



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**1990 - SONRASI
AMERİKAN KARA FİLMLERİNDE
KADININ TEMSİLİ**

AYNUR KAZIMOVA

RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI

KASIM 2017



**1990 - SONRASI AMERİKAN KARA FİLMLERİNDE
KADININ TEMSİLİ**

Aynur KAZIMOVA

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO TV ve SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

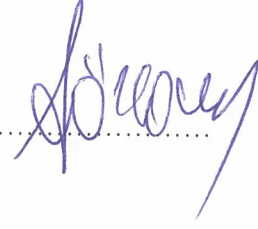
KASIM 2017

Aynur KAZIMOVA tarafından hazırlanan “1990 – Sonrası Amerikan Kara Filminde Kadının Temsili” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Radyo Televizyon ve Sinema, Gazi Üniversitesi

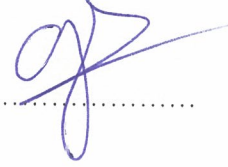
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Prof. Dr. Gülcan SEÇKİN

Radyo Televizyon ve Sinema, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL

Radyo Televizyon ve Sinema, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 14/11/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



.....

Prof. Dr. Hilmi ÜNSAL

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Aynur KAZIMOVA

14/11/2017

1990 - SONRASI AMERİKAN KARA FİLMLERİNDE KADININ TEMSİLİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Aynur KAZIMOVA

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Kasım 2017

ÖZET

1990 yılı ve sonrası Amerikan Kara Filmlerinde kadının konumu ve temsil edilişini konu alan bu tez hazırlanırken kadın karakterlerinin öykülerin merkezinde bulunduğu filmler tercih edilmiştir. Bu çerçeveden hareketle Kara Film dönemlerine ait filmler feminist film kuram temel alınarak iredelenmiştir. Çeşitli dönemlere ait çok sayıda film nitelik yöntem çerçevesinde incelenmiş ve karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmiştir. İncelenen filmler yoluyla gelenekçi, toplumsal, ataerkil kodların kırıldığı, aşındığı gösterilmiştir. Kara Film yönetmenlerinden olan Quentin Tarantino ve David Lynch'e ait üç film analiz edilmiştir. Sonuç olarak Amerikan Kara Filmlerinde kadın feminist bir bakış açısıyla değerlendirilmiş ve bu döneme ait filmlerindeki kadınların ortak kodları ortaya çıkarılmıştır.

Bilim Kodu : 116508

Anahtar Kelimeler : Amerikan sineması, kara film, feminist kuram, auteur kuram.

Sayfa Adedi : 116

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Aydan ÖZSOY

FEMALE ACTRESS IN THE AMERICAN CINEMA AFTER 1990
(M.S. Thesis)

Aynur KAZIMOVA

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES
November 2017

ABSTRACT

The status of the woman and her representative in American film noirs in the 1990's and after was analyzed in this thesis. It was attempted to utilize the films that focalize in the stories of woman characters. From this point of view, the noir films was examined by the basic concept of feminist films. Various films related to the different time period were analyzed by the quality method and were examined comparatively. Traditional, social, patriarchal codes were broken by indicating the analyzed films. Three films of Film Noir directors- Quentin Tarantino and David Lynch were analyzed in this thesis. As an aftermath, the woman in the American film noirs was analyzed by the feminist point and the common code of the women in the films about that period was clarified.

Science Code : 116508
Key Words : American cinema, film noir, feminist theory, auteur theory.
Page Number : 116
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

TEŞEKKÜR

Öncelikle çalışma yönlendirmesinde, araştırmaların her kademesinde öneri, bilgi ve yardımlarını esirgemeyerek, sonsuz desteğiyle gelişmeye katkıda bulunan danışman hocam Sayın Doç.Dr. Aydan ÖZSOY'a en derin minnet ve teşekkürlerimi bildirmekten onur duyarım.

Değerli arkadaşlarım Sevin Rahimi'ye, Meryem Kruerzi'ye, Alev Eylem Ülaç'a, İbrahim Muradov'a, Begimai Adilbekova'ya, Tuğçe Kutlu'ya, Keklik Kerimli'ye, Könül Abaslı'ya, Öznür Bayar'a, Ali Rahimli'ye, Kadir Bekiroğlu'na, Orxan Nadirov'a her türlü yardım ve destekleri için teşekkürü bir borç bilirim.

Ve hayatımın her alanında sevgilerini, desteklerini ve varlıklarını en derinden hissettiğim aileme en derin minnet ve muhabbetlerimle..

Aynur Kazımova

25.05.2017

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

SİNEMA TARİHİNDE BİR TÜR OLARAK KARA FİLM

1.1. Klasik Kara Film	7
1.2. Yeni Kara Film (Neo Noir Film)	13
1.3. Future Noir Film.....	17

2. BÖLÜM

FEMİNİST KURAM ÇERÇEVESİNDE KARA FİLM TÜRÜNDE KADIN TEMSİLLERİ

2.1. Kadının Toplumsal Konumları ve Temsili.....	26
2.1.1. Anne Olarak Kadın.....	27
2.1.2. Eş Olarak Temsil/Eş Olarak Kadın	30
2.1.3. İş Kadını Olarak Temsili/İş Kadını Olmak.....	31
2.2. Sinema ve Kadın	35
2.2.1 Sinemada Kadının Temsili	43
2.2.2. Klasik Kara Filmde Kadının Temsili.....	46
2.2.3. Yeni Kara Filmde (Neo Noir Film) Kadının Temsili	53
2.2.4. Future Noir'de Kadının Temsili	65

3. BÖLÜM

1990 SONRASI KARA FİLM ANALİZLERİ

3.1. Film Çalışmaları ve Nitel Yöntem	71
3.1.1. Bir Auteur olarak Quentin Tarantino ve Sineması.....	72
3.1.1.1. Pulp Fiction Ucuz Roman 1994.....	73
3.2.1.1.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri	75

Sayfa

3.1.1.2. Jackie Brown 1997.....	79
3.1.1.2.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri	80
3.1.1.3. Kill Bill 2003	81
3.1.1.3.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri.	82
3.1.2. Bir Auteur olarak David Lynch ve Sineması.....	84
3.1.2.1. Vahşi Duygular (Wild At Heart).....	84
3.1.2.1.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri	87
3.1.2.2. Kayıp Otoban (Lost Highway 1997).....	88
3.1.2.2.1. Filmde Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri	92
3.1.2.3. Mulholland Çıkmağı (Mulholland Dr., 2001).....	92
3.1.2.3.1. Filmde Femme Fatale Karakterleri ve Temsilleri	96
SONUÇ	99
KAYNAKLAR	105
EKLER.....	109
ÖZGEÇMİŞ	116

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Mia Wallance'nin aşırı dozdan kalbinin durduğu sahne	74
Resim 3.2. Mia Wallance ve Vincent Vega'nın dans sahnesi	75
Resim 3.3. Mia Wallance ve Vincent Vega'nın konuşma sahnesi	77
Resim 3.4. Jackie Brown'nun kaçakçılık yaptığı sahne	81
Resim 3.5. The Bride'ın Oren Ishi'nin adamlarıyla dövüştüğü sahne	82
Resim 3.6. The Bride'ın Vernita'dan intikam aldığı sahne	83
Resim 3.7. Lula'nın Sailor'la hapisane çıkışı beraber vakit geçirme sahnesi	85
Resim 3.8. Fred ve karısı Renee evlerine gönderilen videoyu izlediği sahne	90
Resim 3.9. Rebekah Del Rio'nun Slencio Club'da <i>Crying</i> parçasını seslendirdiği sahne ..	95

GİRİŞ

Bu tez, Kara Film'in (Film Noir) günümüze ait film çalışmaları içerisinde önemini, yerini ve kara film türünün anlatısını ve bu anlatı içerisinde kadın karakterleri çözümlemeyi amaçlayan bir çalışmadır. Hollywood sinemasının klasik dönemine ait bir kavram olarak meydana çıkan kara film akımı, sinema tarihi boyunca değişme uğrayarak günümüze kadar ulaşmıştır. "Tür mü, akım mı, yoksa biçim mi?" gibi hakkında çeşitli tartışmalara konu olan bu kavram, klasik Hollywood sinemasının western ve müzikal gibi türlerinin aksine, sinema sanatı içerisindeki değişimlere uyum sağlayarak günümüzdeki sinema türlerine etki edebilen bir kavram haline gelmiştir. Ayrıca Kara Film, bilimkurgu (science fiction), komedi, aksiyon ve gerilim gibi türler için de önemli bir referanstır. Türlerle olan etkisi dışında, kara film modern sinemanın ilgi gösterdiği kadın temsili ve kimlik problemleri gibi konular içinde önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla kara filmin altın çağından bu döneme kadar yaşadığı zamanın çözümlemesi ve yorumlanması, tezin konusunun daha iyi anlaşılabilmesi için çok önemlidir.

Bu filmler için önemli bir düşünür olan J. Neamore'a göre, "Kara Filmi tanımak zor olmasa da, tanımlamak da kolay değildir (1998:8)". J. Neamore, "American Film Noir The History of an Idea" isimli makalesine bu saptama ile başlamaktadır. 1940 ve 1950'li senelerde iz bırakan *Gilda* (*Şeytanın Kızı Gilda*, Yön: Charles Vidor, 1946), *Double Idemnity* (*Çifte Tazminat*, Yön: Billy Wilder, 1944), *Sunset Boulevard* (*Sunset Bulvarı*, Yön: Billy Wilder, 1950), *Maltese Falcon* (*Malta Şahini*, yön: John Huston, 1941), *The Killing* (*Son Darbe*, Yön: Stanley Kubrick, 1956), *Kiss Me Deadly* (*Öp Beni Öldüresiye*, Yön: Robert Aldrich, 1955) gibi kara filmler sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Kara filmlerin edebiyat kaynağı *hard boiled* olarak tanımlanan 1920 ve 1930'lu senelerde meşhur olan karanlık dedektif öykülerinin anlatıldığı romanlardır. Dashiell Hammet, James M. Cain ve Raymond Chandler gibi yazarların pek çok kitapları sinemaya uyarlanmıştır. Karanlık havaya sahip, Freudcu unsurların bulunduğu, Hollywood'un klasik anlatısına karşı çıkan bu filmler yalnızca ABD'de değil, savaş sonrası zamanda Avrupa'da da büyük yankı uyandırmıştır. Bahsedilen dönemde popülerlik elde eden kara filmler, Fransız eleştirmenlerin de ilgisini çekmiştir.

Bu tezin amacı Kara Filmin ortaya çıktığı dönemden günümüze uzanan süreçte türün özelliklerini ortaya koymak ve özellikle 1990 sonrası yapılan Kara Filmlerde kadının

temsili ve toplumsal rollerini incelemektir. Tezde özellikle 1990 sonrası çekilen filmlerin incelenmesinin sebebi Kara Filmin özgün karakteri olan *femme fatale*'nin (öldüren kadın) klasik dönemden farklı olarak yeni (neo) dönemde daha cesur, etken, kararlı ve katil ruhlu olarak temsil edilmesidir. Bu bağlamda Kara Film, hakim ataerkil bir düzene göre biçimlendirilen ikili karşıtlar prensibine göre erkeğe çoğunlukla iyiliklerin ve olumlulukların, kadına ise olumsuzlukların ve kötülüklerin atfedildiği bir tarzdır. Devamında ise kadının toplumsal, iktisadi ve siyasi ayrımcılığa maruz bırakıldığı, erkeğin üstün gösterildiği, kadının ise erkeğe katlanmaya mecbur kalan bir kurban olduğu geleneksel düşünce düzenine uygun bir film türüdür. Bununla birlikte, *Gilda* (*Şeytanın Kızı*, Yön: Charles Vidor, 1946), *Laura* (*Kanlı Gölge*, Yön: Otto Preminger, 1944) pek çok filmde kadın karakterlerin hem savunmasız hem sessiz bırakıldığı, kocası veya sevgilisi tarafından baskı uygulandığı, kendisini anlatamadığı, hem fiziksel hem de ruhsal şiddete maruz kaldığı bu filmlerde açık biçimde görülmektedir.

Bu tezde izlenecek yöntem, kara filmin hem klasik hem yeni (neo) hem de future dönemine ait film önerilerinde *femme fatale*'nin (öldüren kadınlar) sahip oldukları karakterlerin çözümlenmesidir. Kara filmin hem klasik hem yeni (neo) hem de future dönemine ait örnek filmler izlenerek, kara filmin uğradığı değişiklik karşılaştırmalı olarak belirtilmiştir. Ayrıca tezde yapılan araştırma; nitel yöntemin yaklaşımları çerçevesinde yürütülmüştür. Bu bağlamda konuyla ilgili İngilizce ve Türkçe literatür taraması yapılarak kitap, makale ve kara film sitelerinden veriler toplanmıştır. Sözü konusu edilen incelemeler sırasında kara filmin feminizm akımıyla ilişkisi de araştırılmış ve tartışılmıştır.

Bu amaçla ilk bölümde kara filmin tür olup olmadığı, ayrıldığı dönemlerin gelişim tarihi, ne gibi kültürel akımlardan etkilendiği incelenmiştir. Kara filmin tür olup olmaması, aynı zamanda kara filmin klasik, yeni (neo) ve future dönemleri ayrı ayrı geniş konular olsalar da, kara film hakkında bilgi sunmak için bu konulara da kısaca değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde filmler incelenirken feminist kuram baz alınmıştır. Feminist eleştiri toplumdaki ayrımcılığı ve kadına karşı cinsiyetçi davranışları, eril yapıları ve bunların ortaya çıkma yollarını incelemeye çalışılmıştır (Özden, 2000:164). Feminist kuram eril sistemin kadının ve erkeğin üstüne yıktığı rollerin olağanmış gibi evrenselleştirilmesine itiraz ederek bu ifadenin kadınları toplumsal hayatta ezdiğini açığa çıkarmıştır. Feminist film eleştirisi de bu eril ifadenin güç kazanmasını ve oluşturulmasını

sağlayan deneyimlerden biri olarak; filmlerin bu sistemin devamını hangi şekilde sağladığını meydana çıkarmaktadır. Fakat böyle bir bakış, cinsiyet açısından yansımış gibi görünen pek çok filmin egemen eril ideolojiyi temsiller aracılığıyla tekrar ürettiğini ortaya koyabilmiştir. Zafer Özden'in de (2000:164) belirttiği gibi beyaz perdede görünen kadınlar gerçek hayattaki gibi değildir, erkeğin kadınla ilgili fikir, arzu ve korkularını temsil eder. Laura Mulvey de kadının seyirlik bir obje şeklinde pek çok kez temsil edildiği halde "kadın olarak kadın"ın sinemasında yansıtılmadığının altını çizerek belirtmektedir (Johnston, 2005:79). Bu açıdan yapılan film incelemeleri ve seyirci çalışmaları cinsiyetçi olmayan, eşit ve orijinal alternatif bir sinemanın oluşturulmasında teorik kaynak sağlamaktadır. Gledbitt de hikayenin, mizansenin, türün hakim anlamını kurmak için ne şekilde istediğini bilmeden, cinsiyetçi imgelerin ileri olanlar ile değiştirilemeyeceğini söylemiştir (Doane vd. 1984:19).

1960'lı yıllarda feminist hareket erilik ve cinsiyetçilik kavramlarını sorunsallaştırmış ve bu bağlamda kitle iletişim araçlarında ve kültür alanında yer alan toplumsal cinsiyet rolleri, çözümlenerek, eleştirilmeye başlanmıştır. Sanatın edebiyat, tiyatro ve sinema dallarında yansıtılan geleneksel kadın temsilleri eleştirilmiş, imgelerle sunulan cinsiyetçilik açığa çıkarılmıştır. Ayrıca cinsiyetçi eril kültüre karşıt olarak yeni bir kültür yaratmak için çalışmalar başlatılmıştır. Feminist eleştiri bu çalışmaların tamamının temelinde yatan ve yeni bir görüş açısı olarak değerlendirililecek bir olgudur. Feminist eleştiri tarafından kültür ve toplumsal cinsiyet rolleri ile sanat alanındaki kadın temsillerinin eril ideolojinin belirlediği öne sürülmektedir. Kültürel temsilleri feminizm açısından yorumlayan feminist eleştiri, eril düzenin kültürel temsiller üzerinden güçlendirilerek devam ettirildiğini açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda tezin ikinci bölümü feminist eleştiri yöntemi ile yazılmıştır.

İkinci bölümün alt bölümünde ise kadının sinemada temsili ele alınmıştır. Ayrıca kara filmin esas kadını olan *femme fatale*'in hem klasik hem yeni (neo) hem de future dönemlerinde temsili, değişimi ve dönüşümü izlenen örnek filmler esasında incelemesi yapılmıştır. Kara film ortaya çıktığı günden itibaren nasıl bir değişime uğradıysa aynı şekilde *femme fatale* (öldüren kadın)de evrim geçirmiştir. Altın çağın *femme fatale*'i (öldüren kadın) ile yeni dönemin *femme fatale*'i (öldüren kadın) arasındaki farkı belirtilerek bu evrimi daha iyi bir biçimde açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde sağlıklı bir çözümleme olsun diye her üç döneme ait sekizer film izlenmiştir. Ayrıca

izlenilen filmlerin kadın karakterleri karşılaştırılma şeklinde analiz edilmiştir. İzlenilen filmlerden yeni dönemin *femme fatale*'i (öldüren kadın) klasik dönemin *femme fatale*'inden (öldüren kadın) daha egemen, etken ve film sonunda zafere ulaşan bir şekilde temsil edildiği görülmektedir.

Üçüncü bölümde ise Amerikan bağımsız sinemasının auteur yönetmenlerinden olan David Lynch ve Quentin Tarantino gibi Kara Film yönetmenlerin filmleri analiz edilmektedir. Her iki yönetmenin üçer filmi izlenerek araştırma ve inceleme yapılmıştır. Filmlerde kadının toplumsal rolleri üzerinden temsili ön plana çıkarılmıştır. İzlenilen filmlerde Quentin Tarantino ve David Lynch kadınları karşılaştırılmalı şekilde çözümlenmiştir. Ayrıca tezin konusu 1990 sonrasıyla ilgili olduğu için her iki yönetmenin 1990 yılından sonra çekilen filmleri ele alınmıştır.

Bu tezde çözümlenmek üzere seçilen kara filmlerinin tamamı Amerikan sinemasına aittir. Kara film tüm dünya sinemasına yankı yapmış bir tür olsa da bu tez Amerikan sinemasına özgü film örnekleriyle sınırlandırılmıştır. Bu tez bu alanda bir örnek olarak Kara filmin dünya sinemalarındaki önemli yerine işaret eden bir çalışmadır.

1.BÖLÜM

SİNEMA TARİHİNDE BİR TÜR OLARAK KARA FİLM

Amerikan sinemasının bir ürünü olan fakat Fransızlar tarafından keşfedilen ‘Film Noir’ kavramının Türkçe tercümesi ‘Kara Film’dir. *Film Noir* terimi kendi içinde türün taşıdığı anlam hakkında ipuçları verir. ‘Kara Film’ terimi “tekinsiz” ve “ürpertici” anlamlarını içermektedir (Keesey, 2011:10). Elizabet Cowie’ye göre kara filmlerin konuları arasında açık bir birlik olmasa da başarılı filmlerdir. *Western* ve *gangster* filmlerin aksine kara film karmaşadan uzak, ince bir eleştirel özelliğe sahiptir (Cowie, 1993:121). Monoco’ya göre hem dedektif öyküsü, hem gangster hem de şehir melodramı olan kara film, en iyi şekliyle karanlık ve kötümser yönüyle bilinmektedir (Monoca, 2000:288).

1941-1958 seneleri arasında hem altın çağını hem de klasik dönemini yaşayan *Film Noir* yukarıda da belirtildiği gibi Amerikan sinemasının ürünü olmasına karşın Fransız eleştirmenler tarafından keşfedilmiştir. Fransız sinema eleştirmenleri ve yazarlarının, 1940’lı senelerin sonlarına yakın yapılan bir sıra Amerikan filminde görsel ve izleksel açılardan ortak niteliklerin yer aldığı iddiası üzerine kurulmuştur. Eleştirmenler izledikleri filmler ardından bir bölümünü diğer Hollywood filmlerinden bilhassa “iyimser” olup olmama bakımından değerlendirerek “kara film” olarak tanımlamışlardır (Abisel, 2003:53). Çünkü kara filmleri diğer filmlerden ayıran özelliği Hollywood’un biçimsel metodlarını kıran yapısıdır. Kara filmin Fransız eleştirmenler tarafından keşfedilmesindeki en büyük etken İkinci Dünya Savaşı esnasında Nazi işgalinde Hollywood filmlerinden habersiz kalan Fransızların, savaş sonrası kaçırdıkları döneminin filmlerini toplu olarak seyretmeleri ve böylelikle onlara 1930’lu yılların sinemasıyla farkın daha dikkat çekici gelmesidir (Uzel, 2004:52). Amerikalı eleştirmen ve sinema yazarları ise Fransızların kara filmi keşfetmesine kadar kara filmleri “şüphe uyandırıcı kareler, cinayet hikâyeleri, psikolojik gerilimler ve melodramlar” olarak pek çok farklı başlık altında çözümlemiştir (Keesey, 2011:10). Bu çözümlemelerden görüldüğü gibi filmler eleştirmenler tarafından tek bir başlık altında incelenmemiştir.

Raymond Borde ve Etienne Chaumont 1955 senesinde yayınladıkları *Panorama Du Film American* (Amerikan Kara Filminin Panoraması) başlıklı eserlerinde kara film

üzerine, tanımlama çalışmalarına katkıda bulunarak kara filme yönelik olarak tür tartışmalarıyla ilgili *film noir*'in Hollywood tür sistemi içinde 'yeraltı' bir türün ortaya çıktığı açıklamışlardır (aktaran Girginkoç, 2004:118).

Raymond Drugnat'a göre kara filmler bir tür değildir (akt. Ertem, 2004:49). Drugnat kara filmlerin konu ve ruh hali ile sınıflandırılabileninden bahs etmiştir. Drugnat'la aynı fikirde olan Schrader Drugnat'ın yaklaşımlarına katılmıştır. Porfirio (akt. Mutluer, 2008:17) kara filmin temelenin karamsarlık olduğunu belirtmiştir. Varoluşçu yapıya sahip bu kara bakış, yaşama karşı olmaktadır. Yazar Jane Place de kara filmi akım olarak ele alır. Place'e göre (akt. Girginkoç, 2004:121) kara filmin diğer türlerden ziyade polisiyeyle yakınlığının sebebini yeraltı dünyasıyla ilgili konuları araştıran dedektif-polisiye türün niteliklerinin kara filmin korkularına, karakterlerine ve görsel üslubuna uygunluğuna bağlamaktadır.

Kara filmi tür değil de akım veya ton olarak değerlendiren Drugnat Schrader Place ve Porfirio gibi yazarlarla birlikte kara filmin "tür" adı altında inceleyen yaklaşımlar da mevcuttur. Krutnik (akt. Girginkoç, 2004:122) kara filmin türselliği ile ilişkin sert dedektiflik, sosyal-problem filmleri ve savaştan geri gelen askerlerin uyum problemini konu alan psikolojik filmler gibi içine alan geniş bir özgül alan içinde kara filmin tek başına incelenebileceğini söylemiştir. Foster Hirsch (akt. Mutluer, 2008:13) kara filmin bir tür olduğunu kesin bir şekilde belirtmektedir. Hirsche'e göre bu türün oluşmasını sağlayan filmler hem anlatı yapılarına hem karakterlerine; hem konu hem de görsel tarz açısından benzerliğe sahip olmaktadır. Hirsch'e göre bu özelliklere sahip kara film, tür olarak incelenbilir ve sınırları çizilebilmektedir. Kara filmi bir tür olarak tanımlayan Monoca'ya (2006:288) göre kara film belirsiz bir şekilde tanımlanan bir türdür ve olabildiğince karışık-yaratıcı Hollywood üsluplarından biri olmaktadır. Ona göre biraz dedektif öyküsü, biraz gangster, biraz da kent melodramı olan *film noir* en iyi şekliyle karanlık ve kötümser yönüyle tanınmaktadır. John Orr'a (1997:199) göre kara filmin güç arzusu, öznesi Hollywood'un kendisi olduğu dönemler dışında nadiren düşünümsel olmaktadır. Bu bakış açısına göre kara film melez bir türdür. Kara filmlerde görülen biçim ve içeriğe özgü özellikler tür çözümlemelerinde çıkış yolu olarak yararlanılmıştır. Uzel'e göre (2004:52) Amerikalı yönetmenler kara film adıyla film yaptıkları zaman bir tür oluşturduklarını bilmediklerinden dolayı kara film akım olarak değerlendirilemez. Ona göre öteki akımlardaki gibi yönetmenlerin birlikte ortak bir oluşturma gayreti, bilinçli bir hareket

yoktur. Bu sebeple görsel ve tematik benzerlikler bir tarafa yönetmenler, kült oyuncular, basmakalıpları ile kara film tür bölümlendirmesine girebilmektedir.

Kara filmi tanımlamak için yapılan çalışmalar uzun bir sureyi kapsamış ve tanımlanmaya yönelik hemen hemen her teşebbüs bu olguyu içeren daha farklı filmleri bir araya getiren bir stil olduğuna hemfikir olunmuştur (Place and Peterson, 2010:289). Fakat yapılan çalışmalardan da görüldüğü gibi kara filmlerin akım, tarz, melez-tür, dönem veya melez tür olarak tanımlanması bu konunun henüz tam olarak açıklığa kavuşmamış olduğunun belirtisidir (Girginkoç, 2004:116). Bazı eleştirmen ve sinema yazarlarına göre kara film “ton” ve “ruh” olarak değerlendirilse de kimilerince de “akım” ya da “tür” olarak ele alınmıştır. Fakat bu tezin amacı kara filmi bahsedilen kategorilerden herhangi birine dahil etmek değildir. Bu çalışmada kara filmin feminist ve auteur kuramları çerçevesinde kadının temsili üzerine yoğunlaşmıştır. Özellikle de kara filmin yeni (neo) dönemine ait filmlerde ve David Lynch, Quentin Tarantino gibi kendine özgü tarzları olan yönetmenlerin filmleri ele alınmıştır. Ancak ilk olarak Kara Film nedir, nasıl ortaya çıkmıştır, etkilendiği akımlar nelerdir soruları çerçevesinde kısa tarihi bilgiler aktarılmıştır.

1.1. Klasik Kara Film

1946’lı yıllarda yeni bir tür keşfedilmiştir fakat bu türün kendiliğinden ortaya çıktığını söylemek daha doğru olur. Keşfedilmesinden bir kaç sene sonra Kara Film melodrama özgü bazı unsurları değiştirerek Hollywood’un toplumsal cinsiyetle ilgili bir takım kalıp yargıları ve kurban olma ile acı çekmenin kaçınılmazlığını alt üst etmiştir. Kara filmin yönetmenleri ve seyircileri yeni bir hikâyenin yeni bir gösel tarzda anlatılıyor olmasının en azından bilincinde olmamışlardır. En sonunda türe isim veren kişi Fransız eleştirmen Nino Frank olmuştur. Fakat bu, Kara Film sebepsiz ortaya çıktığı anlamına gelmemektedir. Öteki türler gibi Kara Film de kültürel gereksinimine bir cevap olarak meydana çıkmış ve zaten mevcut olan sinemasal öğelerden gelişmiştir (Kolker, 2011:307).

Kara filmler polisiye film türlerinin İkinci Dünya Savaşı zamanında ortaya çıkan ve gelişen bir çeşittir. Suçlu çevresini psikolojik özellikleriyle sergilenmektedir. Hırsızlık, narkotik kaçakçılığı, şiddet, ölüm, tehdit, cinsellik kara filmlerin temel öğelerini oluşturmaktadır. Kara filmler sadece suçluların değil, aynı zamanda da yasa adamlarının da

negatif yönlerini yansıtmaktadır. Olaylar gergin, huzursuz, korkutucu bir havada ilerlemektedir (Onur, 2012: 59).

Kara filmlere; Dostoyevsky'nin sevdiği aşırı bağımlılığın hücum ettiği; anormallik, delilik, suça yönelim, cinsel sapıklık olan esas temalar olduğu gibi; cani dedektifler, katil soylular; kaçırılan zenginler, kötü kalpli güzel veya yaşlı içki düşkün kadınlar, bu filmlerin ana karakterlerini oluşturmaktadır. Gayrı meşru aşklar, bu kişileri suça teşvik etmektedir. Aynı zamanda kara filmlerde içki, problemlerden ve sıkıntıdan uzaklaşmanın tek çaresi olarak gösterilir; çılgınlarla devam ettirilen işkence sahneleri bu filmlerde sıkça ele alınmaktadır (Onaran, 2012:115).

Üç döneme bölünen/ayrılan “Kara Filmin Altın Çağı” olarak bilinen Klasik Dönem John Huston'un yönettiği *Malta Şahini*'yle (*Maltese Falcon*, 1941) başlar, Orson Welles'in yönettiği *Bitmeyen Bal Ayı*'yla (*Touch of Evil*, 1958) son bulur (Özdemir, 2003:9). Klasik Döneme ait önemli kara film örnekleri şunlardır:

Boris Ingster / *Üçüncü Kattaki Yabancı* (*Stranger on the Third Floor*, 1940); John Huston / *Malta Şahini* (*Maltese Falcon*, 1941); Alfred Hitchcock / *Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943); Billy Wilder/ *Çifte Tazminat* (*Double Indemnity*, 1944); Otto Preminger / *Kanlı Gölge* (*Laura*, 1944); Harward Hawks / *Birleşen Kalpler* (*The Big Sleep*, 1946); Charles Vidor / *Şeytanın Kızı Gilda* (*Gilda*, 1946); Robert Siodmak / *Katiller* (*The Killers*, 1946); Alfred Hitchcock/ *Aştan da Üstün* (*Notorious*, 1946); Tay Garnett/ *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946); Orson Welles / *Yabancı* (*The Stranger*, 1946); Orson Welles/ *Şangaylı Kadın* (*The Lady from Shanghai*, 1947); John Huston / *Elmas Hırsızları* (*The Asphalt Jungle*, 1950); Jules Dassin / *Gece ve Şehir* (*The Night and The City*, 1950); Billy Wilder/ *Sunset Bulvarı* (*The Sunset Boulevard*, 1950); Billy Wilder/ *Büyük Karnaval* (*Ace in the Hole*, 1951); Alfred Hitchcock/ *Trendeki Yabancılar* (*Strangers on a Train*, 1951); Fritz Lang / *Ölüm Korkusu* (*The Big Heat*, 1953); Robert Aldrich/ *Ölüm Gibi Öp* (*Kiss Me Deadly*, 1955); Stanley Kubrick/ *Kanundan Kaçılmaz* (*The Killing*, 1955); Alfred Hitchcock/ *Lekeli Adam* (*The Wrong Man*, 1956); Orson Welles / *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958);¹

¹<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/29/top-10-film-noir>

Bu dönemin Kara Filmi 1930'ların Fransız filmlerinden, Alman Dışavurumculuğundan, İtalyan Yeni Gerçekçiğinden ve şüphesiz Hard-Boiled edebiyatından beslenmiştir. Kara filmlerin etkilendiği Hard Boiled romanları Hammet, Chandler gibi kara roman yazarlarının kaleminden çıkan tüy ürpertici, sadist cinayet romanlarıdır (Özdemir; 2003:7).

“Bu filmler, illa ki içinde bir cesedin, bir tehlikeli aşkın, bir azgın suçlunun, bir hırpani, serseri tipli private eyes dedektifin var olduğu, çoğunlukla cinayet mahallinde atılmış bir sigara izmaritinin, sahte parmak izlerinin, cinayet anında suçlunun başka yerde olduğuna dair sahte kanıtlara, şifreli mektupların, red herrings adı verilen yanlış yöne sevk eden izlerin kullanıldığı kimi tür formülleri ve cinayet, suç, para, kovuşturma, ceza gibi tematik klişeleri içeriyorlardı. Kanun adamlarının iç dünyası en az suçlularınki kadar kirliyd, tehditkardı, sonuçta her insanoğlunun yumuşak bir karnı vardı, kimi parayla, kimisi ihitrasla, kimisi erk'le doyuyordu”²

Kara Filmler genellikle bahsettikleri döneme ışık tutar, politik psikolojik ve toplumsal baskıları ön plana çıkarır; insanı bu problemlerle yüzleştirdiği için temelinde anarşizm ve nihilizimi barındırır. Kara filmin gücünün temel kaynağı sosyal gerilimdir. Yani toplumda sosyal gerilim yükseldikçe Kara Filmin de gücü artmaktadır (Özdemir, 2003:10). Şöyleki; Kara Filmin esin kaynağı olan Alman Dışavurumculuğunun ortaya çıkış sebebi de sosyal gerilimler ve dünya savaşı olmuştur.

Doğalcılığı, izlenimciliği ve gerçekciliği reddeden öznel gerçeğin yansıtılmasını savunan Dışavurumculuk akımı sanatın her dalında etkili olmaktadır. Ekspresyonizm gibi bilinen Dışavurumcu Alman sineması aydınlatmaya, dekor ve makyaja büyük önem verir. Dışavurumculuk akımının aydınlatma tekniklerine getirdiği yenilikler ve alışılmamış gerçekçi dekorları tercih etmesi dünya sinemasını etkiemektedir. Özellikle de mekân ve aydınlatma açısından kara filmlerin temel prensiplerini oluşturmaktadır. Savaş sonrası ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğunun ilk önemli filmi Robert Wiene'nin yönetmenliğini yaptığı *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1919) filmi kabul görülmektedir. Film Francis isimli bir gencin ağzından anlatılan hikâyeye başlamaktadır. Hikayeye göre Francis arkadaşı Alan'la birlikte gezici karnavala eğlenmeye gider ve burada tuhaf adam Caligari ve Cesare ile tanışır. Tuhaf adam yaptığı gösterisinde Cesare'nin geleceğe dair her şeyi bildiğini savlar. Bunu denemek isteyen Alan ne zaman öleceğini sorar. Cesare ise Alan'ın ölüm tarihinin şafak vakti olduğunu söyler. Cesare'nin dediği olunca herkes Cesar'dan ve Caligari'den şüphelenir. Ancak katilin başka biri olduğu ortaya çıkar. Aynı zamanda Francis'in sevdiği kız Jane Cesare tarafından kaçırılır. Francis Caligari'ni takip

²Selda Tan Özdemir, (2003) Kara Filmler Neo-Noir'den Future Noir'e. Ankara: Altıkırkbeş Yay, s. .6

eder ve onun akıl hastanesinin yöneticisi olduğunu ve Cesare'nin Dr. Caligari tarafından hipnotize edilerek cinayetler işlediğini öğrenir. Fakat film beklenmedik sonuçla biter. Olayların tamamı akıl hastanesinde yatan Francis'in hayal ürününden ibarettir. Film son ana kadar oyuncuların makyajlarını, dekorları akıl hastasının bakış açısını yansıtmaktadır. Alman Dışavurumculuğu sinemada bu filmle ortaya çıkmıştır. Filmin hikayesi, anlatı şekli, oyuncuların makyajı, dekorlar alışılmadık olsa da anlamsız değildir. Film yönetmenin dünyasını yansıtmaktadır ve izleyiciyi kendi dünyasının içine almaktadır. Dr. Caligari'nin Muayenehanesi Alman dışavurumculuk akımının en iyi film örneği olmaktadır.³

Kara Filmler sadece Alman Dışavurumculuğundan ve Hard Boiled edebiyatından değil, aynı zamanda İtalyan Yeni Dalga akımından ve Fransız Şiirselliğinden de etkilenmektedir. Yeni Dalga; terim olarak 1950'lerin sonlarında İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından kısmen etkilenen bazı fransız film yapımcıları ve eleştirmenler tarafından kullanılmaktadır. Yeni Dalga yönetmenleri köken olarak film eleştirmenleridir. Yaptıkları her film sanat kuramı ya da sanat manifestosu gibi oluşturulmuştur. Akımın başlıca liderlerinden Eric Rohmer, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard ve Andre Bazindir. Adı geçen liderler Yeni Dalga akımını etkileyen en önemli kaynaklardan biri olmuşlardır (Şentürk, 2011:307). Jean Luc Godard ve François Truffaut gibi önemli fransız yönetmenler yeni anlatı tekniklerini kullanmaya teşebbüs ettikleri filmleriyle noir filmin çağdaş sinemaya uyum hususunda büyük emek vermişlerdir. Yeni Dalga, Klasik Noir filmin niteliklerini sanatsal bir gaye ile yorumlamış, klasik çağ ve modern sinema ile bir irtibat kurmuştur. Noir filmin Yeni Dalgayı etkilediği gibi, Yeni Dalga da Neo Noir'e tesir etmiştir. Fransız sinemasında oluşan bu yenilikler ABD'de de görülmüştür.

Yeni-Gerçekçilik melodramı sebebiyle ve dış mekân çekim tarzı hem yeni olduğu için hem de ekonomik olması sebebiyle Amerikan sineması tarafından hemen benimsenmiştir. En çok da gangster sinemasını etkiler. 1940'lı yılların sonunda bazı filmlerin aksiyon sahneleri “gerçekten dış mekânda çekildi” şeklinde reklam yapılmıştır (Kolker, 2011:347).

İtalyan Yeni-Gerçekçilik, dış mekan çekimini etkilediği gibi bazı iktisadi gerçekliklerin yansımaları sağlamaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğin doğmasında temel

³ <http://filmhafizasi.com/sinemada-disavurumculuk-ve-dr-caligari/> adresinden 15 Nisan 2016'da alınmıştır.

etkenler savaş sonrası ekonomik durum ve politik kültürün yıkıntısıdır. Amerika’da savaş sonrasında gizli yıkıntılar olmuştur. Hollywood sinema seyircilerinin sayısında büyük bir azalmayla karşı karşıya gelmiştir. Bu stüdyolar ve işçiler arasındaki takım bağlayıcı kontratların bitmesine sebep olmuş ve bununla birlikte *New York’un Esrarı* (*The Naked City*, 1948) filminin yönetmeni Jules Dassin ve senaristi Albert Maltz’ın da içinde bulunduğu pek çok önemli yaratıcı kişiler kara listeye alınmıştır. Stüdyoların artık film yapım projesinin tam kontrolünde ve dağıtılmasında açıkça görülen gücü azalmıştır. Ayrıca sinemacılar bağımsız yapım şirketleri kurarak filmlerini dış mekânlarda çekmeye başlamışlardır. Fakat Amerika’da yapılan dış mekan çekimleri, İtalya’da yapılan çekimlerin amacı kapsamında değil, sadece bir yenilik ve estetik konusu arayışındadır (Kolker, 2011:346).

Amerikan film yapımı da mekan çekimini benimseyerek Yeni-Gerçekçi hareket’e yaklaşmıştır. 1940’lı yılların sonunda önemli sayıda Amerikan filmi seyrederek kara filmi keşfeden genç Fransız eleştirmenler *Roma Açık Şehir* (Yön: Roberto Rossellini, *Roma Open City*, 1945), *Biskilet Hırsızları* (Yön: Vittorio De Sica, *Bicycle Thieves*, 1948) gibi İtalyan filmleri ve öteki Yeni-Gerçekçi filmleri seyrederek. İzledikleri filmin biçimlerinde klasik Hollywood üslubundan koptuğunu ve sinemasal uzamı hayal etmenin yeni üsullerini fark etmişlerdir. Önce film seyircisi ve eleştirmen olup daha sonra yönetmenliğe geçit yaptıklarında, gangster üslubunu Yeni-Gerçekçilik’le bir aya getirerek filmin gerçek temellerini ve filmi düşünme şeklimizi altüst edebileceklerini farketmişlerdir. Çünkü filmler sokaklarda yapılmakta, yeni ya da az popüler olan oyuncularla çalışılmaktadır. Tıpkı Yeni-Gerçekçiler gibi işçi sınıfının problemleri üzerine filmler çekmemelerine rağmen, evsizlerin ve marjinallerin hayatlarına bakmışlardır (Kolker, 2011:347).

Kara filmin etkilendiği alanlar Postmodernizm’i kapsamakta ancak modernizme ait birçok kavramı reddetmektedir. Postmodernizm’in sinema ve televizyon ile buluşması 1980-lere denk gelmektedir. “Çok Uluslu alana denk düşen postmodernizm, genel olarak şu terimlerle tanımlanmaktadır: Nostaljik; geçmişe duyulan tutucu özlemi, geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların silinmesiyle oluşan birleşme, gerçek ve onun yeniden sunumlarıyla ilgilenme, açık bir pornografi, cinsellik ve arzunun metalaşması, eril kültürel düşünceler dizisini somutlaştıran tüketim kültürü, endişeyle, yabancılaşmayla, öfkeyle ve

başkalarından kopuşla biçimlenen yoğun çöşkusal yaşantılar... ”⁴ bahsedilen özellikler, postmodernizmin sinemaya ait nitelikleridir. Postmodernizm 1980 yıllarında sinemanın eski dönemdeki, aynı hikâyeleri, öyküleri tekrarlamakta ve onları yenilemektedir. Ancak modern sinema gibi aşırıya kaçmamaktadır (Öztürk, 1997:27). Postmodern sinema yalnızca röntgenci, olaylara seyirci kalan ve yorulmayan birbirinden ayrı bireyler istemektedir. Emsalsizliğini kaybetmiş ancak, değişik öykülere ve değişik dünyalara sahip, çabucak tüketen bireylerdir (Öztürk, 1997:28). Postmodern filmleri ‘birleştirici’ ve ‘yıkıcı’ filmler olarak sınıflandırılabilir. Birleştirici filmler sayı olarak eleştirel yıkıcı filmlerden daha çoktur. Mesela *Çin Mahallesi* (Chinatown Yön: Roman Polanski, 1974), *Sıcak Vücutlar* (Body Heat, Yön: Lawrence Kasdan, 1981), *İlk Dans İlk Aşk* (Dirty Dancing Yön: Emile Ardolino, 1988), *Temel İçgüdü* (Basic Instinct Yön: Paul Verhoeven, 1992), *Gerçeği Arayış* (Final Analysis Yön: Phil Joanou, 1992), *Genç Bekar Bayan Aranıyor* (Single White Female, Yön: Barbet Schroeder, 1992) vb. Bu tür filmler kendine has dönemin kültürel hayat tarzını, örneğin romantik filmlere, macera öykülerine, science fiction (bilim kurgu) filmlerine, 1930-50’li yılların dedektif filmlerine has anlatı türü yansıtılmaktadır (Öztürk, 1997:41,42). Bu türe ait olan *Basic Instinct* (Temel İçgüdü,) filmi 1992 senesinde Paul Verhoeven’in yönetmenliğiyle yapılmıştır. Filmde polisiye roman yazarı olan Catherine Tramell’in (Sharon Stone) yazdığı romanların gerçeğe dönüşmesi tüm kuşkuların onun üzerine toplanmasına neden olur. Biseksüel Tramell’in dedektif Nick Curran’la (Michael Douglas) da ilişkisi bulunmaktadır. Dedektif ilk başta katilin Catherine olduğunu düşünse de sonradan kendisini Tramell’in cazibesinde kaybeder. Tramell de bunu fark eder. Kısaca ifade etmek gerekirse Tramell filmde Nick’le oynadığı gibi, aynı şekilde film de izleyiciyle de oynamaktadır. Bundan dolayı film tamamen postmodern bir filmidir.

Kara Filmin esinlendiği akımlardan olan Fransız Şiirselliği ya da Şiirsel Gerçekçilik 1930’larda Fransa’da doğmuştur. Diğer akımlarda olduğu gibi Şiirsel Gerçekçilik akımının doğmasına 1929 Dünya Ekonomik Buhranı’yla birlikte başlayan toplumsal gerilimler, sessiz filmde sesli filme geçiş sebep olmuştur. Akımın önderi olan Marcel Carne’nin 1938 yılında yönetmenliğini yaptığı *Sisler Rihtımı* (Quades Bruines, Yön: Marcel Carne, 1938) filmi, *Gün Doğarken* (Le Jour se Leve, Yön: Marcel Carne, 1939) filmi akımının tüm niteliklerinin yanı sıra, İkinci dünya savaşının sebep olduğu gerilimlerin, korkunun, endişenin, üzüntünün izlerini taşıyan filmlerdir (Coşkun, 2003:113).

⁴ Sabri Büyükdüvenci, Semire Rüken Öztürk, Postmodernizm ve Sinema, Ark, Ankara, 1997, s. 23-24

Akımın içinde yönetmenlerin birçoğunun filmlerinde gerçeklere karşı ironik bir yaklaşım vardır. Onların bu yaklaşımı gerçeklerin değil, bu gerçekleri yaratan kurumların, kişilerin saçma davranışlarını göstermeye çalışmaktır (Coşkun, 2003:114).

“Şiirsel Gerçekçilik, dünya ekonomik krizinin sonucunda ortaya çıkan, toplumdaki çarpıklıkları eleştirel ve kimi zaman alaycı bir tavırla sergileyen, ısrarla bireyin mutsuzluğu ve umutsuzluğunun altını çizen, yaklaşan savaşın getireceği yıkım ve acılarını önceden görerek aynı zamanda savaş karşıtı bir rol de yüklenen bir akımdır.”⁵

Fransa’da doğan ve popüler olan bu akım emekçi sınıfın problemlerini, bireylerin umutsuzluğunu ve mutsuzluğunu American Noir filmlerindeki gibi karamsar bir üslupla, şiirsel bir dille vurgulayarak anlatmaktadır. Bu akıma ait edilen filmlerdeki karakterler hep çaresiz, mutsuz ve umutsuzdurlar. Sefalet içinde yaşarlar ve sürekli acılar çekmek zorundadırlar. Bunalım içinde yaşayan insanların yaşadıkları yerler de genellikle sefil mekanlardır. Akıma ait filmlerdeki mekânların aydınlatılması, sık sık yağmur, sisden dolayı yararlanılan flu görüntüler Amerikan Film Noir (Kara Film) ile benzerlik taşımaktadır (Kovacs, 2010:44).

1.2. Yeni Kara Film (Neo Noir Film)

Yunanca Neo, Fransızca noir kelimelerinin birleşmesi olan Neo Noir modern sinema türüdür. Film Noir’in ilk dönemi 1960’lara kadar devam eder sonra ise duraklama olmuştur. “ Genç kıtanın ahlaki sistemi, siyah lider Martin Luter King’in öldürülmesi, J.F. Kennedy suikastı, muhafazakârlığın tırmanması, solun yeniden canlanması, Beat kuşağının dillenişi, 60’larla canlanan öğrenci hareketleri, feminizm, cinsel devrim anti militarizm benzeri cinsel olaylara bağlı olarak daha derinden çözülmeye başladığında, film noir başından beri olduğu gibi Amerikan toplumunun suç misyonunu yeniden yüklenmiştir. Stüdyo sisteminin çöküşü beraberinde bağımsız yapımcıları, özel kuruluşları getirdiğinde daha radikal filmler doğmaya başlamış ve Pax Americana’ya dış bileyen yeni genç kuşak yönetmenlerin birbiri ardı sıra başkaldırı dolu filmleri hızla perdeye yansımıştır” (Özdemir, 2003:10). Tüm bu olaylar Film Noir’in yeniden doğmasına sebep olmuştur. Yukarıda da belirtildiği gibi Kara film üç döneme ayrılır. Fakat bir de Kara filmin Rönesans dönemi vardır. Rönesans döneminin ilk filmleri yönetmenliğini Don Siegel’in yaptığı *Dirty Harry*

⁵ Esin Coşkun, Dünya Sinemasında Akımlar, İzdüşüm Yay., İstanbul, 2003, s.126-127

(*Kirli Adam*, 1971) ve yönetmenliğini Roman Polanski'nin yaptığı *Chinatown* (*Çin Mahallesi*, 1974) filmleridir.

1970'li yılların ortalarında çekilen polis ve dedektif filmleri, ekonomi ve siyaset dünyasının seçkinlerinin bozulan bir toplum tablosu çizerek bir çağın liberal havasını yansıtmaktadır. Roman Polanski'nin *Chinatown* (*Çin Mahallesi*, 1974) adlı filmi Vietnam savaşı ve Wategate skandalı sonrası zamanda yaygınlaşan şüphecilik ve karamsarlığı yansıtmaktadır. Filmde ahlaki değerleri çürümüş sosyetenin hakim olduğu bir toplumu anlatmaktadır. Filmde dedektif karakteri olayların gidişatını kontrol edemeyen kusurlu biri olarak yansıtılmıştır. Film 1970'lerin ortalarındaki kültürel karamsarlığı etkileyici bir ifade olarak algılanmaktadır. Geleneksel tutucu ekonomik kazançlar karşısında liberal eleştirinin ne tarafta yol aldığı göstermektedir (Ryan, Kellner, 2010:136,137).

Kara filmin 1970'li yılların ortalarında Rönesans dönemini yaşaması siyasi liberalizmin oluşmakta olan gerçeğini açığa çıkarmaktadır. Doğruyu yapmaya kararlı, ancak gerçekleri değiştirmeyen kara film tiplemesinde, acizlik duygularıyla beraber, liberal idealin bu devrdeki en etkileyici inikası olarak görülmektedir. Liberal eleştiri, fiyatların artmasından dolayı petrol şirketlerinin ülkeyi sömürmesi karşısında çaresiz kalmıştır. 1940'lı yılların sonu 1950'li yılların başındaki kara film akımı geleneksel olarak bazen muğlak görünümlü bazı manevi güçlerin birbirleriyle çeliştiği, entrikanın, düzmeceliğin ve suç işlemenin normalleştiği karanlık bir dünya çizmektedir. Bu filmlerde kendi bildiğini yapan, kanunun sınırlarını zorlayarak iş gören, تنها ve çoğunlukla karşılaştığı uğursuzlukların sebebini oluşturan kadınlarla, sınırlı bağlantılar kurabilen dedektif tiplerini yansıtmaktadırlar. Bu dedektifler çoğunlukla illegal yollarla elde edilen mülkün ve gücün foyasını meydana çıkarmaktadır. Bu tür filmlerde suç ve iş dünyasının sıkça yer değiştirebildiği görülmektedir. Kara filmlerde, sistem, tutucu ahlaki buyruklarda oluşan bir dağılışı bozulmaktadır. Bu filmlerin buyruk bölümü geleneksel ahlaki değerlere olumlu yansıtmakta ve sonucu da bu değerlere göre bağlanmaktadır. 1967 yılından beri kara filmin yeniden dirilmesi tutucu değer ve toplumsal sınırların 1960'lara damgasını vuran yıkılışı ile aynı döneme denk gelmektedir. Kara film çağın eleştirel faaliyetini büyük ölçüde harekete geçiren populist itimatsızlığın bir parçası olarak izah edilmektedir. Bu filmlerde milyonlar genellikle ahlaki değerleri olmayan kişiler olarak temsil edilmektedirler. Bu bakış, insanların zamanın iletişim araçlarında bulunan gerçek resmedilme şeklinden uzak bulunmaktadır. Kara filmler liberalizmin geçirdiği değişimlerin üstüne bir şeyler

söylemektedirler. Kamusal güvenin yıkılışı ve kamusal kurumlardaki erozyon, kamu psikolojisinde, liberal etik ve özeleştirici ile tamir edilmesi mümkünsüz olan hasar yaratılır (Onur, 2012:145).

1960'lı yıllarda kara film kahramanı kendisine ait olanı geri almak için savaştıktan sonra servete sırt çevirebilir. Bu tür durumlar 1960'lı yıllara ait olaylar gibi görülmektedir. Kişisel kurtuluşu yeğleyip, çürümüş dünyayı geri çevirmeye dayanmış olan bir erdem alanının yerleşmesini sağlamak artık mümkün değildir. 1970'lerde Kara film, geleneksel dedektifin ferdi zaferlerine dahi yer vermeyen bir karamsarlık içinde görülmektedir. Liberalizm'in, Amerikan kültüründe en üst seviyede olduğu 1970'li senelerin ortalarında dikkat çekici en belirli öge, yapısal enkazdan kaynaklanan bir ümitsizlik duygusu olarak izah edilmektedir. 70'li yılların ilerleyen zamanlarında, liberal gündemin yetersiz olmaları daha da göze çarpan insanlar tesirsiz "Demokrat"tan vazgeçerek yapıcı "Cumhuriyetçi"ye sığınmıştır. Dedektif türü de eski haline dönmüştür. Başarılı ve insancıl dedektif tiplemesinden filmlerin meşhurluğu, 1980'lerin başlarındaki tutucu temsillerinin gücünü ve zaferini onaylar nitelikte açıklanmaktadır (Ryan,Kellner, 2010:140,141).

Kara filmin rönesansı 1970'lere denk gelse de, Klasik Kara filmin Neo Noir'e dönüşmesi 1980'lere aittir. Neo Noir dönemi 1980'lerin başlarında yönetmenliğini Lawrance Kasdan'ın yaptığı *Body Heat (Sıcak Vücutlar, 1981)* filmiyle başlamıştır. Amerika'nın toplumsal hayatındaki huzursuzluk, kültürel çöküş, milliyetçi tutum, siyasi blokların dağılması, radikal akımların ortaya çıkışı filmlere yansımıştır.

Neo Noir (Yeni Kara Film) dönemini yansıtan en iyi filmler: Quentin Torontino / *Reservoir Dogs (Rezervuar Köpekleri, 1992)*; Bryan Singer / *Usual Suspects (Olağan Şüpheliler, 1995)*; David Fincher / *Seven (Yedi, 1995)*; David Lynch / *Lost Highway (Kayıp Otoban, 1997)*; Quentin Torontino / *Kill Bill (2004)*; Quentin Torontino / *Jackie Bown (1997)*; David Lynch / *Mullholland Drive (Mullholland Çıkma, 2001)*; Barbet Schroeder / *Kiss of Death (Ölüm Öpücüğü, 1995)*; David Lynch / *Blue Velvet (Mavi Kadife, 1986)*; Marry Harron / *American Psycho (Amerikan Sapığı, 2001)*; Ridley Scott / *American Gangster (2007)*; David Fincher / *Fight Club (Dövüş Kulübü, 1999)*; Christopher Nolan / *Memento (Akıl Defteri, 2000)*; Frank Miller,Robert Rodriguez ,Quentin Torontino / *Sin City (Günah Şehri, 2005)*; Brian De Palma / *Black Dahlia (Cehennem Çiçeği, 2006)*; Bruce Malmuth / *Nighthawks (Gece Şahini, 1981)*; Michael Mann / *Manhunter (İnsan Avcısı,*

1986); Brian De Palma / *Carlito's Way* (*Carlito'nun Yolu*, 1993); Paul Verhoven / *Basic Instinct* (*Temel İçgüdü*, 1992); Christopher Zalla / *Beautiful and Twisted* (*Güzel ve Çirkin*, 2015); Oliver Stone / *U Turn* (*U Dönüşü*, 1997); Ethan & Joel Coen / *Blood Simple* (*Kansız*, 1984); Phill Joanou / *Final Analysis* (*Gerçeği Arayış*, 1992); John Dahl / *Last Seduction* (*Son Tahrik*, 1994); Stephen Frears / *The Grifters* (*Yasak İlişkiler*, 1990); Adrian Lyne / *Fatal Attraction* (*Öldüren Cazibe*, 1987); Michael Mann / *Heat* (*Büyük Hesaplaşma*, 1995)⁶

Film Noir, dönemi değiştiği gibi içeriği de Klasik döneme kıyasla değişmiştir. Klasik döneme ait etik değerler tartışmaya açılmış, böylelikle geçmişteki gizli kapaklı işlerin yerini farklı tonlarla ‘gerçek’lere vermiştir. Ayrıca Postmodernizm’in özelliklerini taşıyan Neo Noir’in kahramanlarıyla, Modernizm’in niteliklerini taşıyan Klasik Noir filmin kahramanları da değişmiştir. Klasik dönemin kahramanları toplumsal adaletsizlikler yüzünden suçlu konumundaysa, neo dönemin kahramanları ya da anti-kahramanları şiddetden, kandan, entrikadan ve bunların erotizmle harmanlanmasından haz alan psikopatlardır. Bundan başka Yeni dönemin kara filmlerinde daha çok tenhalık vurgulanmıştır. Ayrıca Neo dönemin Kara filmlerinde belirsizlik, köklerinden mahrumiyet, güvensizlik hafıza kaybı da vurgulanmıştır (Özdemir, 2003:13). Örnek olarak David Lynch’in 2002 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Mulholland Drive* (*Mulholland Çıkma*) filminde amnezi, *Lost Highway* (*Kayıp Otoban*, 1997) filminde ise paranoya konu olmuştur.

Klasik Kara filmlere has çekim terimleri çoğunlukla anlatıcı, subjektif kamera açısı, ışık-gölge kontrastı, flashbacktır. Neo Noir’de ise sık sık flashback ve hareketli kamera kullanılır. Dış ise seyrek kullanılır. David Lynch filmlerinde genellikle realite ile düş, mazi ile günümüz arasında bağ kurar. Christopher Nolan zamanı gerisinden geriye kullanır. Quentin Tarantino ise filmlerinde şiddete ve diyaloga bol yer vermektedir.

Neo Noir filmler (Yeni Kara Filmler) postmodernizm, Klasik Noir filmler ise modernizm dönemine aittir. Klasik Noir film modernizmin unsuru olan bireyselliği savunurken, Neo Noir filmler bu biricikliği inkâr eder. Klasik Noir film gelecekte neler olacağı hakkında düşünürken, Neo Noir film ise kaybedilmiş geçmiş ve şimdiki düşünür. Klasik Kara film sansüre maruz kalmasından dolayı kapalı bir dile sahiptir ancak Yeni

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_neo-noir_titles 15 Nisan 2016’da alınmıştır.

Kara film döneminde sansür ortadan kalktığı için gerçeği açık sözlükle ortaya koyar. Kötülüğü, şiddeti, cinselliği ve suça karıştırıcılığı merhametsiz ve katı bir şekilde sunar.

1.3. Future Noir Film

Future Noir ve Science Fiction Noir gibi bilinen Tech Noir, Film Noir ve Science Fiction birleşmesi olan Fiction türünün karışımıdır. On yıl önce yaratılan bu tür adını gece klubünden almıştır. Türün ilk film örneği Philp K. Dick tarafından yazılan ve Ridley Scott tarafından yönetilen *Blade Runner*'dır (*Taklit Avcısı*, 1982).⁷ Kara Filmin üçüncü ve son dönemi olan Future Noir'e ait en iyi film örneklerine aşağıdakileri gösterebiliriz:

Ridley Scott / *Alien* (*Yaratık*, 1979); Ridley Scott / *Blade Runner* (*Taklit Avcısı*, 1982); David Cronenberg / *Videodrome* (1983); James Cameron / *The Terminator* (*Terminatör*, 1984); Terry Gilliam/ *Brazil* (*Brazil*, 1985); Paul Verhoeven / *Robocop* (1987); Kathryn Begelow/ *Strange Days* (*Tuhaf Günler*, 1995); Marc Caro, Jean Pierre Jeunet/ *The City of Lost Child* (*Kayıp Çocuklar Şehri*, 1995); Terry Gilliam/ *12 Monkeys* (*12 Maymun*, 1995); Andrew Niccol/ *Gattaca* (1997); David Cronenberg/ *Existenz* (*Varoluş*, 1999); Steven Spielberg/ *Artificial Intelligence A.I* (*Yapay Zeka*, 2001); Kurt Wimmer / *Equilibrium* (*İsyen*, 2002); Steven Spielberg/ *Minority Report* (*Azınlık Raporu*, 2002); Woo/ *Paycheck* (*Hesaplaşma*, 2003); Alex Proyes / *I Robot* (*Ben Robot*, 2004); James McTegie/ *V for Vendetta* (*V*, 2005); Richard Linklater/ *A Scanner Darkly* (*Karanlığı Taramak*, 2006); Alfonso Cuarón/ *Children of Men* (*Son Umut*, 2006); Rian Jonshon / *Looper* (*Tetikçiler*, 2012); Zen Wiseman/ *Total Recall* (*Gerçeğe Çağrı*, 2012)⁸

40'lı yıllarda Altın çağını yaşayan Kara filmler ve edebiyattaki karakterler arasında çok ince bir bağ vardır, 80'li yıllarda bu Cyberpunk olarak adlandırılmıştır. Tech Noir ve Cyberpunk arasındaki ortak yön onların her ikisinin insan hayatına umutsuz bir şekilde korkunç bir gelecek vaat etmesidir. Cyberpunk hiper gerçekçiliğin felsefesidir ve William Gibson'un yazılarından, Bruce Sterling'in ise teorilerinden canlanmıştır (Özdemir, 2003:111).

“Cyberpunk değerler sistemi Amerikan edebiyatının avant-garde, pulp, erken dönem cyberpunk William Burroughs, J.G. Ballard, Thomas Pynchon” çizgisinden, hardboiled dedektif hikayelerinden (Chandler, Hammet), korku filmlerinden ve edebiyatından, 80'lerin, 90'ların

⁷ <http://www.ylem.org/Journal/2003Iss02vol23.pdf> 15 Nisan 2016'da alınmıştır.

⁸ <http://www.ranker.com/list/list-of-all-future-noir-movies/reference> 15 Nisan 2016'da alınmıştır.

rock, punk, rap, techno ve underground müziğinden kalsik bilim kurgu temalarından, kitle kültüründen, şüphesiz computer kültüründen aldıklarıyla içeriğini ve felsefesini inşaa etmiştir. Bu değerler sistemi orta sınıf değerlerinin ölümü, nihilizm, tensel metamorfoz, yıkıcı seks, karanlık atmosfer, sanal gerçeklik, postmodern felsefe gibi motiflerin üzerinden yükselmiştir. Cyberpunk'ın temelindeki sosyal ekonomik ve politik kaynaklar özetle postmodern kültür, modernizm karşıtlığı, anarşizm, radikal sol, ütopyacılık, geç kapitalizm, çok kültürlü sosyal system, artistik ve stilistik ekletizm (melezlik), küreselleşme – global köy fenomeni, görüntü ve anlam gerçekliğinin içiştir edilmesi (bir tür Disneyland sinemalararsı) makine ve teknolojiyle fiziksel ve beyinsel etkileşim (computer fantezileri, makine fetişizmi, psikolojik projeksiyonları) bilgi depolamanın ve aktarımının hızı gibi kimi kaynaklarla beslenir.”⁹

Future Noir'in ilk filmi olan *Blade Runner* (Yön: Ridley Scott, *Taklit Avcısı*, 1982) filminde mekân olarak L.A, zaman olarak ise 2019 senesi gösterilir. Bu dönemin Los Angels'ında büyük bacalardan çıkan alevler gök yüzünü aydınlatır, sokaklarında dünyaya ait olamayan koloniler hakkında haber veren ekranlar (video-wall) vardır. Filmde dünyanın son surat ilkel döneme gitmesi, Adem evladının her şeyi ele geçirdikten sonra hiçliğe doğru yol alması öngörülür. Filmde taklit avcılığı yapan Deckard (Harrison Ford) istifa ettiği polislik mesleğine 3'ü kadın 3'ü erkek olan altı kopyayı yakalamak için tekrar mesleğine geri döner. Repliklar yani androidler insana benzer duygular edindiklerinden kopya olduklarının farkında değildirler. Replikların en büyük sorunu ölüm olduğundan en sonunda androidlerin lideri Roy Batty (Rutger Hauer) onları yaratan Dr. Eldon Tyrell'den (Joe Turkel) problemlerin çözülmesi için yardım ister. Ancak Dr. Tyrell bunun imkansız olduğunu söyler ve yardım etmek istemez. Android Roy onları yaratan Dr. Tyrell'in gözlerini oyarak intikamlarını alır. Filmin ana sorgusu gerçekliktir. Bundan dolayı öykülemde göz ana çıkış noktasıdır. Filmin başında binaların bacalarından çıkan alevlerin yansıttığı mavi göz, androidlerin gözlerinin parlaması, Tyrell'in büyüyen gözleri, androidlerin lideri Roy'un yaratıcısı Tyrell'in gözlerinin oyması... (Özdemir, 2003:128,131).

Geçmiş zamanlardan itibaren herkes geleceği merak edtmekte, öğrenmeye ve değiştirmeye çalışmaktadır. Geleceğe dair bir sürü ütöpik kitaplar yazılmış, filmler çekilmiştir.1995 senesinde yönetmenliğini Terry Gilliamın yaptığı ve *12 Monkeys* (*12 Maymun*) filmi ise gelecek ve geçmişe dair farklı bir bakış açısıyla yaklaşan bir filmidir. Filmde 1996 yılında dünyada insanların %99'unun yeryüzünden silineceği, %1'inin ise dünyayı terk edeceği, hayvanların dünyaya hâkim olacağı belirtilir. 2035 senesinde hayatta kalan % 1'i solucanlar gibi aşağıda hayatlarına devam ederler. Filmin kahramanı James Cole (Bruce Wills) yeraltı dünyasında 25 sene hapis cezası almış bir mahkumdur. Ancak

⁹ Selda Tan Özdemir, Kara Filmler Neo-Noir'den Future Noir'e, Altıkırkbeş Yay., Ankara , 2003, s.112-113

yeraltındaki dünyanın yöneticileri onu geçmişe göndererek virüsün kaynağını bulmasını isterler, karşılığında ise beraat edeceğini bildirirler. Coel anlaşılmaya razı olur ve geçmişe gider. Ancak yanlışlıkla 1996 senesine değil, 1990 senesine gönderilir. Burada akıl hastanesine kapatılır ve orada Jeffrey Goines'le (Brad Pitt) tanışır. Jeffrey onunla sistemi eleştirir. James Jeffreyden aldığı bilgilerle ondan şüphelenmeye başlar ve onun peşini bırakmaz. Çünkü 12 Maymun ordusunun lideri Jeffrey olduğundan dolayı, onun Nobel ödüllü mikrobiolog babasının laboratuvarından virüsü çalarak insanları yok edeceğine inanır. Gerçekte ise 12 Maymun ordusu sadece hayvansever bir gruptur ve virüsü yayan Jeffrey'in babasının yanında çalışan bir kimyagerdir. Bunu son anda öğrenen James kimyageri vurmak isterken polisler onu vurur ve ölür. Kimyagerin hain planını önlemek için bu sefer bilim kadını, Mrs. Jones geçmişe gönderilir. Mrs. Jones kimyagerle uçakta tanışır ve kendini sigortacı olarak tanıtır. Yönetmen burada bir ironi yapar. Film insanoğlunun yaptıklarına ve medyaya karşı bir duruş içerisindedir. (Özdemir, 2003:163)



2. BÖLÜM

FEMİNİST KURAM ÇERÇEVESİNDE KARA FİLM TÜRÜNDE KADIN TEMSİLLERİ

FEMİNİST KURAM VE FEMİNİST ELEŞTİRİ

Feminizm İngiltere’de 17. Yüzyılda modern toplumun prensip ve öğretilerinin hepsinin dışında bırakılan kadınların bir sıra taleplerinin ve fikirlerinin bir araya gelmesiyle doğmuştur (Öztürk, 2000:58). 1960’ların ortalarında politik ve toplumsal kargaşanın, afroamerikanların ayaklanması, ulusal bağımsızlık hareketleri ve ‘Kadın hareketi’ ile modern kavramlar ve çağdaş politikalar yaratılmıştır. “Kadın Kurtuluş Harekatı” dört yüz senedir bilinmekte ve sürdürülmektedir ancak 20. Yüzyıl’ın ortalarında feminizm olarak politik ve kültürel hareketler modern ve radikal gençler tarafından şekillendirilip canlandırılmıştır (Öztürk, 2000:54). 1960 ve 1970 senelerinde feminizm kadın ve erkekler arasındaki eşit olmayan iş dağılımı çizelgesine karşı çıkmıştır. Bu çizelgeye göre kadınların işi annelik ve ev işleridir. Bu işler kadınların kaderidir ve buna göre başka tutkuları, istekleri olan, hayatlarını bu amaçlar uğrunda yönlendiren kadınlar anormal olarak kabul edilmelidir. Kadın ve erkekler arasındaki bu iş dağılımı, yetki paylaşımıdır. Kamusal alanda erkeklerin otorite sahibi olması onları, baba, eş ve evin reisi olarak ailenin tüm bireyleri üzerinde yetki sahibi olmalarını sağlamaktadır. Sekreterlik, çocuk bakıcılığı, hemşirelik gibi, kadınların kamusal alandaki işleri içerik ve statü bakımından ev dahilindeki işlerin bir uzantısıdır. Ancak kamusal dünyaya hakim olan erkekler, evdeyken kadınların hizmetleri sayesinde hayatlarını sürdürürler. Kadınlar ise şahsi sorumluluklarından vazgeçerek kamusal dünyaya girerler (Öztürk, 2000:65). Kısacası ataerkil sisteme karşı çıkan feminist cinsiyetçiliği, cinsiyetçi tahakkümü sonlandırmayı amaç edinen bir harekattır (Hooks, 2012:12). Cinsiyetçilik toplumumuza erişmiş, davranışlarımıza tesir etmiştir. Bilinçaltımızda duran kalıp yargılar cinsiyetçiliğin en etkili gücüdür, yasal engeller değildir. Hakim kültür sinemayı, müziği, televizyonu ve kitapları ele geçirerek kalıplaşmış cinsiyetçi önyargılarını kesintisiz olarak yaymaktadır (Öztürk, 2000:68).

Sinema ortaya çıktığı günden beri kadın ve erkek rolleri kalıplaşmış belli bir biçimdedir. Erkekler güçleriyle, etkenlikleriyle, başarılarıyla, kadınlar ise edilgenlikleriyle

ve karşı cinsle olan ilişkileriyle tanımlanmaktadırlar (Öztürk, 2000:70). Hollywood'daki ideal kadın ve erkek figürleri:

İdeal erkek: maskülen, maceracı, akıllı, kuvvetli, açıkgoz.

İdeal kadın: mükemmel bir eş ve anne, becerikli ev hanımı, iyi bir arkadaş, ailesini ve yuvasını koruyan fedakar kadın.

İdeal eşlerin şaşırtan aykırılığının bir araya gelmesinden ortaya çıkan kadın ve erkek yansımaları:

1. Evine bağlı, ailesine sadık koca / baba, güvenilen ama sıkıcı biri
2. Erotik kadın (kumar oynayan, macereperest, entrikacı, salon kadını, etkileyici ama tehlikeli) (Öztürk, 2000:72).

Feminizm; erkekle kadın arasındaki bağlantıyı iş dünyasından, eğitim, aile, kültür, politik yaşam ve tarihe kadar her alanda sorgulayan, erkek ve kadın arasındaki egemenlik ilişkisini değiştirmeyi amaç edinen politik bir harekettir. Feminizm, erkek ve kadın arasındaki farkda eril egemenliği ve erkek merkezli sosyal normları bitirmeyi, yerine dişil değerlere koymayı amaç edinen bir politik hareket olarak geliştirmektedir (Çaha, 1996).

Feminizm genel bir sınıflandırma ile “kadın hakları hareketi” ve “kadın kurtuluşu hareketi” şeklinde iki gruba bölmek mümkündür. Bu gruplar, erkek ve kadın arasındaki hiyerarşik bir bağ bulunmayan arkadaşlık ilişkisine dönüştürmeye ve bu bağlantıyı sosyal ilişkilerin merkezine koymaya çalışırlar. Buradan yola çıkarak Mary Wollstonecraft'ın 1792 senesinde Fransız Devrimi'ine karşıt olarak yazılmış olan *Kadın Hakları Savunması* ilk çağdaş feminizm metnidir. Yazıda insan olmaları sebebiyle kadınların da tıpkı erkekler gibi aynı imtiyaz ve haklara sahip olmaları gerekliliği öne sürülmüştür. Fransız devrimi, dönüştürücü ve düşündürücü etkilerin gerçekleştiği esas proses olarak ele alınabilir. Şöyle ki bu devirde İnsan Hakları Bildirgesi yayınlanmış, insanların hak ve özgürlükleri kanunen güvence altına alınmıştır. Fakat Fransız devrimi, cinsiyet eşitsizliğinin ortadan kalkmasıyla ilgili pozitif bir etkiye sahip olamamıştır.

Gerçekleşen hızlı değişimler, yeni hakların ve değerlerin meydana çıkmasını sağlamıştır. Kadınların toplumsal yaşamın her alanından yararlanamadıklarını fark ettiklerinde duruma karşı muhalif kıpırdamalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Her sınıftan kadınların, bulunduğu konuma ve yaşadıkları şiddete göre başkaldırmış, işçi sınıfındaki kadınlar ağır çalışma koşullarına karşı düşük ücrete, burjuva sınıftan olan kadınlar ise politik ve ekonomik imtiyazlardan yoksun bırakılmaya itiraz etmişlerdir (Çakır, 1996).

Feminizm'in tarihine bakıldığında ise 17. Yüzyıl'da İngiltere'de feodal devrinin bitmesi ve kapitalist devrin gelişmesi ile kendini yeni toplumdaki soyutlanmış sosyal kategori şeklinde düşünen orta kesimden olan kadınların talepleriyle meydana çıkmıştır. Yeni burjuva kesiminin hürriyet ve eşit hak taleplerine karşın kadınlar da bu hakkı talep etmişlerdir. Bununla beraber Fransız Devrimi'nin biçimlendirmelerinden olan devlet, politik ve sivil toplum alanlarında kadına hak tanımamıştır. Kadının asıl yeri olarak görülen aile ise gelişmekte olan aile sanayi toplumuna bütünleşmiş durumunda bırakılmıştır. Dolayısıyla Feminizm'in ortaya çıkmasıyla ile çağdaşlaşma, burjuva devrimi ve "rasyonel insan"ı esas alan hem evrensel hem de doğal haklar teorisini gelişimi arasında sık bir bağlantı vardır. Lakin, "eşitlik, özgürlük" bayrağını dalgalandıran burjuvazinin "insan" dışlanması da yüzlerce yıllık geleneği devam ettirerek kadınlara ayrımcılık yapan bir nitelik taşımıştır. Bu şekilde zihni ve spekülative yapı içinde kadınların tek yapabildiği eğitim hakkından yararlanmayı talep etmektir. Bu hakkın talebi için yararlandıkları delillerde ister istemez erkeklerin yardımının kazanılmasında yoğunlaştı ve eril sosyal cinsiyet tanımlamalarına dayandırılmıştır (Berktaş, 2003).

18. ve 19. Yüzyıllar'dan beri kadın hareketi pek çok alana etki etmiş, kadının hem kamusal hem de özel alandaki yerini sorgulamış ve dönüştürmüştür. 18. Yüzyıl'da Mary Wollstonecraft kadın olarak yaşamının ilk gününden başlayarak öğrenilen ve yapmacık şekilde oluşturulmuş olmasına karşı değişmez sayılan ve doğal görülen bir olgu olduğunu, 19. Yüzyıl'da Sarah Grimke kadınların ve erkeklerin vazifeleri erkeklerin alanı, kadınların alanı üzerine fikirler yalnızca keyfi fikirlerdir derken sosyal cinsiyet ilişkilerine, bütün alanların bu ilişkileri etrafında oluşturulduğunu vurgulamaktadır. Kadınların oy kullanma hakkı ve yönetimde olma hakkı, bütün mesleklere girme ve tüm bunların elde edilmesi için eğitim alma hakkı adına savaşılan birinci dalga feminist hareket, iş hayatı, eğitim ve devlet yönetimi gibi bir çok alanın sosyal cinsiyet kavramı ile biçimlendiğini göstermiştir.

Fakat ikinci dönem feminist hareket olarak görülen 1960'lı yılların sonlardan beri feminist ifadeler yeni bir nitelik kazanmıştır. İkinci dalga feminist hareketler feminist yazar Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadelerinden yola çıkarak kadınların ve erkeklerin arasında fark olduğunu, farklı bir üsluba ve kültürü sahip oldukları fikrinden beslenmiştir. Ayrıca dönem feministleri artık kadın ve erkek arasında toplumsallaştırma aracılığıyla yaratılan eşitsizlikleri kadının yok sayılmasının esas sebebi olarak görülmüyordu. Aksine kadınların erkeklerden farklı yönlerinin kadın hürriyetinin tohumlarını bulundurduğu düşünülmekteydi. Kadınlık ve erkekliğin bir birinden uzaklaşıp kutuplaşmalarını azaltmak yerine kadınların hem tarihsel hem de psikolojik tecrübelerinden onlar için enerji kaynağı olacak taraflar bulup tanımlamaya çalışılmaktaydı (Kılıç, 1998:359).

Tüm bu söylenenler ışığında bakıldığında feminist yaklaşım, kadınların pratikte hayatlarını yönlendirecek kararların verilmesinde kontrolü ellerinde tutamadıklarını savunmaktadırlar. Feminizm'e göre kadınların toplumsallaştığı topluluğun örüntüleri, kadınlar için hakların kazanılmasında kısıtlayıcı bir etkiye sahip olmuştur. Bu sebeple Feminizm yalnızca kanuni hakların kazanılması mücadelesinde değil, sosyal, kültürel ve ekonomik seviyede radikal dönüşümler gerçekleştirme gayretine de öncülük etmiştir. Kadınlar için yapılan radikal değişim ve dönüşüm ilk olarak evin içinden başlamalıdır. Çünkü ev, kadınların ait olduğu varsayılan "fedakar ve sadakatli olma" gibi değerlerin oluşturulduğu ve yüceleştirildiği bir alan olduğu için var olan görüş açısından başlangıç noktasının oluşumunu sağlamaktadır.

Sinemada feminist kuramların sosyal, siyasi ve psikanalitik teorilerin bir arada çalışmasından ortaya çıktığı görülmektedir. Ortaklık cinsiyet eşitsizliğine yönelmeleridir. Bu teori eleştiri amaçla kullanılmakta ve anlatılan incelenmesi yapılmaktadır. Eril sinemaya karşı direnmektedir. Teorik olarak 1960'larda güç kazanmaya başlamıştır. 1960'la pek çok problemin ortaya çıktığı yıllardır. Sinemada klasik sinemaya özgü pek çok kuralın yıkıldığı, Fransız Yeni Dalga gibi modern sinema akımlarının da meydana çıktığı bir zamandır. Daha önce işlenmemiş tabu olmuş temaları ele alan, klasik sinemaya özgü çekim kurallarını değiştiren filmlerin zamanıdır.

Laura Mulvey ve Claire Johnston erken feminist sinema kuramcıları olarak kabul edilmektedir. Cinselliğin sunumunun eril iktidarla ilişkisinin incelemişlerdir. 1973 yılında

Claire Johnston'un *Women's Cinema as Counter-Cinema* adlı yazısı feminist sinema teorisi ve pratiği hakkında yazılan ilk çalışmalardan biridir. Johnston yazısından kadının sinemanın ilk zamanından bugüne kadar tektipleştirildiğini ve erkek bakışının uzantısı olduğu ifade etmiştir. Baskın sinemaya karşı, avant-garde ve sol fikirli karşı-sinemayı önermiştir. Claire Johnston, sinemayı semiyotik bir belirti sistemi biçimde araştıran ilk feminist eleştirmen olmuştur. Laura Mulvey ise kaynağı Lacan ve Freud olan psikanalistik bir teori öne sürmüştür. Sinema filmlerindeki eril görüşü vurgulamaktadır. Mulvey'e göre haz, bakmaktan doğar ve bu bakış erkeğe aittir (Nelmes, 2003). Psikanaliz aracılığıyla erkek bakışı (male gaze) teorisinin gelişmesini sağlamıştır. Feminist film teorisinde eril bakış sık sık kullanılmıştır. Sinemanın cazibesini skopofili (görme arzusu- scopophilia) ile yorumlamıştır. Cinsel temelli olan bu dürtü beyazperdeye bakmamızın da sebebidir. Klasik sinemanın narsizm ve röntgencilik yapılarının hikaye ve imgeyle bir araya getirerek bakma isteğimizi kışkırttığını savunmuştur (Smelik, 2008).

Skopofili, hem dikizcilik hem de narsist özdeşleşmeye yönelir. Dikizci bir bakış için sinema uygun bir alandır. Burada erkek kontrolcü konuma sahiptir. Kadın ise seyredilen erotik bir objedir. Narsist özdeşleşmeye göre kadın bir tehdit ögesi, film ise erkek kahraman hakkındadır. Mulvey'e göre kadın hem hikayede hem de seyirci için erotik bir metadır (Nelmes, 2003). Erkek karakterlerin bakışı dişil karakterlere yöneliktir. Seyirci de bu ataerkil bakışla özdeşleşmektedir (Smelik, 2008).

Mulvey'e göre sinemada dikizleme hakkı erkeklere aittir. Bunun sebebi ise sinemasal ve anlatım teknikleridir. Klasik sinemaya ait anlatı yapısında erkek karakter etken konumdadır. Egemenlik erkeğe aittir. Şöyle ki izleyici de erkek kahraman ile özdeşleşmektedir (Nelmes, 2003). Mulvey'in teorisi kısaca, dikizcilik, narsist özdeşleşme ve nesnelleştirme üzerine yapılmıştır. Erkeklerin bakışı hem erkek karakterlerin bakışıdır hem de filmdeki kameranın bakışıdır. Filmde kadınların metalaştırılması da eril bakışıdır. İzleyici de filmi erkek gözüyle seyretmektedir. Mulvey'e göre, kadın izleyici filmdeki pasif kadınlık konumuyla özdeşleşmektedir. Dişil izleyici, eril görüş açısıyla özdeşleşmekten memnun kalmaktadır. İlk dönemdeki feminist kuramcılar geleneksel anlatı ve sinemasal tekniklerin kullanılmadığı karşı sinemayı önermiştir (Smelik, 2008).

Mulvey'e göre kadının bu tektipleşmeden kurtulması için sinemasal haz reddedilmelidir. Christine Gledhill ise karşı sinemanın gelişimini savunarak ve sinemanın

edebiyat üzerine yapıldığını belirterek bu ilişkinin bitirilmesini önermektedir (Mulvey, 2003). Çözüm olarak ise klasik sinemanın eril görüş açısından vazgeçerek yeni bir dilin yaratılması gerektiği sonuçları açığa çıkmaktadır.

1980’li yılların başlarında Laura Mulvey ve Sally Potter kuramları uygulamaya başlamışlardır. Avantgarde sinema her iki kuramcı için uygun bir çalışma alanı oluşturmuştur. Fakat avantgarde sinema seyirci kitlesi geniş değildir. Geleneklere karşı çıkan ve anlaşılmayan filmleri izleyiciye konferans veya toplantılarla ayrıca açıklamak gerekli olmuştur. Eril iktidar toplum ve sinemaya yansımaları incelenmiştir. Feminist sinemaya merak sınırlı düzeydeydi. Feminist filmler bir sanat ürünü olarak değil geleneklere ve toplumsal kurallara karşı çıkış olarak kabul edilmekteydi (Nelmes, 2003).

“Noir üslubu, nesneler arasındaki farklılıkları bulanıklaştırarak değerler sistemine ait sınırların çözülüşünü gösterir, kadınların aşırı ölçüde duygusal, irrasyonel ve değer yoksunu olduğunu ileri sürerek temsil düzleniminde olgunlaşmamışlığını çağırıştırır. Dolayısıyla, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilen şey, ataerkil sınırların özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırın aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlalidir” (Ryan, Kellner, 2010:220). Bu sebeplerden dolayı bu bölümde Film Noir’in her üç dönemine ait filmlerinde kadınların eş, anne ve patron olarak toplumsal konumları feminizm kuramı çerçevesinde analiz edilmiştir.

2.1. Kadının Toplumsal Konumları ve Temsili

Toplum kadın ve erkeğe değişik nitelikler, roller yükleyerek farklı davranır. Mesela kadından ev işlerini halletmesi beklenirken, erkekten, beklenen ailenin geçimini sağlamak için maddi kazanç elde etmesidir. Eğer kadın ve erkek çalışıyorlarsa bile eve döndüklerinde kadının yeri mutfak, erkeğin yeri televizyonun önüdür. Kadınlardan ve erkeklerden beklenen tutumlar, görevler farklıdır (Dökmen, 2004:17). “Toplumsal cinsiyet rolleri, kadınlığın ve erkekliğin sosyal ortamlarda ifade edilişidir. Cinsiyet rolü, kadına ve erkeğe uygun bulunan özellikleri ve davranışları ifade eder. Bir erkek için uygun olduğu düşünülen davranışlar erkeksi (maskülen), kadınlar için uygun olduğu düşünülen davranışlar ise kadınsı (feminen) cinsiyet rolleri olarak adlandırılır” (Dökmen, 2004:31). Genellikle pasiflik, zariflik, anaçlık, edilgenlik, duygusallık, kadınsı nitelikler; etkenlik, göstermecilik, aldırış etmeme ve düşünce erkeksi nitelikler olarak kabul edilir. Bunlar

toplumumuzun kabul ettiği kadın ve erkeklere has özelliklerdir. Kadınların maskülen özellikleri, erkeklerin ise feminen özellikleri olabilir ancak toplum bunu olumsuz karşılar ve sapkınlık olarak değerlendirir (Butler, 2011).

2.1.1. Anne Olarak Kadın

Kadınlık, sahip olduğumuz kültürde, yaş, eğitim ve sınıf gibi değişkenlerden bağımsız şekilde “ev” üzerinden tanımlanır ve tekrar üretilir. Bu sebeple, ev ve evle ilgili işleri, kadın alanlardan bir şekilde karşımıza çıkar. Ev ve ev işleriyle oluşan bağ, hür kadın için çok önemli olsa da, kadının ait olduğu eğitim seviyesine, kuşağına, sınıfa ve statüye göre farklılaşır (Bora, 2011).

Dolayısıyla kadınlık tanımının yaratıldığı mekan olan ev içi alan aynı zamanda cinsiyet eşitsizliğinin de oluşturulduğu mekan şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple kadının hem ilk iletişim kurduğu hem de toplumsallaştığı mekan olan aile “kadın”ın kimlik tanımlanması açısından kilit rol oynar. Bu bağlamda ev ve eve ait işler, kadınların ortak tecrübelerinin merkezinde kalır ve kadınlık kimliğinin ev içine bağlar. Böylelikle, erkeğin ev işlerinden muaf kalması için bahane getirir; ev işini kadına ait aile görevi ve yükümlülük şeklinde tanımlamaya devam eder (Bora, 2011:56).

Aile kurumundaki pek çok sorumluluğun kadına özgü olması ve aile içi rollerde kadınların çok fazla sorumluluk üstlenmesi kadını toplumsal ve kamusal alandan soyutlamaktadır. Eril toplumların hepsinde mevcut olan bu cinsiyetçi iş dağılımının belirtilerini şimdiki zamanda da görmek mümkündür. Bu görüş açısı kadını ilk olarak ev işlerinden ve çocuk bakımından sorumlu görmektedir. Kadınlarının büyük bir kısmı da bu sebeple iş yaşamından ve üretimden uzaklaşmakta ve kendine ait özel alan yaşamaya mecbur edilmektedir. Dolayısıyla düzenin kendisi cinsiyetçidir ve sosyal egemenlik eril politikalar üzerine kurulmuştur. Bu sebeple radikal kadın hareketi, aile, evlilik, sosyal sınıf, kültür, cinsiyet ve aşık gibi geniş bir çerçevede sosyal düzen ve egemenlik ilişkilerini çözümlemektedir. Kadın eril ilişkiden kurtulmasının yalnızca iktisadi şartlar ve yapıda ortaya çıkacak değişimlerde görmeyen feminizm, hem bireysel alanı hem de kamusal alanı bir araya getirmeye çalışmaktadır (Kamanlıoğlu, 2007).

Kadının erkek açısından değersiz olarak görülmesi toplumun her alanına, bütün kurum ve ilişkilerine yerleşmiştir. Kadının kimliği; reklam endüstrisi, televizyon, filmler dergileri gibi popüler kültür ürünleri aracılığıyla oluşturulmaktadır. Kadınların hür, kendi kimliğini yaratan ferdler olabilmeleri için hakim kültürün her alana yayılmış ve kurumsal yapılarla desteklenen örnek kadın tiplerine ve kadınlık tanımlamalarına itiraz etmeleri gerekmektedir (Weedon, 1997).

Aile kavramı ‘Hollywood sineması’ için her zaman önemli ve ön plandadır. İşte bu yüzden ki, ‘Hollywood sineması’ Amerikan ailesini daima korumayı sürdürür. Hem aile hem geleneksel evlilik yerine alternatif bulmaya çalışanların seçimleri sınırlanır. Örneğin *Fatal Attraction* (Yön: Adrian Lyne, *Öldüren Cazibe*, 1987) ve *Disclourse* (Yön: NBarry Levinson, *Taciz*, 1994) filmlerinde bekar kadınların mutlu çekirdek aileler için sebep olduğu büyük tehlikeler anlatılmaktadır. Bu filmlerin gördüğü ilgi aileyi ön plana çıkaran muhafazakar cinsel iklimin delili olarak kabul edilebilir (Öztürk, 2000:73).

Kara filmin ‘esas kadını’ olan femme fatale’nin evi, alternatifi olan evcimen kadınların evi gibi ılık alan, emniyetli, küçük şirin çocukların birbiriyle oynadığı ev değildir. Her gece parti yapılan, içki içen bir sürü insanla dolu olan ev, Alicia’nın; sahranın ortasında kocaman malikane, Grace’in; lüks mobilyalarla donanımlı, havuzlu loş ev, Narcy’nin; tıpkı bir mozoloye benzeyen malikane, Norma’nın bütünleyici nesnesidir. Önceki bölümlerde belirtildiği gibi izlenilen kara film örneklerinde femme fatale eve, aileye bağlı olmayan, kendisinden başka kimseyi sevmeyen, sadece kendisine hizmet eden bir kadındır. İşte bu yüzden ki femme fatale’lerin ailesi olmaz. Bir şekilde çocuk sahibi olan femme fatale’ler de sıradışı anneler olurlar. Mesela *Beautiful and Twisted* (Yön: Christoher Zalla, *Güzel ve Çarpık*, 2015) filminde ilk başta femme fatale Narcy’nin kızı May’e iyi bir yaşam sunmak için barda striptizcilik yapar. Ancak bu milyarder kocası Ben Novak’la tanışana kadar sürer. Zengin hayata kavuştuktan sonra Narcy kızı May’i tamamen unuttur. Artık rahat yaşam Narcy için kızından önce gelir. Hatta öyle ki elde ettiği milyonları kızı May yüzünden kaybedeceğini anlayınca onu öldürtmeye teşebbüs eder. *Beautiful and Twisted* (Yön: Christoher Zalla, *Güzel ve Çarpık*, 2015) filmindeki Narcy gibi *The Griffters* (Yön: Stephen Frears, *Yasak İlişkiler*, 1990) filmindeki Lily Dillon da umursamaz bir annedir. Lily Dillon sekiz senedir görmediği oğlu Roy Dillon’u görünce sevinçten mutluluk çığlıkları atmaz. Sekiz sene görüşmemelerine rağmen anne oğul birbirlerini pek de özlememişlerdir. Anne oğul görüştüktan sonra bile birbirleriyle

ilgilenmezler. Bir gün annesini arayan Roy, annesinin evine gelmek istediğinde Lily ona “evde ev yemeği yok” der. Roy da “olmasa daha iyi olur” diye cevaplar. Ana oğul arasındaki ilişkiye enest de denilebilir. Çünkü filmde Roy’un sevgilisi Myra’a duyduğu ilgi Myra’nın fiziksel olarak annesine benzemesinden kaynaklanır. Lily Dillon da aynı şekilde öz oğluna ilgi duymaktadır. Suç ve arzu arasındaki ilişki varoluşsal şekilde yeniden karanlıklaştırılır. Ayrıca anne oğlunun, oğlu da annesinin illegal yollarla kazandığı paraları ele geçirmek isterler. Bir gün oğlunun paralarını gizlice çalmaya gelen Lily oğlu Roy’a yakalanır. Roy paralarını annesine kaptırmamakta kararlıdır, ancak Lily tahrik edici bir şekilde oğluna yaklaşarak onunla öpüşür ve bu esnada paraları almaya çalışır. Ancak Roy’un elindeki bardak kırılıp boğazını keser ve kan kaybederek ölür. Fakat Lily oğlunun cesedini evin ortasında bırakarak paraları alıp kaçar. Lily tamamen duygusuz bir anne değildir. Oğlunun kazara ölümüne çok üzülür ve hıçkırarak ağlar. Lakin paralar, yeni bir hayat, yeni bir başlangıç, Lily için oğlu Roy’dan daha önemlidir. İzlenilen filmlerden de görüldüğü üzere anne olan femme fatale’lerin sayısı azdır. Anne olan femme fatale’ler de genellikle Lily ve Narcy gibidir. Çünkü femme fatale’ler “Basic Instinct” filmindeki Catherine Tramell gibi çocuk sahibi olmakla ilgilenmez. Catherine Nick’e bundan sonra ne olacak diye sorduğunda, Nick “kediler gibi sevişir ve çocuk sahibi oluruz” der. Ancak Catherine “çocuğu boşver” diye müdahale eder. İzlenilen kara filmlerin klasik dönemine ait filmlerde anne femme fatale’lere rastlayamayız ama neo dönemde Lily ve Narcy gibi femme fatale anneler vardır. Future dönemde ise kara filmin kendisi gibi ‘esas kadın’ı olan femme fatale de değişmiştir. Future dönem annelerinin çoğu meleksi annelerdir. Örneğin *Artificial Intelligence* (Yön: Steven Spielberg, *Yapay Zeka*, 2001) filminde Monica Swinston mecha çocuk David’i öz oğlu Martin gibi sever ve kollar. Aynı şekilde *Children of Men* (Yön: Alfonso Cuarón, *Son Umut*, 2006) filminde hamile olan genç kadın Kee de çocuğunu korumak için elinden geleni yapar. *Looper* (Yön: Rian Johnson, *Tetikçiler*, 2012) filminde de Sarah, oğlu Cid’i korumak için onunla birlikte şehirden çok uzak bir evde yaşar ve evin bulunması ihtimaline karşı, oğlunu koruma amaçlı evinde silah saklar. Saydığımız bu femme fatale annelerinden hiçbirinin çocuğunun babası yoktur. Bu da ‘aile’ kurumunun artık Amerika’da yok olmaya yüz tuttuğunun bir göstergesidir. Aynı zamanda bu kurumun olmayışı güvensizlik kültürü arasında sağlıklı bir bağlantı ortaya çıkartır (Orr, 1997:225).

2.1.2. Eş Olarak Temsil/Eş Olarak Kadın

İkinci Dünya Savaşı sonrasında erkekler kaybettikleri işe, kadınlar ise savaş zamanı sadece bir ‘ev’ işlevi gören yuvaya geri dönmüşlerdir. Savaş sonrası, 1950’lerde bebek patlaması (baby boom) kadınları elde ettikleri iş hayatlarından kopararak, ailesine ve kocasına bağımlı hale getirirken Hollywood da yapımlarıyla bu süreci desteklemiştir. 1940’ların ortalarında kadınları baskı altına alma mekanizması gizlice sürdürüldüyse de, melodram filmlerinin popülerleşmesiyle bu süreç apaçık görülmüştür. Öyle ki melodram filmleri ya ‘kadın filmleri’ ya da ağlak filmler/weepies olarak tanımlanır. Ailesine düşkün, uyumlu, sabırlı, fedakar ve ahlaklı kadını yüksek değerlendiren bu filmlerin bitişi, femme fatale’li noir filmlerden farklı olarak mutlu sonla biter. İzlenilen film örneklerinden yola çıkarak denilebilir ki, femme fatale’ler eşine hizmet eden, fedakar, bağımlı, sevgi dolu olmaz. Çünkü femme fatale kimsenin kadını olmaz ve kimseye hizmet etmez. Aksine amaçları ve istekleri uğruna kocası ya da sevgilisini kullanır. Mesela *The Killing* (Yön: Son Darbe) filminde Sherry miskin kocası George’a yemek bile hazırlamaz. Hatta bir gün George eve geleceğinde akşam yemeği için yemek olup olmadığını sorar, Sherry kocasına alaylı cevap verir. Sonra da ona vaadettiği ama sağlayamadığı rahat yaşamı hatırlatarak yakınır. Bundan başka Sherry filmin diğer kadın karakteri Fay gibi sadık değildir. Kocasını genç sevgilisiyle aldatır. Bu durum diğer kara film örnekleri için de geçerlidir. Mesela *Şeytanın Kızı Gilda* (Yön:Charles Vidor, *Gilda*,1946) filminde yeni evlenen Gilda tam bir salon kadınıdır. Tüm günü dışarıda ya da partilerde eğlenerek geçirir. Eve sadece uyumaya gelir. Eşiyle katiyyen ilgilenmez. Zaten onunla da partilerde vakit geçirir.

“Double Idemnity” filminde Phylless kocasının mirasını elde etmek için onu öldürtür. Üstelik bunu kocasına ihanet ettiği genç sevgilisine yaptırtır. Neo Noir film örneklerinde “Final Analysis”de Heather Evans mafia babası kocasının varidatına sahip olmak ister. Ancak klasik film noir femme fatale’lerinden farklı olarak Heather daha cesaretlidir. Şöyle ki kocasını sevgilisi değil kendisi öldürür. “Last Seduction ” filminde Bridget Gregory kocasının uyuşturucu satarak kazandığı paraları alıp kaçar. Hem ona ihanet eder hem de kocasının başını tefecilerle derde sokar. Kocasını paraları geri almak istediğinde aralarında kovalamaca olur ve sonunda Bridget kocasını öldürmeyi planlar. Fakat bunu sevgilisine yaptırmak ister. Ancak sevgilisi kocasını öldüremez ve Bridget’in tüm yalanları ortaya çıkar. En sonunda kocasını kendisi öldürür ve suçu sevgilisinin üstüne yıkarak istediği zengin hayata kavuşur.

“U Turn” filminde femme fatale Grace’in kocası öz babasıdır. Baba kız arasındaki bu ensest ilişki filmde açıkça yansıtılır. Grace babasının paralarını alıp kaçmak ister. Babasının mal varlığına sahip olmak için, sevgilisi Bob’u, kocasını öldürüp kaçmaya ikna eder. Bob Grace’in babasını öldürür ancak Grace’in hayalini kurduğu hayatta Bob yoktur. Bob sadece onun planının bir parçasıdır. Filmin sonunda Grace istediği hayata kavuşamaz. Coen kardeşlerinin filmi olan “Blood Simple”da Abby kocası Marty’e çalışanı olan Ray’le aldatır. Fakat bu filmde durum diğer kara film örneklerinden farklıdır. Abby sevgilisi Ray’i çok sever, ondan kocasını öldürmesini istemez. Niyeti kocasının paralarını almak değildir. Sadece çok sevdiği Ray’le mutlu olmak istemektedir. Filmde gelişen olaylar onun bilgisi dışında olmuştur ve sonunda kendisini korumak için onu öldürmek isteyen dedektifi öldürür. “Beautiful and Twisted” filmin Nancy milyarder kocasıyla tanışana kadar barda striptizcilik yapar. Kocasını Ben Novak’ı kendisine aşık eder. Ben Nancy’e evlilik teklifinde bulunur. Nancy Ben’e aşık olmasa da onun zenginliğine aşık olur ve evlilik teklifini kabul eder. Ancak bir gün Ben’in ona ihanet ettiğini anlar ve ondan intikam alır. Önce kocasını öldürtür, daha sonra mal varlığına sahip olur. Ancak bu zengin hayatı kısa sürer ve hapse girer. Future döneme ait izlenilen filmlerden sadece “*Artificial Intelligence*”de (Yön:Steven Spielberg, *Yapay Zeka*, 2001) Monica Swinston evlidir. O da ailesine, eşine, çocuklarına bağlı bir anne karakterindedir. Diğer future noir dönemine ait izlenilen film örneklerinde ‘aile’ kavramı yoktur. Fakat “*Children of Men*” (Yön: Alfonso Cuarón, *Son Umut*, 2006)filminde Julian Taylor ve Theo çocuklarının vefatından sonra boşanmışlardır. Kee’nin çocuğunun babası yoktur. “*Looper*” (Yön: Rian Johnson, *Tetikçiler*, 2012)filminde de aynı şekilde Sarah’nın çocuğunun babası yoktur.

2.1.3. İş Kadını Olarak Temsili/İş Kadını Olmak

Kara filmin klasik dönemine ait film örneklerinden gördüğümüz gibi genellikle bu dönemdeki femme fatalelerin ekonomik özgürlükleri yoktur. Yani ev hanımları gibi ev işleriyle uğraşmalar da iş hayatları yoktur. Klasik döneme ait “*Kanlı Gölge*” (Yön: Otto Preminger, *Laura*, 1944) filminde Laura başarılı bir iş kadını, kendi şirketinin patronudur. Fakat filmde onu bu konuma getiren Laura’nın zekasından ve çalışkanlığından çok, hayranı olan Waldo Lydecker’in yardımları sayesinde olmuştur gibi yansıtılır. Hatta Lydecker dedektif Mark McPherson’a Laura’nın işlerinin bu kadar popülerleşmesinin kendisinin yardımları sayesinde olduğunu, ancak Laura’nın zekasının da önemli olduğunu söyler. Filmde Laura; zeki, başarılı ve çalışkan bir reklamcıdan çok, duygusal, her zaman

karşı cinse ihtiyaç duyan biri olarak temsil edilir. Ayrıca filmde bir kadın iş kadını olmayı seçiyorsa ev işi yapamaz gibi bir algı yaratılır. Şöyle ki; dedektif kahvaltı yapmak için eve kahvaltılık alıp getirir. Laura'ya yemek yapıp yapamayacağını sorar. Fakat Laura “annesinin onun kariyer yapma istediğini anlayışla karşıladığını ve başka bir şey öğretmediğini” bildirir. Alfred Hitchcock'un 1945 senesinde yönetmenliğini yaptığı “*Öldüren Hatıralar*” (*Spellbound*, 1945) filminde çalışan kadın karakter Ingrid Bergman'ın canlandığı psikiyatrist Dr. Constance Peterson'dır. Dr. Peterson sadece işine odaklanan, cinsel hayatı, dişiliği olmayan robot kadın gibi temsil edilir. Filmde Dr. Peterson'un ilk hastası Rhonda Fleming isimli bir kadındır. Rhonda Constance'nin aksine göze çarpan güzelliğe sahip bir kadındır. Dr. Peterson'un bu kadın hastası cinsel ihtirasını erkekleri baştan çıkarttıktan sonra onlara karşı fiziksel saldırıda bulunarak yansıtır. Dr. Peterson hastasıyla yaptığı seanslarda başarı elde edemez ve Fleming Constance'ye kitap fırlatır. Hasta kadın karakterin bu hareketi Dr. Peterson'da hem geleneksel dişiliğin olmadığı, hem de bir süre sonra sevdiği adamı kurtarmak maksadıyla kadınsı güdülerini kullanacağı konusunda zıtlık oluşturur. Bundan başka kısa süre sonra Dr. Peterson Gregory Peck'in canlandığı asıl John Ballantine olan Dr. Edwardes'le tanışır. Daha sonra John'un hafızasında büyük sorunlar ortaya çıkar. John kendisinin Dr. Edwardes olmadığını anlar ve kendisini onun katili zanneder. Hiçkimse hatta John'un kendisi bile masum olduğuna inanmazken sadece Constance John'un masum olduğundan emindir. Sevdiği adamın iyileşmesi için hocası Dr. Bruloff'un evine giderler. Fakat Dr. Bruloff da Constance'nin John'un masum olduğuna dair görüşünü akıl dışı ve duygusal bulur. Ancak buna itiraz eden Constance “Sen sadece bilimden anlıyorsun, ama kalbini tanımıyorsun. Kalp daha derinleri görebilir, kötü birisi için bu acıyı hissedemezdim” der (Gobbard, 2001:62). Psikiyatrik etik kurallarına yabancı olmayanlar bilir ki, terapist ve hasta arasında duygusal ilişki kesinlikle yasaktır. Ancak *Öldüren Hatıralar*'da Dr. Peterson, *Temel İçgüdü*'de Dr. Garner ve *12 Maymun* filmlerinde Dr. Kathryn Raily'nin hastalarına karşı tutumları profesyonellikten uzakta, analık içgüdülerinin veya karşı cinse duygusal bağımlılığın bir uzantısı olarak yorumlanır (Gobbard, 2001:64). *Öldüren Cazibe* (Fatal Attraction) filminde Glen Close'nin canlandığı Alex Forrest, başarılı kariyeri ve ekonomik özgürlüğü olan çekici bir kadındır. Bir partide tanıştığı avukat Dan Gallagher'le (Michael Douglas) bir süre sonra kaçamak yaparlar. Film daha sonra onların bu ilişkisi üzerinden devam eder. En sonunda avukatın karısı tarafından öldürülür.

Çözümlenen Film Noir örneklerinde patron konumunda olan kadın karakterlerden klasik dönemde *Kanlı Gölge* (Laura,1944) filminde Laura Hunt (Gene Tierney), neo dönemde ise *Taciz* (Yön: Berry Levinson, *Disclosure*, 1994) filminde ise (Demi Moore) Meredith Johnson'dır. Filmin konusuna göre iki çocuklu mutlu bir ailesi olan Tom Sanders (Michael Douglas) bir bilgisayar şirketinde mevki ve hisse sahibidir. Tom şirketten terfi bekler fakat işe geldiğinde görür ki, eski sevgilisi olan Meredith Johnson şirketin yeni patronu olarak görevlendirilmiştir. Tom Meredith'in onun yerine geçmesinden hoşnut olmasa da bu durumu başlarda kabul eder. Toplantı sonrası Meredith Tom'u odasına davet eder. Tom işle ilgili dosyaları getirip Meredith'le iş hakkında konuşmaya çalışır fakat Meredith işle değil ailesiyle ilgilenir. Tom da karısının ve çocuklarının fotoğraflarını gösterir. Meredith Tom'un karısını görünce onu buzdolabında daima yemeği olan kadına benzeter. Kendisinin ise buzdolabında bir şişe şarap ve portakal olduğunu söyler. Burada aslında evcimen kadınla iş kadını arasındaki fark gösterilir. Yani bir kadın çalışıyorsa onun tüm hayatı iştir, ev işi yapamaz, evle ilgilenemez. Daha sonra Meredith Tom'un karısı Susan'ın kilolu olmasına değinir ve bunun Tom'da seks açısından etki etmediğini vurgular. Burada da arzulanan kadının zayıf, incebelli, fit bir fiziğe sahip olması gerekliliği yansıtılır. Daha sonra Meredith Tom'u tahrik ederek baştan çıkarmaya çalışır. Tom başlarda itiraz etse de Meredith'in cazibesine karşı koyamaz. Fakat aynada kendisini görünce "Biz ne yapıyoruz" deyip kaçar. Tom'un kendisini reddetmesini kabullenemeyen Meredith onu tehdit eder. Ertesi gün ise Tom'u tacizle suçlar. İlk başta ne yapacağını şaşırان Tom daha sonra Catherine Alvarez adlı avukatı bulur ve dava açar. Tom elde ettiği deliller sayesinde davada kendisini aklamaya çalışır. Tom en sonunda Meredith'e ve ona tuzak kuran diğer iş arkadaşlarına galip gelir.

Film konu itibariyle ve bazı sahnelerden dolayı *Fatal Attraction* (Yön: Adrian Lyne, *Öldüren Cazibe*, 1989)filmine benzer. Şöyle ki; her iki filmde mağdur olan aile babası, günahkar ise çalışan kadınlardır. Her iki filmde adamlar eşleri tarafından tam destek görürler ve her iki filmin son sahnesi ailenin önemini belirten mesajla biter. Filmde çalışan kadının ailesi olmaz, ya da aile yaşamıyla ilgilenmez ön yargısı barizdir. Şöyle ki; çalışan kadınlardan Catherine Alvarez başarılı bir avukattır, evlidir ama çocuğu yoktur. Tom'un ekip arkadaşı Hunter da iyi bir kariyeri olan bekar bir kadındır. Meredith de aile kavramına sıcak bakmaz. Onların aksine Tom'un karısı Susan ailesine, evine, kocasına ve çocuklarına bağımlı bir hanımdır. Fakat Susan on sene avukat olarak çalışmış evlendikten sonra ise ailesine daha çok vakit ayırmak için iş hayatından vazgeçmiştir. Hollywood filmlerinde

kadınların hem kariyere, hem de mutlu bir evliliğe ve aileye sahip olamayacağı belirtilir. Kadının karşısında daima bir seçim olur; ya kariyer ya da evlilik. Kariyeri seçen aileden, aileyi seçen kariyerdan vazgeçmek zorundaymış gibi dayatılır. Kadınlara sürekli eş ve anne gibi kadınsal rollerin onlar için en iyi seçim olduğu hatırlatılır. (Gobbard, 2001:246) Mesela Katherine Alvarez Susan’la aile ve kariyer hakkında konuşmasında Katherine Susan’a özenerek “Yerimizi değişelim mi?” diye sorar. Susan da “Hayır böyle iyiyim” diye cevaplar. Filmde kadınların ve erkeklerin çalışma koşullarının aynı olmadığına ve karşılaştıkları zorluklara değinilir. Şöyle ki, Tom ekibiyle yaptığı toplantıda Meredith gibi genç bir kadının patron konumuna gelmesinin, zekasıyla değil dişiliğini kullanarak elde ettiğini tartışırlar. Bunun üzerine ekip çalışanlarından Mary Anne Hunter (Suzie Plakson) “Eğer Meredith cinselliğini kullanarak bu mevkiye gelebiliyorsa bence sen de onunla yatıp patron olabilirsin” der. Diğer ekip çalışanları ise “Bunun mümkün olamayacağını, kadınların ve erkeklerin farklı olduklarını” söylerler. Ayrıca *Kanlı Gölge*’de Laura, *Fatal Attration*’da Alex, *Temel İçgüdü*’de Dr. Beth Garner, *Taciz*’de avukat Katherine Alvarez ve Meredith Johnson güzelliklerinin ve kadınsallıklarının sayesinde göz önünde olan başarılı, kariyer sahibi kadınlardır. Fakat Hunter gibi güzelliğini veya dişiliğini kullanmayan, zekasıyla ileri gitmek isteyen kadınlar ise hep geride kalırlar. Hunter da bu durumun farkındadır.

Future noir döneme ait filmlerden *I Robot*’da (Yön:Alex Proyas, *Ben Robot*, 2004) Susan Calvin (Bridget Moynahan), *Gattaca*’da (Yön:Andrew Niccol, 1997) Irene Cassini (Uma Thurman), *Scanner Darkly*’de (Yön: Richard Linklater, *Karanlığı Taramak*, 2006) Donna Hawthorne (Winona Ryder), *Videodrome*’da (Yön: David Cronenberg, *Ekrandaki Dehşet*, 1983) Nicki Brand (Deborah Harry) ve Dr. Bianca O’Blivion (Sonja Smith) gibi çalışan kadın karakterler vardır. Fakat bu dönemin kadınlarının iş hayatları ve bu başarıyı nasıl elde ettikleri hakkında çok az bilgi vardır. Bu dönemin kadınları klasik ve neo dönemin kadınlarına nazaran yardımcı konumundadırlar. Mesela *I Robot*’da Susan Calvin başarılı bir robot psikoloğudur. Lakin robotlar isyan ettiklerinde isyanı yatıran robotlardan anlamayan dedektif Dell Spooner olur, kendisi ise ona yardımcı konumunda kalır. *Gattaca*’da Irene Cassini aslında mükemmel genlere sahip olmasına rağmen bu genlerden yoksun olan ve astronot olmak isteyen Vincent Anton Freeman’a yardımcı olur. Aynı şekilde *Videodrome* filminde de Dr. Bianca O’Blivion Max’a beyindeki tümörden kurtulması için yardım eder. *Scanner Darkly* filminde Donna Hawthorne gizli polis,

Videodrome filminde Nicki Brand ise mazoşist psikiyatrist kadın karakterler olarak temsil edilirler.

2.2. Sinema ve Kadın

Aşk, iktidar ve cinsellik hem tarihi hem de doğal biçimde oluşturulan kategorilerdir. Sinema kurmaca dilinden yararlanan popüler kalıp yargılara dayanan anlatı biçimlerinde, kadın kimliğinin, cinselliğin ve aşk tutkusunun basmakalıplara dayanan, gündelik hayatın klişe ifadesini temel alarak kurgulandığı modellerinde, ampirik, düz anlamlandırıcı veya idealleştirici figürlere dayanırken; böyle bir ifadenin dışına çıkıldığı daha gelişmiş film örneklerinde ise aşk, verilmiş çizgilerin dışına çıkmanın ferdi içgörü elde etmenin usüllerinden biri olur.

Bir temsil üslubu olarak sinema sadece nesnel gerçeklik ve bilinçle ilgili değil, hakim ideoloji ve ataerkil iktidar tarafından şekillendirilen bilinç dışının da görme ve bakma tarzlarını yaratma yollarına ait bakışları yansıtır. Eril bilinçdışında penisin yok olması ile cinsel farklılığın ve erkek nezdinde kısırlaştırma korkusunun sembolü olan kadın, ya günahlar nesne addedilerek değersizleştirilmiş ve ya fetiş nesnesi şeklinde yansıtılarak üzerinde üstünlük sağlanılmaya çalışılır. Verili eril kültürde ise, ataerkil egemenliğin kodladığı, erkeğin “gösteren” olduğu ve fantezilerin sonuna kadar anlamlandırıldığı bir dilsel mekanizma aracılığıyla anlam yaratan değil, anlam taşıyıcısı olan kadın, kontrolcü erkek bakışının haz aldığı bir tesvir objesine, ikona dönüştürülür (Mulvey, 1993:18,22).

Cinsel dengesizliğin idare ettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/eril ve pasif/dışıl arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi düşlemini, uygun şekilde biçimlenmiş dışı figüre aktarır. Kadınlar gerlenkesel teşhirci rolleri içerisinde bakılasılık iletisini veren, erotik etki ve güçlü görsel maksadıyla kodlanmış dış görüntüleriyle aynı zamanda hem izlenen hem de teşhir edilendirler. Cinsel obje olarak teşhir edilen kadın erotik gösterimin temel mortividir (Mulvey, 1993: 20).

İşte bu kontrolcü, aktif eril bakışın malzemesine dönüşerek değersiz duruma, ikincil konuma getirilen, izlenen, metalaştırılan bağımlı, edilgen ve pasif kadın örneği, geleneksel sinemada yanılsamalı ifadeler üretmenin usüllerinden birine dönüşür. Beyazperde de gelişmiş güzel yansıtılan hem filmdeki karakterler hem de seyirciler için cinsel bir obje olarak

konumlandırılmasının ikili fonksiyonu olduğunu ileri süren Mulvey, hakim ideolojinin ve ona bağlı şekilde çalışan psişik mekanizmaların kodlarına göre hazırlanan geleneksel filmlerde, cinsel metalaştırmanın öznesi olan erkeğin, bir taraftan “filmin fantezisini denetler”ken, diğer taraftan daha geniş bir çerçeveden “gücün temsilcisi”ne dönüştüğünü ortaya koyar (Mulvey, 1993:21).

Kadına erkeğin kimliği ve görüş açısının, arzularının şekillendirdiği metalaştırılmış bir gözle bakıldığı metaforik ifadeye dayanan bu düz anlamlandırıcı geleneksel popüler filmlerde konunun ele alınış şekli, toplumdaki kadın-erkek arasındaki eşit olmayan varoluş şeklinin onanmasına dayalıdır; genel olarak bu ürünlerde erkek kimliğin ürettiği hakim ideolojinin saldırgan, eril üstünlüğünü ve ataerkil iktidarı onaylayan ifadeye bağlı olarak kadın modelleri geliştirilir. Erkeklerin kontrol ettiği bir sektörün eserleri olarak popüler filmler, kadın erkek ilişkilerindeki gerilimleri ortadan kaldırmak konusunda, hem eril kuralların uygulandığı dünyanın alışılmışlığını ve doğallığını ispatlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi hayat tarzının sivriliklerini törpüleyerek mühim işler görür (Abisel, 1994:26).

Metalaşmış bakışın sembolü haline gelen kadın genel olarak bu filmlerde toplumsal rollerin gölgesinde hareket eder; özverilidir, pasiftir, bekleyendir, kendini adayan ve bastırandır, karar verme yetkisi yoktur. Evlilik kurumunun kararlaştırdığı tabiiyet ilişkileri içinde itaatkar ve bağımlı konumdadır. Hem somut realitede hem de hadiselerin doğrusallık çizgisinde konu edildiği, amprik bakışla metaforik ifadeyle, verili etiğin anlam kazandırma çerçevesinde oluşturulan ve verili uylaşımların yinelenmesine ve onanmasına dayanan popüler sinema ürünleri seyircide yüceleştirilen figürle ve özdeşleşme hissi oluşturarak onu ferahlatma, uylaşımların yerleşmesi ve onların tekraren üretilmesi maksadına hizmet eder (Abisel, 1994:157,58).

Kadına mâl edilen değer ve rollere göre kadının sinemadaki temsili, fiziksel cazibesi ve canlandırdığı karakteri erkek karakterlerle bölüşme zemini üzerinden biçimlenirken, erkeğin sunumu ise kadın üstünde kontrol sahibi olan bir kahraman şeklinde kurgulanır. Ana karakter olduğu zamanlarda kadın güzel, esrarengiz, edilgen, şaşkın ve anlaşılması güç bir varlık şeklinde konumlandırılırken, yan karakterlerde ise erkeğin bütünüleyicisi olarak ele alınır. Güçlü kadın imajının çizildiği örneklerde ise dişi şeytan imajı altında acı tamahkarlık, acı ve şehvet düşkünü kimi negatif nitelermeler yüklenerek ele alınır (Smith, 1993:19,20).

Sinemada kadın imgesi mevzusu 1970’li yıllardan beri pek çok makalelerle, kitaplarla incelenmeye ve tartışılmaya başlamıştır. Siyasi açıdan kadın hareketinin ilerlemesiyle motive edilmiş ve bu sebeple sinemanın yansıttığı kadın görüntüsünde siyasi ve ideolojik değinmelerle alakalı bu çalışmaların bir bölümünü Laura Mulvey’in 1975 yılında *Screen* dergisinde yayınladığı “Visual Pleasure and Narrative Cinema” isimli yazısını temel atmıştır. Mulvey’in yazısı sinemaya bakışla psikanalitik yönden bir perspektifi, sıkıcık filmlerdeki kadın figürüne feminist görüşle birleştirmesinden dolayı etkili olur. Mulvey sinemanın baz aldığı, büyük ölçüde eril ruhsal mekanizmaların eriştiği sınırları ve vasat sinemanın yarattığı kadın imgesinin nereye kadar bu mekanizmaların hassas noktasını oluşturduğunu göstermeye çalışır (Neale, 1993:9).

Kara film türüne özgü en önemli özelliklerinden biri de kadına bakış açısıdır. Kara filmlerde kadınlar eş, anne ve ev kadını özelliklerinden ayrılarak toplumsal hayat içinde iş kadını konumunda yer alarak farklı meslek grupları içinde ara sıra önemli statülere elde etmişlerdir. Fakat kötü kalpli kadın yansıtmak için kadının cinselliği simgeleştirilir. Bu tür filmlerde kadınlar görsel olarak ağızlıkla sigara tüketen, siyah gözlükler takan, uzun tırnaklı, kırmızı ojeli, arzu dolu bakışları yansıtılmış ve karşı cins için büyük tehlike şeklinde gösterilerek verilmişlerdir. Bu kadınlara tutkuları ve arzuları uğruna elinden gelen her şeyi yapabilir bir imgesi yaratılmıştır (Güven, 1993).

Popüler sinemada anlatım, eril yapının korunması ve devam ettirilmesinde çok önemli yer tutar. Erkekler olayları yönlendiren ve karar mekanizmasının başında dururken, kadınlar ise itaat eden, edilgen, yönlendirilen ve izlenilen olarak temsil edilmektedir. Eril kültürel, sosyal ve ahlaki değerlere başvurarak eril hakimiyetin alıştığı bir dünya yaratılmasına yardım eden, geleneksel sinemada, belirli erkek ve kadın tipleri üretilmektedir (Akbulut, 2008:19,20).

Bütün sanat dalları gibi sinemada gerçek dünyanın dışında ideal bir hayatın olmasına dair inancı beslemektedir. Popüler sinemada, toplumda yaşanan sınıf, cinsiyet ve etnik kökenle ilgili çatışmalar gizlenerek, tarafsız ve nesnel bir görüş açısı yaratma gayretleri görülür. Burada paradokslarla dolu var olan dünyanın durumunun doğallığı vurgusu kadın-erkek ilişkilerinde de belirtilir. Cinsiyetler arasındaki gerginlikler törpülenir. Sosyal hayatta cinsiyetler arasındaki eşitsizliklerin kadın izleyici açısından doğallaştırılmasında gözyaşı ve kahkaha işlevseldir. Abartmalar aracılığıyla kadın

izleyicinin duygusal rahatlaması temin edilir, gerginlikler yumuşar, zıtlıklar kaldırılır ve sistem yeniden kurulur (Abisel, 1994:125,126).

Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” isimli yazısında, kadının sinemada temsili mevzusunda, siyasi araç olarak psikanalitik kuramdan yararlanır. Mulvey’e göre “gözetlemecilik”, sinemanın sunduğu hazlardan biridir, seyircinin bastırılan teşhirciliği oyuncuya yansıtılır. Bakmadaki zevk alma, etken erkek ve edilgen kadın arasında bölünür. Kadınlar erkek karakter, cinsel açıdan somutlaştıran, olayları kontrol eden iktidar sahibi olarak yer alırlar. Seyirci ekrandaki erkek görüşüyle özdeşleştiğinde, erkek kahraman olayları kontrol etmedeki gücü sayesinde, iktidar olmanın tadına varır. Kadın ise hem filmdeki erkek karakterin hem de filmi izleyen seyircinin baskısının nesnesidir. Psikanalitik kuramdan faydalanan Mulvey, kadın karakterin erkek seyircide kısırlaştırılma kaygısı yarattığını ve bu kayıyla başa çıkmaktan ötürü sinemasal anlatıda ilk olarak kadın karakterin değersiz duruma getirilmesi, ceza verilmesi veya kurtarılması, ikincisi ise cinsel obje şeklinde fetişleştirilmesi olmak üzere iki yoldan yararlandığını önemle vurgular (1997:42,43).

Hollywood sineması diğer tüm ulusal ana akım sinemaları gibi cinsiyetçi ataerkil bir görüşe sahiptir. Bu bakışı yaratır, yönlendirir ve vazgeçilmez kılar. Dünyanın en büyük ve emperyalist sinema endüstrisi olarak senelerdir seyircinin gözünü bu ataerkil görüşü yadırgamayacak ve benimseyecek şekilde eğitmiştir. İdeolojik yapısıyla izleyicisini ayırmayarak birbirinden farklı olan seyirci kitlesini tek bir ferd haline dönüştürür. Bu sebeple anaakım sinemada genç/yaşlı, erkek/kadın, zengin/fakir veya ten rengi ayrımı yapılmaz; bu tek izleyici beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel erkektir. Ayrıca bu değerler Amerikan şirketleşmiş kapitalizmin ana sütunlarıdır ve bunları garantilemek için cinsiyetçi bakışı kullanırken, bu ataerkil görüşü alternatifsizmiş gibi yapılandırır. Bu sebeple, bu görüşün temelini anlamak ve üzerine oluşturduğu zemini kavrayarak bugün geldiği durumu analiz edebilmek için anaakım sinemanın ifadesinin menşei olan Hollywood tarihinde kadının ve ona yöneltilen ataerkil bakışın, önyargının ve hükmün tarihini araştırmak yararlı olacaktır.

Amerikan sinema tarihinin ilk çağını oluşturan 15-20 senelik New York süreci bir tarafa bırakılacak olursa Hollywood sinemasının başlangıç tarihi 1920’ler kabul edilir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra gerçekleşen Viktoryen ahlaktaki gevşemeler ve yine

savaşla ilgili olarak ekonomik kalkınma 1920'li yıllara damgasını vurur. Amerikan halkı bu yıllarda ekonomikaçından zenginleşmiş ve özellikle metropollerde, o güne kadaretkili olan muhafazakar ahlak kalıplarından kurtulmuştur. Her ne kadar tüm Amerikada etkin olduğu söylenmese de ve yalnızca sanayinin geliştiği metropollerde meydana çıkmış olsa da Flapper kültürü, o zamana ait filmlerde kendini genelgeçer bir kültür şeklinde gösterir. O güne kadar fahişelikle özdeşleştirilen makyajı gündelik yaşama sokan, erkeklere has olarak kabul edilen kısa saçları yeğleyen, uzun ve dökümlü elbiselerin yerine dar ve kısa giysileri yeğleyen (Kitch, 2001:122), içki yasağına karşın ellerinde şampanya kadehleri ve viski bardakları ile her gece partilerde görünürken ağızlıkla içtikleri sigarasını yakmak isteyen kibar erkekleri dize Flapper kadınları ataerkil bakışın biçimlenmesinde ciddi şekilde etkili olmuşlardır. Bu kültürün en mühim ifşası sayılan *It* (Yön: C. Badger, J. Sternberg, O, 1927) isimli filmde Betty Low'nun, filmin sonunda erkeğe boyuneğme ve evlilikle sonuçlanan yükselme hikayesi anlatılır. *Kükreyen Yirmiler* (Yön: Raoul Walsh, *The Roaring Twenties*, 1939) filminde hayat tarzından bağımsız şekilde kadınları erkeklere eş olarak tasarlar. Kadınların hayatları boyunca aradıkları saadet parmaklarındaki yüzükte, kocalarının kollarındadır. Film süresince seyirci tarafından uçarılıkla suçlanan baş roldeki kadın karakter, filmin finalinde salondaki herkes tarafından takdir edilmekte ve evlilik kararı herkes tarafından onaylanmaktadır.

1930'lu yılların ortalarında, ekonomik buhranla beraber güçlenen tutucu topluluklar, Hollywood üzerine sıkı denetim (sansür) kanununu dayatırlar ve sonrasında ekonomik kriz sonrasına ait film türlerini hemen ortadan kaldırırlar. Cinselliğini kullanarak amacına ulaşmayı hedefleyen kadın karakterler ana akım Hollywood sinemasında İkinci Dünya Savaşına kadar etkin olmamıştır.

Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'na girmesi ve Avrupa'ya yoğun şekilde asker göndermesinden sonra tüm ülkede ciddi bir iş gücü ortaya çıkmış, iş hayatında oluşan bu boşluk kadınlarla, okul terkeden gençlerle, hispanik göçmenlerle, zenci çiftçilerle doldurulur (Lippman, 2009:177). Büyük Buhranın sebep olduğu ekonomik krizi İkinci Dünya Savaşı sayesinde atlatan Amerika, bu savaş süresince tam şekilde istihdam sağlamış, aynı şekilde sendikalarıyla tam şekilde uzlaşma vararak, tarihinin en refah zamanını yaşamıştır.

Savaş zamanından kadının ekonomik açıdan güçlenmesi ve erkeklere bağımlı olmaktan kurtalırmasına Hollywood'un cevabı hiç gecikmemiştir. Beyaz perdede artık ailelerinden ve eşlerinden özgürlüklerini kazanmayı arzulayan güçlü, bastan çıkarıcı ve istekli kadınlar görülmüştür. Genellikle bu kadın karakterlerin isimleri *femme fatale* yani ölümcül kadın şeklinde kabul edilmiştir. Bu kadın hem kadın seyirci için hem erkek seyirci için arzu nesnesi olabilecektir. Fakat tehlikesi de burada görünmektedir, çünkü anlatı içinde erkek karakteri kadınsallığıyla bastan çıkartmaya çalıştıkça bu karakterin mahvına sebep olmaktadır. Bu sebeple hem ataerkil bakışı dizginliyen hem de bağımsız kadının tehlikelerini tekraren açığa çıkaran bir figür olma özelliğini korumaktadır. Bu sebeple *femme fatale* kadın ve erkek seyirci için bir ikaz ve tehdit düzeneğini dolayım; bu kadının cazibesine kapılanlar için ibretlik ve ıslah edici bir zamanı deneyimler.

Anneke Smelik'in (2008) *Feminist Sinema* isimli eserinde belirttiğine göre vamp kadınlar sinemayı terk edince kadın izleyici bir kayıp yaşar ve Smelik'in tespitine göre sinema, izleyicide, anneyle tam olduğu ve biseksüel özelliği taşıdığı ödipal-öncesi zamana dönme arzusu uyandırır. Dolayısıyla, kadın izleyici sinemadaki güçlü *femme fatale* karaktere özdeşleşerek zevk alabilir. Bu, kadın veya erkek izleyicinin kendini güçlü anne imajına bağlamak istemesiyle, sembiyotik ilişkinin tekraren canlandırılmasıdır (Smelik, 10). Fakat diğer taraftan *femme fatale*'nin ağzına düşmek ile onunla özdeşleşmek arasında arasında bir ayrım olmadığı aşikardır çünkü ölümcül kadın hem de erkek için yanlış reberdir ve numunelik bir bağımsızlık altında bu özgürlüğün cezalandırılması fikrini içerir. 1980'li yıllarda Hollywood sinemasında tekrar görüleceği gibi bu yeni kadın-karakter-durunuşunun ve özelliklerinin ideolojik ve sosyo-politik bir paradigma kopuşunu özümlediği ileri sürülse de, aslında bu paradigmayı hem farklı hem de yeni bir stilde, tekrar üretmekten başka bir fonksiyonu yoktur.

1950'li yıllarda gerçekleşen baby-boom ve banliyölerin gelişmesi kadını iş hayatından ciddi şekilde ayırarak yuvaya ve eşine bağlı hale getirerek anaakım Hollywood'da bu döneme destek verecek yayımlara yönelir. 1940'lı yılların ortasında gizli şekilde devam ettirilen kadını baskılama mekanizması ün kazanan melodram filmleri ile artık ortak çıkar. Şöyle ki bu filmler "kadın filmleri" bazen ise ağlak filmler/weepies şeklinde adlandırılır. İtaatkar, uyumlu temkinli sabırlı, bağlı ve ahlaklı kadına yüksek değer veren bu filmlerin sonunda, *femme fatale*'li kara filmlerden farklı olarak mutlu sonla biter. Fakat bu mutlu sonlar yapaydır. Şöyle ki aslında mutlu son, kadın karakterin yaşadığı

baskı ortamına veya topluma karşı çıktığı gibi görülse de, hem ideolojik hem de psikanalitik analizde, bunun kültürel baskı sonucunda ‘mutlu son’a varan bir final olduğu görülür. Yani farklı bir türdeki baskı aracılığıyla duygusal baskıdan kurtuluş elde edilir (Tunalı, 2006:44).

Ruken Öztürk ise 1950’li yıllarda gerçek hayatta kadınların mutlu yaşadıklarını ileri sürerken sinemada ve gerçek yaşamdaki erkek temsilinde evine ve ailesine çok bağlı olma durumundan bahseder ve sert erkeklerin artık beğenilmediğini ve genel olarak ailenin iş hayatından önde tutulduğunu söyler (Öztürk, 2000: 72). Bu dönüşüm 1960’lı yılların nispeten liberal havasına kaynaklık eden etkenlerden biri olacaktır.

1960’lı yılların bağımsız yapım şirketlerinin ve yapımcılarının kendilerini çok iyi bir şekilde gösterdikleri bir dönemdir. Stüdyo sisteminin ve ona ait olan yapım mantığının tam şekilde yok olduğu bu dönem Avrupa’dan gelen filmlerin Arthouse’larda gösterim şansı bulmasına eşlik eder. Seyirci cinsellik konusunda klişe değerleri ve zorlayan sınırları görür. Hollywood sineması da bu yöneline uyum sağlayarak ataerkil bakışın –kadın vücudu üzerinde de açık bir görüş alanına sahip olmasını sağlar. Bundan başka 1968 sinemasında sansür kanunu yerini rating sistemine bırakır. Böylelikle filmlerde bulunan şiddet, çıplaklık ve başka hassas konulara göre değer verilmekte ve eserler tam şekilde yasaklanmamaktadır; bir obje şeklinde ilgili alıcı kitlesine sunulmaktadırlar. 1930’lu senelerde Hollywood’un ürpertici bir telaşla sarıldığı cinsel konulu filmler artık seyirci için geçen otuz senelik zamandaki kadar erişilemez değildir. Cinselliğinde anlam yaratmadaki önemi onaylamış ve anaakım Hollywood sineması da filmlerinde cinselliği sıkça kullanmıştır.

Bu dönüşüme hem kadın hakları hem marjinal gençlik hareketleri hem vatandaşlık hakları hem de yeni sol eşlik etmektedirler. Ekonominin daha iyi durumda olduğu Amerikan toplumunda yukarıda adı geçen sosyal hareketler içinden vatandaşlık hakları ve kadın hakları hareketi ön safaya geçmiş ve sonraki yıllarda da önemini kaybetmemişlerdir.

Sinemayla ilgili feminist yaklaşım, psikanalitik film okumaları temel olarak güçlenmiş ve kısa zamanda, deneysel sinema bazında pek çok örnek vermiştir. Bunun çeşitli sebepleri vardır fakat en açık olanı anaakım içinde seçeneksizmiş gibi görünen ataerkil görüşü değiştirmenin ve bu ataerkil bakışın ön yargısını ve hükmünü onaylayan

düzenekleri kırmanın güçlüğüdür. Bu sebeple film yapmaları geleneksel sinema yaklaşımına karşı çıkacak yolları deneysel sinema üslubu içinde kullanmışlardır.

1970’li yıllar ekonomik buhranlar ve buna bağlı şekilde toplumsal tutuculaşma ile başlar. Ayrıca evvelki dönemin köktenci sosyal hareketleri de kendi karşıtlarını oluşturmuşlardır. Bu toplumsal havaya paralel şekilde güçlü ve liberal kanunların altında kalmayan bireyci erkek kahraman meydana çıkmakta gecikmemiştir. Bu karakter modelinin en mühim örneği Kirli Adam’dır (Yön: Don Siegel, *Dirty Harry*, 1971). 1980’li senelerde bu yolu takip eden filmlerde çoğalmıştır: Örneğin *Süpermen* (Yön: Richard Donner, *Superman*, 1978), *Star Wars* (Yön: George Lucas, *Yıldız Savaşları*, 1977) ve *Rocky* (Yön: John Avildsen, 1976) gibi.

1980 senesinden sonra Hollywood sinemasında kadınların konumuyla ilgili sayısal bir değişmeden söz etmek mümkündür. Bu değişme neden olan parametreleri 1970’li yıllarda gelişen ve devam eden feminist hareket ile ilgili bir şekilde değerlendirmek gerekir. Fakat söz konusu değişim ne sosyal yapıda ne de Hollywood sinemasının temel kodlarında bir paradigma dönüşüme sebep olmamış görünmektedir. 1960’lı ve 1970’li yıllar süresince Amerika’da Hollywood’un içinden ve dışından özgürlükçü sinemasal ifadeler artmaya başlamışsa da, 1980’li yıllarda gelişen yeni-sağ dalga paralel şeklinde, daha tutucu ve eril anlayış da yükseldiği görülmektedir. 1968 senesinde hemen hemen tanınan, tüm dünyayı etkileyen devrimci hareketlerin kısmen yenilmesi ise mücadelenin gidişatını değiştirmiş ve bu mücadele kendisinin kimlik politikaları içinde daha çok hissettirmeye başlamıştır. Sömürgecilik karşıtı mücadelelerden toplumsal cinsiyetlere, etnik kimliklerden hayvan hakları savunucularına kadar bir çok alanda kendini göstermektedir. 1980 senesinden sonra Hollywood’da gerçekleşen değişimi, Helmut Kohl, Ronald Reagan ve Margaret Thatcher gibi tutucu, militarist, cinsiyetçi ve bazen faşizan eğilimlere sahip politik yaklaşımların egemen olması ve gelişen yeni kimlik politikalarının pratikleri arasında okumak gerekli olacaktır.

Laura Mulvey (1975) “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı eserinde özellikle Klasik Hollywood Sinemasının erkek seyircisinin görüş açısına göre konumlandığını belirtir. Böylece rastladığımız film ataerki bir sinema örneği ortaya koyanlar 1970’li yıllarda yükselen feminist hareket ile paralel düşünüldüğünde Mulvey’in eseri ve ortaya koyduğu sonuçlar mühimdir ve bu önemin ardından uzun yıllardır film kuramının bazı

damarlarını beslemektedir. Fakat sinema kuramı açısından bunun kavramsal seyirci örenkelerinden yola çıkmak sıkıntılı sonuçlara sebep olabilir. Hollywood sineması tamamen tek parça yapı değildir. Onun içinde üretilen filmler çeşitli politik çatışmaların belirtilerini taşır ve örnekleri buna göre yaratır. Hiç şüphesiz ki, yapım evresini belirli kılan en mühim öge gişelerden yakalanacak beklentilerdir, bu nedenle fabrikasyon bir sistem içinde yapılan filmler başından berimeta statüsüne sahip olarak meydana çıkarlar. Böylece her film daha büyük gişe, farklı seyirci kitlelerini çekmek ve b. Stratejiler çerçevesinde kimi zmaan konvansiyonel olan kalıpları devam ettirirken kimi zaman da “yeni” olan deneyimleri uygularlar. Son zamanlarda var olan, kendisi için film yapılan sabit bir seyirci kitlesi yoktur. 1980 senesinden sonra Hollywood’da kadın temsilleriyle ilgili yeni üslupta filmlerin meydana çıkması buna bağlı olarak değerlendirilmek ve burada “yeni” nosyonunu objedeki yeni şeklinde kavramak gerekecektir. Konuyla ilgili olarak her üç dönemin *femme fatale* ’lerini incelemeden önce temsil nedir, bu kavramı nasıl ortaya çıktığı hakkında bilgi aktarılacaktır.

2.2.1 Sinemada Kadının Temsili

İngiltere’de çalışmalarını devam ettiren Stuart Hall, İngiliz kültürel ananesinin mühim figürlerindendir. Bu anane 1960’lı senelerden itibaren önce edebiyat alanında başlayan, daha sonra ise disiplinlerarası bir yaklaşımla sınıf mücadelelerinin baskısı ve toplumsal berabersizliklerin, ideolojinin ve direnişin tekrar üretildiği bir alan olarak öncül İngiltere olmak üzere modern kapitalist toplumlarda kültürün çözümlenmesi ile uğraşmıştır. İlk zamanlarda üst kültüre odaklanırken sonrasında kitle kültürü de araştırma mevzularında olmuştur (Yaylagül, 2010:216).

Kültürel ürünlerin incelenip değerlendirilmesi bakımından temsil önemli kavramlardan biridir. “Temsil, anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı anlamlı bir şekilde değerlerine anlatabilmek için dili kullanımıdır”. Stuart Hall’un ifadesine göre bu tanımlama temsil teriminin sıkça kullanılan açıklamalarından biridir. Fakat temsili böyle tanımlamak eksik kalır. Temsil, anlamın yaratıldığı kültürün üyeleri arasında mübadele edilen zamanın mühim bir parçasıdır. Temsil, nesneleri temsil eden dilin, hem göstergelerin hem de işaretlerin kullanımını içerir aynı zamanda temsil kavramının dil ve anlamı kültüre ne şekilde bağladığı mühimdir. Bu ilişkiyi bulabilmek için dilin dünyayı ne şekilde özümlediği ile ilgili olarak farklı kuramlara bakmak gereklidir. Bu sebeple dilin

dünyayı özümlemek için nasıl kullanıldığı ile üç farklı yaklaşımdan bahsedilecektir. Yansıtıcı (Reflective) yaklaşım “dil sadece dışarıda var olan objelerin, insanların ve olayların anlamlarını mı yansıtır?” sorusuyla, Maksatlı (Intentional) yaklaşım “dil, sadece konuşmacının, yazarın ve sanatçının ne söylemek istediğini ve kişisel olarak ne kastettiğini mi açıklar?” sorusuyla, İnşacı/Yapıcı (Constructivist) yaklaşım ise “anlam, dilde ve dilin içinde mi yapılır?” sorusuyla yola çıkar (Hall, 1997:24,25).

Temsil, özetle dil aracılığıyla anlam üretilmesidir. *The Shorter Oxford İngilizce Sözlüğü*’nde kelime için iki tanımlama vardır: 1. Biz şeyi tanımlamaktan ötürü, akılda bir tanım, izlenim ya da resim yaratmak için ve ya aklımızda benzer bir model yaratmak için birşeyi özümlemek. 2. Temsil etmek; simgeleştirmek anlamında olmak, öncül isimlerden olmak anlamına da gelmektedir. Örneğin Kara filmde *femme fatale* kötü ruhlu kadını temsil eder. Kara filmlerdeki karanlık, yağmurlu hava kötümserliği temsil eder.

Temsil, görsel göstergelerle çok basit bir durum gibi görünür fakat, görsel göstergeler ve izlenimler, belirttiğimiz şeylere benzeyen göstergelerdir. Göstergelerin anlamları vardır ve açıklanmalıdırlar yani yorumsaldırlar. Göstergeleri açıklayabilmek için bahsedilen temsil sistemleri kullanılır. Herkes göstergeleri benzer biçimde okumayabilir. Aynı şekilde okunması için karışık, kavramsal ve ortak bir dilbilimi düzenine sahip olunmalıdır. Bundan başka göstergeler ve belirttikleri şeyler arasındaki bağlantı belirsizleşirse anlamı da belirsiz olur ve anlam kişiden kişiye açık şekilde geçemez hale gelir. Yazılı ve şifahi dilde durum çok zordur. Çünkü sözler işaret ettikleri şeylere benzemezler ve ya onların seslerine sahip değildirler. Yazılı ve şifahi göstergeler dizinseldir ve belirttikleri şeylerle aralarında belirgin bir bağlantı yoktur. Görsel göstergeler ikonik olduğu için işaret ettikleri objeye, kişiye ve ya olaya benzerler. Hem yazılı hem sözlü göstergelerde nosyonlar ve işaret ettikleri metalar arasındaki bağ sebepsizlerdir. Anlam sözün kendisi olmadığı gibi meta, kişi ve ya şey değildir. Temsil düzeni ve uzalaşan kodlar anlam yaratır ve aynı yolla sabitler. Kodlar hem kavramsal düzeni hem de dil düzeni arasında bir bağlantı kurar. Kod bir kültür ve ya altkültür üyelerinin paylaştığı bir anlam düzenidir. Göstergelerden ve bu göstergelerin hangi bağlamlarda ve ne şekilde yararlanılacaklarını ve çok karışık bağlantılar yaratmak için nasıl toplanılacaklarını belirleyen kurallar ve ya uzlaşmalardan oluşur. Kodların ait oldukları kültürle hem bağlantı kurulması hem de gelişme şekillerini karışıktır (Fiske,

1996:37). Hall'un ifadesi buradaki esas problem aynı kültür ve kavramsal haritayı bölüşen, aynı dilde iletişim kuram insanların, bu uzlaşıya nasıl eriştikleridir (Hall, 1997:27).

Kültür çözümlemenin başka bir yolu da ortak kavramsal haritalar, ortak dil düzenleri ve ikisi arasındaki bağlantıyı açıklamaktadır ve anlamı hem çeşitli diller hem de çeşitli kültürler arasında da sabit duruma getirmektedir. Kodlar hangi düşüncenin hangi dilde söyleneceğini bildirirler. Aksi de yalnız değildir: Hangi nosyonların hangi göstergeleri işaret ettiğini de belirtirler. Kavramsal düzenimiz ve dilbilimsel düzenimiz arasında sebepsiz ve nosyonlar ile diller arasındaki dönüşebilme durumunu oluştururlar. Bu dönüşebilme özelliği sosyal sistemin bir sonucudur. Dönüşebilme toplumsal olarak kültür içinde kazanılır. Farklı dillerde belirli göstergeler, belirli nosyonları temsil eder. Çocuklar bu sistemi öğrenirler ve yalnızca biyolojik fertler değil, kültürler öğeler halini alırlar. Temsil düzenini, hem dillerinin hem de kültürlerinin kodlarını öğrenirler. Kültürel olarak yeterli fertler olmalarından ötürü “öğren-nasıl” bilgisini öğrenirler. Temsil düzeni aracılığıyla öğrendiklerini bu kodları özümserler (Hall, 1997:29).

Hall, eserinde ruhsal hayatta “farklılık” rolüyle ilgili psikanalitik izahlar hakkında fikirlere yer vermeyi ihmal etmez. Buradaki esas kanıtlardan biri, özneler ve cinsel kimlik bakımından ‘Öteki’nin kişilik oluşmasında lüzumlu olduğuna dayanır. Freud’un ifadesine göre, bizi özneler olarak şekillendiren ‘kendimiz’ ve kendi cinsel hüviyetlerimiz ile ilgili sağlamlaşmanın özellikle ilk ilerleme zamanlarında yine Freud’un Oidipus kompleksi olarak nitelendirdiği durumla alakası vardır. Freud’un ifadesine göre gelişmenin belirli bir zamanında erkekler, Oidipus mitine göre, anneye karşı bilinçsiz şekilde bir erotik çekim hissederler ve babalarını ‘doyum’a erişmelerinde mani olarak görürler. Kadınlar bir penise sahip olmadıklarını anladıkları vakit, annenin kısırlaştırılarak cezalandırıldığını düşünürler ve şuuraltı arzusunda direnirlerse kendilerinin de ceza alacaklarını düşünürler. Kaygıyla, özdeşleşliklerini geçmiş ‘rakip’leri olan Babaya çevirirler. Böylelikle baba erkeksi kimlikle alakalı bir özdeşliğin girişini üstlenir. Kız çocuk zıt bir şekilde babayla özdeşlik yaratır. Penise sahip olmadığı için ‘Onun’ gibi olmayacağını anlar. Kız çocuk bilinci olmayan bir biçimde anne özdeşleşip bu görevi yüklenerek ‘feminen’ haline gelerek Babayı kazanabilecektir (Hall, 2002:237,238).

Genellikle anaakım sinemada hem kadınların hem de erkeklerin toplumsal roller çerçevesinde temsil edildiği görülmektedir. Kadın ve erkek belli kodlara uyarak hareket ve

davranışlarına dikkat etmek zorundadır (Yüksel, 1999:70). Bundan başka kadına bakma, fedakarlık ve büyütme gibi özellikler, erkeğe ise serüvencilik, istediğini elde etme ve talep etme gibi özellikler atfedilmiştir. Hem erkeğin hem de kadının geleneksel cinsiyet rollerine uygunluğu, bu özelliklerin tekrarlanmasıyla sürdürülür. Ek olarak kadının fiziksel olarak erkekten güçsüz olması ön yargısı, kadının korunup kollanmaya muhtaç olduğu düşüncesinin toplumsal cinsiyet yaklaşımı içinde var olmasına sebep olmuştur (Kaylı, 2010:15). Yeni kara filmde bu genel anlayışı görmezlikten gelmez fakat erkeğin karşısında hem güçlü hem de etkili kadınlar sunmaktadır.

2.2.2. Klasik Kara Filmde Kadının Temsili

Türkçesi “öldüren kadın” , “baştan çıkaran kadın” olan *femme fatale*’in sinemada yeri kadının temsili açısından önemlidir. *Femme fatale*’lere özgü bir çok nitelikler vardır. Bunlar hem birbirine benzer, hem de farklıdır. Erkeklerin tutkuyla bağlandığı, kadınların gıpta ettiği kadın figürüdür. *Femme fatale*’lerin hem kadınsı, hem de maskülen davranışları vardır. Şöyle ki, alkol ve sigara içen *femme fatale*’ler, icabında korkusuzca silaha sarılabilirler. Genellikle filmlerde *femme fatale*’in saf ve güzel alternatifleri olsa da erkeklerin aşık olduğu ama hiç güvenmediği kadın figürüdür. Amerikan filmlerinde kabul görmüş kadın tipi ailesine, çocuğuna çocuğuna, eşine, evine sadık; hayatı eviyle, ailesiyle sınırlı kadındır. Peki böyle bir karakter nasıl bir *femme fatale*’e dönüşür! İkinci dünya savaşından dolayı askere giden erkeklerin yokluğunu kadınlar kendi ayakları üzerinde durarak doldururlar. Savaş sonrası erkeklerin karşılaştıkları bu durum her zaman egemen güç olan erkeğin gözünü korkutmuştur. Çünkü karşılarında eskisi gibi ezilen, mağdur, mazlum kadın değil, güçlü cesaretli kadın vardır. *Femme fatale* figürü işte böyle ortaya çıkmıştır (Mutluer, 2008:34).

Femme fatale için tek değerli ve önemli şey paradır. Paraya sahip olmak için güzelliğini ve zekasını ustalıklarla kullanır. Genellikle *femme fatale*’ler barlarda şarkıcılık yaparak kazanç sağlarlar, büyük patronun metresi ya da karısı olurlar. Eğer sevgilisi ya da kocası cimri ise o zaman *femme fatale* patronunun, sevgilisinin ya da kocasının kuyusunu kazarak tüm serveti ele geçirmelidir. Ancak bu tek başına yapılacak bir iş değildir ve bir iş ortağı lazımdır. Bu yüzden kendisine yakışıklı, genç, meteliksiz bir erkek bulması lazım gelir. *Femme fatale* planı hazırlar, ancak genç ve yakışıklı sevgili ilk başta buna razı olmasa da sonradan tutkuyla sevdiği kadın için herşeyi yapmaya razı olur. Böylelikle

kaçınılmaz sona doğru yol alırız. Her filmde noirde olduğu gibi kötülükler karşılıksız kalmaz.

Femme fatale'ler genellikle açık renkte giysiler giyer, film sona doğru yaklaştıkça renk koyulaşır. Ayrıca genellikle femme fatale'ler dikkat çekici makyajlı, mücevherli ve uzun saçlı olurlar. Femme fatale'lerin oynadıkları sahneler genellikle açık olmayan mekanlarda olur. Yüzünün bir tarafının gölgede olması bir film noir klasiğidir. Ancak uslu ve saf kız çekimleri ise açık mekanlarda yapılır. Femme fatale hem seyirciyi hem de antikahramanı ya da kahramanı kontrol eder. Yalnızca kendisini seven femme fatale kimsenin kadını olmaz. *Çifte Tazminat* (Yön: Billy Wilder, *Double Idemnity*, 1945) filminde Phillys'in Neff'e dediği gibi "ben ne seni sevdim ne de başkasını, benim kalbim çürümüş" (Özdemir, 2003:52).

Bu bölümde her döneme dair sekizer film izlenip, geniş bir inceleme yapılmıştır. Her üç dönemde çekilen filmlerdeki kadınların temsili kıyaslanarak analiz edilmiştir. Klasik döneme ait izlenilen sekiz kara film, *Touch of Evil* (Yön: Orson Welles, Bitmeyen Balayı, 1958) / *Gilda* (Yön: Charles Vidor, Şeytanın Kızı Gilda, 1946) / *Notorious* (Yön: Alfred Hitchcock, Aşktan da Üstün, 1946) / *The Killing* (Yön: Stanley Kubric, Son Darbe, 1956) / *Double Idemnity* (Yön: Billy Wilder, Çifte Tazminat, 1944) / *Kiss Me Deadly* (Yön: Robert Aldrich, Öp Beni Öldüresiye, 1956), *Laura* (Yön: Otto Preminger, Kanlı Gölge, 1944), *Sunset Bulvad* (Yön: Billy Wilder, Sunset Bulvarı, 1950) filmleridir. Klasik Film Noirde kadınlar genellikle önemli konumda olmaz. Her zaman edilgen ve nesnel konumda olan bu dönemin kadınlarının filmde çoğu zaman çok az repliği vardır. Örneğin izlenilen bu sekiz filmdeki kadınların en az biri önemli repliğe sahiptir. (*Gilda*) Şeytanın Kızı Gilda'da Gilda (Rita Hayworth), (*Touch of Evil*) Bitmeyen Balayı'nda Susie (Janet Leigh), (*Notorious*) Aşktanda Üstün'de Alicia (İngrid Bergman), (*Double Idemnity*) Çifte Tazminat'da Phyless (Barbara Stanwyck), (*The Killing*) Son Darbe'de Sherry (Marie Windsor), (*Kiss Me Deadly*) Öp Beni Öldüresiye'de Velda (Maxine Cooper) önemli repliğe sahip tek kadın oyuncular. Ancak aynı şeyler *Sunset Bulvarı* ve *Kanlı Gölge* filmleri için söylenemez.

Film Noir streotipleri kabul etmez, zira aynı türde olsalar bile kadın figürler birbirinden tamamen farklıdır. Şöyle ki, Klasik dönemdeki femme fataleler ya ölümcül femme fateller ya da ahlaklı, iyi kalpli kadınlardır. Mesela Gilda (Rita Hayworth) bilinen

katil ruhlu, sadece kendini, kendi menfaatini düşünen bir femme fatale değil, daha çok mağdur, ezilen, zekası horgörülen, ne istediğini bilmeyen, hafif meşrep bir kadın olarak temsil edilir. Gilda'nın derdi para değildir, kocası öldükten sonra bile mirasın peşinden koşmaz, ya da özgürlüğünü elde etmek için kocasını öldürmek istemez. Diğer femme fataleler gibi sevgilisiyle birlikte ortak olup paraları ele geçirmek için kocasını öldürme planı kurmaz. Gilda için önemli olan tek şey aşktır. *Notorious* filmindeki Alicia için de para, zenginlik önemli değildir. Vatan haininin kızı olan Alicia sarhoş, sürekli partner değiştiren, ömrü partilerde geçen kız olarak temsil edilir. Alicia da Gilda gibi hem sevdiği adamlar tarafından, hem de etraftaki diğer insanlar tarafından bir çok kez hakarete maruz kalır. Ancak Gilda gibi Alicia da ne yaptıysa biricik aşkı için yapar. Her iki kadının sevgilisi onlara güvenmese de tutkuyla aşıktırlar. Ayrıca her iki filmde ne Gilda'nın ne de Alicia'nın alternatifi vardır.

Genelde Noir filmde mutlu son olmaz, ancak basma kalıpları kabul etmeyen kara filmin bu örneklerinde mutlu son aşıkların birbirlerine kavuşmasıyla olur. Ancak bunun tam aksi olarak, *Double Idemnity*'de Phyless ve *The Killing*'de Sherry tam olarak bir femme fatalelerdir. *Double Idemnity*'de femme fatale Phyless'in kocası tüm mirası kızı Lola'ya bırakır. Bunu hazmedemeyen Phyless kocasının tüm varidatına sahip çıkmak ister. Bunun için de sigortacı Neff'i karşıkonusmaz cazibesıyla kendine aşık eder. Phyless Neff'den hayat sigortası hakkında bilgi alır ve hemen kocasını öldürme planı yapar. İlk başta buna katiyyen razı olmayan Neff, Phyless'e olan sevgisinden ortaklığı kabul eder. Aşık olduğu kadınla mutlu bir hayat kurma hayaliyle katil olmayı kabul eden Neff, bir zaman sonra Pyless'in aslında onu hiç sevmediğini, herşeyi sadece para için yaptığını çok geç olsa da anlar. Zaten Pyless de "Ben ne seni sevdim, ne de başkasını, benim kalbim çürümüş"diyerek Neff'i sevmediğini açık sözlülükle söyler. Filmde Phyless'in alternatifi meleksi Loladır. Lola sahip olduğu mirası hiç düşünmez, biricik aşkı Nino için evden kaçır. Filmde sadece iki kadın oyuncu vardır ve onlardan biri olan Phyless şeytan ruhlu, menfaatçi, servet avcısı, Lola ise temiz kalpli, mütevazı, gönlü zengin, melek gibi temsil edilmiştir. Barbara Stanwyck canlandığı Phyless karakteri için tam biçilmiş kaftan gibidir. Şöyleki; yakın çekimlerde Phyless'in gözlerinde kin, nefret, hınc, intikam arzusu görülebilir. Barbara Stanwyck bu duyguları seyirciye çok güzel hissettirir.

The Killing'de femme fatale Sherry (Marie Windsor) miskin kocasının ona söz verdiği zengin ve rahat hayatı sunamadığı için sürekli şikayet eder. Kocasının ona verdiği

sözlerden dolayı onunla evlenen Sherry onu yakışıklı ve genç biriyle aldatır. Karısının memnuniyetsizliğine dayanamayan adam zengin olmak ve karısına vaadettiği yaşamı sunmak için büyük bir soygun planına ortak olur. Bundan haberdar olan Sherry soygun hakkındaki gizli bilgileri kocasından alır ve sevgilisine aktarır. Çünkü paranın tamamına kendi sahip olmak ister. Hem Sherry hem de Phyless kocalarından memnun değildirler, istedikleri zengin hayata kavuşmak için başkalarının ölümünü bile göze alırlar. Her zaman bakımlı olan ve şık giyinen Phyless ve Sherry planlarını genç sevgilileriyle gerçekleştirirler. Ancak klasik femme fatalelerin yaptıkları kötülükler tabi ki de karşılıksız kalmaz ve kaybetmeye mahkum olurlar. *Double Idemnity*'de Phyless'in alternatifi olduğu gibi bu filmde de Sherry'nin alternatifi Johnny Clay'in sevgilisi Fay'dir. Sadık, iyi kalpli Fay, küçüklükten beri aşık olduğu Johnny'yi hiç bırakmamış her zaman ona sadık kalmıştır. Hatta Johnny hapiste olduğu zaman bile onun yolunu beklemiştir.

Robert Aldrich tarafından 1955 yılında çekilen *Kiss Me Deadly* (Öp Beni Öldüresiye) kara film tanımına birebir uyan, Amerikanın atom bombası paranoyasını eleştiren mükemmel bir filmidir. Filmde özel dedektif Mike Hammer (Ralph Meeker) araba kullanırken arabanın önüne tımarhaneden kaçan Kristina (Cloris Leachman) atlar. Kristina'ı arabaya alan dedektif peşlerine takılan adamlar tarafından vahşice dövülür, Kristina ise maruz kaldığı işkencelerden hayatını kaybeder, ancak dedektif sağ kurtulur, uyanınca da bu garip olayın peşini bırakmaz. Yardımcısı Velda Wickman (Maxine Cooper) bu konuda ona yardım eder. Olayları derinlemesine öğrenmeye çalışan dedektifin bildiği iki şey vardır; kızın adı ve kullandığı son cümle olan "Beni Hatırla" bu iki ip ucunu kullanarak olayı çözmeye çalışan dedektif Mike, öldürülen kızın ev arkadaşı Lily'le (Gaby Rodgers) konuşur. İlk başta kendini olaylardan korkan, yardıma muhtaç biri gibi gösterse de dedektif Mike Lily'nin işin içinde olduğunu sonradan anlar. Filmin sonundaysa, ona verilen görevi yapan Lily açmaması gereken kutuyu açınca yanarak ölür. İzlenilen altı filminden farklı olarak *Touch of Evil*'de femme fatale yoktur. Zaten önemli repliği olan tek kadın oyuncu Susie (Janet Leigh) meksikalı dedektif Vargas'la (Charlton Heston) evlidir ve kocasına son derece bağlıdır. Ancak gangsterler dedektiften intikam almak için Susie'i kaçırmışlar ve ona işkence ederler. Bu filmde kadın oyuncular neredeyse figüran gibi önemli konumda değildir ve hiçbir etkenlikleri yoktur. Phyless ve Sherry gibi paralara sahip olmak için ölümcül planlar kurdukları da yoktur. Susie femme fataleden ziyade ahlaklı, iyi kalpli eş konumundadır.

Yönetmenliği Otte Preminger tarafından 1944 yılında yapılan *Laura* (*Kanlı Gölge*) filmi sıradışı kara filmlerdendir. Laura Hunt (Gene Tierney) hem erkekler hem de kadınların hayranı olduğu güzel, çekici, alımlı, akıllı, çalışkan aynı zamanda başarılı bir kariyere sahip genç bir kadındır. Filmde Laura Hunt'ın öldürülmesinden bahsedilir. Ancak cinayetin gizemliliği, olay şahitlerinin ve cinayet kurbanı yakınlarının verdiği karmakarışık ifadeler, cinayetin çözülmesi katilin bulunmasına güçlük getirir. Sonraları öldürülen genç kadının Luara Hunt değil, Diane isimli manken kız olduğu gerçeği ortaya çıkar. Peki katil kimdir? Film son ana kadar seyirciyi merakta tutarak katilin kimliğini belirlemede kafaları karıştırır. Ancak dedektif Mark McPherson (Dana Andrews) katilin Laura'nın platonik aşığı Waldo Lydecker (Clifton Webb) olduğunu ıspatlar. Waldo Lydecker Laura'ya deli gibi aşık olsa da bu aşkı Laura tarafından karşılık bulmaz. Kıskanç Waldo Laura'yı beğenen her erkeği ondan uzaklaştırır. Tüm rakiplerini aradan çıkarsa da Waldo Shelby'ye galip gelemeyen Lydecker çıkış yolunu Laura'yı öldürmekte görür. Böylelikle Laura'yı öldürecekken yanlışlıkla Diane'yı öldürür. Ancak Laura gelene kadar bu yanlışlığın farkına varmaz. Luara yeniden ortaya çıktığında şoktan bayılan Lydecker yine umutlanır. Laura'yı seven dedektif McPherson'u ve Shelby'yi ona kötüler. Lydecker Luara'ya söylediklerinin onda hiç bir etki bırakmadığını ve onu yeniden kaybedeceğini anladığında Laura'yı yeniden öldürmek kararına varır. Ancak soğukkanlılığını koruyan Laura silahı gördüğünde korkmaz ve kendini korumak için Lydecker'in elindeki tüfeği iterek odadan kaçır. Bu esnada polisler ve dedektif Mark McPherson gelerek Luara'yı kurtarırlar.

Laura, izlenen filmlerdeki tüm femme fatale'lerden çok farklı konumdadır. Laura hemcinsleri Gilda veya Alicia gibi hafif meşrep salon kadını değildir. Phyllis, Sherry ve Lily gibi amaçları doğrultusunda ölümcül planlar kurgulamaz. Aynı zamanda *Touch of Evil* (Yön: Orson Welles, *Bitmeyen Balayı*, 1958) filmindeki Susie ve *Sunset Boulevard* (Yön: Billy Wilder, *Sunset Bulvarı*, 1950) filmindeki Norma Desmond'da da benzemez. Laura izlenen sekiz filmdeki kadınların hepsinden farklıdır. Laura kendi şirketi olan ve şirketinin patronu olan tek kadın karakterdir. Ekonomik özgürlüğü olan, başarılı, çalışkan bir kadındır. Maddi ve manevi açıdan kimseye bağlı değildir. Tamamen özgür, kendi ayakları üzerinde durabilen bir bireydir. Klasik Kara filmdeki femme fatale'lerin hiçbirisi bu denli başarılı kariyer sahibi değildirler. Hepsi ya kocalarına ya da sevgililerine bağlı durumdadırlar.

Ayrıca filmde çalışan kadının ev işinden anlamadığı vurgulanır. Dedektif Laura ile beraber kahvaltı yapmak için eve kahvaltılık malzeme alır ve Laura'ya “kahvaltı yapabiliyor musun?” diye sorar. Laura ise “annem her zaman kariyer sahibi olmak istememi anlayışla karşılamıştır ve sonra başka bir şey daha öğretmemiştir” diye cevaplar. Bu konuşmada bir kadının iki işi; yani hem ev işini hem de kariyerini bir arada yürütemeyeceği ima edilir.

Billi Wilder'ın 1950 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Sunset Bulvad* (*Sunset Bulvarı*) filmindeki femme fatale Norma Desmond (Gloria Swanson) diğer kadın karakterlerden daha farklı konumdadır. Orta yaşlı bir kadın olan Norma Desmond gençliğinde yıldızı parlayan sessiz sinema oyuncusudur. Genelde Kara Filmdeki femme fataleler genç ve güzel olarak temsil edilirler. Norma ise 50'li yaşlarında maddi açıdan son derece zengin ancak manevi açıdan bunalım içinde olan bir kadın olarak temsil edilir. Filmin konusuna göre bir senaryo yazarı olan Joe Gills'in (William Holden) başına gelen olayı anlatır. Joe Gills yazdığı senaryoları satamadığı için herkese borçlanmış durumdadır. Tüm tanıdıklarından iş istese de geri çevrilmiştir. Bir gün arabasıyla giderken alacaklılarla karşılaşır ve onlardan kaçarken saklanacak bir yer bulur. Bulduğu yer çok eski, terkedilmiş gibi görünen bir malikanedir. O malikanenin garajına arabasını bırakır ve başka bir araba görür. Sonra etrafı gezerken bir kadın ona seslenir ve eve çağırır. Eve giren Joe kendini tanıttıktan sonra ortada bir yanlış anlaşılmanın olduğunu söyler. Bunu farkedene Norma onu evden kovar. Ancak Joe'nin bir senarist olduğunu öğrenince aklına bir fikir gelir. Uzun zamandır yazdığı senaryoyu Joe'ye okutur ve nasıl olduğunu sorar. Joe Gills Norma'yı kırmamak için ona yalan söyler ve güzel olduğunu ancak iyi bir editöre ihtiyacı olduğunu bildirir. Kimseye güvenmeyen Norma senaryosunun evinden dışarı çıkmasını istemez ve Joe'ye bir teklifte bulunur. Joe'nin onun senaryosunda para karşılığında gereken düzeltmeleri yapmasını ister. Paraya ihtiyacı olan Joe buna razı olur. Daha sonra Gills'e aşık olur. Gills için bu aşk ilişkisi hem ölüme duyulan şuuraltı aşırı bir istek hem de yenilgiye uğramayan şöhretten halesine şuurlu olarak duyulan bir hayranlıktır. Fakat Norma için Joe fingerdek bir jigolodan başka bir şey değildir. Norma'yı yeniden sinemaya döndürmek için kullanılacak çaylak bir çocuktur. Joe'nin gençliği Norma'yı hem besler hem de yanılsamalarını korur (Orr, 1997:212).

Film o dönem sessiz sinema oyuncularının sesli sinemaya geçtikten sonra düştükleri durumu iyi bir şekilde gösterir. Zaten Gloria Swanson'nun canlandırıdığı Norma

Desmond karakterinin mimiklerinden ve bakışlarından da psikolojik olarak nasıl bir çöküntüde olduğu görülür. Swanson vamp ile vampire imajını bir araya getirir. O yalnızca yaşlı baştan çıkarıcı kadın değildir; hem ölümsüzdür, hem de orta yaşlı eski bir yıldızdır. Sahip olduğu malikane Norma'nın sonraki hayatının gösterişli mezarı, yıldız imajının fotoğrafları ve hatıralarıyla dolu narsist bir müzedir. Filmde femme fatale Norma Desmond'un alternatifi genç, güzel, çalışkan, kariyer sahibi olmak isteyen Nancy Olson'un canlandığı Betty Schaefer karakteridir. Sinemacı bir ailenin kızı olan Betty Schaefer optimist ve saftır; yani şansını kaybetmiş şüpheli senaryo yazarının ihtiyaç duyduğu mükemmel bir Hollywood yardım paketidir. Ancak yönetmen filmin mutlu sonla bitesine izin vermez (Orr, 1997:211). Ayrıca hem *Sunset Bulvarı* hem de *Kanlı Gölge* filmlerinin anlatıcısı erkektir. *Sunset Bulvarı* filminde Joe Gills kendi başından geçen olayı anlatır. Ancak *Kanlı Gölge* filminde Laura'nın başından geçen bir olay anlatılsa da anlatan kendisi değildir.

İzlenilen bu sekiz kara filmde kadınların küçümsemediği ve aşağılandığı sahneler vardır. *Kiss Me Deadly* filminin başlangıcında Christina otostop çekmek niyetiyle Mike'ın arabasının önüne atladığında Mike onu "Az kalsın arabamı mahvedecektin" diye azarlar. Daha sonra Christina'nın dilinden "Kadınlar şu eksik cins. Ve tamam olmak için neye gereksinimi vardır? Elbette erkeğe. Mükemmel erkeğe." repliği ironik bir şekilde söylenir. Ayrıca filmdeki karakterlerden biri olan Sugar Smallhouse (Jack Lambert) da ondan sigarasını yakmasını isteyen kadını önce reddeder, kadın ısrar edince de "Kaybol! Kadınlar sineklerden beter" der. Genel olarak filmde kadınlara karşı davranış şekli nazik değildir. *Gilda* filminde de kadınlara olan bakış açısı aynı şekilde çok küçümseyicidir. Örneğin Gildanın sinsi kocası Ballin Mudson (George Macready) "Kadınlar küçük garip yaratıklardır" der. Ayrıca Gildanın ilk aşkı Johnny Farrel (Glen Ford) da Gildayı defalarca aşağılayarak onu incitir. Bu durum *Kanlı Gölge* filmi için de geçerlidir. Filmde Laura Hunt'a karşı aşağılayıcı sözler kullanan dedektif Mark McPherson, genel olarak kadınları hor görür onlara küçümseyici, hakaret dolu sözler sarfeder. Şöyleki; dedektif Mark McPherson Laura Hunt'ın katilini bulmak için Waldo Lydecker'le aralarında geçen diyalogda Laura Hunt'ı 'kancık' olarak adlandırır. Daha sonra geçmişte ilişkide olduğu kadını 'oyuncak bebek' şeklinde nitelendirir. Buradan da dedektif Mark McPherson tarafından kadınların hor görülüp aşağılandığı görülür. Bundan başka izlenilen filmlerde kadın şiddeti de vardır. Phyllis Neff'den, Gilda Johnny'den, Alicia Devlin'den, Sherry

Johnny'den tokat yer, Christina ve Susie ise gizemli adamlar tarafından işkenceye maruz kalır.

Klasik dönemin *femme fatale*'si şüphesiz gerçek bir tehdit oluşturur. Kimseye ait olmayan ölümcül kadının savaş sonrası yorumu, ıstırap yerine zenginliği, çocukların yerine özseverliği, evcimenliğin yerine arzuyu getirir. *Femme fatale* ahlaki açıdan ittiham edilmiş bir biçimde öylece durur. *Femme fatale*'nin mağlubiyetinin çekiciliği gizli bir zevk verir. Bu durum Protestan etiğin yok olmasıyla tüketim kültürlerinin hedonizmi arasında hayali bir noktadır (Orr, 1997:203).

2.2.3. Yeni Kara Filmde (Neo Noir Film) Kadının Temsili

Neo Noir'de (Yeni Kara Film) *femme fatale* yenilenmiştir. Yeni dönemin *femme fatale*'leri klasik dönemdekilerine göre daha girişken, daha güçlü, daha etkilidir. Klasik dönemdeki *femme fatale*'ler ölümcül olsalar bile planlarını gerçekleştirmek için her zaman erkek kurbanlarına bağımlıdırlar. Ayrıca kara filmin Altın çağında *femme fatale*ler her zaman nesnel konumdayken, kaybetmeye mahkumken, neo dönemde tam tersi özne konumundadırlar ve zafer *femme fatale*'lere nasiptir.

Neo Noir (Yeni Kara) döneminin *femme fatale* bilmecemsi, klasik dönemin *femme fatale*'in aksine, tamamen belirgin olsa da, bilmecemsi varlığını sürdürür (Zizek, 2014:31). Yeni *femme fatale* baştan çıkarıcı cazibesini aciz kocası üzerinde uygulamayı sürdürür, -planıysa kocasına gerçekleri açık sözlülükle söyleyerek onu aldatmaktır. Eş ise bu durumu kabullenemez (Zizek, 2014:32). Yeni kara filmlerde cinsel ilişkiler, cinsellik bazen pornografi seviyesine gelecek kadar saydamdır, sadomazoşizm, cinsellik, ensest ilişkiler, belirgin bir şekilde alaya alınır. Özetle Klasik kara filmde sansürden dolayı kanunlara uygun şekilde demek istenilen içeriği Yeni kara film doğrudan sahnede sergiler (Zizek, 2014:33).

Sağlıklı inceleme ve kıyaslama olsun diye klasik dönemde olduğu gibi Neo Noir döneme ait sekiz film *U/Turn* (Yön: Oliver Stone, *U Dönüşü*, 1998), *Final Analysis* (Yön: Phil Joanou, *Gerçeği Arayış*, 1992), *Blood Simple* (Yön: Ethan & Joel Cohen, *Kansız*, 1984), *Last Seduction* (Yön: John Dahl, *Son Tahrik*, 1994), *The Grifters* (Yön: Stephen Frears, *Yasak İlişkiler*, 1990), *Fatal Attraction* (Yön: Adrian Lyne, *Öldüren Cazibe*, 1987),

Beautiful and Twisted (Yön: Christopher Zalla, *Güzel ve Çarpık*, 2015), *Temel İçgüdü* (Yön: Paul Verhoeven, *Basic Instinct*, 1992) izlenmiştir.

Neo Noir dönemin femme fataleleri klasik dönemin femme fatalerinden daha soğukkanlı ve katil ruhlu, acımasız, cesaretli, bencil, güçlü, açık sözlü, girişken ve gözü karadır. Edilgenlikten çok etken yönü vardır. Klasik dönemdeki femme fataleleri nesnel konumdaysalar, neo dönemdeki femme fataleler özne konumudalarlar. Yani Klasik dönem femme fatale genellikle yardımcı konumdadır, kurguladıkları ölümcül planlarını bile gerçekleştirmek için erkek partnere bağımlıdır. Ancak neo dönemdeki femme fataleler kimsenin yardımı olmadan ölümcül planları kendileri kurgular üstelik partnerini de istediği gibi planını gerçekleştirmek için kullanırlar. *U/Turn*'de Grace Mackenna (Jennifer Lopez), *Final Analysis*'de Heather Evans (Kim Basinger), *Diana Baylor* (Uma Thurman), *Blood Simple*'de Abby (Frances McDormand), *The Grifters*'de Myra Langtry (Annette Bening), *Lily Dillon* (Anjelica Huston), *Last Seduction*'da Bridget Gregory (Linda Fiorentino), *Fatal Attraction*'da Alex Forrest (Glen Close), *Güzel ve Çarpık*'da (Beautiful and Twisted) Nancy birbirinden farklı ve benzer yönleri olan on bir femme fatale. *U/Turn (U Dönüşü)* filmindeki femme fatale Grace Mackenna (Jennifer Lopez) hem klasik dönemin femme fatalelerine hem de yeni dönemin femme fatalelerine benzer. Grace Mackenna (Jennifer Lopez) görüntü olarak klasik dönemin femme fatalelerine benzemez. Yani kırmızı, ruj, kırmızı oje, vamp makyaj gibi abartılı makyaj yapmaz, şık giyinmez, film boyunca tek bir elbisede görürüz. Bu konuda Grace tam bir neo femme fataledir. Ancak ekonomik özgürlük açısından klasik noir dönemin femme fataleleri gibidir. Şöyle ki, Grace'in kocası Jack Mackenna ona güvenmediği için gündelik 20 dolardan fazla para vermez. Ayrıca Grace çalışmaz. Hayatı ev ve sıkıcı kasaba hayatı ile sınırlıdır. Neo Noir femme fataleleri gibi amacına ulaşmak için kadınsallığını, erotik cazibesini ustalıkla kullanır. Planlarını uygulamak için ondan hoşlanan Bobby Cooper'ı (Sean Pean) parmağında oynatır.

Oliver Stone filmi olan *U/Turn (U Dönüşü)* klasik dönemin filmleri gibi sonda kimse kazanmaz; ne femme fatale, ne kocası, ne de aşığı Bobby Cooper. Klasik dönemden farklı olarak neo dönemde sansür uygulanmadığından bu filmde cinsellik, Bobby Cooper'la Grace arasından sevişme sahneleri ve babası Jack Mackenna ile arasındaki ensest ilişki saydam şekilde sergilenir.

İzlenilen bu sekiz filmdeki on bir femme fatalelerin hepsinin amaçları aynı değildir. Örneğin *U/Turn*'de (*U Dönüşü*) Grace Mackenna'nın, *The Grifters*'de (*Yasak İlişkiler*) Myra Langtry ve Lily Dillon'un, *The Last Seduction*'da Bridget Gregory'nin, *Final Analysis*'de Heather Evans'ın, *Güzel ve Çarpık*'da (*Beautiful and Twisted*) Narcy'nin istekleri para, zengin hayatı olsa da *Blood Simple*'da (*Kansız*) Abby'nin, *Final Analysis*'de (*Gerçeği Arayış*) Diana Baylor'un, *Fatal Attraction*'da (*Öldüren Cazibe*) Alex Forrest'in (Glen Close) istekleri para değil aşktır. *Temel İçgüdü* (*Basic Instinct*) filmde ise femme fatale Catherine Tramell'in isteği ne para ne aşktır. Onun isteği oyun oynamaktır. Film boyunca hem seyirciyle hem dedektifle oynar.

Ethan ve Joel Coen kardeşlerinin ilk uzun metraj filmi olan *Blood Simple* (*Kansız*) 1984 senesinde çekilmiştir. Neo Noirin en iyi örneklerinden olan bu filmde Abby'nin (Frances McDormand) kocası Julian Marty (Dan Hedaya) karısının onu aldattığından şüphelenir ve onları izlemesi için dedektif tutar. Dedektif onları yakalar. Ancak ihanete uğrayan koca intikam almak ister ve dedektifi karısını ve sevgilisini öldürmesi için tutar. Dedektif ilk başta bu kanunsuz işe razı olmasa da daha sonra Julian Marty (Dan Hedaya) iyi para teklif edince razı olur. Ancak dedektif kendince plan kurar ve işin gidişatı değişir.

Filmde Frances McDormand'ın canlandığı Abby diğer femme fataleler gibi kocası sevgilisini birbirine düşürerek ortalığı kana bulasa da bunu bilmeden yapar. Daha doğrusu kocası ve sevgilisi arasında olup bitenlerden haberi bile yoktur. Buna rağmen Abby'nin silahı vardır. dedektif de o silahı çalarak, Julian Marty'i (Dan Hedaya) vurur. Abby kocasını aldatırsa da diğer femme fataleler gibi sevgilisi Ray'in (John Gitz) ona olan aşkını kullanmaz, ikili oynamaz. Yani dürüsttür ve naif karaktere sahiptir. Yeni femme fataleler gibi ekonomik özgürlüğü olan çalışan kadın da değildir. Eski femme fataleler gibi abartılı makyaj ve şık giysiler giymez. Amacına ulaşmak için fallık davranışlarda bulunmaz. Ayrıca Abby'nin kurguladığı ölümcül planı yoktur, aksine kurban konumundadır. Hem kocası hem dedektif onu öldürmek ister. Bu yüzden Abby canını kurtarmak için kocası sandığı dedektifi "senden korkmuyorum, Marty" diyerek kendi silahıyla öldürür.

John Dahl yapımı olan *The Last Seduction*'da (*Son Tahrik*) Linda Fiorenti'nin hayat verdiği Bridget Gregory tam bir neo noir femme fataledir. Filmde Bridget Gregory'nin (Linda Fiorentini) doktor kocası Clay Gregory (Bill Pulman) uyuşturucu işinden bir sürü

para kazanır. Bridget paraların hepsine kendisi sahip olmak istediği için tüm parayı alarak kaçar ve küçük bir kasabada başka isimle işe girer ve çalışır. Ancak Clay karısının kaçırdığı paraları geri almak için karısının peşine dedektif takar. Bridget Gregory Wendy Kroy ismiyle girdiği işte barda tanıştığı adamla karşılaşır. Mike Swale (Peter Berg) Bridget'den çok hoşlanır ve ona tutkuyla bağlanır. Bunu bilen Bridget onu amacına ulaşmak için kullanır. Mike Bridget'le ciddi düzgün bir ilişki istese de Bridget Mike'ı kullandığını, önemsiz olduğunu konuşmalarında hissettirir. Örneğin:

Mike : Biz neyiz? Ben kimim?

Bridget: Seviştiğim biri.

Mike : Senin kim olduğunnu merak ediyorum.

Bridget: Başka galaksiden gelen biri.

Mike: Sadece sürtüğün biri olup olmadığını merak ediyorum.

Bridget: Sürtüğün âlâsıyım.

Mike: Ben bu duruma devam edemeyeceğim.

Bridget: Alışsın.

Mike : Kendimi garip hissediyorum.

Bridget: Seks objesi gibi mi?

Mike: Evet kesinlikle

Bridget: Tadını çıkar.

Bu diyalogdan anlaşılıyor ki; Mike düzgün bir ilişki istese bile Bridget onu seks objesi olarak görür ve cinsel istekleri için kullanır. Mike her ne kadar kullanıldığının farkında olsa bile, Bridget cinselliğini ve güzelliğini ustalıkla kullandığı için ona isteklerini yaptırır. Femme fatale Bridget Gregory için ahlaki değerler, insani, hayati, kurallar önemsizdir. Söz konusu paraysa onun gözü hiçbir şey görmez. Kuralları çarpıtarak insanların hayatını karıştırarak para kazanır, Mike'a da bu işe ortak olmayı, ekip şeklinde çalışmayı önerir. Mike ise ben insan öldüremem deyip razı olmaz. Mike'ı cesaretsiz ve korkak olarak gören Bridget işini kendi halleder ve Mike'ı kendisinden uzaklaştırmak ister. Sonunda Bridget'i kaybetmemek için ortaklığa razı olur. Ancak Bridget'in ona kurduğu tuzaktan haberi olmadan gider. Eve gittiğinde ise herşey anlaşılır. Öldürmesi gerektiği adamın Clay olduğunu öğrenir ve onu öldürmekten vazgeçer. Planının işe yaradığını gören Bridget kendi işini kendisi halleder. Mike'ın sırrını öğrenip kendisine tecavüz etmesi için tahrik eder. Bu esnada 911'i arayıp tecavüze uğradığını bildirir. Polisler geldiğinde Mike'ı tecavüzden ve cinayetten tutuklarlar. Bridget Gregory ise paraları alarak yeni ve rahat

hayatına başlar. Neo Noirde zafer femme fatalenindir. Bu filmde de zaferi Bridget Gregory elde eder.

Fatal Attraction (Öldüren Cazibe) filminde çekirdek aile babası olan avukat Dan Gallagher (Michael Douglas) bir haftasonu yeni tanıştığı Alex Forrest'le (Glen Close) bir kaçamak yapar. Daha sonra Dan Gallagher hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam etmek istese de Alex buna izin vermez. Alex erkeklerin onu seks objesi olarak görmelerinden nefret eder ve Dan'ı geri getirmek için elinden geleni yapar. Dan Alex'e "evli olduğumu biliyordun. Her şey oldu bitti" diyerek onu başından savmaya çalışsa bile, Alex hiç vazgeçmeden Dan'i hergün arar. En sonundan Dan'la bir buluşma ayarlar. Alex Dan'ı onunla eğlenmekle, Dan Alex'i ruh hastası olmakla suçlar. Alex hamile olduğunu söylediğinde, Dan şaşırır ve çocuğun ondan olup olmadığını sorgular. Alex ise önüne gelen ile yatmadığını, kesinlikle ondan hamile olduğunu söyler. Dan'in Alex'e fahişe gözüyle baktığını aralarında geçen şu diyalogdan anlaşılabılır.

Dan: Sana acıyorum

Alex: Neden? Bir kez yattıktan sonra değersiz bir fahişe gibi davranmana izin vermediğim için mi?

Alex Dan'in ona fahişe muamelesi yapmasını arabasını mahvederek, ödetmeye çalışır ve ona gönderdiği kasette "Sen benim hayatımı mahvedeceğini zannediyorsun ama yanılıyorsun" der.

Filmde iki kadın tipi var. Femme fatale Alex ve evine kocasına bağlı evhanımı Bett Gallagher (Anne Archer). Alex Forrest bir dergide editor olarak çalışan ve kendi ayakları üzerinde durabilen, yalnız yaşayan bir kadın olarak temsil edilir. Burada başarılı, kariyeri olan, çalışan kadının mutlu bir ailesi olamayacağı her daim yalnız kalacağı imajı verilmektedir. Yani ya ailen olacak ya da kariyerin. Örneğin Beth'in mutlu bir ailesi vardır ama kariyeri yoktur. Alex'in ise çok iyi ve başarılı bir kariyeri olsa da ailesi olmadığı için yapayalnız ve mutsuzdur. Şöyle ki; Alex özgür bir kadın olsa da, o mutlu bir aileyi dağıtmaya çalışan, yürüyen tehlike olarak gösterilir. Beth ise ideal kadın, anne olarak gösterilir.

Femme fatale olarak Alex'in durumu çok farklıdır. Onun sahip olmak için mücadele ettiği para değil, Dan'in kendisidir. Dan'i ailesinden vazgeçirip onunla birlikte yaşamasını ister. Dan'la birlikte mutlu bir yuva kurmak ister. Alex'in alternatifi olan Beth'in hayatı eviyle, ailesiyle sınırlıdır. Kocasına ona ihanet ettiğini söylediğinde bile "Ona aşık mısın?" diye sorar. Beth Alex gibi kendi haklarını savunmaz. Ancak Alex Dan'in onu

kullanmasını affetmez ve ona fahişe muamelesi yapmasına mücade etmez, intikamını elinden geldiğince almaya çalışır. Beth ise Alex kadar gururlu ve cesaretli değildir. Kocasının ihanetini duyduğunda biraz tartışır, Beth ağlar, ceza olarak Dan’i bir kaç gün evden uzaklaştırır, ama ailesini korumak için affeder. Ayrıca telefonda Alex’e “Bir daha aileme yaklaşacak olursan, seni öldürürüm tamam mı?” der. Bundan sonra Alex Dan’e kavuşmak için önündeki tek engel olarak Beth’i görür. Eve gizlice gelerek Beth’i öldürmeye çalışır. Dan Beth’i kurtarmaya çalışır, bu sırada Beth evdeki silahı alıp Alex’i öldürür.

Film, Dan’la Beth’in aile fotoğrafının slow motion çekimi yapılarak biter. Bununla da mutlu bir ailenin gerekliliğinin mesajı verilir. Zira bu dönemlerde Amerikan aile yapısı çökmektedir. Aslında filmin erkelere de bir mesajı vardır; karınıza ihanet ederseniz, korkunç sonucuna katlanmak zorunda kalırsınız.

Farklı bir neo noir olan *The Grifters* (*Yasak İlişkiler*) 1990 senesinde yönetmen Stephen Frears tarafından çekilmiştir. Bu filmde herkes avcıdır, masum yoktur. Herkes birbirini kurbanı olarak görür. Küçük numaralarla dolandırıcılık yaparak hayatını kazanmaya çalışan Roy Dillon (John Gusack) sekiz senedir görmediği annesi Lily Dillon’u (Anjelica Huston) görünce hayatı karışır. Roy gibi annesi femme fatale Lily Dillon ve sevgilisi femme fatale Myra Langtry (Annette Bening) de dolandırıcılık yaparak kazanç sağlarlar. Üçü de dolandırıcı olmalarına rağmen ekip olarak değil kendi başlarına çalışırlar. İçlerinde yalnızca Lily bir adam için çalışır. Fakat o çalıştığı adamı da dolandırır. Filmde her iki femme fatale’in benzer ve farklı yönleri vardır. Lily klasik dönemi, Myra ise neo dönemi simgeler. Her ikisi de seksi ve gösterişli elbiseler giyer. Lily abartılı vamp makyajıyla ve koyu renk giysileriyle klasik dönemin femme fatalelerine benzer. Yeni dönemi simgeleyen Myra ise sade makyaj, şık, seksi ve renkli giysiler giyer ve o döneme ait abartılı takılar takar. Myra ve Lily tanıştıkları ilk andan itibaren birbirinden hoşlanmazlar.

Yeni dönemin femme fatalesi Myra Langtry işlerini halletmek için kadınsallığını ortaya koyar. Şöyle ki, yatağına çırpılçplak uzanan Myra masanın üzerindeki parayı göstererek, para ile kendisi arasında bir tercih yapmasını söyler. Kira borcunu bu şekilde öder. Ancak bunu söylerken bile alaylı ve benzetmeli bir şekilde söyler. Myra kendisi gibi dolandırıcı sevgilisi Roy’a ekip çalışması teklif eder. Çünkü Myra eskisi gibi büyük

dolandırıcılık işleriyle uğraşıp çok para kazanmak ister. Ancak Roy teklifi kabul etmeyince Myra kira sahibine yaptığı gibi Roy'a da çıplak bedenini sunar. Roy ise kira sahibi gibi Myra'ya kanmayınca, Myra sinirlenir ve onu annesi Lily'nin doldurduğunu söyler. Myra artık karşısındaki tek engelin Lily olduğunu düşünür ve onu ortadan kaldırmak ister. Myra önce Lily'i çalıştığı adamlara ispiyonlar, daha sonra onu takip ederek öldürmek ister. Ancak ava giderken avlanır hesabı, Myra Lily'i öldürmek isterken Lily Myra'ı öldürür ve öldürülmüş süsü verir. Ortada hayati tehlikesi kalmamasına rağmen, hayatı için endişe eder ve oğlunun paralarını çalmak ister. Ancak oğlu tarafından yakalanır. Anne oğulun ilişkileri normal değildir. Anne oğulunu, oğul annesini kazıklamak ister. Roy paralarını çalmaya gelen annesine paraları alıp gitmesine izin verez ve aralarında tartışma çıkar. Annesini doğru yola davet eden Roy onun ömrünün sonuna kadar bu işle uğraşamayacağını ve birilerini baştan çıkarmak için ise çok yaşlı olduğunu söyler. Bu zaman Lily fallik bir şekilde oğluna yaklaşır, bu esnada para dolu çantayı almak isterken Roy izin vermemeye çalışır ancak Roy'un elindeki bardak kırılır ve boğazı kesilir. Oğlunun ölümüne üzülen Lily ağlasa da etrafa dağılan paraları çantaya doldurup kaçar ve yeni bir hayata başlar. Filmin sonunda üç dolandırıcıdan sadece biri kazanır. O da klasik dönemi temsil eden Lily Dillondur.

Yönetmen Phill Joanou'nun 1992 senesinde Hitchcock üslubunda çektiği *Final Analysis (Gerçeği Arayış)* filminde, *The Grifters*'de (*Yasak İlişkiler*) olduğu gibi iki femme fatale vardır. Ancak buradaki femme fataleler rakip değil kız kardeşler ve küçük kız kardeş Diana Bylor (Uma Thurman) ablasının yardımcısı konumundadır. Heather Evans (Kim Basinger) Yunan gangster ile evlidir ama kocasını kesinlikle sevmez. Ancak kocasının mirasına da sahip olmak ister. Karısına güvenmeyen adam tüm mal varlığını Yunanistandaki kanser hastası kardeşine bırakır. Psikolojik travmaları olan kardeşlerin, özellikle de Heather Evans'in (Kim Basinger) kurguladığı oyunların kurbanı, Diana'nın psikiyatristi Dr. Isaac Barr'dır. (Richard Gere) Heather bilerek kardeşini doktorun yanına gönderir. Daha sonra kendisi psikiyatrle tanışır.ve onun aklını başından alarak kendisine aşık eder. Psikiyatr kadının kocasından boşanmasını istese de kadın bir gangsterden boşanmanın kolay olmadığını ve korktuğunu belirtir. Heather'in planına uygun şekilde Diana psikiyatrde her gün aynı rüyayı gördüğünü söyler ve rüyasını anlatır. Bir gün kriz geçirerek kocasını öldüren Heather hapse atılır ancak psikiyatr sevgilisi ve onun avukat dostu onu mahkemede hapisten kurtararak süresiz şekilde akıl hastanesine yatırır. Heather'ın planı istediği gibi gerçekleşirken, bir gün psikiyatr bir psikoloji seminerinde

her şeyi anlar ve Heather'ı araştırmaya başlar. Heather'ın onun için ince işlenmiş, kusursuz bir plan hazırladığını anlayan Isaac Heather'a "Sen çok akıllı bir kadınsın "der. Daha önceki kara filmlerde kadınların akılları küçümsenirken, neo noirde tam tersi kadınların akıllı erkeklerde hayranlık uyandırır. Heather'a deli gibi aşık olan Dr. Barr sevdiği kadının tüm bunları para için yaptığına inanmak istemez ve "Lütfen bunu para için yapmadığını" söyle dese de kadın "Bana bulaşma" diyerek cevaplar.

Ablası Heather'ın öteki yarısı olduğunu belirten küçük femme fatale Diana ona imrenir ve onun gibi olmak ister. Ayrıca Diana da Dr. Barr'a aşık olur ve doktorun ondan hoşlandığını düşünür. Böylelikle ablasına karşı ona yardım eder. Ancak Dr. Barr'ın ona aşık olmadığını gören Diana yeniden ablasına yardım eder. Hitchcookyen film olan *Final Analysis*'ın (*Gerçeği Arayış*) başlangıç referansı Hitchcook'un *Vertigo* filmidir. Her iki filmin sonunda femme fataleler yüksek bir yerden düşerek ölürlür.

Yönetmen Christopher Zalla'nın 2015 senesinde gerçek olaylardan esinlenerek çektiği *Güzel ve Çarpık* (*Beautiful and Twisted*) filminde son sahne en başta gösterilerek ve anlatıcının hikayeyi anlatmaya başlamasıyla seyirci filmde neler olabileceği hakkında az da olsa fikir sahibi olur. Filmin femme fatale'si Paz Vega'nın canlandığı Narcy Novak'tır. Erotik casibesi güçlü olan Narcy bir gece kulübünde striptizcilik yapar. Narcy'nin May adından küçük bir kızı vardır. May annesinin striptizcilik yapmasını istemez ama Narcy küçük kızına daha iyi bir yaşam sunmak, onu en iyi okullarda okutmak için bunu yapmak zorunda olduğunu söyler. Filmde ilk başlarda Narcy'nin kızı May'le (Seychelle Gabriel) olan ilişkisi normaldir. Narcy, ahlaki değerler dışında olsa bile, kızı için elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışan bir annedir. Bir gün Narcy milyoner Ben Novak'la (Rob Lowe) tanışır. İlk görüşte Ben'e yüz vermese de Ben Narcy'nin hayatını kurtarır ve onu etkiler. İlişkileri biraz ilerlediğinde Ben Narcy'yi annesiyle tanıştırır. İki kadın ilk günden itibaren birbirlerinden nefret ederler. Ancak annesinin itirazlarını kulak ardına asan Ben Narcy'yle evlenir. Uzun ve mutlu bir evlilikleri olur. Kızları May büyür ve şirkette çalışır. Taki bu mutluluk Ben'nin Narcy'ye ihaneti ortaya çıkana dek devam eder. Bundan sonra işler değişir ve aralarındaki ilişki sevgiden nefrete döner. Artık Narcy'nin bir tek istediği vardır, o da paraları alıp sefasını sürmektir. Ben buna karşı çıkınca Narcy ölümcül planlarını harekete geçirir. Genellikle femme fataleler planlarını gerçekleştirmek için partnere ihtiyaç duyar. Bu partner de femme fatale aşık olan adam olur. Ancak bu filmde partner sevgili değil, Narcy'nin ağabeyidir. Narcy kocasının tüm servetini ele

geçirmek için önündeki tüm engelleri yok etmeye niyetlidir. Ben ve annesi paraları Narcy'ye kaptırmak istmese de Narcy önce Ben'i sonra da Ben'nin annesini ağabeyinin yardımıyla kiralık katillere öldürtür. Tüm paraları ele geçirdikten sonra sefasını süren Narcy'yi kızı May durdurmaya çalışır. May ilk başta annesinin babasını öldürtebileceğine inanamaz ancak daha sonra tüm delillerin annesinin aleyhine olduğunu görünce inanmaya başlar. May, annesi üvey babasının yasını tutmadığı için onunla kavga eder. Narcy ise “Yanlış kişiye bulaştın, sürtük” diyerek kızını tehdit ve darp eder. Bununla da kalmaz kızını öldürmek için kiralık katil tutar. May canını son anda kurtarır ve Narcy de tutuklanarak hapse atılır. Bu filmde neo dönemin femme fatale'si kazanamaz, onun saf, temiz alternatifi olan May kazanır. Paralara sahip olamasa bile kötülüğün kazamasına izin vermez.

Neo noir filmleri içerisinde çok farklı yere sahip olan *Basic Instinct* (Temel İçgüdü) 1992 senesinde yönetmen Paul Verhoeven tarafından yapılmıştır. Film kara film türünde olsa da seks sahneleri çok fazla olduğu için erotic film türüne de dahil edilebilir. O yüzden ki, filmin başlangıç ve son sahneleri seks sahneleridir. Filmin femme fatale'si Catherine Tramell'in (Sharon Stone) sevgilisi John Boz yatakta bir kadınla sevişirken, seviştiği kadın tarafından buz bıçağıyla delik deşik edilerek öldürülür. Tek şüpheli Catherin Tramell'dir. Ancak gerek sorguda gerekse yalan makinesine karşı o kadar profesyonel davranır ki, kendisini bir numaralı şüpheli olarak görseler bile ispat edecek delillere sahip olmadıkları için zanlı konumundan çıkar. Dedektif Nick Curran (Michael Douglas) ona inanmaz ve Catherine'nin çok zeki olduğunu düşünür. Zaten Tramell de dedektife “Suçlu olsaydım ve yalan makinesini atlatmak isteseydim, bu hiç de zor olmazdı” der. Filmdeki gizli femm fatale ise (Jeanne Tripplehorn) Dr.Beth Garner'dir. Asıl adı Lisa Hoberman olan Dr. Garner evlendikten sonra adını değiştirmiştir. Ayrıca okul yıllarında Beth'le Catherin arasında cinsel ilişki olmuştur. Beth bunu son ana kadar gizler. Şimdiyse dedektif Nick Curran ile sekse dayalı temelinde aşk olmayan bir ilişkisi vardır. Filmde kadın karakterlerin sayı az olmasa da psikolojisi yerinde, katil olmayan sadece iki kadın karakter vardır. Biri karakoldaki kadın komiser, diğeri ise Catherine'nin hizmetçisidir. Diğer kadın oyuncular mesela Catherine'nin sevgilisi Roxanne Hardy tüm ailesini babasının usturası ile öldürmüştür. Catherine'nin arkadaşı Hazel Dobkins de tüm ailesini kocasının hediye aldığı bıçakla katletmiştir.

Basic Instinct filmindeki kadınlar hariç, izlenilen tüm kara filmlerde kadınlar heteroseksüeldir. Ayrıca bu filmde Catherine'nin saf, temiz kalpli alternatifi yoktur. Diğer kara filmlerin aksine Catherine'nin niyeti servet, zenginlik değildir, kendi zaten milyonerdir. Hem yazar *hem* psikolog olan Catherine niye akıl oyunları oynamaktır. Hem izleyici hem de dedektif Nick Curran katilin Dr. Beth Garner mı yoksa Catherine Tramell mi olduğunu anlamaya çalışır. En sonunda dedektifin en yakın arkadaşını Dr. Garner'in öldürdüğü anlaşılınca aranan katilin Beth olduğuna karar verilir. Ancak son sahnede dedektifle Catherine sevişirken buz parçalayan aletin yatağın altında olduğunu gören seyircinin düşünceleri muğlaklaşır.

Klasik *femme fatale*'in eril iktidara bir tehdit olmadığını, eril sembolün evreninin "içkin ihlal", yani hem iktidar olan hem de izdirab çekişiyle seyiriciye keyif veren, onu şiddetle alıp taciz etmeye tahrik eden sömürülmeye müsait ve cinsel açıdan doymayan kadın fantezisi şeklinde işlev gördüğünü yansıtarak değiştirmektir. Karşı konulmez çekiciliği yalnızca iktidar için değil, aynı zamanda erkek öznenin kimliği için de bir tehdit olan o herşeyi yapabilen kadın fantezisi, erkek sembolik kimliğinin tanımçlanmasını ve destekleğen "temel fantezidir". Bu nedenle *femme fatale* tehdidi sahtedir: etkin bir biçimde eril iktidarın fantazmatik desteğidir, eril düzenin kendisini tehlikeye attığı düşman figürüdür. Judith Butler'in terimiyle ifade edilirse, *femme fatale* çağdaş erkek öznenin "tutkulu eklentisidir", gereksiz fakat açık şekilde varsayılamayan, bu sebeple de yalnızca belirgin anlatı hattı seviyesinde kadına ceza verilmesi ve eril iktidar sisteminin tekrar ileri sürülmesi şartıyla canlandırılabilir olan bir fantazmatik oluşumdur. Veya Foucaultcu terimlerle ifade edilmesi cinsellik hakkında, onun "bastırılması"nın ve düzenlenmesi hakkında ifade nasıl fethedilmesi gereken esrarengiz oluşturuyorsa, eril erotik ifade de erkek kimliğinin, karşısında kendisini ileri sürmesi lazım içkin bir tehdit biçiminde *femme fatale*'i yaratır. Ve Neo Noir'in (Yeni Kara Film) zaferi altta yatan fanteziyi açığa çıkarmasıdır: erkeğin yönlendirme onu yenen bu yeni ölümcül kadın, babaya özgü Kanunu tehdit etmek hakkında, klasik hayaletimsi *femme fatale*'den çok fazla etkindir. Şüphesiz bu yeni ölümcül kadın erkek fantezisini tam olarak onu doğrudan ve kaba şekilde gerçekleştirmesini sağlayıp onu reel hayattan egleme dökerek yıktığını unutmamak lazım. Bu nedenle konu yalnızca erkek fantezisinin gerçekleşmesi değildir- bu kadın, erkeklerin tüm yaklaşımlarının farkındadır aynı zamanda erkeklerin fantezisini gerçekleştirerek onlar üzerinde egemenlik kurmanın en etkin yolu olduğunun bilincindedir (Zizek, 2014:27,29).

Kara filmin Altın Çağından farklı olarak Neo Noir'de *femme fatale*'in keskin bir şekilde dönüşümü örnek filmlerle açığa çıkarılır. Fakat bu dönüşüm tek düze bir biçimde değildir. Örneğin Lawrence Kasdan'ın *Body Heat* (*Sıcak Vücutlar*, 1981) filmi hem 1940'lı yılların havasını, hem de o zamana Hollywood'da iz bırakan *Film Noir* türünü tekrar üreten retro bir filmidir. Bu zamanın filmlerini de göze çarpan, baştan çıkaran, ölümcül kadın karakterler *femme fatale* 1940'lı yılların filmlerinde sık sık işlediği cinayetlerin cezasını çekerken, ki bu ceza çok defa onun sonu olur. *Body Heat* filmi burada değişime uğrayarak filmin finalinde kadın karakterin galip gelerek olaylardan çıkmasını sağlar. Burada bazı önemli konular vardır. İlk olarak filmi kendi tarihi devrinin sosyal problemlerini tarihselleştirerek açığa çıkmaz. Özellikle Brecht'te sıkça gördüğümüz tarihselleştirmeye dayanan bir estetik anlayışı, problematiğini, tarihin dolayimleri ile çok yoğun bir fizikselliği içinde açıklamaya bilindiği farz edilen bir tarihi durumun görüngesi sayesinde bakmasıdır. Fakat Kasdan'ın kullandığı retro bir tarih söylemine dayalı oluşumu şimdiyi eskimiş bir şekilde tarihi romana yansıtır. Aslında bu 1970'li senelerden itibaren ilerleyen postmodern bir estetiğin parçasıdır. Bu estetik yaklaşımın ve bundan oluşan, prodüksiyon, modernizmin ve modernitenin yıkıldığı düşüncesini bölüşmesi, kadın temsilcilerinde gerçekleşen değişimin neden nicel kapsamda kaldığının anahtarını da vermektedir. Cinselliğin vizyonu paradigmada gerçekleşen bir kopma değil, fakat değişimin ardından ima seviyesinden şeffaflık seviyesine geçmiştir.

Femme fatale figürünün 1980 senesi sonrası Hollywood'daki değişim noktasında en çarpıcı film ise *Basic Instinct* (Yön: Paul Verhoeven, *Temel İlgüdü*, 1992) olmuştur. Sharon Stone'un oynadığı Catherine Tramell karakterinin gereğinden fazla cüretkar olması erkek dünyasını ve ona özgü olduğu düşünülen görüşü tehdit eden bir şeye (The Thing) dönüşür. Görüş nosyonu 1960'lı yılların siyasi havasından hem etkilenmiş olan hem de etki eden iki mühim fikir adamında, Foucault (1992) ve Lacan'da (2013) nesnenin yanında bulunan bir olgu şeklinde değerlendirilir. Özneler kendilerini bu görüşün ekseninde yaratırlar. Bu bağlamda filmin başında var olan, Catherine'nin polisler tarafından sorguya alındığı sahnede vajinasını gösterirken, bakışın Catherine'nin yanında olduğunu söylemek gerekecektir. Hem tutucu, eril toplumun hem de sorgulama sahnesinde sorgulayan konumunda yer aldıkları için özne konumu erkekler ele geçirirler, kadın ve özellikle Catherine tüm bu zamanın metasıdır. Yaptığı hareket tam şekilde bu meta konumuna uygun olarak kendisini izleyen erkeklere bakmak bu sayede bakış ile rastlaşan erkeklerin egemenliğini sarsmaktır.

Burada bakışın son zamanlarda var olan bir meta olmadığını, aslında bir çeşit boşluk veya yokluk olduğunu fakat öznenin edimi sayesinde var olduğunu da hatırlamamız lazım. Fakat filmin bu özne –nesne durumlarını bakış ile dolayımlayan yaklaşımını, cinselliği ön safaya çıkartılmış aşk ilişkisi ve cinayetler mevzusunda seyircisini kararsız bırakan izlemi ile mutenlaştırdığını dikkate almak gerekir. Böylece filmin kadının konumunu incelenmesindeki köktencililiği bir ifade biçimine dönüşmez, yalnızca pazarlanması noktasında bir imge fonksiyonu görür.

Last Seduction (Son Tahrik, 1994) filmi *femme fatale* kötü karakter olması konusunda çok ileriye gider. Bridget karakteri mesleği doktor olan eşine illegal ilaç sattırarak kazandırdıkları tüm parayı götürerek kocasını terk eder. Taşındığı küçük şehirdeki bir barda tanıştığı bir gencin testislerini avuçlayarak “malımı kontrol etmeden almam” söyler ve tüm olanların sonunda kazanan o olur. Kötülük yapan ve cezasız kaldığı gibi, erkeğe özgü bütün dünyada avuca alınıp hor görülür. Hiç şüphesiz Hollywood tarihinde bu konuda en ileri giden filmlerden biridir. Bir kadın hem cinselliğinden hem de güzelliğinden yararlanarak amacına ulaşır. Slavoj Žižek filmin hem erkek dünyasına yönelik olarak bütün yıkıcı ifadenin ardından, yine erkek fantezisine has dünyanın olduğunu önemini vurgular, “... Yani, yeni film noir’in *femme fatale*’ini Hayes Yapım Yasası’nın çözülmesi bağlamına yerleştirmek gerek: 40’ların sonunda ancak ima edilen şey, artık açıkça konu edilir olmuştur. Yeni film noir’da cinsel karşılaşmalar soft pornografiye yaklaşacak kadar açıktır...” (Žižek, 2001:27,28).

Bu dönem süresince yapılan filmlerde, erkek dünyasına itiraz eden, onu tehdit eden, eril yapıyla arasına eleştirel bir ara koyan filmler yalnızca kadının *femme fatale* şeklinde temsil edilmesi üzerinden gelmemiştir. *Silence of The Lambs* (Yön: Johnathan Demme, *Kuzuların Sessizliği*, 1991) ve aynı yıl gösterime giren *Thelma & Louise* (Yön: Ridley Scott, *Thelma ve Louise*, 1991) filmin şüphesiz dönem açısından önemlidirler. Bu filmlerlerin geçmişle ilişkileri vardır. *Ailen* (Yön: Ridley Scott, *Yabancı*, 1979) filminde de kadının bu şekilde temsillerini daha önce belirtirler. 1980 ve 1990’lı seneler süresince kadınlara sosyal yaşama çok daha sık bir şekilde katıldıkları söylenecek olursa, bu filmler aslında gecikmiş olarak çekilen yapımlardır. *Silence of The Lambs* (Yön: Johnathan Demme, *Kuzuların Sessizliği*, 1991) filminde eril dünya içinde güçlü kadın modeline paralel şekilde temsil edilen travesti, psikopat ve katil figürüne bakılacak olunursa, filmin toplumsal cinsiyetlerin sosyo-siyasal konumları açısından ifadenin sorunlu olduğu

söylenbilir. Diğer taraftan *Thelma & Louise* (Yön: Ridley Scott, *Thelma ve Louise*, 1991) filminde de toplumsal cinsiyet ve iki kadın arasındaki sosyal bağlantı ve lezbiyenlik konuları ile dolaylanmaktadır. Bir taraftan bu ve benzer filmlerin yarattığı hava diğer taraftan noir kültürden beslenen *Bound* (Yön: Lana & Lily Wachowski, *Tuhaf İlişkiler*, 1996) filmi beyazperde de lezbiyenlerin temsillerinin bilindik türlerden birisini sunar. Filmde lezbiyen ilişkinin onaylanarak incelenmesi, cinsel politikalar kontekstinde düşünüldüğünde, eril fantezi dünyasına ait bir parça olmaktan öteye geçmemektedir. Yine Wachowski kardeşlerinin yaptığı *Matrix* filminde Trinity karakteri ve bilgisayar oyunlarından temel alan yeni bir *femme fatale* modeli doğmuştur. Bundan başka Brian De Palma'nın çekmiş olduğu *Femme Fatale* (Yön: Brian De Palma, *Öldüren Kadın*, 2002) filmi *femme fatale*'in klasik dönemdeki halini devam ettirmesi açısından önemlidir. Film lezbiyen ilişki ve bir kadının cinselliğini kullanarak neredeyse tüm erkekleri baştan çıkartarak kullanması gibi bilindik konular üzerine kuruludur. Filmin ilginç yanı ise *deja vu* mantığıyla yapılmış olmasıdır. Buradaki arınma, stilin 1940'lı yıllardaki klasik çağda gerçekleştirilen günah çıkarma sahneleri anımsatır. Böylece toplumsal ahlak ve onun statükoları yeniden onaylanır.

2.2.4. Future Noir'de Kadının Temsili

Future Noir'de kadınların nasıl temsil edildiğini analiz etmek için hem klasik döneme hem de neo döneme ait sekiz film izlendiği gibi future döneme de ait sekiz film izlenmiştir. Adından anlaşıldığı gibi future dönem şimdiki zamandan en az elli ya da bir asır sonrayı, yani geleceği yansıtır. Film Noirin üçüncü dönemi olan Future noir hem Klasik dönemden hem de Neo dönemden esaslı şekilde farklıdır. Şöyle ki, Future noir bilim kurgu ve noir film karışığı olduğu için bu filmlerde uğrunda mücadele edilen istekler, amaçlar farklıdır. *Artificial Intellegence* (Yön: Steven Spielberg, *Yapay Zeka*, 2001), *I Robot* (Yön: Alex Proyas, *Ben Robot*, 2004), *Gattaca* (Yön: Andrew Niccol, *Gattaca*, 1997), *Equilibrium* (Yön: Kurt Wimmer, *İsyen*, 2002), *Scanner Darkly* (Yön: Richard Linklater, *Karanlığı Taramak*, 2006), *Children of Men* (Yön: Alfonso Cuaron, *Son Umut* 2006), *Looper* (Yön: Rian Johnson, *Tetikçiler*, 2012), *Videodrome* (Yön: David Cronenberg, *Ekrandaki Dehşet*, 1983) gibi future noir filmlerinde kadının temsili, konumu, görüntüsü klasik ve neo dönemden tamamen farklıdır. Yıllar geçtikçe Film Noirin içeriği, öykü anlatımı çok değişse de kadına olan tutumu çok az değişmiştir. İzlenen filmlerde

kadın oyunculara az yer verilmiştir, film içerisinde önemleri de azdır fakat eskiye nazaran seks objesi olarak kullanılmazlar.

Rian Jonshon'un 2012 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Looper (Tetikçiler)* filminin hikayesine göre; 2072 yılında zamanlararası yolculuk yapmak için zaman makinesi icad olunur. Ancak zaman makinesi illegal olarak mafyanın eline geçer. Mafya da kendi kurbanlarını öldürtmek için onları otuz yıl geriye 2042 senesine geri gönderip tetikçilere, kiralık katillere öldürtür. Bu tetikçilerden biri Joseph Gordon Levitt'in canlandığı Joe'dir. Bir gün yine Joe'nin birini öldürmesi gerekir. Ancak bu defa Joe başarısız olur. Öldürmesi gereken adam onu bayıltır ve 'trene binip kaç' diye not bırakır. Daha sonra Joe adamın peşine takılır ve yaşlı adamın onun gelecekteki hali olduğunu anlar. Joe'nin gelecekteki halini Bruce Willis canlandırır. Yaşlı Joe geleceği ve onun başına gelen her şeyi anlatır. Artık her şeyin değiştiğini, geri gönderilerek öldürülen adamların aslında şimdiki tetikçiler olduğunu söyler. Yaşlı Joe'nin niyeti tetikçileri öldürenlerin başında duran geçmişte öldürmektir. Ancak mafyanın başında duran 'yağmur getiren' diye adlandırılan, geçmişte Cid (Pierce Gagnon) isimli beş yaşındaki küçük bir çocuktur. Cid'in özel güçleri vardır. Cid'in annesi Sarah (Emily Blunt) küçük oğlunu korumak için elinden geleni yapar. Ancak bir gün yaşlı Joe küçük Cid'i bulur ve onu öldürmek ister. Genç Joe ikilem arasında kalır. Bir tarafta karısının intikamını almak isteyen bir adam, diğer tarafta ise küçük bir çocuk ve oğlunu korumak için kurşunların önüne atlayan anne vardır. Genç Joe en sonunda kendini öldürür ve Cid'in hayatını kurtarır. Bu filmde de diğer future noir filmlerindeki gibi kadın karakterler önemli konumda değildir. Filmde egemenlik eril güçtedir ve burada femme fatale yoktur. Üç kadın oyuncu dikkat çekmektedir: Yaşlı Joe'nin karısı, striptizci kız Susie ve Cid'in annesi Sara. Sadece Sara'nın önemli repliği vardır. Emily Blunt'ın canlandığı Sara evladını korumak için her şeyi göze alan bir annedir.

David Cronenberg'in 1983 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Videodrome (Ekrandaki Dehşet)* filmi türünün en güzel örneklerindendir. Filmin ana karakteri James Wood'un canlandığı kanal 83'ün sahibi Max Renn'dir. Max Renn kanalında reyting uğruna olağanüstü şiddet ve cinsellik içeren hard core porno ve programlar yayınlar. Ancak bir gün Max Renn'in yardımcısı Harlan (Peter Dvorsky) Pittsburgh şehrinden yayılan bir sinyal bulur. Yayımlanan bu korsan yayın 'videodrome' diye adlandırılır. *Videodrome* Max Renn'in ilgisini çok çeker ve araştırmaya başlar. Tüm olaylar da bu şekilde gelişir.

Videodrome'u araştırmak için snuff film tarzı kasetleri izler ve beyinde hasar oluşmaya başlar. Bu hasar yüzünden Max halisünasyonlar görür ve beyindeki hasar yayıldıkça gerçek ile sanrıyı ayırtedemez olur. Filmde aslında insanların televizyonlara, videolara, kasetlere olan bağılılığı eleştirilir. Yönetmen görsel ve işitsel medyada yayınlanan her şeye tüm benlikleriyle inanan insanların gerçeklik kavramından koparak, programlanmış robota dönüşebileceğini anlatmaya çalışmıştır. Yönetmen bu fikrini örnek olarak Max Renn ve sevgilisi Nicki Brand üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Filmin femme fatale'si Deborah Harry'nin canlandırdığı Nicki Brand denilebilir. Nicki Brand tam bir femme fatale görüntüsüne sahip, genç, güzel başarılı bir iş kadınıdır. Aynı zamanda kendisine zarar vermekten hoşlanan mazoşist bir kadındır. Max'ın iğneyle kulağını delip kanatması hoşuna gider. Max'e snuff film kasetlerini izlemek istediğini söyler. Max buna inanmaz ancak Nicki bu tür filmlerin onu baştan çıkardığını belirtir. Hatta biraz da ileri giderek o filmlerde oynamak ister. Max onu uyarsa da Nicki tüm uyarıları kulak ardına asar. Filmdeki diğerk önemli kadın karakter Sonja Smiths'in canlandırdığı prof. Brian O'Blivion'un kızı Bianca O'Blivion'dur. Bianca'nın babası da videodrome izleyerek beyin tümörüne yakalanmış ve ölmüştür. Bianca Max'a babasının hazırladığı videoları vererek ona yardım etmeye çalışır. Nicki gibi başarılı bir iş kadını olan Bianca ondan farklı olarak sağlıklı psikolojiye sahip bir kadın gibi temsil edilir.

Steven Spielberg'in 2001 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Artificial Intelligence* (*Yapay Zeka*, 2001) filminde önemli repliğı olan tek kadın Frances O'Connor'un hayat verdiği Monica Swinton'dur. Filmin öyküsüne göre; Yirmi ikinci yüzyılın ortalarında küresel ısınma dünyada bir sürü sorun yaratır. Bu sorunları ortadan kaldırmak için yapay zeka geliştirilir ve robotlara yüklenir. *Yapay zeka* sahibi olan robotlar insana çok benzer. Bu robotlardan biri de on yaşında David adında bir mecha çocuktur. Ancak beklenmedik bir şey olur. Robot çocuk David annesi sandığı Monica'yı gerçek bir evlat sevgisiyle sevmektedir. Filmdeki tek önemli kadın olan Monica'nın hayatı evi ve ailesiyle sınırlıdır. Çalışan bir kadını değildir. Klasik ve neo dönemdeki femme fatalelere hiç benzemez. Aslında femme fatale bile değildir. Maddiyat elde etmek uğruna ölümcül planlar peşinde hareket etmez. Daha doğrusu ortada plan veya plan gerektirecek bir durum da yoktur. Monica, ahlaklı, iyi kalpli bir kadın, sevgi dolu, şevkatli, korumacı bir annedir. David bir robot bile olsa Monica onu kendi evladını sevdiği gibi sever ve kollar.

Filmde kadın oyuncular olsa bile replikleri çok az ve nesnel konumdadırlar. Teknoloji uzmanları içerisinde kadınlar olsa bile göz önünde olan, üreten mûcit bilim insanları kadın değil, erkeklerdir. Kadınlar filmde yardımcı, nesnel ya da süs eşyası gibi tasarım konumundadırlar.

Andrew Niccol yapımı olan *Gattaca* (*Gattaka*, 1997) filmi bizim dönemimize yakın geleceği anlatan bir filmidir. Vincent Anton Freeman'ın (Ethan Hawke) yeterince sağlıklı olmamasına rağmen vazgeçmeden idealinin peşinden koşmasının hikayesidir. Gelecekteki bu toplumda mükemmel insanların doğması için en iyi genler seçilir. Vincent ise bu şekilde doğmamıştır ve sağlık sorunları vardır. İşte bu sorunlar onun hayalini gerçekleştirmesine büyük engeldir. Ancak Vincent bu engeli kanunsuz bir şekilde aşarak, astronot olup, Titan galaksisine gitmek için elinden gelen her şeyi yapar. Filmde tek kadın oyuncu vardır. O da gen havuzundan seçilerek doğan (Uma Thurman) Irene'dir. *Gattaca*'da mühendis olarak çalışan Irene ne bir femme fatale, ne ev hanımı ne de meleksi bir annedir. Bekar bir kadın olan Irene, mesleğinde ilerlemek ya da herhangi bir amaca ulaşmak için kadınsallığını değil, zekasını kullanır. Ekonomik özgürlüğü olan, aynı zamanda evli olmayan Irene, son derece kapalı ve muhafazakar giyinir. Makyajı, saçı sade ve ciddi bir şekildedir. Irene gen havuzundan en iyi genler seçilerek doğsa bile Vincent gibi onun da kalp sorunları vardır. Her ikisini de arzusu Titan gezegenine astronot olarak gitmektir. Ancak Irene Vincent gibi cesaretli ve idealist değildir. Kadın, klasik ve neo dönemin güçlü ve cesaretli karakteri iken, bu durum future dönem için pek de mümkün değildir.

Philip K. Dick romanından uyarılma olarak 2006 senesinde Richard Linklater tarafından yönetilen *Scanner Darkly* (*Karanlığı Taramak*) gerçek oyuncularla çekilse de geliştirilmiş animasyon tekniğiyle gösterime girer. Hem gizli polis hem de uyuşturucu satıcısı ve kullanıcısı olan Bob Archtor (Keanu Reeves), biri kadın dördü erkek olan beş kişilik uyuşturucu çetesinin başında durur. Çetede herkes uyuşturucu bağımlısıdır. Bundan başka çetede tek kadın olan Donna Hawthorne (Winona Ryder) hem uyuşturucu bağımlısı, hem gizli polis, hem de Bob'un sevgilisidir. Filmde önemli repiliği ve konumu olan tek kadın karakter olan Donna diğer çete üyeleri tarafından seks metası olarak görülür. Arkadaşları Bob'un sevgilisi olmasına rağmen onunla ilişkiye girmek isterler. Filmde Donna'dan başka iki kadın karakter daha vardır. Ancak onlar önemli karakterler değildir ve seks objesi olarak kullanılırlar.

Yönetmeni Kurt Wimmer olan Future döneme ait *Equilibrium* (İsyen, 2002) filminin öyküsü savaş sonrası insanların yarattığı tuhaf bir dünyadan bahs etmesidir. Duygusal olmak, farklı düşünmek, hissetmek yasaktır. Hatta bunun için prozium diye iğne yapılır. Böylelikle toplum mankurtlaşır. İtaat etmeyen, farklı düşünen herkes yakılarak idam edilir. Tüm sanat eserleri ve hayvanlar yok edilir. İlk başta kullara itaatsizlik etmeyen rahip ajan John Preston (Christian Bale) ilacı almayı bıraktıktan sonra normale döner ve bu saçma düzeni ortadan kaldırmak için savaşımaya başlar. Film, egemen eril bakış açısıyla çekilmiştir. Filmdeki kadın karakterler nesnel konumdadırlar. Hiçbir etkenlikleri yoktur, aksine edilgen olarak temsil edilirler. İsyankar kadınlar bile eylemlerini sessiz bir şekilde kendi içlerinde yaparlar. Filmde sadece Mery adındaki kadın kendini kurtarmak için silaha sarılsa bile başarısız olur ve yakılarak idam edilir.

Yönetmen Alex Proyas'ın 2004 senesinde çektiği *I Robot* (Ben Robot) filminde robotlar insanların yaşamının bir parçasına dönüştürülmüştür. Dedektif Dell Spooner (Will Smith) hariç tüm insanlar robotlara güvenir. Bir gün robotlar insanların dünyayı mahv ettikleri gerekçesiyle dünyayı ele geçirmeye çalışırlar. Ancak dedektif Dell Spooner, bilim kadını robot psikoloğu Susan Calvin'in (Bridget Monaghan) ve özel robot Sani'nin yardımıyla darbenin önünü alır. Bilim kadını olan Susan Calvin, başarılı kariyere sahip, özgür, akıllı, cesur bir kadındır. Susan da dedektif gibi bir kahramandır ancak filmde kahramandan ziyade onun yardımcısı olarak temsil edilir.

Genel olarak future dönemin izlenilen filmlerinden *Scanner Darkly* (Karanlığı Taramak, 2006) filminin diğer filmlere göre sansür olmadığı halde seks sahneleri ve cinsellik yoktur. Ayrıca tüm oyuncular sade, kapalı, ciddi, muhafazakar, ya salaş giysiler giyinirler, sade ya da sıfır makyaj kullanırlar. Ancak bu üç dönemin filmlerinde tek ortak nokta kadının ya yardıma ya korunmaya muhtaç olduğu ya da bir erkek kadar güçlü olmayan konumda olmasıdır. Future dönemdeki kadınlar neo ve klasik dönemdeki kadınlara nazaran seks metası olarak pek fazla kullanılmazlar.

Alfonso Cuarón'un *Children of Men* (Son Umut, 2006) filminde dünya kaos içerisindedir ve insanlığın nesli devam etmiyordur. Adem soyunu devam ettiren en genç insan yirmi yaşında Diego adındaki gençtir. Eski bir activist olan The Faron (Cliv Owen) ümitli bir şekilde devlet işinde çalışır. Ancak bir gün eski arkadaşları tarafından başına çuval geçirilerek kaçırılır. Çünkü bu eski arkadaşlar son derece güvenilir insan olan Theo'dan çok önemli bir görevde yardımını

isterler. Görev ise dünyanın içinde var olan bu kaostan kurtuluşunun sırrını sağ salım gemiye götürmektir. Son Umut filminde, izlenilen diğer filmlerden farklı olarak kadın karakterlerin sayısı hem çoktur hem de konum olarak önemli yerdedir. Theo'nun eski karısı activist Julian Taylor (Juliana Moore) onun arkadaşı Miriam ve dünyadaki tek hamile kadın Kee ve onlara elinden gelen yarıdımı eden Mariçka. Her biri birbirinden farklı ama amaçları ortak olan kadınlardır. Diğer filmlerde kadınlar genellikle yardımcı konumda iken bu filmde yok olmaya yüz tutan insanlığın kurtarıcısı olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Doğacak olan bebek de kızdır.

Son olarak kara filmin klasik dönemi *femme fatale*'nin doğuşu ve çok da güçlü olmadığı bir dönem olarak, neo dönemi *femme fatale*'nin zafer kazandığı, nesnellikten öznelliğe geçtiği dönem olarak, future dönemi ise *femme fatale*'in yok olduğu dönem olarak niteleyebiliriz. Çünkü future döneme ait izlenilen bu sekiz filmde, *femme fatale* karakterine biraz da olsa uyabilen tek kadın karakter *Videodrome* (*Ekrandaki Dehşet*, 1983) filmindeki Nicki Brand karakteridir. Diğer filmlerdeki kadın karakterler *femme fatale*lere hiç benzemezler.

2000'li yıllarda popülerlik kazanan *Underworld* (Yön: Anna Foerster, *Karanlıklar Ülkesi*, 2003), *Lara Croft* (Yön: Simon West, 2001), *Resident Evil* (Yön: Paul W. S. Anderson, *Ölümçül Deney*, 2002) gibi filmlerinde ise *femme fatale* figürü evrim geçirmiş olarak sunulur. Bu filmlerdeki *femme fatale*'ler önceki filmlerde olduğu gibi toplumsal değerlere karşı çıkmazlar, aksine ait oldukları hayali dünyalarda var olan toplumsal değerleri onaylayan ve bunun için mücadele eden bir bakış açısını benimserler. Giyindikleri catsuit giysiler veya seksapel kıyafetlere zıt bir şekilde çoğu zaman cinsellikten arındırılmış olarak temsil edildiler. Bu tür filmlerin hedef aldığı seyirci ise 15-30 yaş aralığındaki erkek seyirci kitlesidir. Sözü edilen karakterler cinselliğe dair belirtilerin abartılmasına paralel bir şekilde cinsiyetsizleştirilir.

Sonuç olarak neredeyse tüm tarihi sürecinde Hollywood sineması; kadın vücudunu ve onun yansıtılan şekillerini mücadele alanı ve filmleri pazarlamak için kullanmıştır. Toplumsal hayatta gerçekleşmeye başlayan değişimlere paralel şekilde kadın bedenini temsil şekilleri de değişmiştir. Söz konusu değişim Hollywood'un sık sık başvurduğu ölümçül kadın karakterleri için de geçerlidir. Günümüze geldikçe cinselliğin ve bedenin açıkça gösterimlerinin sebeplerini, Hollywood sinemasının demokratikleşmesinden ziyade tüketim toplumunda ve buna bağlı şekilde imgelerin saydamlaşmasında aramak gerekmektedir.

3. BÖLÜM

1990 SONRASI KARA FİLM ANALİZLERİ

3.1. Film Çalışmaları ve Nitel Yöntem

Bu çalışmada tür filmi kategorisinde değerlendirilen fakat türselliği konusunda tartışmalara sebep olan Amerikan Kara Filmlerinde kadın temsili Feminist Kuram çerçevesinde ele alınarak incelenmiştir. Bu inceleme üç ana başlık altında analiz edilmiştir. Çalışmanın evreni literatürde her dönemin en iyi Kara Film örnekleri olarak nitelenen filmler örneklerle kara filmin tarihsel gelişimini ortaya çıkaracak filmler ve belirtilen çalışma evrenini temsil edecek şekilde uygun biçimde temsil edecek filmlerden oluşmaktadır.

Feminist kuramın açıklanması için feminizm kavramının gelişiminden başlanarak sinemayla ilişkisine kadar ayrıntılı bir şekilde değinilmiştir. Ayrıca filmlerden kadın karakterlerinin hem ev içinde hem de kamusal alan da konumu tartışılmıştır. Bu tezde örnek olarak alınan filmlerde aşağıda ifade edilen sorular çerçevesinde analiz edilmiştir.

- Feminist kuram ve sinema ilişkisi nedir?
- Feminist film teorisinin sinemada kadın temsillerini nasıl algılanmaktadır?
- Amerikan kara filminde kadın imgesinin temsil süreci nasıl ilerlemektedir?
- Yeni kara filmde kadın temsillerinde değişim var mıdır?
- Örnek alınan filmlerde kadın karakterlerin toplumsal konumları nasıl sunulmaktadır?
- Tarantino ve Lynch filmlerinde kadın kahramanlarının temsillerinde benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

Yapılan araştırmalar ve elde edilen veriler doğrultusunda Amerikan kara filmlerinde toplumsal gelişmeler ele alınmıştır. Tezde izlenecek yöntem, sahip oldukları karakterler ve ait olduğu estetik ve strüktürel etkiler çerçevesinde kara filmin her dönemine ait film önerileri çözümlenmesidir. Kara filmin her üç dönemine ait verilen örnek filmler izlenerek, kara filmin uğradığı değişiklik karşılaştırmalı olarak belirtilmiştir. Ayrıca tezde

yapılan araştırma nitel araştırmanın çoklu yöntem şeklinde olmuştur. Bu bağlamda konuyla ilgili İngilizce ve Türkçe literatür taraması yapılarak kitap, makale ve kara film sitelerinden veriler toplanmış, kadın karakterlerin betimleyici söylem analizi yapılmıştır. Nitel yöntem bağlamında yapılan araştırmada Kara Film türünün örnekleri olan filmler birer metin olarak okunmuş, elde edilen veriler yorumlanarak kadın karakterler çözümlenmiştir.

Kara film türü ile ilgili literatürde kadınların diğer türlerdeki gibi nesnel konumda olmadığı belirtilmektedir. Bu yüzden kara filmdeki kadının konumu hakkında varsayımların, akıllı, etken, kariyer sahibi, kendi kararlarını kendisi verebilen, herhangi bir erkeğin yardımına ve korumasına muhtaç olmayan güçlü kadınlardır.

Çözümlenmek üzere seçilen kara filmlerinin tamamı Amerikan sinemasına aittir. Kara film tüm dünya sinemasına yankı yapmış bir tür olsa da bu tez Amerikan sinemasına özgü film örnekleriyle sınırlandırılmıştır.

3.1.1. Bir Auteur olarak Quentin Tarantino ve Sineması

İlk beğenilen filmi; *Reservoir Dogs*'dan (*Rezervuar Köpekleri*, 1994) sonra Quentin Tarantino sık sık ciddi eleştirilere maruz kalsa da ismi başarılı yönetmenler arasında anılmaktadır. Liseyi bitirmeyen Tarantino'nun videocuda çalışması hayatını değiştirir. Tarantino'nun filmleri bünyesi içinde barındırdığı grotesk şiddetle, doğru bir biçimde işlenmiş diyaloglarıyla, yaratıcı öykü anlatımıyla akla gelebilecek her çeşit film ve popüler kültüre verdiği referanslarla, görsel diliyle ve müzik seçimleriyle bağımsız sinema misyonuna yepyeni bir tarz getirmiştir. Tarantino için tabuların önemi yoktur. Onun filmlerinde şiddet en önemli öğedir ve kendisi bunu kesinlikle yadsımaz. Aksine, Tarantino'ya göre şiddet kaçınılmaz bir gerçektir. Fakat hedefi suçu ya da suçluyu yükseltmek değil, gerçek şiddeti yalın bir şekilde yansıtmaktır. Tarantino yapımlarında değişik özellikleri bir araya toplamayı sever ve kesinlikle tek bir sinemasal dil kullanmaz. Tarantino'ya göre izleyiciyi hem güldüren hem de iğrendiren filmler başarılı filmlerdir. (Rodley, 2010)

Auteur olarak Tarantino artık kendi filmleriyle kendi imzasını atmış ve Tarantinovari bir tarz yaratmıştır. Bundan başka Tarantino hem kendi filmlerinde hem de

başka filmlerde oyunculuk yapmıştır. Örneğin kendi filmlerinden *Reservoir Dogs*'da (*Rezervuar Köpekleri*) Mr. Grey, *Pulp Fiction*'da (*Ucuz Roman*, 1994) Jimmie Dimmick, kendisine ait olmayan filmlerde ise *Günbatımından Şafağa*'da Richard Gecko, *Dört Oda* filminde Chester ve s. rollerde oynamıştır.¹⁰

3.1.1.1. Pulp Fiction Ucuz Roman 1994

Quentin Tarantino'nun ilk filmi olan *Reservoir Dogs* (*Rezervuar Köpekleri*) olsa da, *Pulp Fiction*'ı (*Ucuz Roman*, 1994) daha önce yazmıştır. Üç ayrı hikayeden oluşan filmde birden fazla baş rol oyuncusu vardır. İlk önce Vincent Vega (John Travolta) ve boksör Butch'un (BruceWills) hikayesi yazılmıştır. Daha sonra Jules (Samuel L. Jackson) ve Vincent'in hikayelerini birleştirerek senaryoyu şekillendirmiştir. Ayrıca Pumpin ve Honey Bunny'nin hikayesini işin içine katarak hikaye toparlanmıştır. (Gerald Peary, 2010:102) Quentin Tarantino'nun amacı ilk başta *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filminin senaryosunun arka arkaya bir kaç hikayesini yazarak kısa film çekmeye, daha sonra ise tamamını bir suç film antolojisi biçiminde bir araya getirmektir. Böylelikle *Pulp Fiction* oluşmuştur (Peary, 2010:83,84). Ayrıca filmlerinde müzik seçiminden *Pulp Fiction* filmindeki Mia Wallance'nin dansına kadar yönetmen hepsini kendisi kurgulamaktadır.

Filmin olay örgüsü iç içe geçen üç hikayeden oluşur. Patronu Marsellius'un karısı Mia Wallance'i eğlendirmek için yemeğe çıkaran Vincent Vega, maçta kaybetmeyi reddeden boksör Butch, artık karanlık işlerle uğraşmak istemeyen fakat bir türlü kurtulamayan gangster Jules. Bu üç hikayenin birincisi olan "Vincent Vega ve Marsellus Wallance'nin Karısı" isimli bölümünde Vincent Vega patronunun karısı Mia'yı yemeğe götürmelidir ve onu eğlendirmek mecburiyetindedir. Mia ayartan kadın olarak bilinir. Vincent patronuna olan sadakatı, isteklerine engel olmakla imtihan edilmiştir. Vincent yemekten sonra Mia'yı eve bırakır ve Mia onu içki içmeye davet eder. Önce lavaboya giden Vincent orada kendisine ahlaki sorgulama yapar: "Bir içki hepsi bu. Kabalık yapma. İçkini iç, ama çabuk ol. İyi geceler deyip ayrıl. Bu tam bir ahlaki ders. Ne kadar sâdık olduğunu göster. Sâdık olmak çok önemlidir. Çık şimdi, iyi geceler de, harika bir gündü. Arabana bin, eve git. Oldu bitti."

¹⁰<https://www.sinemia.com/sosyal/en-iyi-filmler/kult-mertebesine-erismis-en-iyi-20-neo-noir-film>



Resim 3.1. Mia Wallance'nin aşırı dozdan kalbinin durduğu sahne

Bu sadakat bir defa kanıtlandıktan sonra film akşam boyunca Vincent'in önlemeye çalıştığı cinselliği dışavurduğu, daha patolojik bir tarafa dönen Mia, aşırı dozda uyuşturucu alınca kendisini kaybeder. Daha sonra Vincent ve uyuşturucu satıcısı arkadaşı tarafından hayata döndürülür. Bu anlamda kara filmlerdeki çoğu kadın karakterterler gibi kurtulmayı bekleyen pasif ve kırılgan bir kurbanı anımsatır. Hissettiği cinsel gerginliğiyle, erkeksi kaygısıyla, şüphesiyle ve üstündeki kurumuş kanıyla Vincent, Mia'nın kalbine büyük bir iğneyi hızla batırarak hayatını kurtarır. Fallik, tecavüz hayalleri bir tarafa, bu çılgın durumu onaylaması ve kontrol etmesi imkanını verir. Bunu yaparken de suç dünyasının ilkelerine olan sadakatını sürdürür (Büyükdüvenci, 2014:107).

Tarantino'nun en göze çarpan hususiyeti; komedi ve vahşi şiddeti bir araya getirerek yararlanmasıdır. Böylelikle izleyicinin dengesi sarsılır. Güldüren bir sahnenin ne zaman karanlık bir yere varacağı bilinmez. *Pulp Fiction* filminde birbirinin arkasınca bu biçimde sahnelerle karşılaşılır. Tarantino, belirli türde, belirli bir kitle için film yapmak istemez ve yalnızca tek bir türde film yapmanın da yeteneğini körelttiğini düşünür (Peary, 2010:93,98). Filmlerinde kahkaha ve dehşeti bir arada kullanmayı seven Tarantino'ya göre; 'çok komik' ya da 'çok ağır' diye bir şey yoktur. *Pulp Fiction* filminde bol bol komik sahneler ve ara sıra gerilim sahneleri vardır. Özellikle de Uma Thurman'ın canlandığı Mia Wallance'e yapılan iğne en gergin sahne olarak kabul edilir. Tarantino filmlerinde değişik özelliklerden yararlanmayı sever. Uma Thurman aşırı doz sahnesinden keyif alır ve bunun gerçekçi ve filmvari havası olduğunu belirtir (Peary, 2010:115,124).

3.2.1.1.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri

Filmin *femme fatale*'i Mia Wallance ile Vincent Vega'nın dansının koreografisi Quentin Tarantino'ya aittir. Quentin, değişik dansların listesini yaparak onlardan yararlanır. Her ikisinden ça-ça-ça yapmasını ister. Fakat yönetmen özellikle Uma Thurman'nın dansını *The Aristocats* animasyonundaki Eva Gabor'un dansını ilk önce kendisi oynar, sonra Uma Thurman'dan bunu taklit etmesini ister (Peary, 2010:193). Tarantino *Pulp Fiction* filmi için ilham kaynağı yönetmenliğini Robert Aldrich'in yaptığı *Kiss Me Deadly* (Öp Beni Öldüresiye) filmidir. Filmde Bruce Willes'in canlandığı boksör Butch karakteri, *Kiss Me Deadly* filmindeki Mike Hammer'in oynadığı Ralph Miker rolüne benzer. Onun gibi despot ve kaba, fakat sevgilisi Fabienne'le beraber sahnelerinde çok tatlı biridir. Bundan başka filmdeki esrarengiz çantanın varlığı ve çanta açılınca; Vincent ve öbürünün meraklı ve hayran yüzlerini yansıtan, fakat çantanın içerisindekileri görüntülemeyen çekim, "atom gücüne sahip bir kutu" çerçevesinde devinen bir film olan, Robert Aldrich'in İkinci Dünya Savaşı sonrası devrindeki kara film den alıntıdır (Büyükdüvüncü, 2014:98). Ayrıca Mia Wallance ve Vincent Vega'nın dans sahnesiyle Godard'ın 1964 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Band A Part* filmine gönderme yapar; dans sırasında karakterlerin söylediği şarkının sözleri Fransız çiftten bahseder ve Godard'ın ismi de şarkıda geçer. Büyük bir Godard hayranı olan Tarantino filmin femme fatalesi olan Mia'nın saç ve makyaj stilini de Godard'ın ilk aşkı ve yıldızı olan Anna Karenina'ya benzeterek Godard'a gönderme yapar (Peary, 2010:86).



Resim 3.2. Mia Wallance ve Vincent Vega'nın dans sahnesi

Quentin Tarantino filmlerinde sadece göndermeler yapmaz aynı zamanda gelecek yapımı hakkında da bilgi verir. Fakat bu bilgiyi bir sonraki filmi izlendikten sonra fark edilir. Şöyle ki; Mia’yla Vincent’in diyalogunda *Kill Bill Vol 1-2* (2003-2004) hakkında bahseder.

Vincent Vega: Senin bir pilot dizi bölümü çektiğini duydum

Mia Wallance: 15 dakikalık bir şeydi.

Vincent Vega: Konusu neydi?

Mia Wallance: “Tilki Gücü 5” isimli bir diziydi

Vincent Vega: Ne?

Mia Wallance: Tilki, bir grup kurnaz kız olduğumuz için. Güç, gücümüz kayda değer olduğu için. Beş ise, beş kişi olduğumuz için. Sarışın bir tane vardı. Sommersent O’neal. O liderdi. Japon olan kung-fu’da ustaydı. Siyahi kız patlayıcı uzmanıydı. Fransız kızın uzmanlığı seksti.

Vincent Vega: Seninki neydi?

Mia Wallance: Bıçaklar.



Resim 3.3. Mia Wallace ve Vincent Vega'nın konuşma sahnesi

Bu konuşmadan *Kill Bill Vol 1-2* filmindeki The Bride'dan bahsedildiği anlaşılır.

Ucuz Roman'ın femme fatalesi Uma Thurman'ın oynadığı Mia Wallace'i ayartan kadın konumundadır. Mia Wallace Jackie Brown gibi etken, cesur, ayakları üzerinde durabilen bir karakter değildir. Vincent Vega'yı bir kaç kez ayartmaya çalışsa da başaramaz. Uyuşturucu bağımlısı hiçbir amacı ve işi olmayan bir kadın karakter olarak temsil edilir. Saç, makyaj giyim stilinde hiçbir abartı yoktur, döneme uygun biçimdedir. Mia Wallace konseptin gizemi ve bilinmeyeni ile ilişkilidir. Gizemi temsil etmenin bir sonucu olarak, tüm sahneleri entrika ya da bilinmeyene ilişkin bir anlam içerir. Mia'yla

ilgili ilk sahnede Mia'nın kendisi yoktur. Bu sahnede Jules (Samuel L. Jackson) ve Vincent Vega (John Travolta) Mia'nın kocası olan patronlarının bir adamı binadan nasıl attığını tartışırlar. Mia gizemi temsil ettiğinden bu saldırının sebeplerinin ne olduğunu ve Jules ve Vincent'in Mia'ya ayak masajı yapmak için çatıdan atıldığına dair söylentiler üzerine spekülasyon yaparlar.

Ucuz Roman, toplumsal cinsiyete yönelik tutum, post feminist hassasiyet aldatmacası altında streotiplerin izini surer. Buna filmdeki keskin diyaloglar ve bayağı göndermelerle yapılan yenilikler de eklenebilir (Büyükdüvenci, 2010:103). Quentin Tarantino *Ucuz Roman* filminde Amerikan eril kahramanlığı ve maskülen cinsellik kolaj aracılığıyla türler ve zamanlar arasında gezip dolaşır. Film patrone boksöre kadar eril sinemasal arketiplerin hususiyet ve şekilleriyle alay eder. Fakat parodi iki tarafın keskin kılıcıdır. Yansıtmaya çalıştığı “ölçütü” hem korur hem de güçlendirir. Filmin her bir bölümü postmodern farkındalığın ve erilliğin “uygun” tekraren üretimlerine bağlı bilindik heteroseksüel paranoyadan ayrılmadığı bir hedefe varır (Büyükdüvenci, 2010:106).

Postmodern filmlerde yüzeyselliği yansıtan: tutarsızlık, birbiriyle bağlantısız ve sözde diyaloglar *Ucuz Roman*'da da görülebilir. Mesela Jules Vincent'in patronlarını aldatan gençlerin evine gittiklerinde fastfood hakkında yaptıkları konuşmalar gelişigüzel durumdan anlamsızlığa geçtiği sahnedir. Postmodern filmlerde göz önünde olan noktalardan birisi de detayların önemli değer kazanması ve yalnızca bir hikayenin parçaları şeklinde değil, tek başına bir yapı biçiminde ve farklı bir anlatıya işaret etmeleri durumunda sağlanmasıdır. Detayları ve bunların dağınık ifadesi, daha üst seviyede yeni bir metin oluşturur. Birbiriyle alakasız görünen küçük parçalar son derecede ya göze çarpan, ya da yarı belli hissedilir derecede birbirlerini eklemlenirler. *Ucuz Roman* filmi postmodernist filmlerin en iyi örneklerinden biridir. Postmodernizm öncesi filmlerde izleyici, hiçbir detaya esas hikayeden uzaklaştırılma sağlanması pahasına odaklandırılmaz ve bütünlükle alakasız şekilde yansıtılabilecek binbir parça, kısa bir zaman sonra ayrıntılı açıklanmıyorsa eklenmez. ‘Ama postmodern filmlerin minimalizmi’ seyircinin dikkatinin yönünü değiştirir bu şekilde sık sık başka bir şeye atıf yapar ya da ondan alıntı olan detaylara odaklanır. Böylelikle, bu detayların parçalar şekline gelmesi, bu şekilde

canlanmaları ve davranışsal olarak kendi varlıklarını başka bir şeyin göndermesi haline getirerek, görsel bir mekandan mevzuya geçme tarzını oluşturur.¹¹

3.1.1.2. Jackie Brown 1997

Tarantino *Jackie Brown* filmini 1997 senesinde yönetmiştir. Fakat Tarantino *Pulp Fiction* (*Ucuz Roman*, 1994) filminden sonra yeni bir epik öykü çekmek yerine daha karakter merkezli bir film yapmak ister. Tarantino'nun bu filmi Elmore Leonard'ın *Rum Punch* romanından uyarlamadır. Quentin Tarantino ilk filmi olan *Reservoir Dogs*'dan itibaren yönetmen olarak olgunlaştığını düşünür. Fakat *Jackie Brown* filminin karakterlerinin daha önceki filmlerinin karakterlerinden daha olgun, hissettikleri duyguların daha gerçekçi seviyede olduğunu bildirir (Peary, 2010:226).

Filmin konusuna göre Jackie Brown bayağı ve küçük bir Meksika havayolu şirketinde çalışan ve kısa süre sonra emekliye ayrılacak olan bir hostestir. Fakat Jackie Brown nakit paraya ihtiyacı olduğu için yasak silah satışı yapan Amerikalı Ordell için çalışır. Ancak bir gün Jackie polis tarafından deşifre edilir ve giderek Ordell'in hedef tahtası olur; her iki taraf arasında kaybolan beşyüz bin doları ele geçirmek için azılı bir mücadele başlar.

Filmin baş rolü olan Jackie Brown'u; Quentin Tarantino'nun hayran olduğu Pam Grier canlandırır. Jackie'le beşyüz bin doları elde etmek için mücadele eden Ordell Robie'ni ise Samuel L. Jackson canlandırır. Filmde çok fazla zenci kelimesi kullanıldığı için Tanatino çok fazla eleştirilir. Fakat Tarantino filmin siyasal bir tarafı olmadığını ve Ordell gibi birinin 'zenci' kelimesini sık sık kullanmasının karakteri gereği olduğunu belirtir. Ayrıca filmde Jackie'nin farklı bir karakter olduğu için Ordell gibi 'zenci' kelimesinin kullanımını aşırıya götürmediği eklemesini yapar (Peary, 2010:227).

Jackie Brown filminin olay örgüsü doğrusal bir şekilde yol almaktadır. Filmde aynı zaman dilimi içerisinde geçen olayda her biri ayrı şekilde gösterildiği için filme zenginlik ve ayrıntı katmıştır. *Reservoir Dogs* ve *Pulp Fiction*'da olduğu gibi diyaloglar sürekli küfürlü ve aynı şekilde sahneden sahneye geçişler vardır. Ayrıca filmde cinsel sahneler de abartılı şekilde yansıtmaz.

¹¹ <http://www.sinemagunu.com/postmodernist-bir-film-ucuz-roman/> 15 Nisan 2016'da alınmıştır.

Filmde eski moda soul müziği kullanılmıştır. Tarantino filmlerinde müziği klavuzluk etsin diye kullanır. Mesela bu filmde her arabada değişik müzikler kullanılır. Her müzik karakteri hakkında seyirciye bilgi vermektedir (Peary, 2010:228).

3.1.1.2.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri

Tarantino'nun femme fatalesi Pam Grier'in canlandığı Jackie Brown, izlenilen filmlerde ilk siyahi femme fataledir. Jackie Brown düşük bütçeli maaşla hosteslik yapan, orta yaşlı afroamerikan bir kadındır. Fakat Jackie geçimini sağlamak için sadece hosteslikle uğraşmaz. Aynı zamanda silah kaçaklığı ile uğraşan Ordell Robie için Meksikadan para getirir. Ancak bir gün çantasından uyuşturucu ve yüklü miktarda parayla polisler yakalanır. Ordell Jackie'ni kefaletle hapisten kurtarır. Jackie Brown, işinden ve hayatından okadar bıkmıştır ki, Ordell gibi azılı bir suçlu onu korkutmaz. Hapis hayatı ya da şartlı tahliye istemeyen Jackie, rahat hayata kavuşmak için Ordell'in Meksikadaki beşyüzbin dolar parasını ele geçirmek ister. Bunun için mükemmel ama riskli bir plan yapar. Yaptığı plana herkesi: polisleri, kefalet memuru Max'ı, Ordell'i (Samul L.Jackson), sevgilisi Melani (Jane Fonda) ve hapisten yeni çıkmış arkadaşı Luis Gara'yı (Robert De Niro) katarak kullanır ve hepsini de kandırarak tüm paralara sahip olur. Jackie ilk önce polislerle; Ordell'in silah kaçakçısı olduğu konusunda yardım edeceğini söyleyerek anlaşır. Ancak sonunda Ordell'in kendisini öldürmek istediğini söyler ve ona tuzak kurar. Tuzağa düşen Ordell polisler tarafından öldürülür. Ordell'e kurulan bu tuzakta kefalet memuru Max, Jackie'ye yardım eder. Çünkü Jackie'den hoşlanan Max, Jackie'ye inanır. fakat Jackie'nin planını sonlara doğru öğrendiğinde ondan korkar. Bunu anlayan Jackie "Benden korkuyor musun?" diye sorunca; Max'da "Birazcık" diyeyerek cevaplar. Son derece zeki ve cesaretli bir kadın olan Jackie zaferi kazanır, paraları alır ve İspanyaya gider. Neo Noir femme fatalesi olan Jackie'nin makyajı aşırı derecede değildir, giysileri de 90'lı yıllara uygundur.



Resim 3.4. Jackie Brown'nun kaçakçılık yaptığı sahne

3.1.1.3. Kill Bill 2003

Quentin Tarantino *Kill Bill* filminin ilk serisini 2003'te, ikinci serisini ise 2004'te çekmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi film hakkında *Pulp Fiction*'da gönderme yapılmıştır. Filmin ana konusu intikamdır. Zaten filmin başında “İntikam soğuk yenilen yemektir” diye yazılıdır. Filmin ilk sahnesi kanla başlar. Şöyle ki, The Bride klisede nikah zamanı eski iş arkadaşları tarafından öldüresiye dövülür. Klisedekiler öldürülse de The Bride bir şekilde sağ kalır. Hastanedeyken eski iş arkadaşları yine The Bride'ı öldürmek isteseler de Budd son anda vazgeçer. Komadayken hastane doktoru The Bride'ın bedenini satarak para kazanır. Bir şekilde komadan çıkan The Bride bebeğinin öldürüldüğünü zanneder ve ona kötülük eden herkesten intikam almak için yola çıkar. İlk bölümde Vernita Gree, Oren Ishi ve onu pazarlayan doktordan intikamını alır. İlk bölümde çatışma hakim ise ikinci bölümde istikrar hakimdir.

Quentin Tarantino daha iyi seviyede olacağını düşündüğü için filmi ikiye bölmüştür. Eğer film tek bölüm şeklinde olsaydı bazı sahneleri özellikle Texas Ranger ve animasyon sahnelerini yönetmenin kesmesi gerekecektir. Fakat bu sahnelerin filmi özel kıldığını düşünen Quentin Tarantino, sahneleri kesmez ve iki seri şeklinde yönetir. Birinci seride Sony Chiba'nın “İntikam hiçbir zaman düz bir yol değildir, bir ormandır. Her an kaybolup, nereden geldiğini unutabilirsin.” sözüyle şekillenir. Dolayısıyla ilk bölüm bir

yol idiyse, ikinci bölüm bir ormandır. Kısacası filmde olay yalnızca dizelgedeki isimleri sırayla öldürmek değildir. İşler birbirine karışır ve güçleşir (Gerald, 2010:233,234).



Resim 3.5. The Bride’ın Oren Ishi’nin adamlarıyla dövüştüğü sahne

Kill Bill filminin olay örgüsü doğrusal bir şekilde ilerlemektedir. Quentin Tarantino filmde flashbacklerden bol bol yararlanmıştır. Ayrıca flashbacklerde siyah beyaz efektlerden de yararlanılmıştır. Bundan başka filmde sahneden sahneye geçişler seri ve anlaşılır bir şekildedir. Özellikle The Bride’ın Oren Ishi ve japon mafyasıyla olan dövüş sahnesindeki kılıç ve yumruk sistemleri aşırı yüksektir. Fakat bu filmin suratini daha da artırmaktadır. Filmde önemle belirtilmek istenilen yerlerde sık sık yakın plan çekimleri yapılmıştır. Yeni kara film yönetmenlerinden Quentin Tarantino *Kill Bill* filminde ekran bölme tekniği’ni (split screen) kullanmıştır. Yönetmen filmlerinde özellikle de *Kill Bill*’de aksiyon dolu doğu filmlerine ve The Bride’ın kostümüyle de Bruc Lee’ye gönderme yapar

3.1.1.3.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri.

Kill Bill filminin esas kadın karakteri The Bride izlenilen örnek filmlerdeki femme fatale karakterlerinden farklı konumdadır. The Bride’ın mesleği kiralık katilliktir. Mesleğinde çok yetenekli olan The Bride Uzakdoğu dövüş sanatını mükemmel şekilde öğrenmiştir. Ancak bu meslekten uzaklaşarak sakin hayatı seçen The Bride eski iş arkadaşları ve patronu Bill tarafından düğününde saldırıya uğrar. Kocasını ve arkadaşları

öldürülse de kendisi komaya girdiği için iş arkadaşları öldürmekten vazgeçer. Komadan ayıldıktan sonra ise The Bride ona ve sevdiklerine zarar veren herkesten intikamını alır. Sırayla tüm eski iş arkadaşlarını öldüren The Bride en sonda patronu Bill'i öldürür. Fakat ona kadar bebeğinin öldüğünü zanneden The Bride kızını yaşadığını görür ve bir anne şefkatiyle kızına sarılır onunla oynar. Yukarıda da belirtildiği gibi the Bride diğer femme fatalelerden farklıdır. Şöyle ki, genel olarak femme fatalelerde anne şefkati, evlat sevgisi eksik bir duygudur. Çünkü femme fatale için önemli olan sadece kendisidir. Fakat The Bride kızını çok seviyor ve onun öldüğünü zannettiğinde de çok üzülmüş sadece kendisinin ve kocasının değil aynı zamanda kızının da intikamını almıştır. The Bride ilk hesaplaşmasını Vernita'yla yaptığı zaman aniden Vernita'nın kızı gelir. Bu zaman The Bride küçük kızın önünde Vernita'yla savaştırmaz ve onu korkutmamak için türlü yalanlar söyler. Küçük kız annesinin ölümüne şahit olduğu zaman ise The Bride büyüyünce ondan intikam alabileceğini söyler ve gider.



Resim 3.6. The Bride'ın Vernita'dan intikam aldığı sahne

The Bride Jackie Brown gibi cesur, özgür, kendi ayakları üzerinden durabilen, etken bir karakter olsa da para ve rahat yaşam için kimseyi öldürmüyor, sevdiklerinin intikamını alıyor. Mia Wallace gibi madde bağımlısı değildir ya da amaçsız bir hayat da yaşamıyor. Kendi işini hallederken hem Jackie hem de Mia gibi kadınsallığını da kullanmıyor. Quentin Tarantinonun kadınları içerisinde erkeksi yapıya sahip tek kadın kadın karakterdir. Saç ve kıyafet stili de aynı şekilde maskülendir.

3.1.2. Bir Auteur olarak David Lynch ve Sineması

Belirsizlik üzerine çalışan çağdaş sinemacılar içinde en seçkin ve muğlak yönetmen David Lynch'tir. Görüş açısındaki daimi varyasyon kaçınılmaz olarak, içinde sadece sıkıntılı korkunun kalıcı olduğu, hem ciddi hem ironik hem de tepe taklak olmuş bir melodrama yol açar. Lynch'e göre korku, ziyadesiyle ussal bir evenin parçalara bölünmesinin zararlı (ya da sadece sevinçli) macerasıdır. Çelişmeler kendi içinde vardır; naifin nazikle, kötünün saçmayla korkutucu karşılaşmaları. Bu sebeple- pornografiden patalojiğe, öykünmeci ucuz sanattan fevkalade teatral olana kadar her şeye yer vardır. Lynchvari hikaye anlatımı bir çocuk oyununa benzerdir; ustalıkla, acımasızca, canavarca ve olağanüstü. Los Angeles'taki *Mulholland Dr.* her şeyin mümkün olabileceği, yasa dışı olayların ve şiddetin tabii vakalar haline geldiği hakiki bir mekandır. Esrarengiz karanlık ve enaz onu gibi esrarengiz ışıklar, çabukcak yol alan arabalar korkutucu sırlar saklayabilir. Serseme çevirici sürattan bıktırıcı yavaşa doğru ansızın ritmik uçlarca itilerek, çok fazla büyümüş metropolisin tehdit edici havasını tecrübe etmek için bu sarsılan sürüşe karışır (Yvetto Biro, 2011:98,99).

3.1.2.1. Vahşi Duygular (*Wild At Heart*, 1994)

David Lynch'in 1994 senesinde yönetmenliğini yaptığı *Wild At Heart* Fransa Cannes Film Festivalinde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır (Rodley, 2013:248). Film Bruce Gifford'un "*Wild At Heart: The Story of Sailor and Lula*" isimli romanından uyarlanmıştır (Yılmaz, 2004: 94). Lynch'in Gifford'un bu romanından etkilenmesine sebep roman karakterlerinin muteşem olmasıdır. Sailor eril bir karktere sahip olmasına rağmen Lula'ya karşı çok saygılıdır. Bundan başka Sailor (Nicholas Cage) Lula'yı kendisiyle eşit olarak kabul eder. Bu ilginç dünyada birlikte dirler, herkes kendisidir ve her ikisi de kendisilerini olduğu gibi kabul ettikleri için ilişkilerinde mutludurlar. Yönetmen şiddet dolu bu dünyada öyküyü gerçek çağdaş romans olarak görür (Rodley, 2010:252).



Resim 3.7. Lula'nın Sailor'la hapishane çıkışı beraber vakit geçirme sahnesi

Film bir kibritin yakılmasının yakın plan çekimiyle başlar. Filmin konusu Sailor ve Lula isimli iki gencin aşkları için verdikleri savaştır. Lula annesi Mariette Fortuna kızının Sailor'la görüşmesine razı değildir ve Sailor'ı öldürtmek için kiralık katiller tutar. Tutulan ilk kiralık katili öldüren Sailor hapse girer. Hapisten çıktıktan sonra Sailor'la Lula yeniden görüşmeye başlarlar. Hapis çıkışı sevgilisini karşılayan Lula, Sailor için önemli olan, ona bireyselliğinin ve hürriyetinin sembolü anlamına gelen yılan derisi ceketini de getirmiştir. Daha sonra ikili birlikte kaçarlar. Bu sefer de Mariette sevgilisi Johnnie'yi onların peşine takar. Fakat niyeti Sailor'u öldürmektir. Bu yüzden eski sevgilisi Santos'u onların peşine takar. Santos ise Johnnie'nin ölümüne razı olursa Sailor'u öldürteceğini bildirir. Mariette bu şarta gönülsüz yaklaşır. Sailor ve Lula ise kaçmaya devam ederler. Arabayı tamir etmek ve dinlenmek için bir otele yerleşen Lula ve Sailor orada Bobby Peru (William Defoe) ile tanışırlar. Bobby Peru Sailor'a banka soymak için iş ortaklığı teklif eder. İlk başta teklife razı olmayan Sailor kimsenin kanının dökülmeyeceği sözünü Bobby'den alınca teklifi kabul eder. Fakat Bobby sözünde durmaz ve banka çalışanlarına ateş açar. Daha sonra Sailor'u öldüreceğini söyler. Bu esnada polisler gelir. Sailor onlarla çatışmaya girmese de Bobby polisleri ateş açar ve yanlışlıkla silahıyla kendisini vurur ve kafası uçar. Sailor bu kez altı sene hapis yatar. Hapisten çıktıktan sonra Mariette yine engel olmak ister ama başaramaz. Sailor ve Lula küçük oğluyla görüşür. Fakat aralarında bir soğukluk vardır ve ayrılmaya karar verirler. Sailor tek başına giderken bir grup serseri tarafından dövülür ve gözünü açtığı anda Batının iyi cadısı, Lula'nın onu hala sevdiğini söyler. Akli başına gelen Sailor Lula'nın peşinden gelir ve film mutlu sonla biter.

Wild At Heart'ın ana teması alevdir. Yangın çekimleri yanan bir kibritin abartılı derecede yakın çekimi, yakılan sigaradan nefes alındığı zaman sigaranın korlanması ve bal rengine dönüşen alazın canlı çekimlerinden ortaya çıkan açılış yazıları prioteknik yıkımın estetiğini belirtir. Yangın, Lynch'in *Fire Walk With Me* filmindeki gibi kötülüğün ve iyiliğin lehinde çalışabilir ve filmde farklı temel öğeler alevlerle kaplanmıştır. Mariette'nin kocası bir yangında vahşice öldürülmüşken, Sherilyn Fenn'in trafik kazası kurbanı, çevrede dengesizce dolaşırken, ardında en son seyahatinden kırılmış parçalardan artanların yandığını görürüz. Alev sadece kötü bir biçimde idrak edilmez; cinsel ilişkileri sonrası yaktıkları için alevlenen ve ekranda dumanlanan sigaralarla Sailor ve Lula'nın ihtirasını alevler (Odell, 2012:79).

Filmde bolca flashbackler kullanılır. Özellikle Lula ve Sailor bazı konuları birbirinden gizlediğinde veya yalan söylediklerinde flashbacklerle olayın aslı seyirciye bildirilir. Filmde rock müziğine, özellikle heavy hard rock müziğine çokça yer verilmiştir. Ramstein, David Bovie gibi isimlerin müzikleri filmin etkisini daha da güçlendirir. Film türlerin karışımı; yol filmi, aşk filmi, aksiyon ve noir filmi olarak görülebilir. *Wild At Heart* filmi *Mulholland Dr.*, *Lost Highway* ya da *Eraserhead* gibi karışık, anlaşılması zor bir film değildir. Aksine Lynch filmografisindeki en keyifli, belkide en çok mizah dolu filmidir.

Lynch, filmlerinde başka insanların hayatlarını denetleyen karakterlere fazla yer verirken, kendisini onlardan ayırır. *Wild At Heart* filminde Mr. Reindeer karakteri, kendini yarı çıplak hizmetçilerle çevrelemeyi tercih eden, kötü düşünceli, Bunuel okulundan bir suç efendisidir. Aynı durum *Lost Highway* filminde Mr. Eddy ve *Mulholland Dr.* filminde ise Mr. Rouge karakteri ile tekrarlanır. Bundan başka *Wild At Heart* filmi suç çılgınlığı konulu yönetmenliğini Artur Penn'in yaptığı *Bonnie and Clyde* filmiyle ve özellikle de tamamlayan ama durumla tam uyuşmayan karakter anlatımları üstünden Terrence Malick'in *Badlands* (1974) filmiyle benzerdirler (Odell, 2012:81).

Filmde cinsellik ve şiddet aşırı fazla yer alır. Özellikle, şiddetin bu kadar yoğun olması seyircileri rahatsız etmiş ve Lynch o sahneleri kesmek zorunda kalmıştır. Şöyle ki, Johnnie Farragaut'un (Hanry Dean Stanton) işkenceyle öldürülmesi sahnesi kesilmiştir (Rodley, 2010:264).

Filmde vahşet ve mizah absürt derede içiçedir. Absürtlüğü çok beğenen Lynch gerçek mizahı bilgisizlikle savaşa bulur. Kan içinde kalıncaya kadar koşup üst üste kendini duvara vuran birini görürseniz bir zaman sonra yüksek sesle gülmeye başlarsanız, zira ortada anlamsız bir vaziyet vardır. Fakat Lynch mizahı mutsuzlukta görmez yalnızca – insanların sık şekilde hissettikleri mutsuzluklara karşın onu yaratma biçimlerini yığıtçe bir şey varsayar (Rodley, 2010:59).

David Lynch'in en sevdiği film *Oz Büyücüsü* filmidir. *Blue Velvet* filminde *Oz Büyücüsü*'ne gönderme olsa da, *Wild At Heart* filmindeki açık referanslarla Lula ve Sailor'un bu masala inanacak kişiliğe sahip karakterlerdir. *Oz Büyücüsü* filmlere sürekli girip çıkar: Bobby Peru'nun Lula'nın yan odasına gelmesi ve Lula'nın kırmızı topuklu ayakkabılarıyla sesler çıkarması sonucunda iyilik Perisi gelir (Chris Rodley,2010:254). *Wild At Heart* filmi için *The Wizard of Oz* (*Oz Büyücüsü*) filminin serbest bir uyarlaması olduğu söylenebilir. Filmdeki bu ilişkiyi güçlendiren isimler ise Doğunun kötü cadısı ve Batının iyi cadısıdır. Lula'nın annesi Doğunun kötü cadısıdır. Mariette'nin kırmızı rujla yüzünü boyadığı sahne, giydiği aykkabılar *Oz Büyücüsü* filmine birebir atıftır. Dinae Ladd, kırmızı yüzü ve uzun tırnaklarıyla karikatürleşmiş bir cadı kompozisyonu yaratır. Bobby Peru'yla Sailor'un bankaya saldırdığı sahnede çıkan çatışmada köpeğin kesik eli alıp aradan ayrılması, usta japon yönetmen Akira Kurasawa'nın *Jojimbo* isimli filmine birebir göndermedir. Ayrıca geçmişle ilgili bağlar haricinde Lynch'in bu filminde ileride çekeceği filmler hakkında ipucu bulmak olasıdır. Mesela filmin ana motifi olarak alev ve yakın plan çekilen yanan kibrit görüntüleri vardır. Yanan kibrit sahnesi *Rabbits* isimli kısa filminde kullanılmıştır. *Blue Velvet* filminde kullanılan sarı yol şerit çizgileri *Lost Highway* filminin ana ögesi olmuştur (Yılmaz, 2004:102).

3.1.2.1.1. Filmin Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri

Kadının konumu açısından David Lynch'e karşı sürülen mizojenist savlar *Blue Velvet* filminde başlasa da, *Wild At Heart* filminden sonra yeniden güncellik kazanır. Sebep olarak filmdeki bir hayli sahnede kadınları küçültücü bir metin okunmasıdır. Özellikle de mizah unsuruna dönüştürülen Mariette rolü ve Bobby Peru'nun Lula'ya ettiği taciz sahnesi bu iddalara örnek olarak gösterilebilir. Tüm bu iddalara Perdita Durang karakteri için de söylenebilir (Yılmaz, 2004:103). Filmin kadın karakterlerinden olan Lula Lynch diğer kadın karakterlerinden farklı konumdadır. Şöyleki anlaşılmas mazoşist,

gizemli, entrikacı tehditkar bir kadın değildir. Son derece akıllı, eğlence düşkünü ve güçlü bir kadındır. Lula'nın annesi ise makyajıyla giysileriyle, tavırlarıyla, karakteriyle tam bir femme fataledir. Kendi isteklerini yerine getirmek için sevgilisi Johnnie Faragout ve eski sevgilisini kullanır. Kocasını öldürerek ruhunun katil olduğunu gösterir. Tüm bunlardan dolayı Lula annesini Doğunun kötü cadısı olarak görür.

3.1.2.2. Kayıp Otoban (Lost Highway 1997)

David Lynch 1997 senesi *Lost Highway (Kayıp Otoban)* filmini yapana kadar uzun süre devam eden sessizlik dönemi yaşamıştır. Fakat bu sükutun ardından hem eleştirmenleri hem de seyirciyi sarsan “devrimci” bir üslup denemesi, sinema sanatının hüdudlarında gezinen *Lost Highway* gelir. Lynch'in en iyi bilinen esas konusu olan “masum iyiler katıksız kötülere karşı” bu defa yalnızca yalın bir öykü iskeleti şeklinde görünür ve geleneksel sinemanın temellerini topa tutarak kendi içinde dönüp dolaşan şizoid bir çemberin arkasından gider (Yılmaz, 2004:115).

Filmin senaryosunu David Lynch Barry Gifford'la birlikte yazmıştır. Filmin ismi de yine Gifford'un *Night People (Gece İnsanları)* isimli kitabındaki karakterlerden birinin kullandığı ‘kayıp otoban’ şeklindeki bir kelimedenden kaynaklanır (Rodley, 2010:290).

Film hızla giden bir arabanın içinden bir jenerikle başlar, fonda David Bowie'nin “*I'm Deranged*” adlı şarkısı eşliğinde sarı renkli çizgili bir otoyolu seyrederken ekranda yazılar görünür. Filmin ilk karesinde, Fred Madison (Bill Pullman)sigarasını yakmış, düşünceli bir şekilde görünür. Fred Madison profesyonel bir caz saksafoncusudur. Her akşam bir kulüpte çalar. Evlidir, Renee isimli kızıl saçlı bir karısı vardır. İlişkileri sıcak bir aile görüntüsünü yansıtmaz. Fred güzel karısını kıskanır ve onun kendisine ihanet ettiğini düşünür. Fred'in iktidarsız olması ve karısının tavırları onun şüphelerini daha da güçlendirir. Kıskançlığından deliye dönen Fred bir gün Renee'yi öldürür ve hapse atılır. Olaylar bunden sonra daha da karmaşıklaşır. Filmde aynı kişi iki farklı karaktere, aynı karakter iki farklı kişiye bölünmektedir. Filmin bazı yerleri ise hayal ve paranoya unsurları içerir. Şöyleki, Fred Madison'un Pete Dayton'a dönüşmesi ve karısı Renee'nin femme fatale Alice'e dönüşmesini karısını öldürmesine haklı sebepler çıkarmak görmek istegindendir.

Filmde çok fazla duman imgesi vardır. Lynch'e göre duman çok hareketlidir ve azıcık bir esintiyle biçimden biçime girer. Ancak kamera dumanı dondurur. Hareketli bir şeyleri fotoğrafta görmek heyecan vericidir. Bir miktar hareket eden dumanın binlerce fotoğrafı çekilebilir. Bu resimlerin bazıları ilginç bazıları da güzel olacaktır (Rodley, 2010:289). David Lynch'in *Kayıp Otoban* dahil bir çok çalışmalarında bir ev odak konusudur. Lynch'e göre ev her şeyin hatalı olabileceği bir yerdir. Ses ise bu fıkirden kaynaklanır (Rodley, 2010:296).

David Lynch doğrusal olmayan bilgisayar sistemlerini değil, geleneksel yöntemlerden yararlanmıştır. Avid ve Lighting gibi doğrusal olmayan bilgisayar sistemleri son zamanlarda pek çok uzun metrajlı filmlerin kurgusunda kullanılmasına rağmen Lynch'e göre bir kurgu için Kem ve görüntü niteliği mükemmeldir. Filmin belirli sahneleri için farklı filtreler ve kamera hızları kullanılarak pek çok deneme çekimi yapılmıştır (Rodley, 2010:310).

Lost Highway filmi, yanıtladığından daha çok soru sorar ama *Mulholland Dr.*'dan farklı olarak çok az gerçeküstü olayı bünyesinde barındırır. Pete/Fred'in çözümsüz sorunları, her ne kadar düşsel ve mantıkdışı olduğu halde inandırıcı bir özelliği vardır. Burada surrealizm duygusunu oluşturan bireysel karakterlerdir. Film rastgele de olsa gerçeklik dünyasına o denli köklü yerleşmiştir ki, seyirci aynı Fred gibi, bununla yüzleşmektedir. Fred'in Pete'e dönüşmesiyle kafa karışıklığı oluşur; bunu sözcük anlamıyla algılayabilir ya da ölüm cezası arifesinde bir adamın uyandırılmış bir bölünme olduğu savunulabilir. Varyasyon göz önünde hemen hemen hiç kışkırtıcı sebep olmadan ortaya çıkar.

“Lynch'in çalışmalarında kendine yer bulan canlandırma, tiyatro, yapaylık ve röntgencilik (voyeurism) olgularının doğasını vurgulayan ekran (anlatım) sesi; kendisinin hikaye örgüsü içinde müziği de kullanmasıyla bir ileri seviyeye taşınır. Lynch'in ekranda anlatım içerisinde birer müzik alanı gibi bestenin ana teması ve motiflerini akla getiren ekran, anlatım dışı bir doğaya sahip nakaratlarla tamamlanan müzikleri kullanması gayet ilginçtir” (Odell, 2012:190).

Lost Highway güçlü bir biçimde müzikal bir yapımdır ve senaryo yazarları David Lynch ve Barry Gifford daha önce müzik araştırması için çok zaman sarf etmişlerdir. Senaryo filme eklenecek ve genel olarak vakalarla aracısız ilişkilendirilebilecek belirli müzik parçaları ifade eder. Film müziğinin çeşit çeşit olması filmin görsel açıdan zenginleştirir. Angelo Badalamenti'nin keskin çığlıklarartan sarksafonu Barry Adamson'un

ahlaksızlığı hatırlatan Mr. Eddy's Theme ile zıtlık oluşmasını sağlarken, Ramstein'in meta endüstriyel nihilizmi keyif kaçırarak, çok aşırı bir sertlik kazanmasını sağlar. *Lost Highway*'de kullanılan popüler ve çağdaş müzikler karakterin duygularını vurgular. Bundan başka filmin müzikleri sinemada kullanılmış en etkili ve çeşitli albümlerdendir. Pete alımlı ve güzel Alice'i anımsadığında, film Lou Reed parçası fonda çalınırken bol fantezili slow-motion'a geçiş yapar ve kendisinin hissettiklerini önemle vurgular. Aynı şekilde Marilyn Manson'un etkili, amansız ve alaksız şekilde tekrar yorumladığı *I Put a Spell on You* Mr. Eddy'nin zorla Alice'e striptiz yaptırdığı soğuk ve adi bir baskıyı yaşatan sahnenin gücünü artırır. Lynch genel olarak anlatıma ait olan duyusal öğeler kullanır (Odell, 2012:122,192).

Pek çok filmde ekran/anlatım dış ses, izleyicinin bir takım seslere olan tepkilerini harekete geçirerek ruh halinin oluşmasını sağlar. Bu yöntemi uygulayan tek yönetmen Lynch değildir; ama o ekran sesini aynı biçimde bir hava yaratamakta kullanır; her ikisinin birleşimi de bir takım sahneleri dayanılmaz şekilde güçlü kılar (Odell, 2012:191).



Resim 3.8. Fred ve karısı Renee evlerine gönderilen videoyu izlediği sahne

İzleme (dikizcilik/ voyeurism) temasına Lynch'in işlerinde sık sık karşılaşılr. *Lost Highway* filmi ise dikizciliğini teknolojik sahaya taşır ve bu biçimde seyircinin sonuçlarına

bakmadan seyretme arzusunu sorgular. Fred dikizlenme mevzusunda paranoyaktır. Görülmeyen bir kimse evine, her akşam daha çok ayrıntılı olarak Fred ve Renee'yi uykudayken videoya çeker. Video kasetleri izledikçe kendi kendilerinin gözetleyicileri olurlar. Bu vakalarla Pete'nin deneyimleri arasındaki ilişki de videodan gerçekleşir. Mr. Eddy Pete'e porno teklif eder, fakat o da Fred gibi "davetsiz" kaseti seyretmek istemez. Sonunda elinde olmaksızın Pete Andy'ı soyamak için evine girdiğinde, Alice'in de oynadığı bir porno filmin duvarında görüntülendiğini görür (Odell, 2012:120).

Lost Highway filminde porno endüstrisinin dahi daha ters tarafının bütün çıplaklığıyla ortaya koyar. Kadın karakterlerini, kafalarına silah dayayarak bir sürü yabancı erkeğin önünde giysilerinin tümünü çıkartmaya ve kendisiyle oral sex yapmaya mecbur eden Mr.Eddy'nin kadın karakterlere baskı yapması hiç de beğenilen bir durum değildir. Bu kadınlar daha sonra da Mr. Eddy'nin fazla abartıya kaçan pornografi istemini gerçekleştirmek için hazırlanmış cinsel aşağılanma partileriyle zirvelere varan hayli karanlık filmlerde oynamaya mecbur edilirler (Keseey, 2011:99).

Fred cinsel açıdan kendine güvensizdir ve kıskançlığı paranoyaklığa yol açmaktadır ama kendisine ait bu gerçeklerle yüzleşmekten kaçınır, bundan dolayı gerçekler, Mystery Man biçimde açığa çıkar. Fred'le alakalı gerçeklerin açığa çıkması amacıyla Mystery Man ona video kasetler gönderir: Evliliğini tehlike altında bırakan ve bir kıskançlık krizi anında eşine önem vermeyen Fred'dir. Video kasetler Fred'in neler yapabileceğini ortaya çıkarmak amacıyla Fred'e kendi bilinçaltından gönderdiği uyarılardır. Fred hücredeyken şiddetli baş ağrısı geçirir, tersten havaya uçan kulübe gibi kafasında parçalar bir yerde toplanmaktadır ve farklı birisine dönüşmektedir: Pete Fred'in gerçeklerden kaçınmak için düşlerinin vücut bulmuş şeklidir, karısı Renee'yi katletmiş olduğu gerçeğini kabullenmeme yoludur. Karısı Renee'nin Alice olarak yaşamını sürdürdüğünü ve özlediğini hayal eder. Ama Fred kendi kıskançlığıyla hiçbir zaman ilgilenmez ise de kıskançlığı onun arzularını tuzağa düşürüp ele geçirmek için geri döner. Benzer şekilde Fred'in karısı Renee'nin onu başkalarıyla aldattığını düşünmesi gibi, Pete de Alice'nin bayağı bir kadın olmasından korku duymaya başlar. Alice Pete'nin belleğinde düşlerindeki kadından bir femme fatale'ye dönüşür ve onu ansızın terk ettiğinde korktuğu başına gelir, hayalleri suya düşer (Keseey, 2011:100).

3.1.2.2.1. Filmde Femme Fatale Karakteri ve Temsilleri

Filmde kızıl saçlı Renee kapalı giysiler giyerken; sarışın Alice ise dekolteli frapan giysiler giyer. Yani Fred Madison'nun eşi Renee frijiti, fakat oto tamircisi Pete Dayton'un sevgilisi Alice ise fahişeyi çağırıştırır. Fred ve Pete ayrı ayrı aktörler tarafından canlandırıldıkları ve farklı kişiliklere sahip olmalarına rağmen aynı kişiyi oynadıkları söylenilebilir. Bundan başka filmde Alice ve Renee karakterlerinin aynı oyuncu tarafından canlandırılması da filmin aynı çiftin iki söylence sunumunu ihtiva ettiğine dair başka bir gönderme olarak addeedilebilir. Fakat filmde ikili gösterenler sadece Pete/Fred ve Alice/Renee değildir. Alice'nin sevgilisinin korumaları, dedektif polisler, Pete'ı izleyen gizli polisler ve hapisane gardiyanları da ikilik gösteren kişilerdir. Tüm bunlar ister bilinçli isterse de öykü olarak filmin parçalanmışlığını gösterir (Yılmaz, 2004:121).

Lost Highway (Kayıp Otopan) filmi sinemacıları esinlendirebilecek kadar yaratıcı fakat anlaşılması zor bir filmidir. Filmin ilgi çeken kamera kullanımı ve görkemli sesleri öyküyü geleneksel bir gerilim durumu yaratmakla kalmaz; izleyiciyi; *Lost Highway*'deki (*Kayıp Otopan*) kişilerinin kendilerine yabancılaşmaları gibi, filmi; aklınızı nasıl ele geçirdiğini ve kendinizi yadırgaya bildiğinizi görmeye mecbur ederek akışı karıştırarak bozar. Filmde bütün bunlar kara filmin klişeleri kullanılarak yapılır. Bunun en bariz örneği tam anlamıyla bir femme fatale olan Alice'dir. Bundan başka filmde oluşan güvensizlik ortamı atmosferik açıdan kara filme benzerdir. Filmin ilk hikayesinde Fred'in karısı Renee bir femme fatale değildir. Fakat kocasına ihanet etme olasılığı vardır ve Fred'de bu paranoya ve kuşku ile yaşanmaktadır. İkinci hikayede ise Pete Dayton'un sevgilisi Alice ise tam anlamıyla bir femme fataledir ve birinci öyküdeki Fred'in kuşkularının inikasıdır. Gerçek yaşamda geride kalan kadının yansıtılan, onun film noirdeki yansıması femme fatale'in de gösterilen olduğunu görmek de bu filmde mümkündür. Fakat klasik noir filmde femme fatale'in cinsel yönden neler yaptığı, görülmemesine rağmen, Alice'nin yaptığı her şey en ince ayrıntısına kadar izlenir (Yılmaz, 2004:123).

3.1.2.3. Mulholland Çıkmazı (Mulholland Dr., 2001)

'Muhtemelen', 'herhalde', 'belki': Bu üç kelime, iş filmi açıklamaya geldiğinde Lynch'in kendisini sunacağından çok daha fazla şey ifade etmektedir. Bu isteksizlikle ilgili bir fikir edinmek için sinopsisinden öteye bakmaya gerek yoktur: "Birinci bölüm: O

kendini tam bir gizem içinde buldu. Bölüm iki: Üzücü bir yanılsama. Bölüm üç: Aşk. Bir başka üç kelimeyle, “Hiç soru sorma” (Rodley, 2010:345).

Mulholland Çıkmazı aslında televizyon dizisi olarak ABC- kanalı tarafından yayınlanması için çekimi planlanmıştır. Fakat pilot bölümü izleyen ABC- kanalı ortaya çıkan şeyin süresinin iki saatten fazla olduğu ve Lynchvari buldukları için rafa kaldırdırılır. Fakat Fransız film yapımcıları Alain Sarde ve Pierre Edelman Lynch’e bu dizi tasarısının sinema filmine dönüştürme teklifini sununca *Mulholland Çıkmazı* gün yüzü görmüş olur (Odell, 2012:136,137). Anka kuşu gibi küllerinden yeniden doğan *Mulholland Dr.* kenara itilmiş bir deneme bölümüyken Palme d’Orr ödülünü kazanır (Odell, 2012:132).

Lynch’in *Wild At Heart*, *The Straight Story*, *Lost Highway* ve *Mulholland Dr.* gibi filmlerinde baskın motif yoldur. Lynch için yol, düşündüren, bilinmeyene doğru götürendir. Lynch *Mulholland Dr.*’nin verdiği imkanlardan hem *Lost Highway* filminde hem de Mr. Eddy’nin araba kullanma sahnesinde hem de *Mulholland Çıkmazı* filminde mekan olarak kullanmıştır (Rodley, 2010:350).

Lynch filminde Bill Wilders’in *Sunset Bulvarı* filmine gönderme yapar. Şöyleki filmde *Sunset Bulvarı* yazılı yol tabelası olan bir çekim vardır. Bundan başka *Sunset Bulvarı* filmi stüdyo sistemine karşı hicivsel yaklaşımda bulunmuştur. Aynı şekilde *Mulholland Çıkmazı*’nda da Hollywood’da yönetmen bazı şeyleri yapmaya mecbur etmelerini eleştirmiştir (Rodley, 2010:356,357). *Mulholland Çıkmazı* zamansal açıdan yapıldığı döneme ait olsa da geçmişte özellikle 1930’lu, 1940’lı ve 1950’lili yıllarda yaşandığı hissini uyandırmıştır (Rodley, 2010:362). Filmde pek çok sahnede 1950’liler yansıtılmaktadır. O zamana ait müziğe ve estetiğe göndermeler bulunmaktadır. Adam Kesher’in filmi için yaptığı deneme çekimlerinde söylenen şarkılardan. Betty ve Rita’nın giysilerine kadar pek çok öge 1950’lileri yansıttığı sezilmektedir. Fakat filmin 2000’lilerde çekildiği de belli olmaktadır. Filmde zamansızlık duygusu tekinsiz atmosferine büyük destek vermektedir (Yılmaz, 2004:143).

Lynch’in bu filmi Hollywood’un görünmeyen yüzünü ortaya çıkaran bir kimlik arayışı hikayesi; geleneksel anlatım kalıplarının arasına tekrar sunulduğu, ya da tahrip edildiği bir gerilim; Hollywood’a film yıldızı olmak için gelen genç ve güzel bir kızın

başından geçen “Amerikan kabusu”nun izleyiciyi hypnotize edici, hayali görsel dışarı vurumudur (Yücel, 2003).

Filmde kadınların giysileri ve makyajları abartıya kaçmasa da cinsellik neredeyse ön plandadır. İzlenen ilk iki filmde de cinsellik fazla yer alsa da hem *Wild At Heart*’da hem de *Lost Highway*’de cinsel ilişkiler kadın ve erkek arasındadır. Fakat *Mulholland Dr.* filminde lezbiyen aşkı, Betty’nin Rita’ya olan aşkı yer almaktadır.

David Lynch *Mulholland Dr.* filmini, ensest özellikteki *Sunset Bulvarı* (Yön: Billy Wilder, *The Sunset Boulevard*, 1950) ve *The Player* (Yön: Robert Altman, *Oyuncu*, 1992) filmleri gibi “Hollywood üzerine Hollywood” filmlerini parça parça şekilde derinlemesine gözden geçirmek için yararlanır ve bu filmlerin temellerini benimseyip Tinseltown egosantrizmin iki yüzölçümünü ortaya çıkarır. Bu yönden bakıldığında tek “gerçek” Sliencio Club’ta gerçekleşir. Tiyatro genellikle sinemadan gerçekçi olarak tasvir edilir; ama Sliencio Club bunun dahi gerçek değil yapay olduğunu savlar; çünkü seyirci, film üzerine aslında gerçekleşmeyen performansı ve izleyiciyi seyetmektedir. Sliencio Club’da iki esas karakteri izleyici olarak seyredirken sarf edilen zaman, Lynch’in tatlandırıcı denizcilik olgusunu belirtir (Yılmaz, 2004:138,139). *Mulholland Dr.* filminde Rebekah Del Rio’nun Sliencio Club’da *Crying* parçasını ispanyolca yorumladığı sahne Margette’in ‘*Ceci nest pas un pipe*’ eserinin müzikal bir karşılığıdır. Rebeka sahnede düşüp bayıldığında sahne devam eder. Demek ki, bu performans canlı değildir. Sunucunun da söylediği gibi ve benzeri şekilde orkestranın kendi devinimleriyle ahenkli şekilde çalması gibi “*It is a illusion-bu bir yanılsama*”dır (Zizek, 2014:61). David Lynch de aynı şekilde müzikleri kendisi seçer ve müziğin sahneyle uyum sağlamasına özen gösterir. *Mullholland Dr.* (*Mullhollan Çıkmazı*,) filminde Rebekah Del Rio’nun seslendirdiği şarkı hakiki kayıttır (Rodley, 2013:380).



Resim 3.9. Rebekah Del Rio'nun Slencio Club'da *Crying* parçasını seslendirdiği sahne

Lynch dünyası etkili bir biçimde “gülünç yücenin” dünyasıdır: en etkili komik sahnelerle önem verilmelidir. Ama, aynı zamanda komik-fazla seer “kötü” karakterleri de ciddiye almak lazımdır. Ayrıca *Wild At Heart* (Vahşi Duygular,)filmindeki Bobby Peru karakteri gibi antipatik figure dahi çok fazla fallik “yaşam gücüne” şartsız bir Yaşam-Belirtisine yanıt olarak gelir; Michel Chion'un söylediği gibi o, sevinçli bir şekilde kendisini silahla vurduğu zaman bütünüyle kendisi çok büyük bir fallustur, kafası fallus başıdır. Özetle gnostik dualizm çerçevesinde, Lynch'in erkek kahramanların material-alıcı tarafını onların aşırı saldırgan iradeleriyle karşı karşıya getirmede çok basittir. Örneğin: *Wild At Heart* filminde en başındaki ilk şiddetli görüntüde Sailor onu öldürmek isteyen kiralık katili döve döve öldüren, kendi gazabına, “onunla yürüyen ateşin ” ham gücüne “bırakır” ve buradaki önemli nokta tam da insanın bu güçlü “bilinçdışının” iyi olanla karşı karşıya getirmeyecek olmasıdır- Hegelce söylenirse, onların spekülatif özdeşliğini ileri sürmek gerekir (Zizek, 2014:62).

Lynch'in dünyasında, bir insanın psikolojik vahdeti bir taraftan, gizemli bir biçimde ayınleştirilmiş tavrın bir sıra klişesine dağılır ve diğer taraftan dayanılmaz derecede yoğun, yıkıcı psişik bir gücün “ham”, kaba, uluhiyet çıkarılmış patlamalarına dağılır. Bu gerçeklikten çıkarma efektin değeri görüldüğü gibi Lynch'in günlük aseptic sosyal gerçeklik ve onun fantazmatik parçasını, yüzeyi ve “bastırılmışını”-aynı yüzeye yerleşmesini sağlar. *Lost Highway* filminin yapısı da bu sebepten içkin ihlal mantığını iletir: Filmin ikinci bölümü birinci bölümde betimlenen gündelik sıkıntılı yaşamın fantazmatik içkin ihlalidir. Dikle yatayın yer değişmesi farklı bir sonuç getirmesini sağlar: filmin fantazmatik temelinin tutarlılığını dağıtır. Filmin öykülemesinde olub bitenlerin

ikircikliği son evrede noir dünyanın altında yatan fantazmatik çerçevenin kendi tereddütü ve tutarsızlığıdır (Zizek, 2014:65,66).

“Yani genellikle Lynch’in bizim (izleyicinin) yüzüne noir evreninin altında yatan fantazileri sergilediği öne sürülür – evet, ama aynı zamanda bu fantazmatik desteğin tutarsızlığını görünür kılar. *Lost Highway*’in iki temel alternatifine okuması bu yüzden, “Çay mı, kahve mi? Evet, lütfen!” fıkrasında olduğu gibi içinde “her ikisine de sahip olacağın” düş mantığına benzer bir şekilde yorumlanabilir: önce onu yemeyi düşlersin, sonra onu almayı/ ona sahip olmayı, çünkü düşler çelişki nedir bilmez. Düş gören kişi bir çelişkiyi iki birbirini dışlayan durumu peşpeşe sahnelererek çözer; aynı şekilde, *Lost Highway*’de kadın (esmer Arquette) yok edilir, öldürülür, cezalandırılır ve aynı kadın (sarışın Arquette) erkeğin elinden kaçır ve zaferle gözden kaybolur...¹²

Lost Highway bu yüzden noir’in fantazmatik evreni doğrudan toplumsal eleştiri yoluyla (arkasındaki tatsız bir toplumsal gerçekliği tasvir ederek) değil, onun fantezilerini açıkça, daha doğrudan sahnelererek, yani onların tutarsızlıklarını maskeleyen o “ikicil tümenden ayrıntılandırma” olmadan “kateder” (Zizek, 2014:68).

Çıkarılacak en son sonuç “gerçekliğin”, onun yoğunluğunun deneyiminin basitçe tek bir fanteziyle değil fantezilerin tutarsız çokluğula desteklendiğidir – bu çokluk “gerçeklik” olarak deneyimlediğimin o nüfuz edilmez yoğunluk efektini yaratır. Öyleyse, bu, *Lost Highway*’in tek bir konunun bilinçdışı fantezisinin kurulmasından çok daha temel bir psişik düzeyde (ilkel uygarlıkların, reenkarneyonun, ikiz kimliklerinin farklı bir kişi olarak yeniden doğmanın vb. Evrenine daha yakın olan düzeyde) geçtiğini söyleyen, o New Age eğilimli eleştirmenlerle verilecek başlıca yanıttır. Bu “çoklu gerçeklik”gevezeliğine karşı farklı bir yönde ısrar etmek gerekir. Gerçekliğin fantazmatik desteğinin kendi içinde zorunlu olarak çoklu ve tutarsız olması olgusundandır.

3.1.2.3.1. Filmde Femme Fatale Karakterleri ve Temsilleri

David Lynch, “*Kayıp Otoban*” filminde sarı çizgili şeritle anlatmaya başladığı gibi *Mulholland Çıkma*zı filminde de aynı yaklaşımı onaylamakta fakat bu filmde hikayeyi bir spiralin içine sokmaktadır. Filmin ilk iki bölümü Hollywood’un saf kızı Betty, kaza sonucu hafızasını kaybeden Rita’nın asıl kimliğini bulmasına yardımcı oluyor. Final bölümünde ise Betty Elmas narkotik düşkünü Diane Selwyn’e, hafızasını kaybeden Rita ise Camilla Rhodes’e dönüşür.

¹² Slavoj Zizek, David Lynch Gülünç Yücenin Sanatı, çev. Sabri Gürses, Encore Yayınları, İstanbul, 2014, s.67

Mulholland Dr. zamanı çizgisel şekilde incelemek; bunun yerine zamanın çevrimsel veya işlenebilir olduğunu savlayacağınız kendine özgü bir mantığa sahiptir. Bir zaman sonra *Mulholland Dr.*'da Rita ve Betty'nin yanında olduğu cesedin aslında Diane Selwyn yani Betty'nin kendisi olduğu anlaşılır. Betty/Diane ile Rita/Camilla karakterlerindeki ikili kimlik filme düşsel bir mantık katarak kişi kendinin, çürümüş bedenini bulabilir. Sinema dilini algılama biçimimiz anlatı ve sahneler arasındaki zamansal ilişkiyi algılayabildiği için Betty ve Diane'nin tek ve aynı kişi olduğunu kabul ederiz. Aynı şekilde filmde bunun tümüyle gerçek olmayabileceği de sezilir. Bu zamansal bir ifade veya karakterde bir değişim de olabilir; böylelikle filmin kendi mantığı bozulur.

Betty Diane'nin "hem bir kaçış fantezisi hem de gerçeklerle yüzyüze gelmesini sağlayan vicdanıdır." Betty gene de ruhsal güç ve coşku veren bir şey olduğu aklından geçirmektedir; cesaretli dedektif bir bilmece gibi tanımlanamayan kimlik sorunu çözmekte kararlıdır. Ayrıca 'Betty ve Rita' Nancy Drew hikayelerindeki gibi aynı şekilde birbirine gençlik dostları gibi bağlanmıştır. 'Betty' performansı sadece değersiz bir oyun değildir. Betty Diane'nin iyi yanındır; kendisini iksinti ve ümitsizliğe taşıyan cinsel kıskançlık ve film rollerinden ötürü çekişme dönemi başlangıcındaki 'Rita'/Camilla'yı seven saf, ümitli Diane'dir (Keesey, 2011:104).



SONUÇ

Bu tezin giriş bölümünde de belirtildiği üzere Kara filmi tanımlamak zordur. Kara filmi kavrayabilmek ve tanımlayabilmek için uğradığı evrime göz atmak gerekir. Klasik dönemden yeni döneme oradan da future dönem de dahil olmakla kara filmler büyük bir değişiklik göstermiştir. Hem filmler görsel değişimleri yaşamış hem de karakterler dönemin şartlarına uygun şekilde evrim geçirmiştir. Fakat kara filmlere has olan karamsarlık, günümüze kadar ulaşabilmiştir. Aynı zamanda kara film, genel konusu olarak niteliksiz ve silik karakterlerin uğraştığı varoluşsal problemleri ele alışıyla günümüze kadar benzer konular işlenmiştir.

Sinema ve eğlence endüstrisi geliştikçe kara film de evrim geçirmeye devam etmiştir. Sanatsal kuralları tanımazlıktan gelen postmodern estetik, kara filmin melezleşmesine, hem pop kültüre hem de geçmişe atıflar yapmasına imkan tanımıştır. Örneğin, Quentin Tarantino sinemasında siyah sömürge filmlerinden Japon samuray filmlerine kadar pek çok referans bulunmaktadır. David Lynch sinemasında ise hem kara film hem ponografi hem korku hem de yol filmi gibi çeşitli türlerin birleşmesi söz konusudur.

Kara film yeni dönemde postmodern sinemaya özgü parçalanmış anlatıya uyum sağlamıştır. Postmodern kara film aynı zamanda geriye dönüşlü bir yapı sunarak kara filmin Altın çağını popüler kültür yorumlamaya çalışmıştır. Aynı zamanda kara filmin popüler kültür, kadın ve kadın hareketi gibi konulara önemli katkıda bulunduğu söylenilebilir. Toplumda güç kazanan kadın rolü kara filmler aracılığıyla izlenilebilir. Kara film postmodern çağda sadece erkeklerin değil aynı zamanda kadınların da fantezi kurabildiği ve üretebildiği bir alan olmuştur.

Kara filmde erkek kahramanın içinde bulunduğu kimlik sorunu postmodern çağa özgü bir diğer olgudur. Tıpkı postmodernizm gerçekliği sorguladığı gibi postmodern kara filmde kahramanın kimliğini sorgulamaktadır. Kimliklerin karıştığı postmodern dünyada kara film kahramanı yolu neredeyse bulamayacakmış gibi kaybetmiştir. Postmodern dünyada gerçekleşen varoluşçu problemleri betimleyen film örneklerinden biri de *Blade Runner* (Yön: Ridley Scott, *Bıçak Sırtı*,1982) filmidir.

Kara filmin bir diğer önemli özelliği Amerikan ana akım sinemasına benzer bir şekilde hiçbir zaman popülerliğini kaybetmemesidir. Amerikan sinemasının western ve müzikal gibi türleri belirli bir zamanda popülerlik elde ettikten sonra ortadan kalkmışlardır. Bu türlere ait film

ara sıra beyazperdede görünmüştür fakat bahsedilen türler bir daha eskisi gibi popüler olamamışlardır. Fakat bu türlerin bazı ortak kodları günümüz kara filmlerinde görülmektedir.

Kara film ise aksine hiçbir zaman popülerliğini kaybetmemiştir. Kara filmin ilk dönemi olan Altın çağın bitmesiyle kara film sona ermemiştir evrim geçirerek yeni bir formda yeniden ortaya çıkmıştır. Her dönem değişimler geçiren kara film dönemin sinema şartlarına da uyum sağlamıştır. Kara film klasik, yeni ve future dönemleri adı altında sınıflandırılması da bu durumun ispatıdır. Görüldüğü gibi kara film hem evrim geçiren hem de sinemanın dönüşümünde rol oynayan sağlayan çevrimsel bir hareket yaratmıştır. Buradan yola çıkarak kara filmin gelecekte de yine aynı şekilde değişiklikleri içinde barındıracağı söylenebilir.

Kara film, keşfedilişinden beri anlatı ve çekim tarzına kadar pek çok konuda klasik Hollywood sinemasından ayrılmaktadır. Kara filmin kadın karakteri *femme fatale* klasik Hollywood karakteri gibi mağdur, edilgen değil, aksine güçlü ve ölümcül kadındır. *Femme fatale* başka deyişle ölümcül kadın, savaş sonrası gerçekleşen toplumsal değişimlerle kadının toplumda güçlenmesi sonucunda oluşan erkek paranoyasının bir yansımasıdır. Fakat bu paranoya aynı zamanda fanteziye neden olmuştur. *Femme fatale* ölümcül olduğu kadar aynı zamanda tahrik edici bir özelliği de vardır. Kara filmde *femme fatale*'in aksine erkek kahraman güçsüzdür ve her zaman kurban konumundadır. Erkek ne kadar içine düştüğü durumdan çıkmaya çalışsa da daha aşağı bir konuma düşer.

Kara film türü ile ilgili literatürde kadınların diğer türde olan filmlerdeki kadınlara nazaran daha etken bir yapıya sahip olduğu belirtmektedir. Bu yüzden kara filmdeki kadının konumu hakkında varsayımların akıllı, etken, kariyer sahibi, kendi kararlarını kendisi verebilen, herhangi bir erkeğin yardımının ve korumasına muhtaç olmayan güçlü kadınlardır. Fakat klasik noir'e ait izlediğimiz film örneklerinde ise güçlü kadın modeli varsayımlarına uygun düşmemektedir. Şöyle ki, genelde kararlı, isteklerini gerçekleştirmek isteyen kadınların hemen hepsi kendileri kazanmamakta, başkalarının zenginliklerini elde etmek için entrikalı, riskli planlar kurmaktadır. Bu planları kendileri yapsalar bile gerçekleştirmek için bir erkeğin saf hisslerini (aşklarını) kullanırlar. Kadınlar güçlerini kötü yönde kullanıyorlar. Örneğin *Double Indemnity*'de Phylless, *The Killing*'de Sherry, *Sunset Boulevard*'da Norma gibi. Üstelik *femme fatale*'lerin kötü kadın olduğunu aydın şekilde görülmesi için filmlerde onların alternatifleri de var Phylless/Lola, Sherry/Fay, Norma/Betty gibi örnekler.. Entrikalı işlerle uğraşmayıp kendi ayakları üzerinde duran kadınların kimliği konu aşk olunca doğru aksettirilmemektedir. Mesela

Laura filminde Laura Hunt, kendi azmiyle başarı elde etmiş reklamcı bir kadındır. Fakat filmde yemek yapamadığının altı çizilen ve başkalarının torpiliyle kariyer elde eden biri olarak yansıtılmakta kadın kariyeri seçerse kahvaltı bile hazırlayamayacak kadar beceriksizmiş gibi yansıtılmaktadır. Diğer bir örnek olan Dr. Constance Paterson başarılı ve işkolik bir psikiyatristtir. Fakat yine aşk konu olunca profesyonel psikiyatristten şefkatli sevgiliye dönüşür.

Bu tezde ele aldığımız yeni kara filme ait izlediğimiz film örneklerinde ise kadınlar; klasik dönemdeki gibi entrikalı riskli planlar kurup zenginliğe kavuşmak isteseler de, yeni dönemin kadınları klasik dönemin kadınlarından daha cesur ve katil ruhlu kadınlardır. Tütün iki döneminin kadınları etken yapıya sahip olsalar da bu etkenlikleri katillikle, kötülükle eş tutulmaktadır. Kadın edilgen olması meleksi, etken olması şeytani olarak sunulmaktadır. Yani kara film türünde baş eğmeyen, özgürlüğünü isteyen kadın kötü olarak temsil edilirken diğer yandan kadına yakışan annelik ve eş olmak olarak sunulmaktadır. Kariyeri seçen kadın mutsuz, kötü ve tehlikeli olarak gösterilmektedir. Kara film türü diğer türlerdeki toplumsal kurallara ve cinsiyetçi yaklaşıma karşı çıkarak erkeğin karşısına güçlü ve etken kadınlar sunmaktadır. Ancak güçlü ve etken kadınlar şeytan olarak temsil edilmektedir. Bu nedenle kadının edilgen ve itaatkar yapıya sahip olması gerektiği görüşü hakim olmaktadır. Bize göre bu tür de erkek merkezlidir, kadınların gücünü ve aklını ya yok sayan ya da çarpıtan bir görünüm arz etmektedir.

Tarantino sinemasında da kadın edilgen ve bağışlayandan çok intikam alan, savaşçı ortamından çıkıp şiddetin beslediği karanlık dünyada gösterilmiştir. Tarantino filmlerinde kadınlar eril sıfatlara sahip şekilde sunulmaktadır. Genelde erkek dünyasının egemenliğini sürdüren mevzular üzerinde duran Tarantino, kadınlarını da filmlerinde bu eril dünyaya uygun biçimde şekillendirmiştir.

Tarantino'nun kadınları olan Mia Wallance, *The Bride* ve Jackie Brown etken, cesur, maskülen yapıya sahip (yani kumar oynayan, macereperest, salon kadınları değil) kadınlardır. Tarantino filmlerinde femme fatale'lerine haklı olduklarını göstermektedir. Örneğin *Kill Bill* filminde para için değil, çocuğunun, eşinin intikamını almak için savaşan kadın tipi sunulmaktadır. Jackie Brown ise rahat yaşam için riskli bir plan kursa da filmin başında Jackie'nin başına gelenler onu haklı çıkarmaktadır. Tarantino'nun bu üç kadınından sadece Mia Wallance edilgen konumdadır.

Söyleşilerinin birinde Tarantino'ya filmlerinde başrol kadın karakterlerin neden bu kadar ataerkil yapıya sahip şekilde gösterildiği sorulduğunda; “Kız Gücü”nü sevdiğini belirtmiştir. Bu sebeple Tarantino filmlerinde kadından görsel bir meta olarak yararlanırken aynı zamanda ataerkil davranışlarla ile de bir sunum yapmaktadır.

Tarantino'nun aksine David Lynch kadınlarını eril sıfatlara sahip ataerkil düzene uygun şekilde sunmaz. David Lynch kadınları ne istediğini bilen, amacına ulaşmak için kadınsallığını kullanan, feminen yapıya sahip kadınlardır. Lynch filmlerinde katıksız kötü mutlak iyiye karşı düşüncesi kadın karakterlerde de kullanmıştır. Örneğin, *Wild at Heart* filminde doğunun kötü cadısı olan Mariette iyi kalpli Lula'ya karşı ya da *Lost Highway* filminde sarışın femme fatale Alicia kurban konumunda olan Renee'ye karşıdır. *Mulholland Dr.* filminde ise Diane /Camilla ikilisi ise farklı konumdalar. Şöyle ki, burada suçsuz taraf yok. Diane Camilla'nın katili fakat Camilla Diane'ya ihanet ederek onu şöhrete değiştiriyor.

Sonuç olarak şunu söyleyilebilir ki, her iki kara film yönetmeninin ortak özelliklerinden biri de hem David Lynch hem Tarantino filmlerinde şiddeti bolca kullanırlar. Fakat kendine özgü tarzlarıyla Tarantino fiziksel şiddeti kullanır, David Lynch ise psikolojik şiddeti kullanır. Farklı tarzlara sahip her iki yönetmenin ortak noktası tek çizgi üzerinde gitmeyi sevebilmeleridir. Örneğin Tarantino kadınlarını davasında haklı kadınları yansıtır fakat yönetmenin izlenilen üç örnek filmin içerisinde *Pulp Fiction*'da sapma vardır. Yani kurban konumunda olan tek femme fatale Mia Wallance'dir. David Lynch de filmlerinde kadınlarını iyi ve kötü olarak karşılaştırmalı sunsa da *Mulholland Dr.* filminde bu düşünceden sapmıştır.

Tezde çözümlenen Kara Filmin hem klasik hem yeni (neo) hem de future dönemlerine ait film örneklerinde kadın karakterlerin benzer ve farklı özellikleri aşağıdaki tabloda belirtilmiştir.

Klasik Kara Filmin Özellikleri	Klasik dönemin kadınlarının özellikleri	Yeni (Neo) Kara Filmin Özellikleri	Yeni dönemin kadınlarının özellikleri	Future Kara Filmin özellikleri	Future dönemin kadınlarının özellikleri
Hırsızlık, narkotik kaçakçılığı, şiddet, ölüm, tehdit, cinsellik kara filmin temel özellikleridir . Geleceyi düşünür.	Nesnel konumdadırlar , fakat etken ve başına buyruk , isyancı, kadınlardır. Örnek olarak; <i>Çifte Tazminat</i> filminde Phyless, <i>Şeytanın Kızı</i> Gilda filminde Gilda, <i>Son Darbe</i> filminde Sherry, <i>Sunset Bulvarı</i> filminde Norma karakterleri	Tenhalık, amnezi, paranoya temel özelliklerdi. Kaybedilmi ş geçmiş ve şimdiki düşünür. Örnek olarak ; <i>Kayıp Otoban</i> ve <i>Mulholland Çıkmazı</i> filmleri.	Özne konumdadırlar , alışlagelmiş anne ve sadakatli eş modelinden farklıdırlar, etken, sadakatsiz sevgili, duygusuz, kariyer sahibi, katil ruhlu ve özgürdüler. Örnek olarak; <i>Son Tahrik</i> filminde Bridget Gregory, <i>Yasak İlişkiler</i> filminde Myra Langtry ve Lily Dillon, <i>Temel İçgüdü</i> filminde Catherine Tramell, <i>Öldüren Cazibe</i> filminde Alex Forest, <i>Güzel ve Çarpık</i> filminde Narcy, <i>Kayıp Otoban</i> filminde <i>Wild At Heart</i> filminde Mariette, <i>Kill Bill</i> filminde The Bride, <i>Disclourse</i> filminde Meredith Johnson karakterleri.	Film Noir ve Science Fiction birleşmesidir . İnsan hayatına umutsuz gelecek vaadeder. Örnek olarak ; <i>Videodrome</i> , <i>Tetikçiler</i> , <i>Karanlılığı</i> <i>Taramak</i> ve <i>Yapay Zeka</i> gibi filmler.	Edilgendirler, nesnel veya yardımcı konumdadırlar, evladını tümtehlikelerde n korumaya çalışan melekse anne rolleri de vardır, Örnek olarak; <i>Yapay Zeka</i> filminde Monica Swinton, <i>Ben Robot</i> filminde Susan Calvin, <i>İsyen</i> filminde Mery karakteri

Bu araştırmanın yapılmasındaki temel maksat kara film (film noir), feminist felsefe ve kadının toplum içindeki konumuyla ilgili araştırma yapan insanlara katkı ve kaynak sağlamaktır.



KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara:İmge Kitabevi.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel,N.(1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmgeler Kitap Evi.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Alptekin, U. (2004). Sinema Karanlık Bir Sokak. Film Noir, *Altyazısı Dergisi*, Temmuz-Ağustos. 51-63.
- Andrew, J., Dudley. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. İstanbul: DorukYayınları, 46.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*, Çev: Salman, Y. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2003).*Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zama*, Çev:Altunkanat, A. İstanbul:Doruk Yayıncılık.
- Bora, A. (2001). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Yemeği ve Kadın Özelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Butler, Andrew. (2011). *Film Çalışmaları*. İstanbul:Kalkedon Yayınları, 58.
- Büker, S., Topçu, G. (2010).*Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: KırmızıKedi Yayın Evi, 278,281.
- Büyükdüvenci, S., Öztürk, Ruken. S.,(1997). *Postmodernizm ve Sinema*.(Birinci Baskı).Ankara: Ark Yayınları,14.
- Coşkun, E. (2003). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul: İzdüşüm Yayınları,
- Cowie, E. (1993)/ *Film Noir and Woman*, pp 121-165. *Shades of Noir* (Eds. Copjec. I) London.
- Çaha,Ö. (1996). *Türkiye’de Sivil toplum ve Kadın*. Konya: Vadi Yayınları.
- Çakır, S. (1996).*Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları .
- Der. Köse, H. (2014). *Kara Perde İran Sineması Üzerine Okumalar*,İstanbul: AyrıntıYayınları.
- Doane M., A., Mellencamp, P ve Williams, L (1984). *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick: Publications of America
- Douglas, K. (2011). *Neo Noir Filmleri*, Çev: Serezli, S. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

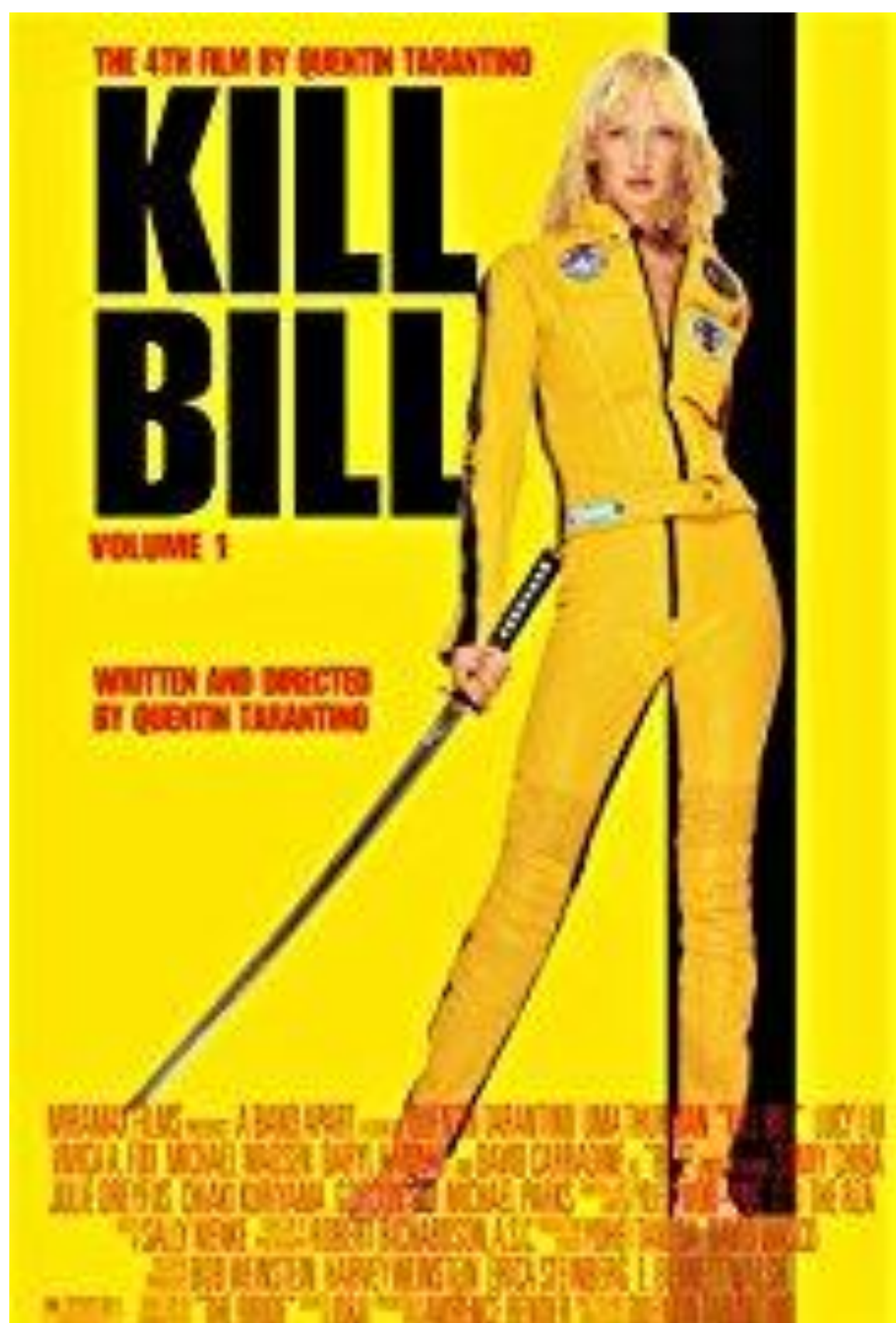
- Ertem, Ü. (2010). *Sinema ve Mimarlık Etkileşiminin Örnek Kara Filmler Üzerinden İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Ünstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Fırıncıoğulları, S. (2013). John Berger/Görme Biçimleri: Özne, 5.27-31.
- Fiske, J. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev: Süleyman, İ. Ankara: Ark Yay.
- Foucault, M.(2003). *İktidarın Gözü*, Çev:Ergüden, İ. İstanbul:AyrıntıYayınları.
- Gabbard, O., Glen, Gabbard,K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema*, Çev: Eradam,Y. Satılmışoğlu, H. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Girginkoç, D. (2004). *Kara Film Sinemada Anlatı ve Türler*. (Edit.Fatma Dalay Küçük Kurt,Ahmet Gürata). Ankara : Vadi Yayınları.
- Güven, G. (1993). Kara Film Üzerine,25. *Kare Sinema Dergisi*, Ocak-Şubat
- Hall, S. (2002). *The Spectacle of th 'Other'. Representation- Cultural Representations and Signifying Practices*. (5. Edition). (ed. By Stuart Hall) USA: Sage Publications.
- Hall,S. (1997). “*The Work of Representation*” *Representation:Cultural Repesantation and Signifying Practices* (Der. S. Hall), L ondon: Sage Publications.
- Hayword, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. İstanbul: Es Yayınları, 49,57.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları*. İstanbul: DerinYayınları, 56.
- Johnston, C. (2005). Karşı-sinema Olarak Kadınların Sineması, *Sinemasal*, 14,77-86.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi*. (İkinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 112,113.
- Kamanlıoğlu, M.(2007). *Feminist Perspektife Özürlü Kadına Bakışın Sosyolojik Değerlendirilmesi Üzerine Kuramsal Bir Çalışma* Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Kaylı, D. Ş. (2010). *Kadın Bedeni ve Özgünleşme*. İzmir: İzmir Yayınevi.
- Kılıç, L. (1998). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış. 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler İçinde*, İstanbul: Tarih Vakıf Yayınları,347,360
- Kırel, S. (2012).*Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi,
- Kitch, C. (2001). *The Girl On The Magazine Cover*. Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Kolker, R., Philli. (1999). *Yalnızlık Sineması*. Ankara: Öteki Yayınevi,
- Kovacs, B., Andreas. (2010). *Modernizmi Seyretmek*, Çev: Yılmaz, E. Ankara: De Ki Basım Yayın,17.

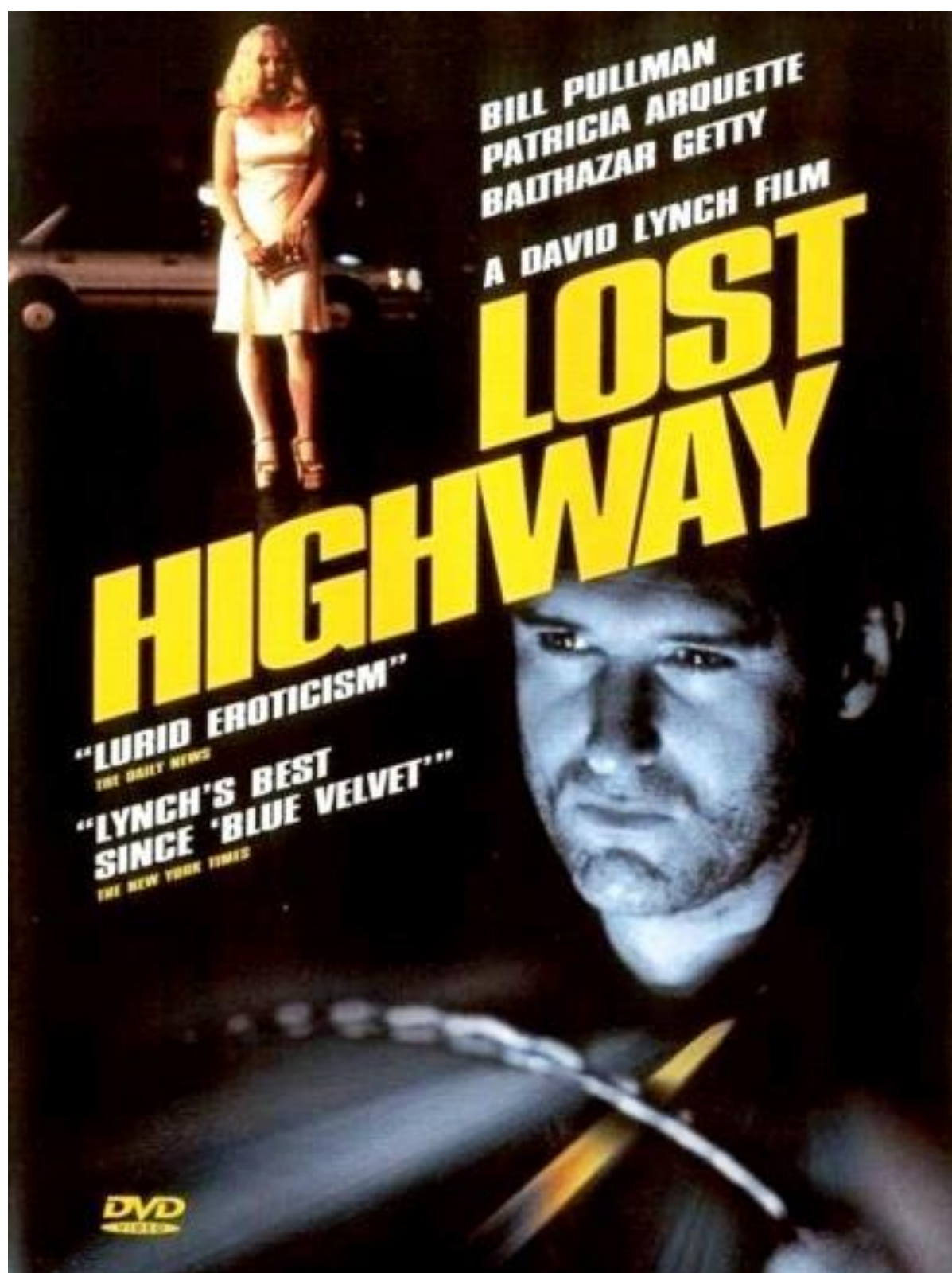
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, Çev: Erdem, N. İstanbul: Metis Yayınları,
- Lippman,D., H.(2009). *Labor and Employment*. Carlisle, R. P. (der), The Great Depression and The World II içinde, New York:Fact on File
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* Çev: Yılmaz, E. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti,
- Monaco, J. (2006). *Yeni Dalga*.(İkinci Basım). İstanbul: PMP Yayın Matbaacılık.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). Palgrave Macmillan UK.
- Mulvey, L. (1993).*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. Çev: Abisel, N. 25. *Kare Sinema Dergisi*, 3,18-24.
- Mulvey, L.(1997). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, N. Abisel (çev), 25.Kare 21-38-46.
- Mutluer, O. (2008). *Yeni Yönelimler Çerçevesinde “Kara Film”*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara.
- Naremore,J. (1998). *More than Night, Film Noir in its Contexts*. Berkely, Los Angeles-London: University of California Press.
- Neale, S. (1993). *Masculinity as Spectacle Reflection on Men and Mainstream in Hollywood Cinema*, London: Routledge
- Nelmes, J. (2003). *An Introduction to Film Studies?*Taylor and Frances Inc.
- Odell, C., Blanc, Le., Michelle.(2012). *David Lynch*, Çev: Ulun, E. İstanbul: Kalkedon Yayınları,
- Orr, J. (1993). *Sinema ve modernlik*,Çev:Bağcıvan, A. Ankara: Ark Yayınları,
- Özarslan, Z. (2015). *Sinema Kuramları-1.Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar*. İstanbul: Su Yayınevi. 157
- Özarslan, Z.(2013). *Sinema Kuramları-2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramları*. İstanbul: Su Yayın Evi.
- Özdemir, T. S. (2003). *Kara Filmler*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın,10.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Alfa Yayınları, 164.
- Öztürk, R., Semire. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan yayıncılık,58.
- Palace, J. A., Peterson, L.,S. (2010). *Film Noir'daki Bazı Görsel Motifler Filmde Yöntem ve Eleştiri* .Der. ve Çev: Yılmaz, E. Ankara: De KiYayınları
- Roloff, B., Seeblen, G. (1997). *Cinayet Sineması Polisiye Sinema ve Tarihi Mitolojisi*, Çev: Kaya,S. İstanbul: Alan Yayıncılık,

- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, Çev:Koç, D. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Smith, S. (1993). *Kadının Sinemadaki İmaji*. Çev: Demiray, E. 25.Kare Sinema Dergisi, Sayı 6: 19-24.
- Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Türk Sinemasında Kara Film: Türsel Bir İnceleme. Selda Bektaş Erciyes Üniversitesi. Sosyal Bilimler Üniversitesi RTS ana bilim dalı 2014
- Weedon, C. (1997). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Wollen, P. (2004). *Göstergeler ve Anlam*. (İkinci Basım). İstanbul: Metis Yayınları, 68.
- Yüksel, A. (1999). Toplumsal Cinsiyet Olgusu Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları. *Kurgu- Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 16, 67-81.
- Zizek, S. (2001). *Gülünç Yücenin Sanatı*. (Çev: Kılıç, S.). İstanbul:Om Yayınları.



EKLER





FILM DAVIDA LYNCHÉ

MULHOLLAND DRIVE

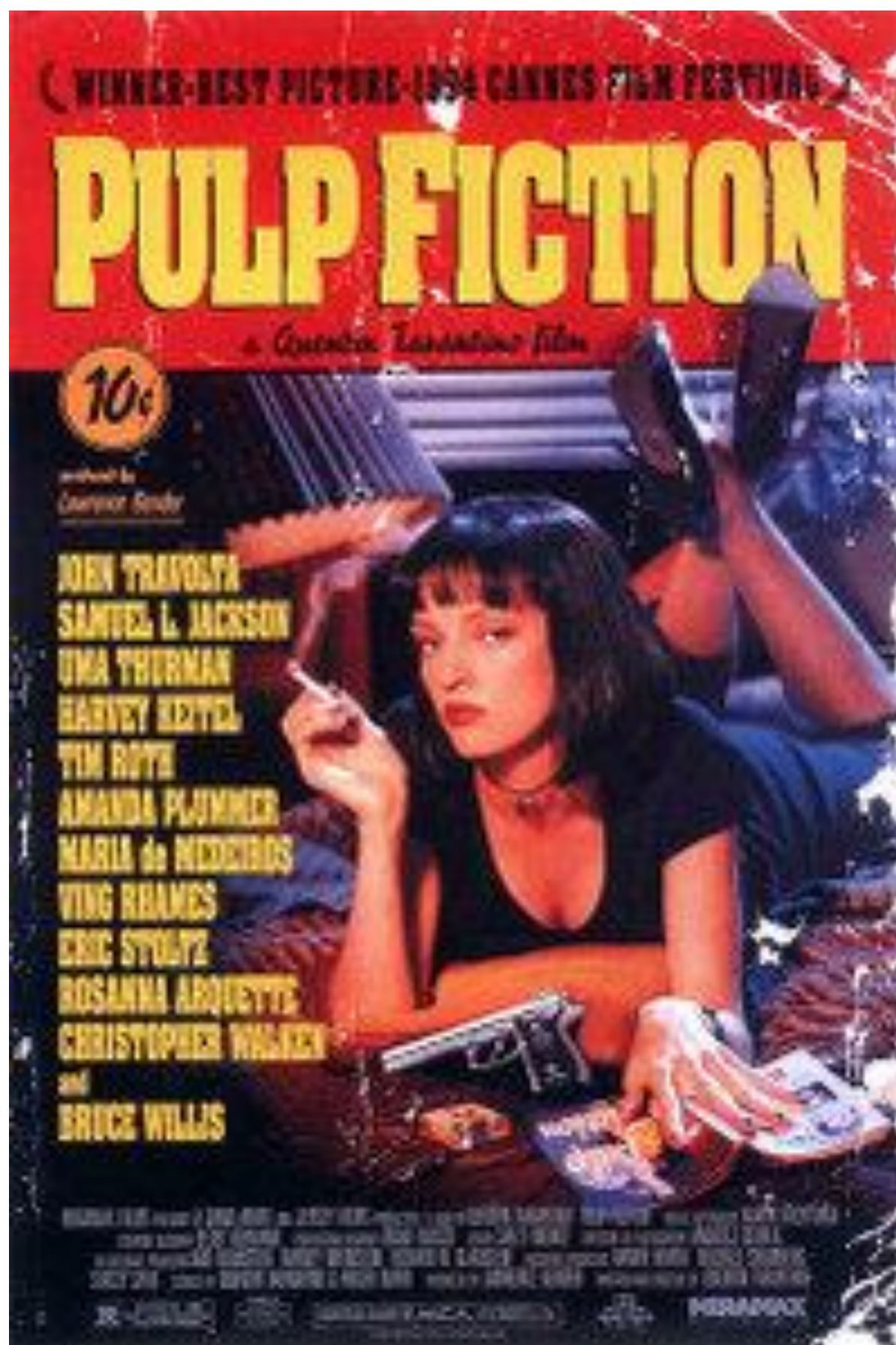


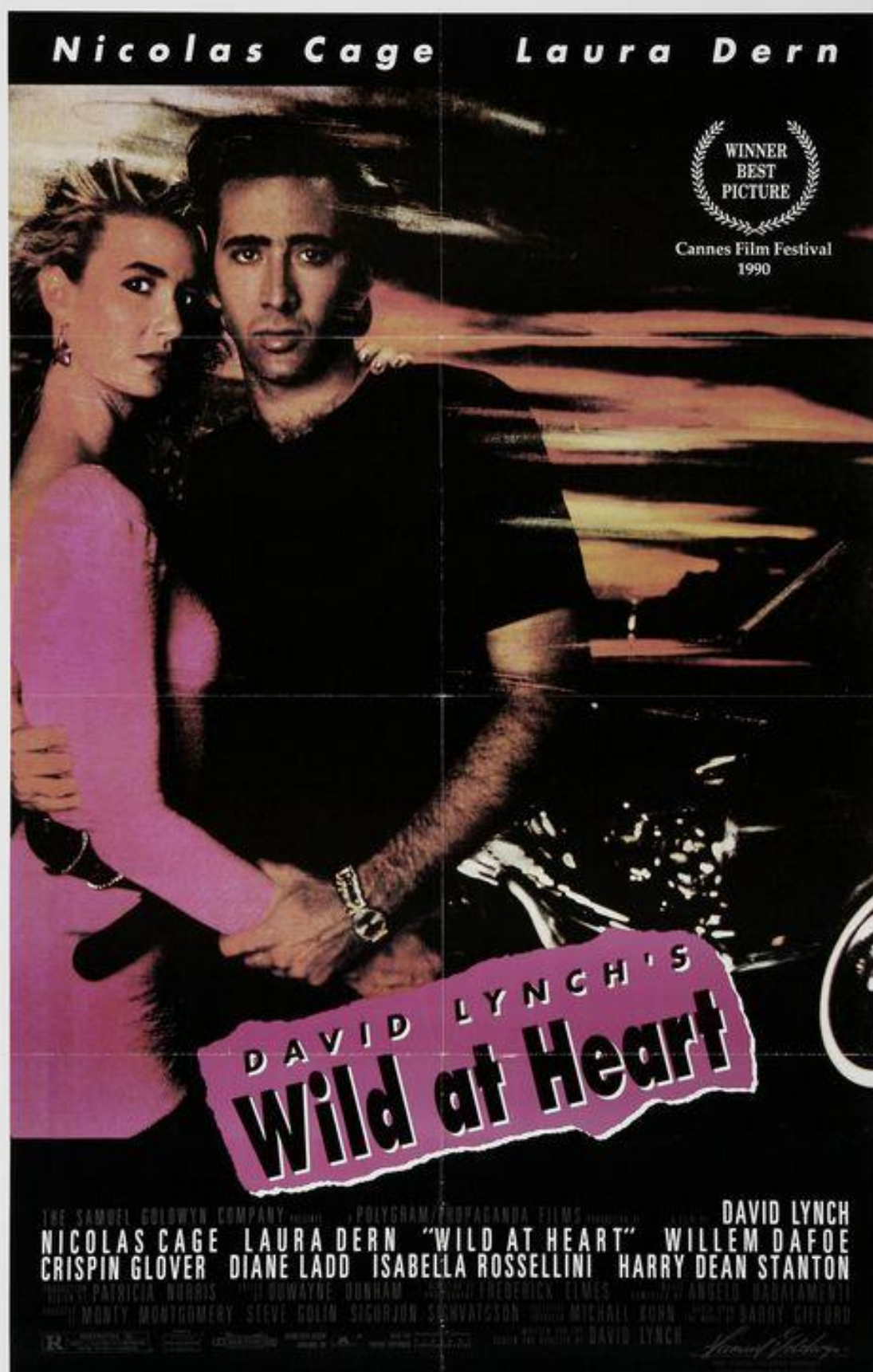
NAOMI WATTS, LAURA ELENA HARRING, JUSTIN THEROUX



ZLATÁ PALMA ZA NEJLEPŠÍ REŽII
NA MFF V CANNES







ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : KAZIMOVA Aynur
Uyruğu : Azerbaycanlı
Doğum tarihi ve yeri : 1989, Bakü
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0545 851-56-81
e-mail : ainurkzmv2015@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi	Devam ediyor
Lisans	Baku State University	2011

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
.....		

Yabancı Dil

İngilizce, Rusça

Yayınlar

.....

Hobiler

.....



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

