL EYES AROUND US

giyilebilir sanat

RENK  
&  
KUMAS  
paftası



color distribution



akma ve yıkama  
efektli yüzeyler

renk paleti

el boyaması



tona ton

k u m a s

el boyaması örnekleri

sıcak ve soğuk  
tonlu renklerin karışımı



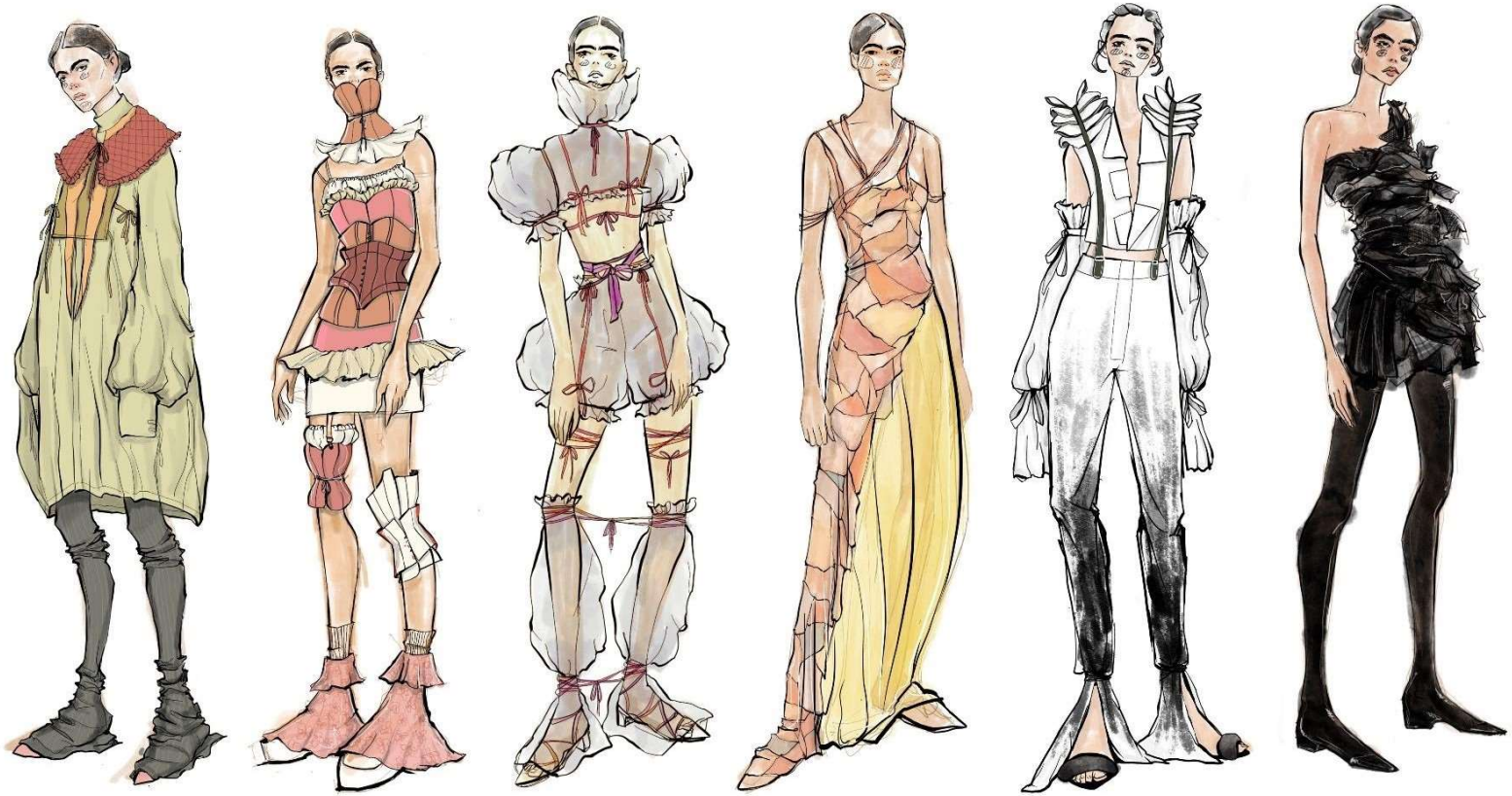
poplin  
keten  
vual

ipek sifon  
örme  
triko  
denim

Resim 4.4: "All Eyes Around Us" renk ve kumaş paftası



LINE UP



ALL EYES AROUND US

Resim 4.5: "All Eyes Around Us" line up

#### 4.1. Eser No.1: Korse

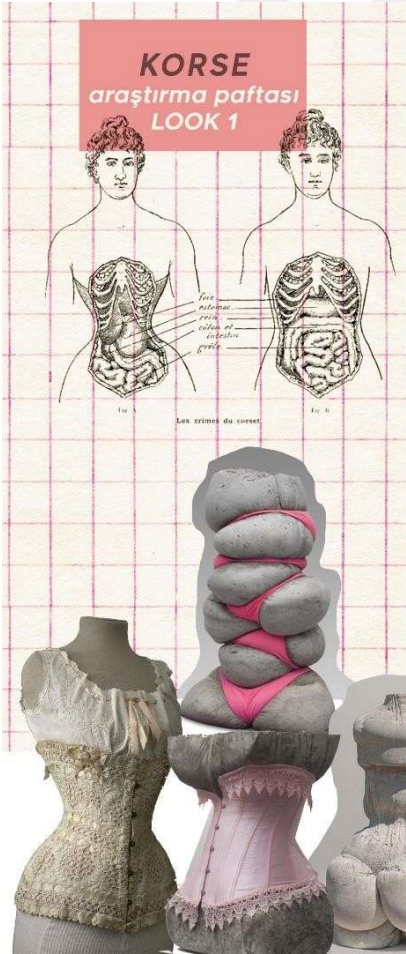
Eser no.1'in çıkış noktası korsedir. Uzun bir geçmişe sahip olan korse, bedeni saran ve duruşunu koruyan sert bir yapıya sahip, birbirine dikey konstrüksiyonlarla bağlanan bir iç giysidir. Kadın gövdesini dönemin moda silüetine göre şekillendirmek için tasarlanmıştır.<sup>127</sup> Korse, tarihi boyunca "işkence aracı" olarak görülmüştür. Feminist tarihçiler patriyarkal düzende korsenin kadınları kontrol ederek tahakkümde tuttuğu ve cinselliklerini sömürdüğü baskıcı bir araç işlevi gördüğünü söylemişlerdir. Kimi kadınlarca korse sosyal statü, öz disiplin, saygınlığı, güzelliği, gençliği ve cazibe gibi olumlu çağırışılara sahipken, kimi kadınlarca vücuda saldırı olarak görülmüştür.<sup>128</sup> Vücudu "ideal" formuna sokmayı amaçlayan korse, aynı zamanda fallik bir fetiş sembolüdür.<sup>129</sup> Eril bakışın cinsel arzu söylemi olarak ideal kadın fantezisinde sıkça karşımıza çıkar.

Tüm bu anlam ve bağlantı noktalarından hareketle; korsenin baz alındığı bu çalışma, ele alış biçimi olarak; korseye dair bilindik semboller ve barındırdığı alt anlamlarıyla birlikte, abartılmış ve algı bozucu bir öneri sunulmuştur. Farklı konstrüksiyonlara sahip çeşitli korseler, kadın bedeninin olabilecek tüm kıvrımlarına ve en geniş bölgelerine yerleştirilmiştir. Fetişsembolü olarak korsenin bu anlamı abartılmış; aynı zamanda kadın bedeninin, korsenin işlevi ve yeri olamayacak kol ve bacaklarda da görülmesiyle bilindik algıyı bozmak amaçlanmıştır. Ancak korsenin, kol ve bacaklardaki yerleştirilme düzeni itibarıyla, bir soruna daha işaret eder. Bel bölgesindeki kıvrıma benzetebileceğimiz eklem yerlerinde duran mini korseler onun işlevini; vücudun en iri yerleri sayılan baldır ve pazuda bulunan mini korseler ise onun aslında baskıcı araç işlevini göstermektedir. Dantel, iç etek, chemise; Viktoryen döneme atıfta bulunacak biçimde kullanılan diğer giysi detaylarıdır.

<sup>127</sup> Steele, V., & Gau, C., "Corset", *The Berg Companion to Fashion*, s.165

<sup>128</sup> A.g.k.,165

<sup>129</sup> Bkz (93), s.28.



Kadın bedenini "ideal" formuna sokmayı amaçlayan korse, bel kıvrımını belirginleştirerek sıkar. Tasarımda da korsenin bu işlevinden hareketle; kadın bedeninin en kalın ve en ince bölgelerine korsenin vuruculuğunu arttırmak adına korseler yerleştirilmiştir.



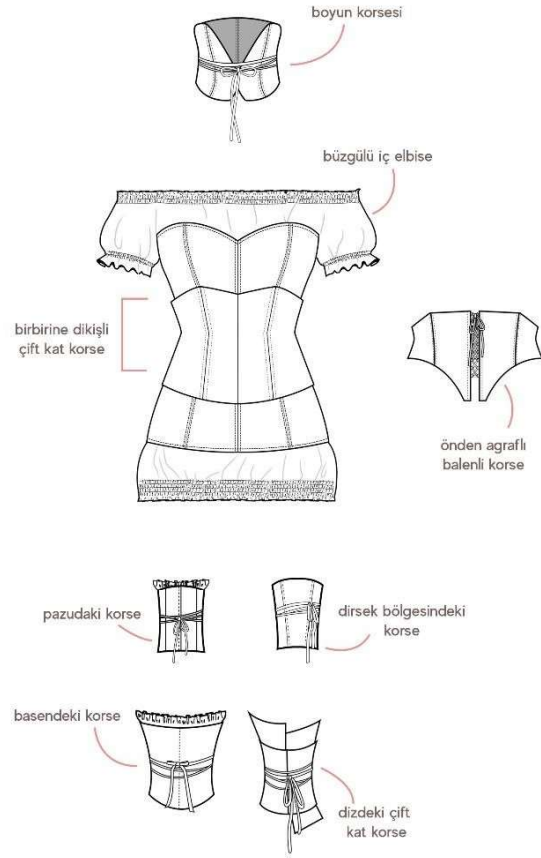
kombinezon/iç etek görünümü veren detaylar

üst üste bindirilmiş poplin/vual korseler

mini korseler



Resim 4.6: Eser No.1: Korse araştırma paftası.



Resim 4.7: Eser No.1: Korse geliştirme paftası.

KUŞAK  
LOOK 1



ALL EYES  
AROUND US

Resim 4.8: Eser No.1: Korse fotoğraf paftası.

## 4.2. Eser No.2: Kuşak

Eser no.2'nin ilham kaynağı kuşaktır. Kuşak, kadın bedeninin kapalılığının bir işareti ve vajinayı koruyan kutsal bariyer örneği olarak kabul edilir. Kuşağını sıkı bağlamış kadın, iffetli ve erdemli addedilir.<sup>130</sup> Kuşağın bu sembolik anlamının en bariz örneği evlilik törenlerinde görülürken, Bourdieu'nün bahsettiği biçimiyle erkek hekimin vajinal muayenesi sırasında da bu bağlama rastlanır:

*“Jinekolojik muayenenin potansiyel olarak cinsellik barındırabilecek tüm çağrışımlarım sembolik olarak bertaraf etmek istercesine, hekim, kamusal insanla vajina arasına, asla aynı anda fark edilemeyecek olan ve kuşakla sembolize edilen bariyeri muhafaza edecek gerçek bir törene girer: (...) muayene edilecek kişi soyunduğunda, bir hemşire huzurunda onu muayene eder, gövdesinin üst kısmı bir çarşafı kaplanmış olarak gerçekleşir bu, böylelikle vajina bir anlamda kişiden ayrıştırılmış ve olgusal konuma indirgenmiş olur (...).”<sup>131</sup>*

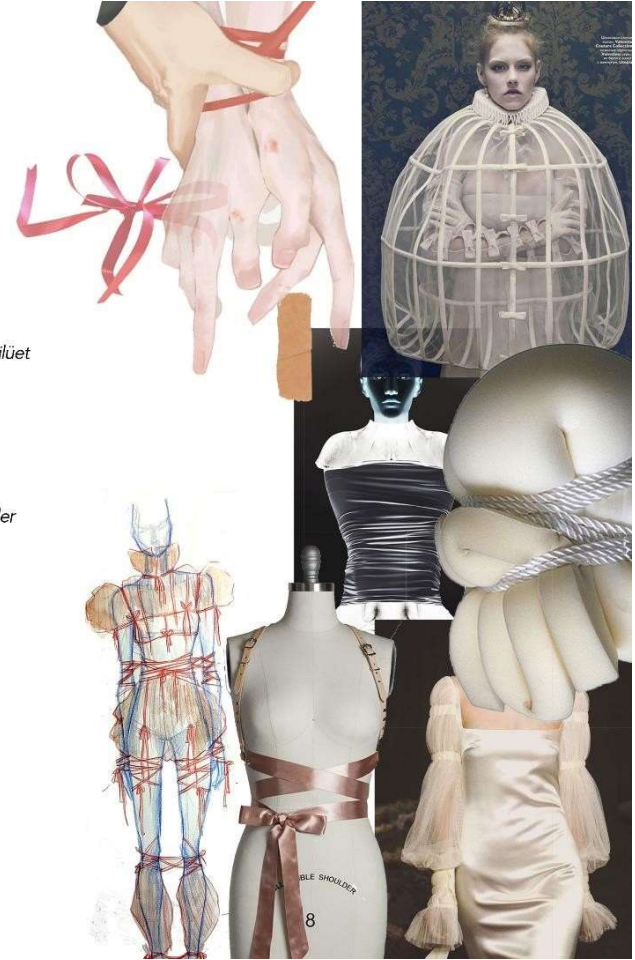
Tüm bu noktalardan hareketle, eser çalışması da kuşağın bahsedilen sembolizminden yola çıkarak sunum biçimi olarak; kuşağın abartılı, tekrar eden ve göze çarpacak biçimde sık bir gösterimi yapılmıştır. Kadın bedenini ve hareketlerini kısıtlayan kuşak; aslında kamusal ve sosyale ilişkin bütün hayatını sınırlayan, kontrol altına alan ve tahakkümde tutan bir hareketin gerek işlevi itibarıyla somut gerekse içerdiği alt anlamlarıyla birlikte gösterecek biçimde eserde metaforu yapılmıştır. Kuşağın hareket kısıtlayıcılığını ön plana çıkarmak için; kol ve bacaklar birbirine kurdelelerle bağlanmıştır. Viktoryen dönem giyim tarzına atıfta bulunacak biçimde balon kol ve iç etek detayı kullanılmıştır.

<sup>130</sup> Bkz (2) s.29.

<sup>131</sup> Bkz (2), s.29.



Kadını fiziksel ve sembolik olarak kısıtlayan kuşak, bütün bedende kullanılmıştır.

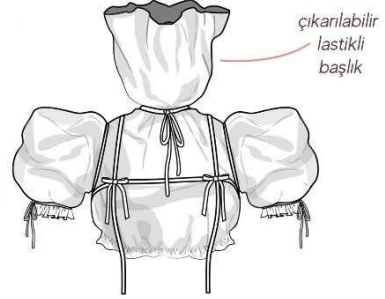


Resim 4.9: Eser No.2: Kuşak araştırma paftası.

**KUŞAK**  
geliştirme paftası  
LOOK 2



ALL EYES  
AROUND US

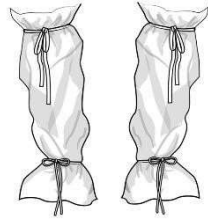


çıkarılabilir  
lastikli  
başlık

bel gölgesindeki  
kurdele



kol paça, bel,  
etek ucu lastikli



daha hacimli bir  
görünüm sağlamak için  
çift kat tül  
kullanıldı.



çift ve tek kat tül denemeleri



kuşak yerleşim denemeleri

uygulama çalışmasında  
kadife kurdele kullanıldı.

Resim 4.10: Eser No.2: Kuşak geliştirme paftası.

**KUŞAK**  
**LOOK 2**



**ALL EYES**  
**AROUND US**

**Resim 4.11:** Eser No.2: Kuşak fotoğraf paftası.

### 4.3. Eser No.3: Yaka

Eser no.3'ün çıkış noktası çeşitli yaka tipleridir. Giysi sembolizminde önemli bir yer tutan yakalar, şekli itibarıyla fallik ve yonik simgeleri barındırır. Giysi sembolizminde sivri, köşeli, dik ve sert yapılı giysiler ve giysi elemanları fallusu temsil ederken; yuvarlak, dairesel, yumuşak ve ince yapılı giysiler ve giysi elemanları ise yonik birer simgedirler. Fallik ve yonik imgelerin yakada kendini gösterimi ise, toplumsal cinsiyet bağlamında büyük önem taşır. Sosyal ve kamusal alana içkin birçok yapı; yakaların barındırdığı psikolojik anlamlara göre bilinçdışı bir refleksle hareket eder.

Düz yaka, sivri yaka, erkek yaka, İtalyan yaka olarak bilinen yaka çeşidi; fallik bir sembol olarak maskülenliği ifade eder. Yaka, tek başına maskülen ifadeyi yakalama ve yansıtma konusunda önemli bir detaydır.

Sivri yaka; maskülenliği, ciddiyeti, ahlaki bağlılık ve görev bilincini, kamusal alanı ve iş hayatını temsil ederken, yuvarlak yaka; feminenliği, yumuşaklığı, domestik alanı, gevşekliği ve rahatlığı temsil eder (Flügel, 1940, s.75). Yuvarlak ve yumuşak yakalar iş hayatı için uygun görülmez, katı ve köşeli olmayan yapısı, giyen kişide buna karşılık gelen bir "gevşeklik"le özdeşleştirilir. Erkek egemen kültür, kadın giyiminde kullanılan yuvarlak yakaya; dolayısıyla kadınlara, gevşeklik, iş hayatında yeri olmayan, ciddiye alınmazlık gibi ifadeleri atfetmiştir.

Hâkim yaka, mandarin yaka olarak da adlandırılan dik yaka, giysi sembolizminde birçok anlama denk düşer. Sivri yaka ve yuvarlak yaka gibi sarkan bir parçası olmaması sebebiyle; cinsel olarak hiçbir göndermede bulunmaz. Bu yüzden bu yaka; cinsiyetsizliği sembolize eder. Cinsellikten ve cinsel ifadelerden uzak olan din adamlarının kıyafetlerinde ve askeri üniformalarda kullanılan bir detaydır.

Tüm bu verilerden hareketle; eser çalışması, yakaların sembolize ettiği kodlamalardan faydalanılarak oluşturulmuştur. Femeninlikle, gevşeklikle ve yumuşaklıkla özdeşleştirilen yuvarlak yaka, formu büyütülerek ve kapitone kumaşla yumuşak ve kalın forma kavuşarak, ifade ettiği sembolleri abartma yoluna gidilmiştir. Maskülenlikle özdeşleşen sivri yaka da gösterim biçimi olarak abartılarak, gösterge olan sivri kısımları işlevi dışını aşar biçimde uzatılmıştır. Viktoryen döneme atıfta bulunan iç elbise ve gömlek (Chemise, chemisette) detaylarıyla look tamamlanmıştır.





Tasarım,  
sivri yaka, dik yaka ve  
yuvarlak yakadan  
ilham alınarak  
oluşturulmuştur.



viktoryen görünüm



dik yaka

yuvarlak yaka

oversize  
balon kol gömlek

elastan ağırlıklı  
orme kumaş

ALL EYES  
AROUND US



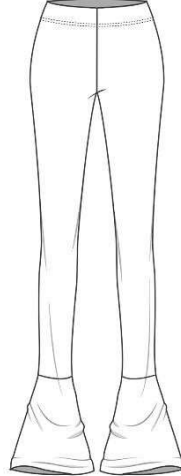
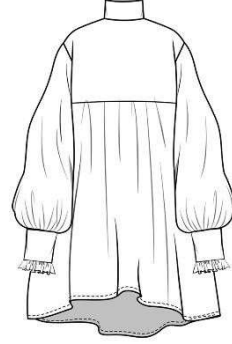
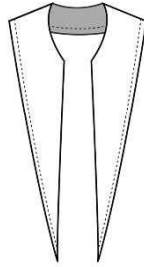
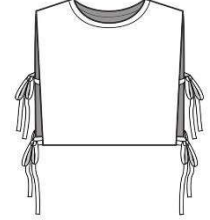
Resim 4.12: Eser No.3: Yaka araştırma paftası.

**YAKA**  
gelistirme paftası  
LOOK 3



ALL EYES  
AROUND US

kapitone firfir detaylı yaka



denim  
koton  
örme  
vual

seçilen renk

robali dik yaka gömlek



gömlek için  
hazırlanan renk  
numuneleri

beli lastikli



dik yaka

yuvarlak yaka

sivri yaka

verev kesilmiş  
paça



fırta  
gömlek boyu  
diz üstüne  
getrildi.



toz boya ile  
pantolon  
boyama işlemi

önlük için seçilen renk

Resim 4.13: Eser No.3: Yaka geliştirme paftası.

YAKA  
LOOK 3



ALL EYES  
AROUND US

Resim 4.14: Eser No.3: Yaka fotoğraf paftası.

#### 4.4. Eser No. 4: Votka

Eser no.4, vatkadan yola çıkılarak oluşturulmuş bir eserdir. 1940'lar ve 1980'ler, kadınların önceki yıllara göre nazaran daha fazla sayıda işgücüne girmesi sebebiyle geleneksel cinsiyet rollerinin sorgulandığı iki stil dönemi olarak kabul edilir. Adı geçen her iki dönemde de vatkalar; Avrupa ülkelerinde ve Amerikan toplumunda ve kültüründe yaşanan değişikliklerin görsel bir temsili görevini görmüştür.<sup>132</sup>

Kadınların erkek egemen olan iş hayatına adım atmasıyla vatkaların kullanımının artması bir tesadüf değildir. Margaret Thatcher gibi dönemin güçlü kadın figürlerinde sıkça görülen votka, 40'lı yıllardaki çalışan kadın stiline atıfta bulunarak "power suit" akımının kilit parçası olmuştur. Kadınlar, bir çeşit taklit yöntemiyle, erkek meslektaşları gibi giyinerek, buldukları konumu sağlamlaştırmaya ve tehdit edici görünmeye başlamıştır

Tüm bu bağlamlardan hareketle, eser çalışmasında 80'li yılların "power suit" stili ilham alınarak bir look oluşturulmuştur. Dönemin öne çıkan parçası olan votka, yapıbozucu bir yaklaşımla giysinin dışına taşınmış, üst üste kullanımıyla 80'li yıllardaki hacimli ve güçlü silüete atıfta bulunmuştur. Gömlek ve pantolon da benzer biçimde yapıbozucu bir yaklaşımla ele alınarak, tamamlayıcı, bağlayıcı giysi ve kapama detayları yeni bir yaklaşımla ele alınmıştır. Pantolonun bir kısmı el müdahalesi ve çeşitli tekniklerle boyanmıştır.

<sup>132</sup> Jennifer Mower, **Shoulder Pads**, <https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/fashion-photography-archive/article/shoulder-pads>, erişim tarihi:10.04.2021, s.1.



**VATKA**  
araştırma paftası  
LOOK 4

80'li yıllara damgasını vuran 'power suit' akımından esinlenerek oluşturulan bu tasarımda dekonstrüktif bir takım elbise görünümü yaratmak amaçlanmıştır.

dekonstrüktif  
yaka detayı

beyaz keten kumaş



pantolon  
askısı

el boyaması

ALL EYES  
AROUND US



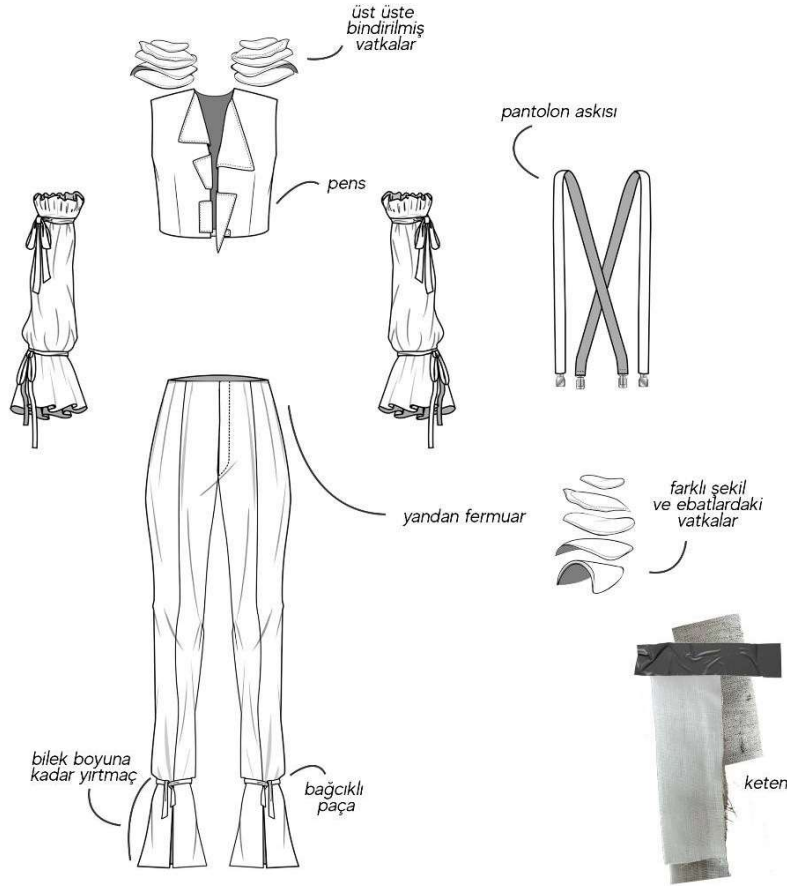
üst üste bindirilmiş çeşitli  
şekildeki vatkarlar

Resim 4.15: Eser No.4: Vatka araştırma paftası.

**VATKA**  
geliştirme paftası  
LOOK 4



ALL EYES  
AROUND US



Resim 4.16: Eser No.4: Vatka geliştirme paftası.

**VATKA**  
LOOK 4



ALL EYES  
AROUND US

Resim 4.17: Eser No.4: Vatka fotoğraf paftası.

#### 4.5. Eser No.5: Yırtmaç

Eser no.5'in çıkış noktası, kadın giysilerinde uygulanan dekolte ve yırtmaç detayı olmuştur. Eser çalışmasında, modanın cinsel ifade gücünü açıklayan görüşlerden biri olan J.C Flügel'in "Değişen Erojen Bölgeler Kuramı"ndan faydalanılmıştır.

Değişen Erojen Bölgeler kuramı, genel anlamıyla: ölçülülük (kapalılık)ve gösteriş (açıklık) arasındaki psikik çarpışmanın yarattığı kararsızlığın, modadaki değişimleri harekete geçiren başlıca etken olduğunu savunur.<sup>133</sup> Flügel'e göre bu ölçülülük-gösteriş karşıtlığından doğan gerilim, modadaki kilitgüç olmuştur. Moda, döneme uygun olarak tek bir parçayı veya detayı ön plana çıkarır ve öne çıkardığı bu detay artık kadın bedeninde erotik çekiciliğin yeni merkezi haline gelir. Fakat sonrasında bu detaylar ve bölgeler, gittikçe daha fazla erotik çekicilik potansiyeline ulaştığı zaman, özellikle gizlenip bastırılacak ölçülülük göstergesi nesnelere dönüşür.<sup>134</sup>

Bu kuramda aslında gösterilen ve açıkta bırakılan yerlerin, kapalı tutan bölgelere dikkat çekmek amacıyla oluşturulduğunu savunur. Bu bakış açısında; görünen aslında her zaman görünmeyene işaret eder. Giyimde yansıtılan gizleme, maskeleye, yadsıma ve hesaplı belirsizlikler, erotik diyalektiğin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu durum Fred Davis 'in bahsettiği şekliyle *erotizm- iffet* diyalektiğini doğurur.<sup>135</sup>

Bahsedilen temel noktalardan hareketle, eser çalışmasında erotizm-iffet diyalektiği kurgulanmıştır. Flügel' in bahsettiği, kadınların bedeniyle ve

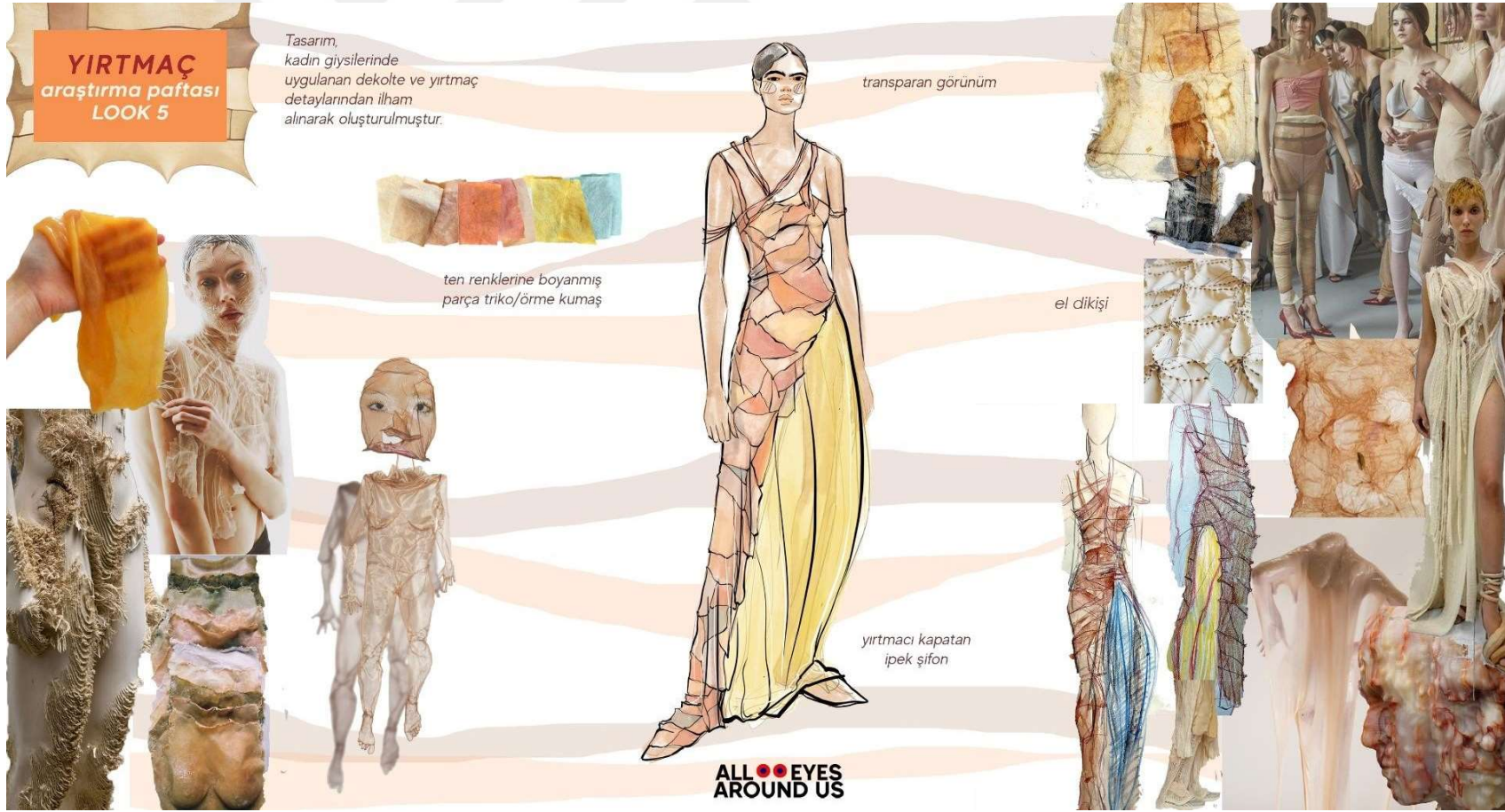
<sup>133</sup> Bkz (92), s,98.

<sup>134</sup> Bkz. (93) s.160.

<sup>135</sup> Bkz. (92) s.102.

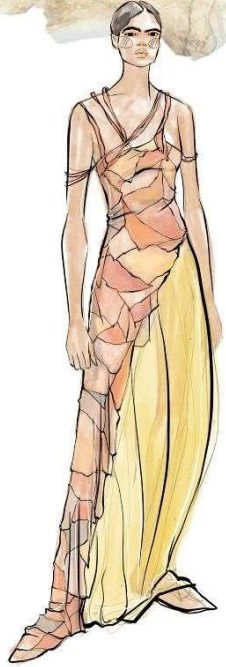
dekolteleriyle sahip olduğu “çift pozlama silahı” sayesinde erkeklerden farklı olarak bütün bedeninin cinselleştirilmesi konusunda yola çıkmıştır.

Tasarlanan giysi, bahsi geçen konuya atıfta bulunacak biçimde “ikinci ten” silüeti yaratmak amacıyla; ten rengi tonlarına boyama işlemi yapılmış parça örme kumaşlarla, yarı geçirgen transparan bir görünüm vermektedir. Örme kumaş parçalarının her biri, belli renk ve yerleştirme düzenine bağlı kalarak, el dikişleriyle birleştirilmiştir. Göğüs, sırt ve bacak dekoltelerinin her biribu çalışmada kullanılmasına rağmen, odak derin yırtmaç dekoltesiyle bacak olmuştur. Üst bedenden başlayan ve sökülme hissiyle yere kadar uzanan yırtmaç, yapıbozumcu bir yaklaşımla, alışılan silüeti bozarak, kontrast renkte bir kumaşla kapatılmıştır. Kapatılan yırtmaçta yarı geçirgen yapısı olan ipek şifon kumaş kullanılarak; hala belli belirsiz var olan bacağa yönlendirici etki yapması amaçlanmıştır.



Resim 4.18: Eser No.5: Yırtmaç araştırma paftası.

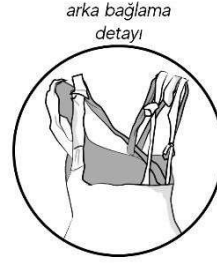
**YIRTMAÇ**  
geliştirme paftası  
LOOK 5



ALL EYES  
AROUND US



yirtmaç başlangıcı



arka bağlama  
detayı



drapaj tekniğiyle  
elde dikim

çeşitli ten  
renklerine  
boyanmış  
parça  
örme/triko  
kumaşlar  
birleştirilmiştir.

yirtmaç kumaşı için  
ilk deneme  
istenilen transparanlığı  
sağlamak için ipek  
şifon kullanılmıştır.

Resim 4.19: Eser No.5: Yirtmaç geliştirme paftası.

YIRTMAÇ  
LOOK 5



ALL EYES  
AROUND US

Resim 4.20: Eser No.5: Yırtmaç fotoğraf paftası.

### **Eser No.6: Siyah Mini Elbise**

Eser No.6'nın çıkış noktası siyah mini elbisedir. 1920'lerde Coco Chanel tarafından tasarlanan ve kadın giyimini özgürleştirici bir hareket olarak görülen siyah mini elbise, kadın giyimindeki modernleşmenin ve rahatlığın bir simgesi haline gelmiştir. "Breakfast at Tiffany" filminde Audrey Hepburn'ün bu formda bir kıyafet giymesi, siyah mini elbiseyi bir ikon haline getirmiştir. Sadeliğin, zarif duruşun basit ve klasik bir sunumu olan siyah mini elbise, kadınları öncesinde giydikleri sıkı korselerden ve dar giysilerden kurtarmıştır. Ancak özgürleştirici bir söylem üzerinden ortaya çıkan bu giysi, eril bakışın ve kapitalizmin pazarlama teknikleri vasıtasıyla yeni bir bağlam içine oturtulmuştur. Siyah mini elbise, her kadının gardırobunda bulunması gereken bir ürün olarak pazarlanmıştır. Bu yönüyle, ortaya çıkışındaki özgürleştirici söylemin tersine bir tahakküm nesnesine dönüşmüştür. Bunun yanı sıra bu elbise de eril bakışın fetişleştirme ve cinsel bir içerik kazandırma eğiliminden kaçamamıştır. Bu yönüyle siyah mini elbise, giysilerin ve giyim elemanlarının kendi nesnel görüntülerinin ötesinde, içine yerleştirildikleri bağlam ve söylemle birlikte anlam kazandığına ilişkin çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.

Tasarlanan giysi önerisi, siyah mini elbisenin bahsedilen iki söyleminden de faydalanılarak yapıbozumcu bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Siyah mini elbisenin basit ve sade görünümü, kumaşların üst üste bindirilmesi ve karmaşık bir düzende tekrar yorumlanmasıyla manipüle edilmiştir. Siyah, gri, füme ve antrasit renklerindeki dokuma kumaşlar, el örgüsü trikolar ve elastan içerikli örme kumaşlar kolaj tekniği kullanılarak el dikişiyle birleştirilmiştir. Kapama detayında, örme kumaşların elastik yapısından faydalanılmış; ön ve arka kısımlarındaki kumaş parçalarının yan bedende birbirine düğümlenmesiyle oluşturulmuştur. Siyah mini elbisenin styling açısından tamamlayıcı bir silüeti olarak opak siyah çorap kullanılmıştır.

**SIYAH MİNİ  
ELBİSE  
araştırma paftası  
LOOK 6**

tasarım,kadınları özgürleştiren  
bir giysi olarak sunulan,  
"little black dress" olarak moda  
terminolojisine geçmiş siyah  
küçük elbise konseptinden  
ilham alınarak  
oluşturulmuştur.



suprem  
penye  
triko

parça kolaj



katmanlı görünüm

drape teknik

gri,siyah,antrasit  
renkler

ALL EYES  
AROUND US



Resim 4.21: Eser No.6: Siyah mini elbise araştırma paftası.

**SIYAH MINI  
ELBİSE  
geliştirme paftası  
LOOK 6**



**ALL EYES  
AROUND US**

ön



arka



*drapaj tekniği*



*bağlama detayı:  
ön ve arka bedendeki  
panel parçaları  
yan beden bölgesinde  
alt alta birbirine  
bağlanarak oluşturulmuştur.*

**Resim 4.22:** Eser No.6: Siyah mini elbise geliştirme paftası.

**SIYAH MİNİ ELBİSE**  
LOOK 6



Resim 4.23: Eser No.6: Siyah mini elbise fotoğraf paftası.

## 5. SONUÇ

Giysiler, kişilerin kimliklerini ve toplumların kültürlerini ifade etmesinde etkili bir araç olarak işlev görmektedir. Karşı tarafa aktarılan ilk mesaj ve izlenim giysiler üzerinden verilir. Buradan hareketle, giysilerin gösterge değeri taşıdığı ve semiyotik anlamlar barındırdığı söylenebilir. Giysiler yerleşik algıların dışında değerlendirildiğinde, kendi doğalarına içkin olarak bu mesajları içermezler. Bu anlamlar dünyası, giysilerin nesnel olarak değerlendirilmesi üzerinden değil, toplumsal normlar ve kullanıldıkları bağlam içinde yaratılır. Bu toplumsal normların yaratılmasında en etkili öznelardan birisi de patriarkadır.

Patriarka, toplumsal yaşamı ve kamusal alanı şekillendirirken giysileri sıklıkla bir araç olarak kullanır. Erkek egemen düşünce, sürekli olarak kadın bedeni ve kadın kimliğinin kamusal alandaki temsiline ilişkin dönüştürücü ve değiştirici süreçler kurgular ve örgütler. Eril nazar da bu süreçlerde aktif rol oynamaktadır. Kadın bedeni, eril nazarın süzgecinden geçerek biçimlendirilmektedir. Katı ve somut bir gerçeklik olan beden, adeta bu fantezi dünyasının içinde soyutlaştırılıp bir imge haline dönüşür. Bu süreçte eril nazar, kadına yönelik fantezilerini idealindeki kadın bedeni üzerinden bedensel olana yönlendirirken, giysiler üzerinden fantezilerini süsler ve sembolik anlam ve içeriklerle güçlendirir. Eril nazarın imgelemindeki kadın, giysilerle birlikte artık bir görüntüye ve imaja dönüşür. Bu görüntüye ulaşmak için çabalamak ise günümüz kadınlarının içinde bulunduğu bir kimlik bunalımına dönmektedir. Sürecin doğası bu yönüyle doğrusal bir nitelik gösterirken, kadının sürekli olarak bu imaj üzerinden betimsel ve normatif geri bildirimlere maruz kalması sürece dairesel bir katmanı da ekler. Kadın yaratılan bu imajı bir ayna gibi yansıtarak; kendi benliğinin bir parçası haline getirir ve sürekli olarak geri bildirimler üzerinden kendi kendini denetleyen bir otokontrol mekanizması geliştirir. Bütün bu etkileşim ve toplumsal etkilerden kendine bakan döngülerle yavaş yavaş kendi öznel temsilinden uzaklaşır ve nesnel bir görünüme

ulaşmak için çabalar. Nesnel olan ise, sosyal kurgular ve hegemonya tarafından toplumsal normlar aracılığıyla tanımlanmaktadır. Böylece kadının kendini kavrayışı, onu çevreleyen toplumsal normlar üzerinden, eril nazarın marifetiyle dönüştürülmektedir.

Sinema disiplini de kadının kendini kavrayışının dönüşümünde aktif rol oynamaktadır. Sinema, giysilerin semiyotik gösterge potansiyelinden sıklıkla faydalanmaktadır. O kadar ki, benzer giysi elemanlarının benzer bağlamlarda kullanılmasından hareketle stereotipler ortaya çıkmıştır. Bu stereotipler, birlikte resmedildikleri giysiler olmaksızın düşünülemez. Moda ile sinema arasındaki ilişki böylesine güçlü bir şekilde kurulmaktadır.

Giysilerin semiyotik anlamları, sinemada karakterin arka planına ve kişiliğine ilişkin bilgileri kısa yoldan ve etkili aktarmak üzere kullanılacak kadar yerleşiklik ve güç kazanmıştır. Giysiler, yalnızca dış etkenlere karşı korunma, örtünme gibi fiziksel ihtiyaçların karşılanması amacıyla değil; mesaj taşıyan ve ileten bir ortam olarak da kullanılmıştır. Bu yönüyle, giysiler aynı zamanda bir ifade aracıdır. Giysinin bir ifade aracına dönüşme süreci, onu kendi somut doğasının ötesine taşır. Giysiler anlam ve gösterge dünyasının, yani soyut olanın parçası haline gelir. Eril bakış, giysileri bu yönüyle sıklıkla araçsallaştırır ve kendi kurmaca bağlamını, gündelik hayata giysiler üzerinden aktarır. Bu yönüyle giysiler ve kadın modası, eril nazardan yoğun biçimde etkilenirken; aynı zamanda onun bir taşıyıcı medyumu veya mecrasına dönüşmektedir.

Eril nazar teorisi, her ne kadar sinema disiplini içinde çıkan bir kavram olsa da moda ve giyim kültüründe de karşılığını bulmaktadır. Benzer özellikler taşıyan kurgusal karakterlerin, tekrarlı ve yaygın bir biçimde benzer giysi ve giysi elemanları içinde resmedilmesinin tesadüf olmadığı görülmektedir. Buradan hareketle, sinemada ortaya çıkan bu kavramın kadın modası ile kurduğu ilişkiyi açıklamak özgün bir araştırma konusu olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Bu doğrultuda, bahsi geçen ilişkiyi sosyolojik, politik ve psikolojik yönleriyle ele alarak disiplinlerarası bir katkı sunmak amaçlanmıştır.

Araştırmanın sonucunda, sinemada stereotip haline gelmiş kadın karakterlerin şaşırtıcı oranda benzer giysiler, giysi elemanları, aksesuarlar ve renkler kullandığı ortaya çıkarılmış ve tablolştırılmıştır. Tercih edilen giysilerin gündelik hayatta içerdığı mesajların, sinemadaki stereotiplerin karakter özellikleri ve hikâye örüntüsüyle denk düşmesi, sinemanın ve sinemadaki eril nazarın kadın modasına olan etkisini açıkça göstermektedir. Bu etkinin oluşumdaki süreçlerin ve mekanizmaların açığa çıkarılması eser metninin amacını oluşturmaktadır.

Eser metninde, sosyal kurguların ve toplumsal normların işleyiş mekanizmaları ve içeriği, cinsiyetler arası hiyerarşiyi oluşturan süreçler ve eril nazarın kadın modasındaki etkisi araştırılmıştır. Tümdengelimci bir yaklaşımla, en üst ölçekte, çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan sosyal kurgular ve toplumsal normlar ele alınmıştır. Sonrasında ölçek gittikçe daraltılarak, patriarkaya, toplumsal cinsiyet eşitsizliğine, kadın kimliğinin ve cinselliğinin baskılanmasına değinilmiştir. Son olarak patriarkanın araçlarından biri olarak işlev gören eril nazar kavramı açıklanmış ve kadın modasıyla olan ilişkisi örnekler üzerinden detaylandırılmıştır. Kullanılan giysilerin ve giysi elemanlarının, önceki bölümlerde anlatılan kavramsal çerçeveye olan ilişkileri irdelenmiş ve bu yönüyle giysilerin psikolojisi ve semiyotik anlamları açıklanmıştır. Bu nedenle disiplinlerarası ve ilişkiyel bir yaklaşım benimsenmiştir. Metne kaynaklık eden eserler, eril nazar ile moda arasındaki ilişki ve etkiyi yer yer abartarak, yer yer yapıbozumuna uğratarak, kimi yerlerde de yeniden okumaya tabi tutarak açığa çıkarmayı ve ifşa etmeyi amaçlamaktadır.

Yalnızca sinemada değil; televizyon reklamlarından moda dergilerine kadar neredeyse tüm kitle iletişim araçlarında benzer ilişkiler yeniden ve

yeniden üretilir. Bu doğrultuda; korse, kuşak gibi konvansiyonel olan giysi elemanlarından; votka, yırtmaç gibi görece daha modern detaylara kadar pek çok giysi ve giysi elemanı kullanılmaktadır. Böylece eril nazarın etkisiyle yeni giysi elemanları üretildiği gibi; konvansiyonel olanların da mevcut anlamları vurgulanır veya onlara yeni içerikler kazandırılır. Yöntem, ortam ve içerikteki yeniliklere karşın, geçmişten günümüze tarihsel olarak sürekliliğini koruyan ise, patriarkal düşünce sistemi ve toplumsal normların kadın giyimi ve modası üzerindeki yadsınamaz etkisidir.



## 6. KAYNAKÇA

### Kitaplar

Baldick, C. (2008), **The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms**, Oxford University Press, Oxford.

Baudrillard, J. (2013), **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Baumgardner, J. (2011), **F'em!: Goo Goo, Gaga, and Some Thoughts On Balls**, Seal Press, Berkeley, CA.

Berger, J. (1986), **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul.

Bourdieu, P. (2016), **Erişim Tahakkümü**, Çev. Bediz Yılmaz, BağlamYayıncılık, İstanbul.

Butler, A. M. (2011), **Film Çalışmaları**, Kalkedon Yayıncılık. İstanbul.

Coward, R. (1989), **Kadınlık Arzuları**, Çev. Alev Türker, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.

Crane, D. (2003), **Moda ve Gündemleri**, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Çabuklu, Y. (2007), **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest Yayınları, İstanbul.

Davis, F. (1997), **Moda, Kültür ve Kimlik**, Çev. Özden Arıkan, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.

Flügel, J.C. (1940), **The Psychology of Clothes**, Hogarth Press, London.

Fogg, M. (2014), **Modanın Tüm Öyküsü**, Çev.Emre Gözgülü, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

Foucault, M. (2007), **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2012), **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2013), **Güvenlik, Toprak, Nüfus**, Çev. Ferhat Taylan, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Fredman, S. (1998), **Women and the Law**, Clarendon Press, Londra.

Freud, S. (2012), **Cinsiyet Üzerine**, Çev. A. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul.

Freud, S. (1920), **Three Essays on the Theory of Sexuality**, Second Edition, The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Co., New York and Washington.

Gramsci, A. (1978), **Selections From Political Writings: 1921-1926**, Lawrence & Wishart, Londra.

Hall, S., C. (2016), **Freudyen Psikolojiye Giriş**, Çev. Ersan Devrim, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Heller, E. (2008), **La Psicología del Color**, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Henry, A. (2004), **Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism**, Indiana University Press, Indiana.

İnceoğlu, Y & Kar, A. (2016), **Kadın ve Bedeni**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Lacan, J. (1977), **The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis**, The Hogarth Press, Londra.

Langner, L. (1959), **The Importance of Wearing Clothes**, Hasting House Publishers, New York.

Lorber, J. (1994), **Paradoxes of Gender**, New Haven, Yale University Press.

Lurie, A. (2000), **The Language of Clothes**, Henry Holt and Company, LLC, New York

Micale, M. S. (1995), **Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations**, Princeton University Press, Princeton.

Morella, J. & Epstein, E. Z. (1971), **Lana: The Public and Private Lives of Miss Turner**, Citadel Press, New York.

Oakley, A. (1972), **Sex, Gender and Society**, Gower/Maurice Temple Smith, Londra,

Özmkas, U. (2018), **Biyopolitika: İktidar ve Direniş**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pacteau, F. (2005), **Güzellik Semptomu**, Çev. Banu Erol, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Schrader, P. (2006), **Film Noir Reader**, (Ed.) Silver Alain & James Ursini, Limelight Editions, New York.

Schatz, T. (1981), **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System**, Random House, New York.

Silverman, K. (1983), **The Subject of Semiotics**, Oxford University Press, New York.

Silverman, K. (2016), **Eğlence İncelemeleri- Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar**, Çev. Nurdan Gürbilek, (Ed.) Tania Modleski, Metis Yayınları, İstanbul.

Smelik, A. (2008), **Feminist Sinema ve Film Teorisi- Ve Ayna Çatladı**, Çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Steele, V. (2005), **Encyclopedia Of Clothing And Fashion**, Vol.3, Thomson Gale, Michigan.

Steele, V., & Gau, C. (2010), **The Berg Companion to Fashion**, Bloomsbury Academic, Oxford.

### **Makaleler**

Aral, V . (2014), **İnsan ve Norm**, Journal of Istanbul University Law Faculty, 72 (1) , 17-42, 04 Mart 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuhf/m/issue/9191/115274> adresinden erişilmiştir.

Bakır, B. ve Onat, E. (2015). **Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü**. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(1), 89-102, 02 Şubat 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21658/232877> adresinden erişilmiştir.

Bilgin, R. (2016). **Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği**. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 26(1), 219-243, 04 Şubat 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/firatsbed/issue/22124/237647> adresinden erişilmiştir.

Birren, F. (1950), **Color Psychology and Color Therapy; a Factual Study of the Influence of Color on Human Life**, New York, McGraw-Hill Book Company.

Evecen, A. (2015), **Baudrillard'dan Modern Toplumlara Özgü Bir Moda Kavramı Çözümlemesi**, Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 2, Sayı: 5, Aralık 2015, s. 216-226.

Himam Er, F. (2009), **Modanın Yaratım Nesnesi Olarak "Tasarı Bedenler"**, Yedi, (2), 17-24. 10 Nisan 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/yedi/issue/21835/234771> adresinden erişilmiştir.

Jaramillo, I. (2014), **Through the Male Gaze: Fashion and the Visual Representation of the Femme Fatale in Hollywood**, Cinema and Sexuality, 01 Mart 2021 tarihinde [https://www.academia.edu/11839689/Through\\_the\\_Male\\_Gaze\\_Fashion\\_and\\_the\\_Visual\\_Representation\\_of\\_the\\_Femme\\_Fatale\\_in\\_Hollywood](https://www.academia.edu/11839689/Through_the_Male_Gaze_Fashion_and_the_Visual_Representation_of_the_Femme_Fatale_in_Hollywood) adresinden erişilmiştir.

Köse, H. (2013), **Tüketim Toplumunda Bir “Sosyal Beden” Kurgusu Olarak Kadın**, Selçuk İletişim, 6 (4), 76-89 02 Mart 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19022/200606> adresinden erişilmiştir.

Mulvey, L. (1993), **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, Çev. Nilgün Abisel, 25. Kare. 3, 18-24, Ankara.

Özdel, G. (2012), **Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” İle “İktidarın Gözü” Göstergeleri**, Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 2 (1), 22-29, 13 Şubat 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/tojdac/issue/13008/156730> adresinden erişilmiştir.

### **Sürelî Yayınlar**

Avcı, Ş. (2017), **Hazzın Arafı; Ölüm ve Orgazm: ‘Temel İlgüdü’**, Gazete Karınca, 01 Mayıs 2021 tarihinde <https://gazetekarınca.com/> adresinden erişilmiştir.

Demir, M. (2012, Kasım), **Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm**, Doğu Batı, 63, 11-44.

Flügel, J. C. (2008), **Giysi Sembolizmi ve Giysinin Çok Anlamlılığı**, Çev. Cem Şimşek, Cogito, 55. 121-132.

Simmel, G. (1905), **Philosophie der Mode**, Moderne Zeitfragen, 11, 5-41. 10 Mayıs 2021 tarihinde [http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Philosophie\\_Mode\\_1905.pdf](http://www.modetheorie.de/fileadmin/Texte/s/Simmel-Philosophie_Mode_1905.pdf) adresinden erişildi.

Slavens, C. (2006), **The Gold Digger as Icon: Exposing Inequity in the Great Depression**, Studies in Popular Culture, 28(3), 71-92. 14 Mayıs 2021 tarihinde <http://www.jstor.org/stable/23416172> adresinden erişildi.

Wollen, P. (2008), **Pasajlar Yapıtı'nda Moda Kavramı**, Çev. Elif Gökteke, Cogito, 55. 198-210.

### **Sürel Olmayan Yayınlar**

Baran, A. G. (2021), **Feminizmin Gelişim Serüveni: Dalga Yerine Kuşak Diyelim mi?** 06 Nisan 2021 tarihinde <https://kockam.ku.edu.tr/feminizmin-gelisim-seruveni-dalga-yerine-kusak-diyelim-mi-aylin-gorgun-baran/> adresinden erişildi.

### **Konferansta Sunulan Yayınlar**

Vatandaş, C. (2011), **Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı**, İstanbul Journal of Sociological Studies, 0(35), 29-56, 25 Mart 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/iusoskon/issue/9517/118909> adresinden erişildi.

### **Sempozyumda Sunulan Yayınlar**

Esgin, A. (2011), **Beden Sosyolojisi Açısından Popüler Kültür ve Kadın**, 4. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür, Sanat, Peyzaj ve Tasarım Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, 4-5-6 Mayıs 2011, İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Malatya.

### **Sözlükler**

“Damsel in Distress”, **Cambridge Dictionary**, Cambridge University Press, 20 Mart 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/a-damsel-in-distress> adresinde bu şekilde yazılmıştır.

“Golddigger”, **Cambridge Dictionary**, Cambridge University Press, 20 Mart 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/golddigger> adresinde bu şekilde yazılmıştır.

“Norm”, **Cambridge Dictionary**, Cambridge University Press, 12 Mart 2021 tarihinde <https://dictionary.cambridge.org/> adresinde bu şekilde yazılmıştır.

“Norm”, **Oxford Learners Dictionary**, 12 Mart 2021 tarihinde <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/> adresinde bu şekilde yazılmıştır.

“Norm”, **TDK (Türk Dil Kurumu)**, 12 Mart 2021 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinde bu şekilde yazılmıştır.

## **Tezler**

Er, E. (2013), **Moda ve Reklam: Toplumsal Değişimin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Moda Reklamlarında İncelenmesi**, (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, İzmir.

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, İzmir.

Karmaz, E. (2015), **Erkek Gözü'nün Kadın Davranışlarında Vücut Bulması**, (Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

Türker, D. (2009), **Basın İlanlarında Kadın İmgesi ve Cinsellik**, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

## **İnternet Kaynakları**

Baran, A, G. (2021), **Feminizmin Gelişim Serüveni: Dalga Yerine Kuşak Diyelim mi?**, 04 Mayıs 2021 tarihinde <https://kockam.ku.edu.tr/feminizm-gelisim-seruveni-dalga-yerine-kusak-diyelim-mi-aylin-gorgun-baran/> adresinden erişildi.

Blakemore, E. (2019), **Why Many Married Women Were Banned From Working During the Great Depression**, 10 Mart 2021 tarihinde <https://www.history.com/news/great-depression-married-women-employment> adresinden erişildi.

Fiske-Dobell E., McCullough S., (2020), **'The Tough Girl Trope, Explained'**, 26 Mayıs 2021 tarihinde <https://the-take.com/watch/the-tough-girl-trope-explained> adresinden erişildi.

Gailey, S. (2017), **Storytelling Through Costume: The Woman in White**, 09 Mart 2021 tarihinde <https://www.tor.com/2017/03/21/storytelling-through-costume-the-woman-in-white/> adresinden erişildi.

Freestone, C. (2019), **Our Favorite Throwback Trend Has a History of Female Empowerment**, 12 Mayıs 2021 tarihinde <https://coveteur.com/2019/04/04/empowering-history-shoulder-pads-trend/> adresinden erişilmiştir.

Mower, J. (2015), **Shoulder Pads**, Fashion Photography Archive, London: Bloomsbury. 10 Nisan 2021 tarihinde <https://www.bloomsburyfashioncentral.com/products/fashion-photography-archive/article/shoulder-pads> adresinden erişildi.

Rabin, N. (2007) **The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown**, 27 Şubat 2021 tarihinde <https://film.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595> adresinden erişilmiştir.

Ruess, C (2017), **Looking Cool in Black Leather**, The Fashion Studies Journal, 4, 12 Mart 2021 tarihinde [www.fashionstudiesjournal.org/4-essays-/2017/7/28/cool-poses-with-leather-jackets](http://www.fashionstudiesjournal.org/4-essays-/2017/7/28/cool-poses-with-leather-jackets) adresinden erişildi.

Shaw, S. (2019), **The History Of Shoulder Pads And How They Indicate Times Of Social Progress**, 10 Mart 2021 tarihinde <https://www.crfashionbook.com/fashion/a25394199/history-shoulder-pads/> adresinden erişildi.

Surprising Answer To: **Why Did Women Wear Shoulder Pads In The 1980s?**, (2008), 12 Mart 2021 tarihinde <https://www.blue17.co.uk/vintage-blog/why-did-women-wear-shoulder-pads-in-the-1980s/> adresinden erişildi.

Thompson, S. (2016), **In Defence of the 'Gold-Digger'**, Oñati Socio-legal Series [online], 6 (6), 1225-1248, 11 Mart 2021 tarihinde <http://orca.cf.ac.uk/89315/8/736-4624-1-PB.pdf> adresinden erişildi.

Yellen, J. L. (2020) **The History of Women's Work and Wages and How it Has Created Success For Us All**, 15 Mayıs 2021 tarihinde <https://www.brookings.edu/essay/the-history-of-womens-work-and-wages-and-how-it-has-created-success-for-us-all/> adresinden erişildi.

### **Görsel Kaynaklar**

**Resim 2.1:** <https://konfer.online/research/detail/publication/5cb5467e781f9f0001dcd378> erişim tarihi: 12.03.2021.

**Resim 2.2:** <https://archive.curbed.com/2016/11/16/13637148/design-brain-architecture-psychology> erişim tarihi: 12.03.2021.

**Resim 2.3:** [https://news.cgtn.com/news/2020-07-14/Sauron-5G-and-the-Five-Black-Eyes\\_S7i9xRgjgA/index.html](https://news.cgtn.com/news/2020-07-14/Sauron-5G-and-the-Five-Black-Eyes_S7i9xRgjgA/index.html), erişim tarihi: 12.03.2021.

**Resim 2.5:** <https://wynninghistory.com/2020/03/01/votes-for-women-newspaper/>, erişim tarihi: 01.03.2021.

**Resim 2.6:** <https://entdergi.com/wp-content/uploads/2020/06/suffragette-film-1-1.jpg>, erişim tarihi: 01.03.2021.

**Resim 2.7:** [https://m.bianet.org/system/uploads/1/articles/spot\\_image/000/184/805/original/44bb.jpg](https://m.bianet.org/system/uploads/1/articles/spot_image/000/184/805/original/44bb.jpg), erişim tarihi 01.03.2021.

**Resim 2.8:** [bluemusemag.com/2017/04/04/connecticut-drag-queens-allie-loiselle/](http://bluemusemag.com/2017/04/04/connecticut-drag-queens-allie-loiselle/) erişim tarihi: 11.03.2021.

**Resim 3.3:** <https://www.imdb.com/title/tt0103772/mediaviewer/rm1897283584/>, erişim tarihi: 02.06.2021.

**Resim 3.4:** <https://www.imdb.com/title/tt0038854/mediaviewer/rm1701206784/>, erişim tarihi: 02.06.2021.

**Resim 3.14:** <https://www.history.com/news/great-depression-married-women-employment>, erişim tarihi: 04.05.2021

**Resim 3.20:** <http://fashion.telegraph.co.uk/galleries/TMG8946898/11/Margaret-Thatchers-style-over-the-years.html>, erişim tarihi: 05.04.2021.

**Resim 3.21:** <https://herbiejpilato.medium.com/my-nbc-memories-of-original-dynasty-stars-linda-evans-and-joan-collins-769379bd023c>, erişim tarihi: 05.04.2021.

## 7.ÖZGEÇMİŞ

2012 yılında Tekirdağ Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde lise eğitimini tamamladı.

2012-2017 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Tekstil ve Moda Tasarımı öğrenimini tamamladı. 2017 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. Öğrenciliği sırasında MUDO'da tasarım asistanı olarak çalıştı.

2020 yılından bu yana İstanbul Teknik Üniversitesi, Tekstil Teknolojileri ve Tasarımı Fakültesi, Moda Tasarımı Programı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.