

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo-Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı

1990’LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN
SİNEMASINDAKİ TÜR FİLMLEİNDE TOPLUMSAL
CİNSİYET VE İRK SUNUMLARI

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan:
Burcu BALCI

Danışman:
Doç. Dr. Nimet ÖNÜR

İZMİR-2006

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **“1990’LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR FİMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE İRK SUNUMLARI”** adlı doktora tezinin tarafımdan, bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Burcu BALCI

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun... ./... ./... tarih ve... .. sayılı kararınca oluşturulan jüri; Radyo - Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi **Burcu BALCI**'nın **1990'LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE İRK SUNUMLARI** başlıklı tezini incelemiş ve adayı 15/11/2006günü saat 13.30' da tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oybirliğiyle/ oy çokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN

Başarılı
Başarısız
Düzeltilme (6 ay süreli)

ÜYE

Başarılı
Başarısız
Düzeltilme (6 ay süreli)

ÜYE

Başarılı
Başarısız
Düzeltilme (6 ay süreli)

ÜYE

Başarılı
Başarısız
Düzeltilme (6 ay süreli)

ÜYE

Başarılı
Başarısız
Düzeltilme (6 ay süreli)

Not: Doktora Tezi Savunma Süresi asgari 90 dakika - azami 120 dakikadır.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ŞEKİL VE TABLO LİSTESİ	ix
ÖNSÖZ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1990'LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR FİMLERİ

1.1. Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri	13
1.1.1. Sinema Tarihi İçinde Tür Filmlerinin Gelişimi	14
1.1.2. Tür Filmlerinin Sınıflandırılması.....	20
1.1.3. Tür Filmlerinin Özellikleri.....	21
1.1.3.1. Tür Filmlerinin Anlatı Yapısı	22
1.1.3.2. Tür Filmlerindeki Türsel Temsiller	28
1.1.3.3. Tür Filmlerinin İkonografisi.....	32
1.1.4. Günümüz Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri ve Melezleşme Olgusu.....	35
1.1.4.1. Günümüz Amerikan Sinemasında Tür Filmlerindeki Değişimler.....	36
1.1.4.1.1. Yok Olmaya Yüz Tutan Tür Filmleri.....	36
1.1.4.1.2. Yükselen Tür Filmleri	38
1.1.4.2. Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerindeki Melezleşme	41
1.2. Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri Ve Kültürel Temsiller	44
1.2.1. Tür Filmleri ve Toplumsal Cinsiyet Temsilleri	46

1.2.1.1. Tür Filmleri ve Erkek Temsiller	46
1.2.1.2. Tür Filmleri Ve Kadın Temsiller	50
1.2.1.3. Tür Filmleri ve “Öteki” Temsiller	53
1.2.2. Tür Filmleri ve Irk Temsilleri	54

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET ROLÜ

2.1. Toplumsal Yapı İçinde Kurumlar Aracılığı İle Toplumsal Cinsiyetin Belirlenmesi	57
2.1.1. Aile.....	59
2.1.2. Din	61
2.1.3. Eğitim.....	66
2.1.4. Hukuk.....	68
2.1.5. Devlet.....	69
2.1.6. Kültür, Kitle İletişim Araçları ve Teknoloji	71
2.2. Toplumsal Cinsiyet Ayrımını Pekiştiren Öteki Olgular	79
2.2.1. Düalist / Kartezyen Düşünce	79
2.2.2. Tüketim Toplumunda Toplumsal Cinsiyet Açısından “Beden”in Tüketimi.....	86
2.2.3. Toplumsal Cinsiyet, Stereotipler ve Kimlik	95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

IRKÇILIK

3.1. Biyolojik Temelli Irkçılık	109
3.1.1. Irkçılığın Tarihsel Dönüşümü.....	110

3.1.2. Darwin'in Evrim Kuramı.....	116
3.1.3. Fiziksel Determinizm Bağlamında Anlam Yükleme: Etnosantrizm ve “Öteki”leştirme	122
3.1.4. Irk Kuramları	126
3.1.5. Önyargı ve Stereotipleştirme	128
3.2. Toplumsal Temelli Irkçılık	132
3.2.1. Kurumsal Irkçılık ve Ayrımcılık.....	132
3.2.2. Dışlama ve Dahil Etme	137
3.1.3. Egemen İdeoloji Bağlamında Irkçılık	148

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1990'LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR FİMLERİ ARASINDAN SEÇİLEN ÖRNEK FİMLER ÇERÇEVESİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE İRK SUNUMLARININ ELEŞTİREL ÇÖZÜMLENMESİ

4.1. Çözümlemenin Çerçevesi	155
4.1.1. Çözümlemenin Amacı	156
4.1.2. Çözümlemenin Temel Varsayımı ve Hipotezleri	156
4.1.3. Çözümlemenin Evreni	159
4.1.4. Çözümlemenin Örnekleme.....	159
4.1.5. Çözümlemenin Metodolojisi ve Tekniği	160
4.1.6. Çözümlemenin Değerlendirilmesi	171
4.2. Seçilen Örnek Filmler Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi.....	171
4.2.1. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi.....	171
4.2.1.1. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar.....	172

4.2.1.2. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminde Irkçı Sunumlar	175
4.2.1.3. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminin Genel Değerlendirilmesi	179
4.2.2. Jerry Maguire (1996) Filminin Toplumsal Cinsiyet Ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi.....	185
4.2.2.1. Jerry Maguire (1996) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar.....	186
4.2.2.2. Jerry Maguire (1996) Filminde Irkçı Sunumlar.....	189
4.2.2.3. Jerry Maguire (1996) Filminin Genel Değerlendirilmesi.....	192
4.2.3. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi	198
4.2.3.1. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar.....	199
4.2.3.2. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminde Irkçı Sunumlar.....	200
4.2.3.3. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminin Genel Değerlendirilmesi.....	203
4.2.4. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi.....	211
4.2.4.1. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar.....	213
4.2.4.2. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminde Irkçı Sunumlar	214
4.2.4.3. Shaft(Korkusuz, 2000) Filminin Genel Değerlendirilmesi.....	217
4.2.5. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi	225
4.2.5.1. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar.....	226
4.2.5.2. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminde Irkçı Sunumlar.....	231
4.2.5.3. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminin Genel Değerlendirilmesi.....	232
4.2.6. X-Men 2 (2003) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi	237

4.2.6.1. X-Men 2 (2003) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar	238
4.2.6.2. X-Men 2 (2003) Filminde Irkçı Sunumlar.....	248
4.2.6.3. X-Men 2 (2003) Filminin Genel Değerlendirilmesi	250
4.2.7. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminin Toplumsal Cinsiyet Ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi.....	261
4.2.7.1. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar	262
4.2.7.2. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminde Irkçı Sunumlar	264
4.2.7.3. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminin Genel Değerlendirilmesi	266
SONUÇ.....	272
KAYNAKÇA	284
ÖZET.....	297
ABSTRACT	298
ÖZGEÇMİŞ.....	299

ŞEKİL VE TABLO LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Siyah ve beyazların ırk ve sınıflara göre beklenen prototipleri 145

Tablo 1: İkici Yapılar..... 83

Tablo 2: Efendi – köle ilişkisi..... 84

ÖNSÖZ

Kitle iletişim araçları içinde sinema sanatı ürünleri, hem toplumdaki egemen sınıfın düşüncelerinin empoze edilebileceği, hem de marjinallerin mevcut sistemi sorgulayarak eleştirebileceği bir zemine sahiptir. Sinemadaki toplumsal cinsiyet ve ırk ile ilgili sunulan beyazlara ve siyahlara (her iki ırkın kadın ve erkeğine) ait kültürel temsiller, toplumsal rol modelleri olarak, toplumsal yapının gelişmesine ya da gelişmemesine öncülük edebilme olanaklarına sahiptir.

Doktora tezi çalışmasında ele alınan “1990’lardan Günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumları” araştırmasında, erkek egemen toplumsal yapıya sahip kapitalist toplumlarının, varolan egemen ideolojiyi koruyabilmek ve sürekliliğini sağlayabilmek için, ataerkil değerleri küresel kapitalist ekonomide araçsallaştırılan kültür aracılığı ile yeniden üretmek zorunda oldukları vurgulanmaktadır. Sosyal yeniden üretim alanlarından biri olan Amerikan sinema endüstrisi, ataerkil kapitalist toplumların iktidar, güç ve hiyerarşik yapısının devamlılığı için, bu yapının meşrulaştırılmasında kullanılmaktadır. Ataerkil hegemonyacı söylem için, cinsiyetçi ve ırkçı ideolojiler, beyaz erkek dışında Öteki’leştirilmiş kültürel temsillerin fiziksel ve karakteristik inşasında gizlenerek yerleştirilmektedir.

Bu araştırmanın nedeni, Amerikan sinemasındaki tür filmlerine olan özel ilgim ve günümüzde tür filmlerindeki başkahramanların temsilindeki geleneksel olanın dışında farklı cinsiyet ve ırklardan sunumlarla sıkça karşılaşılmasının gözlenmesidir. Genellikle maskülen beyaz eril kahramanların yerlerini almaya başlayan beyaz kadın, siyah kadın ve siyah erkek kahramanların görünürdeki eşitlikçi sunumlarının altında yatan nedenlerin bulunması hedeflenmektedir. Araştırmada, tür filmlerinde varolan beyazlara ve siyahlara ilişkin stereotiplerin hem hâlâ kullanılmakta olduğu hem de yeni melez türsel temsillerin ya da yeni stereotiplerin oluştuğu düşünülmekte ve bu sunumların deşifre edilmesi amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada, tür filmlerindeki örtük yapının ortaya çıkarılması amacıyla Feminist kuramların, Irk kuramlarının ve Tür kuramının bakış açılarından yararlanılmaktadır. Bu kuramlar ışığında, yöntem olarak niteliksel içerik analizi, tür filmi eleştirisi ve feminist film eleştirisi, 1990 - 2006 yılları arasından seçilen farklı türlerdeki örnek 7 filme uygulanmıştır.

Araştırmanın sonucunda, Amerikan sinemasındaki tür filmlerinin kurumsallaşmış cinsiyet ve ırk ayrımcılığını kullanarak, ataerkil bir egemen anlamın üretilmesine, desteklenmesine, meşrulaştırılmasına ve yeniden üretilmesine aracı olduğu ortaya çıkmıştır. Tür filmleri genellikle egemen ideolojinin kendi çıkarları doğrultusunda geliştirdiği türsel temsiller aracılığı ile, ataerkil ideolojinin belirleyiciliği dışında bir kültürel temsil inşa etmemekte ve farklı gözüken ama örtük olarak aynı işlevlere sahip temsiller ile varolan stereotipleri yeniden üretmektedirler. Dolayısıyla 1990'lardan günümüze Amerikan Sinemasındaki beyazların ve siyahların kültürel temsillerinde, ataerkil ideolojiye açık ya da örtük olarak bağlılığının hâlâ bulunduğu görülmektedir.

Doktora tezi çalışmamda, beni yönlendiren ve yardımlarını esirgemeyen Sayın Hocam Doç. Dr. Nimet Önür'e öncelikli olarak teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca aileme her zaman yanımda oldukları ve beni sürekli destekledikleri için gönülden teşekkür ederim.

GİRİŞ

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde, ataerkil bir egemen anlamın üretildiği, izleyiciye sistematik bir şekilde iletildiği, desteklendiği, pekiştirildiği, meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği görülmektedir. Tür filmleri, egemen olan sistemin kendisine karşı olan değerleri ve pratikleri kontrol etmesi ve kendi egemenliğini güvence altına almak için sürekli kendi değerlerini yeniden üretmesi için araçsallaştırılmaktadır. Tür filmlerinin bu bağlamdaki işlevi, egemen ideolojiyi gizleyerek, küresel kapitalist pazarın işleyişini kâr amaçlı desteklemektir.

Bu çalışmanın iki amacı bulunmaktadır: Birincisi, Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri'nde izleyiciye sunulan beyaz erkek, beyaz kadın ve siyah erkek temsillerinin örtük ya da açık toplumsal cinsiyet ve ırksal “stereotip”leştirilmesini deşifre etmektir. İkincisi; Egemen ideoloji tarafından üretilen kültürel temsillerin ırk ve cinsiyet ideolojisi bağlamındaki toplumsal işlevlerini çözümleyerek sistemin devamındaki rollerinin amaçlarını ortaya çıkarmaktır.

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde cins ve ırk olarak beyaz erkek kahramanlar ağırlıklı olarak kullanılmakta ve bu WASP* nitelikli erkeklerin karşısında “Öteki”leştirilenler arasında toplumsal cinsiyet rolü açısından kadınlar, ırk açısından siyahlar, Latin Amerika kökenliler (Hispanik*), Uzak Doğu kökenliler, Kızılderililer, Araplar...v.d., bulunmaktadır. Bu çalışmada ırkçılık kapsamında, siyahlara karşı yapılan ırkçılık araştırılmaktadır. Bunun nedeni, siyahların Amerika Birleşik Devletleri'nde en büyük azınlık grubunu oluşturmaları ve günümüzde tür filmlerinde beyaz erkekten ve beyaz kadından sonra en çok sunulan ırksal temsil olmalarıdır.

Sinema, tarihsel süreç içinde yaşanan olaylardan, toplumun sürekli gelişim ve değişim içinde olan sosyolojik, psikolojik, kültürel, ekonomik yapılarından etkilenmekte ve bu koşulların yarattığı toplumsal formasyondan bağımsız ele

* **WASP** (White Anglo-Saxon Protestan): Beyaz-Anglosakson (İngiliz kökenli)-Protestan.

* **Hispanik**: Amerika Birleşik Devletleri'nde Güney ve Orta Amerikalı kökenli göçmenlere verilen ad.

alınmamaktadır. Örneğin günümüzde western ya da müzikal gibi bazı tür filmleri mevcut toplumun yaşadığı çatışma ve gerilimlerin çözülmesi işlevini karşılayamamaktadır. Dolayısıyla western türü popülerliğini ve temel tür olma niteliğini kaybetmekte ancak bu türe ait motifler diğer türlerin içinde harmanlanarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Öte yandan bilim kurgu, fantastik, aksiyon, macera gibi bazı tür filmleri yükselen tür haline gelmekte, hatta türler arası melezleşme ile daha güçlenmektedirler.

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde meydana gelen bu değişim ve dönüşümler, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerden de etkilenmektedir. Teknolojik altyapı sisteminin gelişmesi, filmlerin türlerini, temalarını, karakterlerini...v.d. değiştirmektedir. Çünkü altyapıda meydana gelen gelişmeler, mevcut olan üretim ilişkilerini zorlamaya başlamakta, toplumsal normlar, gelenekler, değerler, anlamlar...v.d. kısaca toplumsal kontrol mekanizmaları bozulmakta ve değişime uğramakta ancak bu değişimler, kapitalizmin ekonomik boyutunun devamını sağlayan, ideoloji yoluyla işleyen kurumları tehdit etmektedir.

Maddi üretimin gelişmesine ve değişmesine yol açan önemli bir belirleyici olarak teknolojik gelişmelerin üretim ilişkilerine ve ideolojik pratiklere yansımaları, türsel temsiller aracılığı ile tür filmlerindeki kahramanların, küresel kapitalist pazar ilişkilerini renklendirecek şekilde çeşitlenmesine neden olmaktadır. Postmodernizmin azınlık haklarını savunan değerleri ile, demokratik talepleri olan ve toplum içinde yükselen çeşitli gruplar, küresel iletişim teknolojilerinden yararlanarak internet, televizyon, sinema, radyo aracılığı ile seslerini duyurabilmekte, yaratılan demokratik ortamlarla alternatif ideolojilere ve bilinç oluşumuna yol açma kapasitesini ortaya çıkarmakta ve ataerkil kapitalist sistemin devamını tehdit eden önemli bir konuma yerleşmektedir.

Bu durumda ataerkil toplumsal yapıda mevcut olan geleneksel toplumsal ilişkiler, değerler, inançlar, normlar, töreler, gelenekler, yasalar üstyapıda değişime zorlanmaktadır. Toplumlardaki değişim potansiyelinin engellenmesi için, sivrilen bu

grupların ideoloji kanalıyla tolere edilmeleri sözkonusudur. Üretim araçlarını elinde bulunduran egemen iktidar, ideoloji kanalıyla erkek egemen toplumda alternatif bir bilinç oluşumunun engellenmesi için, baskın olan düşünceleri halkın rızası ile yeniden üretmektedir.

Tür filmlerinin bu bağlamdaki en önemli özellikleri, küresel kapitalist ideolojinin korumayı amaçladığı hiyerarşi, güç ve statü düzenini, tür filmlerinde farklı gibi gözüken temalarda, anlatı yapılarında, karakterlerde, ikonografilerde ama benzer ataerkil ve ırkçı söylemlerle izleyiciye sistematik bir biçimde yeniden üretmek sunmasıdır. Tür filmlerinde mevcut sisteme göre idealize edilmiş beyaz erkeklere, beyaz kadınlara ve siyah erkeklere ait stereotipleştirilmiş toplumsal temsiller, toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanışında inşa edilmekte ve onaylanmaktadır. Yinelenen yapısıyla tür filmlerindeki kültürel temsiller, türlere ait türsel temsiller olarak stereotipleşmektedir.

Bu çalışmadaki amaç, tür filmlerindeki cinsiyet ve ırk sunumlarının ısrarla değişmeyen ataerkil düzene bağlı yapısının, stereotiplerin varlığını korumakta olduğunu ve kültürel temsillerin yeni olabilecek ve ataerkil sistemden bağımsız sunumlarının gelişmesinin engellendiğinin ortaya konmasıdır.

1990'lardan günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kültürel temsillerin toplumsal cinsiyet ve ırk sunumlarının incelenmesi için, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığını oluşturan tarihsel süreçler ve bu ayrımcılığın devamını sağlayan olgular ele alınmaktadır. Bu olgular arasında öncelikli olarak cinsiyet ve ırk ayrımcılığının kurumsallaşması bağlamında kurumlar bulunmaktadır.

Merkezileşmiş bir ekonomik üretim sistemi olan kapitalist toplumlarda, ekonomik alanın temelini oluşturduğu siyasal alan kurumlar yoluyla meşrulaştırılmaktadır. Tüm altyapı sistemleri, kurumsal işleyişini Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları olarak adlandırdığı hukuk, devlet, din, eğitim, aile, kültür, kitle iletişim araçları v.d. aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Altyapıdaki ekonomik işleyiş,

“ataerkil” ve “ırkçı” ideolojiler yolu ile üstyapıdaki üretim ilişkilerinin kurumsal temelde yeniden üretimi ile sağlanmaktadır. Kitle iletişim araçları kanalıyla, izleyicilere toplum içinde kadına ve erkeğe ait kalıplaşmış davranış ve düşünce yapıları empoze edilmektedir. Dolayısıyla kişiler kendilerinden önce de var olan ve içine doğdukları toplumsal yapıda sosyalleşmektedirler. Böylelikle kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, toplumda bireylere özümsetilirken, cinsiyet ve ırk ayrımı da pekiştirilmektedir.

Cinsiyet ve ırklara ait stereotiplerden başka, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımını oluşturan ve pekiştiren diğer olgular arasında cinsiyet ve ırk temsillerinin hiyerarşik düzen içindeki yerini belirleyen sınıfsal konumları bağlamında sınıf olgusu bulunmaktadır. Sınıf olgusu ayrıca güç ve iktidar ilişkileri çerçevesinde de ele alınabilmektedir. Çünkü güç ve iktidarın toplum içindeki dağılımında yaratılan ve korunulan cinsler ve ırklar arası eşitsizlikçi yapının temelinde cinsler ve ırklar arası eşitsiz sınıfsal konumlar bulunmaktadır. Bu durumun oluşturulmasında toplum içinde cinsiyet ve ırklara göre ekonomik işbölümünün dağılımında görülen azınlık gruplarının ekonomi, politika gibi sistemin kilit alanlarının dışında bırakılması ve genellikle işbölümünün dağılımındaki ikincil statüleri yer almaktadır.

Toplumda yer alan güç ve iktidar ilişkileri içindeki eşitsizlikçi yapıların temelinde, tarihsel süreç içinde oluşan düalist veya kartezyen düşünceler ve etnosantrik görüşlere bağlı olarak ortaya çıkan cinsiyet ve ırklarla ilgili önyargılı düşünceler ya da eylemler bulunmaktadır. Bu noktada Öteki ve Öteki’leştirme olgusu ortaya çıkmaktadır. Kendi çıkarlarını korumak isteyen ayrıcalıklı sınıflar, bu durumlarını meşrulaştırmak için farklı olanları aşağı, değersiz görerek, Öteki’leştirmektedir. Kendisinden farklı olan azınlıkları önyargılı olarak sınıflandıran ve olumsuz anlamlar yükleyerek kategorize eden ayrımcı zihniyet bu durumu haklılaştırmakta ve önyargı politik bir güç olarak sunulmakta ve kullanılmaktadır. Bu noktada Öteki’leştirilen gruplara karşı dışlama ve dahil etme tutumları ortaya çıkmaktadır. Öteki’leştirilen ve dışlanan grupların sisteme dahil edilebilmesi için sistemle entegrasyonları ya da örtük asimilasyonları sağlanmaya çalışılmaktadır.

Cinsiyet ve ırk ayrımcılığı ile ilgili olarak ele alınabilecek bir diğer olgu, postmodern tüketim toplumunda bedenın tüketimidir. Beden, postmodern tüketim toplumu içindeki haz ve arzu nesnesi işlevi ile kapitalist ideoloji için araçsallaştırılmaktadır. Kapitalist sistemin ekonomik boyutu, toplumsal anlamda egemenlik ilişkilerinin farklı ve yeni bir şeklini bireysel boyutta, postmodern tüketim toplumunun içinde bedenın tüketilmesi düzeyinde ortaya çıkartmaktadır. Bedenin kapitalist sermayenin kâr yapması için ideolojik olarak araçsallaştırılması ile küresel pazarı genişletilmekte ve Amerikan sistemi ekonomik, siyasal gücüne karşılık, tüketilecek bedenlerin cinsiyetini ve ırkını belirlemekte ve sırasıyla kâr getiren tüm bedenleri kullanmaktadır.

Bedenin kapitalist sistemde ulaşmış olduğu nokta olarak tüketim toplumunda kâr ve zarar doğrultusunda pragmatik bir eğilimle araçsallaştırılarak metalaşması söz konusudur. Küreselleşme Amerikan sinemasında “kendi güzellik ölçütleri”nin hegemonyası ile sermaye anlamında temsilidir. Amerikan sinemasında küresel kapitalist tüketim toplumlarının izleyicilerinin birer haz ve doyum nesnesi haline gelen kültürel temsillerin cinsiyet ve ırk açısından sunumları, günümüzde beyaz erkek merkezli eğilimden beyaz kadın, siyah erkek ve siyah kadına kaymaktadır.

Örneğin siyahların Amerika’da yükselmeye başlaması ile birlikte, Amerikan sinemasındaki sunumları değişmektedir. Siyah erkekler, beyaz erkekler kadar sert, güçlü, zeki, otorite ve iktidar sahibi kahraman rollerine çıkmaya başlayarak erkeklik gücünün göstergesi olan “maskülen”lik ile; siyah kadınlar ise vücutlarının beyaz kadınlar kadar güzel ve seksi olduğunu göstererek kadınlığa ait “dişillik” özellikleri ile ön plana çıkarılmaya başlanmaktadır. Siyah erkekler beyaz erkekler üzerinden, siyah kadınlar da beyaz kadınlar üzerinden yeniden inşa edilmektedirler. Siyahlar, özne olarak beyazların standartları üzerinden tanımlanmaktadır. Böylelikle yaratılan tolere edilebilir karşıtlık ile, siyahların toplum tarafından kabullenilmesi kitle iletişim araçları yoluyla oluşturulmaktadır. Kabullenme gerçekleştiğinde, siyahların sisteme uyum sağlaması ve tolere edilmesi de gerçekleşmiş olmaktadır.

Ayrıca cinsiyet ayrımcılığında ataerkil sistemin egemen cinsel pratiği olan heteroseksüellik, bu sistemin temelini oluşturan aile ve evlilik kurumunun korunması ve sürekliliğinin sağlanması işlevini yerine getirmektedir. Dolayısıyla heteroseksüellik, “normal” olan kabul edilmekte ve farklı cinsel kimlikler marjinal olarak görülerek dışlanmaktadır. Bu bağlamda sinemadaki kültürel temsillere ait stereotiplerin inşasındaki cinsel kimlik sunumu, toplum içinde normal ve alternatif ayrımının oluşturulmasında etkili olmaktadır.

Ancak ayrımcılık, kendilerine karşı ayrımcılık yapan grupların içinde de ironik bir biçimde yer almaktadır. Örneğin siyahlar kendi aralarında deri renklerinin açıklığına, koyuluğuna ve sınıfsal konumlarına göre oluşturdukları ayrımcı tutumları ile gruplaşmaktadırlar. Açık renk derili siyahlar, siyah toplumu içinde kendilerini daha ayrıcalıklı ve seçkin olarak kabul etmekte ve koyu renk derili siyahları ya da alt sınıf siyahları aşağı olarak görmektedirler.

Toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığının oluşturulmasında, güçlenmesinde, korunmasında, devamının sağlanmasında ve pekiştirilmesinde etkili olan bu olgulardan, 1990’lardan günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kültürel temsillerin toplumsal cinsiyet ve ırk sunumlarının eleştirel bir biçimde çözümlenmesinde yararlanılmaktadır.

Araştırmanın örneklemini, 1990’lardan günümüze yani 1990 yılından 2006 yılına kadar olan dönemdeki Amerikan sinemasında çekilmiş tür filmlerinin arasından seçilen 7 film oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni, araştırmanın konusuna uygun olarak toplumsal cinsiyet ve ırk açısından beyaz erkeğe, beyaz kadına ve siyah erkeğe ait kültürel temsillere filmin anlatı yapısı içinde ağırlıklı olarak yer vermeleridir. Ek olarak, seçilen filmlerin farklı türlerden olmasına dikkat edilmektedir. Ayrıca filmler, 2000’li yıllarda türsel temsillerin cinsiyet ve ırk dağılımının dikkat çekici boyutta çeşitlenmesi ve değişmesi nedeniyle, ağırlıklı olarak 4 tanesi 2000 ve 2000’den sonra çekilen filmlerden seçilmiştir. 1990 – 2000 yılları arasındaki dönemden, 1990’ların başı, 1990’ların ortası ve 1990’ların sonlarından olmak üzere 3 film

seçilmiştir. 1990 – 2000 yılları arasındaki dönemden, 1990'ların başı, ortası ve sonlarından olmak üzere 3 film seçilmiştir. İncelenmek üzere seçilen 7 film arasında tarihsel sırasıyla **A FEW GOOD MAN** (BİR KAÇ İYİ ADAM, 1992), **JERRY MAGUIRE** (1996), **WILD WILD WEST** (VAHŞİ BATI, 1999), **SHAFT** (KORKUSUZ, 2000), **LARA CROFT: TOMB RAIDER** (2001), **X-MEN 2** (2003) ve **THE MANCHURIAN CANDIDATE** (MANÇURYALI ADAY, 2004) bulunmaktadır.

1990'lardan günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde toplumsal cinsiyet ve ırk sunumları araştırması için yararlanılacak ana yaklaşım Feminist yaklaşım olmakta, Irk kuramlarından ve Tür kuramından film çözümlemelerinin yapıldığı bölümde destek alınmaktadır. Araştırmada tür filmlerindeki toplumsal cinsiyet rollerinin çözümlenebilmesi için, Feminist yaklaşımlar; ırksal temsillerin eleştirel bir şekilde açıklanabilmesi için de Irk kuramlarından yararlanılmaktadır. Tarihsel süreç boyunca, cinsiyet ve ırk ayrımının söylemleri ve işleyişi birbirine benzer biçimlerde yürümekte ve egemen olan sınıfların kendilerinden aşağı gördükleri Ötekileri sömürmesinin rasyonalize edilmesi cinsiyetçi ve ırkçı ideolojilerle sağlanmaktadır.

Tezde Feminist Kuramdan yararlanılmasının nedeni, feminizmin kadınların üzerindeki siyasal, ekonomik, sınıfsal, kültürel, toplumsal, cinsel, psikolojik tahakkümlerin tarihsel kökenlerini araştırması ve kadınların aleyhindeki maddi eşitsizlik yapısını ortaya çıkarmasıdır. Toplumsal cinsiyet ayrımlaşmasına ve bu ayrımlaşmanın getirdiği ikincil statüye karşı hareketler olarak feminist hareketler gelişmiştir. Feminist hareketler, sisteme karşı özne bağlamında kadının kendi kimliğini kazanma ve tanımlama talebidir. Sistem, bu talebi kabul etmekte ama kadınların özne kimliğini yine kendisi tanımlamaktadır.

Örneğin Amerikan sinemasında beyaz kadına başrol vererek ve beyaz erkek kahramanın nitelikleriyle tanımlayarak bir kadın özne yaratmış gibi yanılsama yaratılmaktadır. Öznellik talebinde bulunan kadına kimlik tanımlamasını sistem vermemektedir. Bu nedenle feminist hareketler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla feminizm,

erkek egemen erk düzenlemelerine karşı çıkarak, eşit haklara sahip olabilmek için çözüm yolları arayan siyasal bir kuram ve pratiktir. Ancak feminist hareketler de sinemada kadın temsillerinin metalaşma sürecine vardığında, sistem içinde eritildiğini ve yeniden üretildiğini iddia etmektedirler.

Bu araştırmada çözümlenecek olan tür filmleri, feminist kuramların içinde Ekofeminist kuramın, Varoluşçu feminist kuramın ve Kültürel feminist kuramın bakış açılarıyla yorumlanacaktır. Ekofeminist kuramdan yola çıkılmasının nedeni, “savaş” olgusuna eleştirel yaklaşımlarıdır. Ekofeminist kuram, savaş ile erkekleri özdeşleştiren ataerkil sistemin savaş olgusuna olumlu değerler yüklediğini ve erkeklerin kimlik inşasında erkek temsillere savaşmak, mücadele etmek, kazanmak için hırslı olmak gibi özellikleri olumlu olarak yüklediklerini savunmaktadır. Ancak ekofeministlere göre, savaş olgusu “yıkıcı” bir niteliğe sahiptir ve olumsuz bir özellik olarak eleştirilmektedir. Ekofeminist kuramın bakış açısıyla, bu niteliklerin Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde kimi zaman kadın karakterlere de olumlu bir özellikmiş gibi yüklendiği, kadın temsillerinin erkeksileştirildiği ve erkek bakış açısıyla idealize edildiği görülmektedir.

Ayrıca Ekofeminist Kuramın, tarihten gelen düalist bir bakış açısıyla, erkeklerin kadınları ve doğayı özdeşleştirerek, nesneleştirilmesi, değersizleştirilmesi ve Öteki’leştirilmesi olgusuna karşı eleştirel bakış açısı da tezde bulunmaktadır. Kadınların yeniden üretim gücüne karşılık olarak, erkeklerin doğayı taklit ederek yeniden üretmesinin simgesi olan teknoloji, bu duruma uygun bir şekilde incelenen tür filmlerinde de erkeklere atfedilen bir özellik olmaktadır.

Varoluşçu feminist kuramın bakış açısından faydalanılmasının nedeni, ataerkil toplumsal yapıda erkeğin özne, kadının nesne olduğu düşüncesine karşı çıkması ve erkeğin kimliğinin kadının nesneleştirilmesi üzerinden tanımlanmasını eleştirmesidir. Tür filmlerinde kadın temsillerin “bakışın nesnesi” olarak sunumları, Varoluşçu feminist kuram ile eleştirilmekte ve kadınların nesne olmayı reddederek, özne olarak kendi kimliklerini tanımlaması gerektiği savunulmaktadır.

Annelik kurumunun çok değerli görülmesi ve kadının erkekten farklı olan bu yönünün olumlu ve yapıcı olarak kabul edilmesi, Kültürel feminist kuramdan bu araştırmada yararlanılmasının nedenini oluşturmaktadır. Anneliğin “yaratıcı” ve “koruyucu” olma gibi güçlerinin, erkeklerin “yıkma” ve “yok etme” gibi savaşa dair güçlerinden önemli olduğuna, annelik sevgisinin bütünleştirici ve barışsever bir nitelik taşıdığını savunmaktadırlar. Dolayısıyla tür filmlerinde annelik kurumunun sunuluşu ve hangi ideolojiye bağlı olarak inşa edildiği önem taşımaktadır.

Çalışmada Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan ırksal temsillerin eleştirel bir şekilde çözümlenebilmesi için Irk kuramlarından yararlanılmaktadır. Irk Kuramları içinde Çağdaş Irk kuramı, Ulusal-Toplumcu Irk kuramı ve Darwin’in Evrim kuramına eleştirel yaklaşım bulunmaktadır.

Çağdaş Irk Kuramı ya da Sosyal psikolojik çağdaş ırk kuramı (McConahay, Hardee ve Batts 1981), eski-moda ırkçılığın, yavaşça yerini çağdaş ırkçılığa bıraktığını savunmakta ve ırkçılığın esasen aynı kaldığını ancak Öteki kavramının içinde modernize edildiğini savunmaktadır.

Ulusal-Toplumcu Irk Kuramına (Reich 2002: 104, 112, 116, 117) göre, cinsellik şeytan ya da düşman olarak tanımlanmakta, ataerkil toplumsal sistem tarafından günah şeklinde betimlenmekte ve olumsuzlanarak yeniden düzenlenmektedir. Ayrıca kuramda, ırklar arası ilişkilere karşı çıkılmakta ve hedefleri ırkların saflığının korunması olmaktadır.

İrkçi ideolojilerin en önemli dayanaklarından biri olan Darwin’in Evrim kuramı, doğa tarihinden toplum tarihine, oradan da sosyal yeniden üretim alanları olan tür filmlerine aktarılmaktadır. Filmlerde kapitalist sistemde güçlü olabilen, rekabete uyum sağlayabilen hırslı bireylerin başarılı ve zengin olabileceği ya da hayatta kalabileceği, yoksul olanların çalışmayarak yoksul olmayı hak ettiği olgusu bulunmaktadır. Tür filmlerindeki Evrim kuramı cins ve ırk olarak beyaz erkekler için geçerli olmakta, Doğal Ayıklanma kuramına göre ise Ötekiler ayıklanmaktadır. Dolayısıyla kapitalizm

ve Darwinizm arasındaki ilişki, altyapıdaki kapitalist ekonomik ilişkilerin üst yapıdaki kapitalist ilişkileri meşrulaştırmak amacıyla kurumsal ilişkilerin pratikte örtük olarak uyguladığı ırk ayrımcılığını (ırkçı ideolojiyi) açıklamaktadır.

Tezde araştırma yöntemi olarak niteliksel içerik analizi, tür filmi eleştirisi, feminist film eleştirisi kullanılmaktadır. Tür filmi eleştirisi, ait olduğu türün türsel anlatı geleneklerine uygun olarak öyküsünü kurabilen, geliştirebilen ve sonuçlandırabilen ve yine türün kendine özgü formülasyonunu yineleyen filmlerin kendi türlerini tekrarlama konusundaki başarılarını incelemektedir. Ait oldukları türlerin referanslarını başarılı bir şekilde kullanmalarının dışında, türe yaratıcı bir şekilde içerik ya da biçimsel olarak yenilik kazandıran tür filmleri, kendi tarihleri içinde daha önemli bir yere oturmaktadır. Tür filmleri incelenirken dikkatle incelenmesi gerekenler arasında; tür filmlerinin yarattığı evren, gerilimler, çatışmalar, konular, olaylar, toplumsal ve kişisel ilişkiler, temsillerin fiziksel ve karakteristik nitelikleri ve olaylar zinciri içindeki yeri ve rol performansı toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığı açısından önem taşımaktadır.

Feminist film eleştirisi, güç, iktidar ve kaynak paylaşımında eşitsizlikçi bir yapıya sahip olan erkek egemen toplumsal yapının, filmlerdeki pratiği olan ataerkil ideoloji doğrultusunda inşa edilen kadınlara ait kültürel temsillerin çözümlenmesini amaçlamaktadır. Ayrıca Feminist film eleştirisi, ataerkil düzene alternatif duruşa sahip feminist bir tutuma ve söyleme sahip filmlerin üretilmesini hedeflemektedir. Ancak Amerikan sinemasında tür filmlerinde izleyici, gerçek bir feminist temsil görmemektedir. Dolayısıyla alternatif bir feminist temsil bilincinin veya feminist bir bilincin oluşmasına engel olunmaktadır. Tür filmlerinde geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin var olan türsel temsillerin yinelenmesi sayesinde, toplumsal rıza ile yeniden üretilmesi sağlanmaktadır.

Böylelikle kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili olarak, herkesin özgür ve eşit olduğuna dair bilinçli yanılsamalar yaratılmış olmaktadır. Burada egemen ideolojinin kendi çıkarlarını toplumdaki herkesin çıkarı şeklinde sunduğu ve ataerkil

değerlerin, akılcı ve geçerli değerler olarak meşrulaştırıldığı görülmektedir. İletilen mesajlar evrensel toplumsal çıkarlar yerine egemen çıkarlardır. Dolayısıyla egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda sinemada inşa edilen beyaz erkeklere, beyaz kadınlara ve siyah erkeklere ait kültürel temsiller arasında örtük bir bağ bulunduğu görülmektedir. Ataerkil kapitalist sistem, yüzeyde cinsiyet ve ırk ayrımcılığını yok ediyor bilincini oluşturmasına rağmen, aslında sadece bu sistemle “uyum” sağlayabilenleri sistemin içine dahil etmektedir.

Araştırmanın iki temel varsayımı ve yedi hipotezi bulunmaktadır. Hipotez 1 Amerikan sinemasında tür filmlerinde yer alan kadınlara ait kültürel temsillerin, cinsiyetçi ideolojiye uygun bir biçimde stereotipleştirilerek kullanıldığını savunmaktadır. Hipotez 2 tür filmlerinde yer alan siyah temsillerin, ırkçı ideolojilerle stereotipleştirilmiş bir şekilde kullanıldığını iddia etmektedir. Hipotez 3 tür filmlerinde yer alan temsillerin, varolan sistemi korumaya yönelik olarak sunulduğunu ileri sürmektedir. Hipotez 4 Amerikan sinemasında tür filmlerinde kullanılan teknolojinin gelişmesinin sonucu olarak, filmlerdeki temaların, temsillerin değiştiğini ve melezleşmeye başladığını, dolayısıyla melezleşen tür filmlerinin kahramanlarının da cinsiyet ve ırk açısından çeşitlilik göstererek beyaz erkek kahramana karşı bir alternatif oluşturmaya başladığını savunmaktadır. Ancak farklı cinsiyet ve ırktan kahramanların içinin boşaltıldığını, ideolojik birer toplumsal rol modeli yerine cinsel birer haz nesnesine indirgendiklerini ileri sürmektedir. Hipotez 5 yükselen ve güçlenen azınlık gruplarının tolere edilebilmesi için sisteme entegrasyonlarının veya örtülü asimilasyonlarının sağlandığını savunmaktadır. Hipotez 6 cinsiyetçiliğin ve ırkçılığın işlevselleştirilmesinde kurumların çok önemli bir yere sahip olduğunu iddia etmektedir. Hipotez 7 Amerikan Sinemasındaki tür filmlerinin, kurumsallaşmış cinsiyet ve ırk ayrımcılığının oluşturulmasında, yaygınlaştırılmasında, haklılaştırılmasında, meşrulaştırılmasında ve sistematik bir biçimde pekiştirilmesinde kullanıldığını ve kültürel temsillerin de toplumsal rol modeli olarak gelişip gelişmemesine öncülük yapabilme özelliğine sahip olduğunu savunmaktadır.

Örnekleme oluşturan filmler çerçevesinde toplumsal cinsiyet ve ırk sunumları çözümlenmekte ve sonuç bölümünde bu çözümlenmeler hakkında genel değerlendirmeler yapılmaktadır. Sonuç bölümünde ortaya atılan yedi hipotezin incelenen yedi filmde doğrulanıp doğrulanmadığı tartışılmaktadır. Böylelikle 1990'lerden günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kültürel temsillerin, Feminist kuramlar, Irk kuramları ve Tür kuramı perspektifi ile toplumsal cinsiyet ve ırk sunumları çözümlenmekte, egemen ideolojinin hizmetinde olan stereotiplerin yanı sıra, yeni ve farklı stereotiplerle de karşılaşmaktadır.

Amerikan sinemasındaki tür filmleri, küresel kapitalist pazar sisteminde hem sahiplerine ekonomik çıkar sağlamakta, hem de toplumların ideolojik ve kültürel pratiklerini etkileyerek mevcut ekonomik ve siyasal sistemi meşrulaştırarak yeniden üretme işlevini yerine getirmektedirler. Dolayısıyla kapitalist ekonomi içinde kâr için kültür de araçsallaştırılmaktadır. Sistem tarafından ekonomik temelli olarak yaratılan cinsiyetler ve ırklar arasındaki yapay ayrımcılık, kapitalist ataerkil toplumların devamlılığı için gerekli olan bir ilişki örüntüsü olarak tür filmlerinde beyaz erkeklere, beyaz kadınlara ve siyah erkeklere ait kültürel temsillerin eski ve yeni stereotipleştirilmeleri ile işlevselleştirilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1990'LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR FİMLERİ

1.1. Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri

1990'lı yıllarla birlikte, küreselleşme süreçleri boyunca, dünyada ekonomik ve kültürel yapılar bütünleşmekte ve iletişim teknolojileri de bu yeni yapılanma sürecinde destekleyici bir işlev görmektedir. 1990'lı yıllardan günümüze itici gücü oluşturan üretim güçlerinde meydana gelen değişimler, kültürel üstyapıyı etkilemekte ve teknolojinin toplumda cinsiyetler ve ırklar arası ilişki örüntülerini değişime ve gelişime zorlamaktadır. Kapitalist toplumlarda maddi üretimin gelişmesine ve değişmesine yol açan önemli belirleyici teknolojidir. Üretim araçlarındaki teknolojik gelişmelerin üretim ilişkilerine ve ideolojik pratiklere yansımaları özellikle de kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada ortaya çıkmaktadır. Serbest piyasa ekonomisine dayanan küresel liberal ekonomik düzen, kültürel küreselleşme çerçevesinde, Amerikan sinemasındaki tür filmleri aracılığı ile postmodern kültürel değerlerin yaygınlaşmasında ve güncelliğinin korunmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Kolker'a göre, Amerikan sineması egemen ideolojinin başlıca taşıyıcılarından biridir. Çünkü Amerikan sineması başlangıcından günümüze kendini gizlemeye, öykülerinin anlatımını görünmez kılmaya, kendini çevreleyen kültürel, politik ve toplumsal tutumları destekleme, güçlendirme ve bazen de yıkmaya tarzlarını inkâr etmeye ya da gizlemeye çalışmıştır. Film yalnızca eğlence aracı olarak görülür ve gerçekçidir. Oysa Amerikan sineması kendisini gerçeklik olarak sunduğunda egemen ideoloji bağlamında aşka, kahramanlığa, evcimenliğe, sınıf mücadelesine, cinselliğe ve tarihe dair benimsenmiş anlayışları desteklerken izleyiciyi eğlendirmektedir (1999: 29, 32).

Amerikan kültürünün, değerlerinin, ideolojisinin, ideallerinin yansıması olan ana akım Amerikan sineması, ataerkil ideoloji doğrultusunda kültürel temsillerin inşasını yapmaktadır. Amerika'nın karışık ırksal ve etnik kökenlilerden oluşan yapısı, kapitalist

sistemin devamının sağlanması için egemen grupların çıkarlarının korunmasını ve sürekli kılınmasını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda, tür filmlerinde sunulan beyaz erkeklere, beyaz kadınlara ve siyah erkeklere ait türsel temsillerin inşasının, sisteme uygun ve uyumlu olması gerekmektedir. Ancak yükselen azınlık gruplarının tolere edilebilmesi için, farklı egemenlik biçimlerinin geliştirilmesi zorunlu olmaktadır. Gelişen kapitalizmin ve teknolojinin gereksinim duyduğu modern ilişkiler, tür filmlerindeki kahramanların cinsiyet ve ırk açısından çeşitlenmesine, değişmesine ve gelişmesine neden olmaktadır.

1.1.1. Sinema Tarihi İçinde Tür Filmlerinin Gelişimi

“Genre” kelimesi “type (tip, şekil, tür)” anlamında kullanılan Fransızca bir sözcüktür. Genre (Tür) kelimesi göstergebilimsel olarak kodlayıcı ve kodçözücü ya da yapımcı ile tüketici arasında paylaşılan bir kod biçiminde ele alınabilmektedir (<http://pages.emerson.edu/Courses/fall00/ma360e/papers.htm>). Mutlu, tür kavramını “Sanat ve iletişimde özgül anlatım biçimleri” olarak tanımlamakta iken (1995: 339); Cevizci, “Üyelerinin ortak olarak birçok doğal niteliği ya da işlevi paylaştığı doğal grup ya da bölme; mensuplarının kendilerini başka bir sınıfın üyelerinden farklılaştıran ortak bir niteliğe sahip olduğu sınıf” şeklinde betimlemektedir (2000: 343).

Güçhan, epik, lirik, drama, komedi, trajedi gibi çeşitli biçimsel kategorilerin, Aristoteles’ten günümüze edebiyat eleştirilerine temel oluşturduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda bu sınıflandırmanın, film türü tanımlarının kaynağını da oluşturduğunu ve sinema endüstrisinin ürünlerinin etiketlenilip satılmasını sağlama işlevini gördüğünü belirtmektedir (1999: 97). Film türleri terminolojisi başlangıç dönemlerinde yalnızca dağıtımcılar ile gösterimciler arasında basit bir iletişim dili olarak kullanılmıştır (Altman 2003: 322). Sonuç olarak “tür” kelimesi, sanat alanlarındaki yapıtların sınıflandırılması için, eserlerin belli ortak özelliklerine göre gruplar halinde sınıflandırılma çalışmalarını anlatmaktadır.

Sinema alanında yapılan sınıflandırma çalışmaları ise, “tür” tanımının farklı yönlerini vurgulamaktadır. “Tür filmleri” olarak sinema literatürüne geçen bu terim, çeşitli kaynaklar tarafından farklı biçimlerde tanımlanmakta ve üzerinde anlaşmaya varılan ortak bir tanım ortaya konamamaktadır. Örneğin Abisel, sinemada türün, konu açısından benzerlikler taşıyan, ortak yöntem kullanan, denenmiş olduğu için de zarar riski düşük filmleri anlatan bir terim olarak ortaya çıktığını belirtmektedir (1995: 22). Onaran ise, sinemada türlerin ayrılaşmasının sesli sinemanın ilk on yılında tamamlandığını, izleyen yıllarda ise daha çok türlerin farklılaşmasından doğan varyasyonlarının ortaya çıktığını söylemektedir (1986: 91).

Tür filmlerinin tarihinde sesli sinema dönemiyle birlikte, stüdyo dönemi büyük önem taşımaktadır. Stüdyo döneminde ticari bir gereklilik olarak görülen türlerin, genellikle bireysel dahilerin başarılarından çok, yeniliğe ne derecede açık olabildiği ile ilgilenilmiştir. Çünkü stüdyo döneminde başarı kazanabilecek her film, potansiyel olarak yeni bir tür modeli üretebilirdi. Stüdyo döneminde Warner Bros, 1929 yılında **Disraeli** filmini çıkartmış ve ticari olarak büyük bir başarıya ulaşmıştır. Warner Bros, bu filmin başarısının formülünü keşfetmek için araştırmalar yapmıştır. Hollywood stüdyo sistemi 1930’lardan itibaren tür filmi üretiminde dünya çapında bir egemenlik kurmaya başlamıştır (Altman 2003: 323, 327, 329).

Böylelikle tür filmlerinin tarihi temellerini Hollywood stüdyo sisteminin oluşturduğu ve geliştirdiği görülmektedir. Stüdyo sistemi, Birinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda gelişmiş ancak İkinci Dünya Savaşından sonra televizyonun popülerlik kazanmasıyla, önemini kaybetmiştir. Tek amaçları para kazanmak ve kâr etmek olan Stüdyo sisteminin temel kuralı, tüm yılın film üretim planını yapmaktır. Eğlence fabrikası olarak tanımlanan sistemin en önemli hedefi; güvenilir kalitede ve uygunlukta olan filmleri çok sayıda üretmektir. Stüdyo sisteminin başarısı, “risk almama” politikası ile kazanılmıştır. Sistem içinde bir filmin gişe başarısının garantiye alınması için çeşitli formüller geliştirilmiştir. Bunun için ünlü romanlardan, tiyatro eserlerinden alınmış konular, büyük gösterişli dekorlar, ünlü yönetmenler ve yıldız oyuncular (halkın sevdiği oyuncuların kullanılması, star sisteminin de temellerini atmıştır) kullanılmış, gişe

başarısı elde etmiş filmlerin benzerleri yapılmıştır. Kısaca sistemin kendisini korumak için denediği ve gişe başarısı kazananların tekrarlandığı bir yol seçilmiştir (Güçhan 1999: 70, 71, 72). Dolayısıyla tür filmlerinin en önemli özelliklerinden birinin ticari risk almamak amacıyla, daha önce başarılı olan filmlerin formüllerine dayanan yapılarının farklı oyuncular, mekânlar, kostümler...v.d. aracılığı ile tekrarlanması olduğu söylenebilmektedir.

Tür filmlerinin gişe başarısı için “risk almama” karakteristiği, günümüzde de devam etmektedir. Örneğin felaket / romantik / drama türü olarak kabul edilen ve çekildiği dönemin en büyük bütçeli filmlerinden biri olan **Titanic** (1997) filminin uluslararası alanda kazandığı gişe başarısı, yıllar sonra aynı tür bir felaketin anlatıldığı geniş bütçeli bir başka yapımın, felaket / macera / gerilim/ drama türü kabul edilen **Poseidon** (2006) filminin çekilmesini sağlamıştır. Bir başka örnek olarak **Matrix** üçlemesinin ikonografik olarak sahip olduğu çizgi roman estetiğinin, çizgi roman uyarlamalarının başlangıcını oluşturmasıdır: **X-Men** üçlemesi, **Spiderman** (Örümcek Adam, 2002), **Hulk** (2003), **Fantastic 4Four** (Fantastik Dörtlü, 2005), **Catwoman** (Kedi Kadın, 2004), **Batman** (Yarasa Adam)...v.d. Bir zamanlar stüdyo sisteminin film üretimindeki amacı olan para kazanmak ve kâr elde etmek hedefi, günümüzde küresel kapitalist pazarların gelişmesiyle daha da büyümektedir.

Dolayısıyla tür filmlerinin ticari amaçlı, yineleme ve çeşitleme yolu ile benzer öyküleri, benzer durumlarda benzer karakterlerle anlatan filmler olduğu görülmektedir. Tür filmleri, belirli şeylerin yinlendiği, yinelenen şeylerin kolayca anlaşılır olduğu, sıkıcı olma olasılıklarının çeşitleme yoluyla giderildiği filmlerdir (Güçhan 1999: 99).

Tür filmleri, ait oldukları türün tarihi içinde yer alan diğer filmlerden kaynaklarını almaktadır. Örneğin bir bilim kurgu türü olan **The Fifth Element** (Beşinci Element, 1997) filmi, ikonografisini, yani görsel kent tasarımlarını bir başka bilim kurgu filmi olan **Blade Runner** (Bıçak Sırtı, 1982) filminin görsel evreninden referans almaktadır. Aynı biçimde Fantastik türe giren **Daredevil** (Korkusuz, 2003) filminin ise, **Blade Runner** ve **The Fifth Element** filmlerinden etkilendiği gözükmemektedir.

Minority Report (Azınlık Raporu, 2002) filmi de aynı görsel referansları kullanan bir diğer bilim kurgu filmidir. Bir başka örnek ise; **A.I.** (Yapay Zekâ, 2001) filmi ve **Mission to Mars** (Görev: Mars, 2000) filminde yer alan uzaylı figürlerinin görsel tasarımlarının benzerliği ile dikkat çekmektedir. Gerilim türünün bir örneği olan **Sings** (İşaretler, 2002) filminde de uzaylı temsili görsel tasarım olarak benzerdir ama bu filmlerden farklı olarak istilacı bir karakter taşımaktadır. Görüldüğü üzere, tür filmleri hem kendinden önceki kendi türüne ait filmlerden, hem de farklı türlerden ikonografik referanslar kullanarak, kendi türünün hiyerarşisi içinde yerini almaktadır.

Tür filmlerinin eleştirildikleri önemli bir nokta; taşıdıkları ticari risk kaygısından dolayı, sürekli kendi kendilerini tekrarlayan bir yapıya sahip olmaları nedeniyle, “özgünlük” taşımamalarıdır. Bu özellikleri ile bağımsız sinemadan veya sanat filmlerinden farklılık gösterdiği için, popüler eğlence araçları olarak görülmüşler ve önemsenmemişlerdir. Ancak tür filmlerinin yinelenen tematik ve biçimsel yapılarının, sistematik olarak hangi mesajları seyirciye sürekli ilettiği, hangi egemen ideolojilerin çıkarlarını desteklediği ele alındığında, önemli bir inceleme alanını oluşturdukları görülmektedir.

Bir tür filminin yönetmeni, türe dair beklentileri olan türsel izleyiciyi memnun etme sorumluluğunu taşımaktadır. Bazı yönetmenler ise hem bu beklentiyi başarı ile yerine getirmekte hem de türe ait gelenekleri yaratıcılığı ile harmanlayarak geliştirebilmektedir. Örneğin **Blade Runner** filmi, kendi döneminin bilim kurgu örnekleri arasında ikonografik olarak görsel tasarımı ve anlatı yapısında yer alan zengin ve farklı felsefi içeriği ile ön plana çıkmıştır. **Blade Runner** filmi, kendisinden sonra gelen pek çok bilim kurgu filminin kendisinden referans almasına ve bilim kurgu türünün zenginleşmesine ve çeşitlenmesine neden olmuştur.

Tür filmlerinin doğasına uygun olarak, “para kazanma” olgusu küresel kapitalist sisteminin işleyişi içinde daha da gelişmiştir. Tür filmlerinin ekonomik alandaki kârını arttıran yan ürünleri, gelişen iletişim teknolojilerinin de etkisiyle çeşitlenmiştir: bilgisayar oyunları, bilgisayar için duvar kağıtları, ekran koruyucuları, vcd ve çok

seçenekli dvd'leri, oyuncakları, posterleri, blüzleri...v.d., posmodern tüketim toplumunun tüketime hazır birer haz nesnesine dönüşmüştür. Bu sürece günümüzden örnek olarak, tür filmlerinin bazılarının vizyona girmeden önceki tanıtımı ve pazarlanma süreci verilebilir. Örneğin **Matrix** üçlemesi ve **Star Wars** (Yıldız Savaşları) üçlemesi, bilim kurgu türünün tarihi içinde 1990'lı yılların sonunun ve 2000'li yılların başlangıcının tür açısından önemli bir doruk noktasını oluşturmaktadır. Fantastik türde ise, **Lord of the Rings** (Yüzüklerin Efendisi) üçlemesi, **Harry Potter** filmleri, **Lara Croft: Tomb Raider** filmleri, **Mummy** (Mumya) filmleri aynı noktayı temsil etmektedir. Popüler kültürün önemli bir temsilcisi olan bu büyük bütçeli tür filmleri, kendi tür filmlerinin tarihini zenginleştirmekte ve dolayısıyla tür filmlerinde yinelenen tematik ve biçimsel motiflerin kendi türü içindeki değişimlerini ve dönüşümlerini yönlendirebilmektedir. Ancak bu yönlendirme, iletişim teknolojilerine sahip egemen sınıfların ideolojilerinin devamını sağlayan temel toplumsal ilişkilerin korunması amaçlı olarak gerçekleşmektedir.

Ryan ve Kellner tür filmlerinin, ideolojinin en etkin araçlarından birisi olduğunu vurgulamaktadırlar (1997: 128). Çünkü bir film belli bir bakış açısının ürünü, kurmaca bir yapı olarak, kamera açılarını, çerçevelemeyi, ışığı, rengi, konuyu...v.d., belirlemektedir. Tür filminin yönetmeninin, dünyaya ya da olaylara nasıl ve nereden baktığı ile ilişkili bir seçim olarak o filmin anlatı yapısı, ikonografisi, türsel temsilleri aynı zamanda ideolojik bir seçim olarak kurgulanmaktadır. İdeoloji de işlevini, toplumsal kurum ve değerlere, cinsiyet rollerine ilişkin kültürel temsiller aracılığı ile gerçekleştirmektedir. Sinema başat kültürel temsilleri sunarak, başat ideolojinin yeniden üretilmesini sağlayabilmekte ya da eleştirel bir tavırla sorgulayıp, sarsabilme özelliğine sahiptir (Güçhan 1999: 226).

Günümüzde kimi tür filmleri örnekleri türsel referanslarını hâlâ birebir sürdürürken, kimi tür filmleri de klişeleri ironik bir şekilde ele almaktadır. Örneğin **Natural Born Killers** (Katil Doğanlar, 1994) filminde evlilik kurumunun ele alınışı dikkat çekicidir. 52 kişinin katili olan Mickey ve Mallory çifti, filmin finalinde, çocuklarıyla beraber arabalarında yol alırken görülmektedir. Bu mutlu Amerikan

ailesine dair klişe, tersine çevrilmiş bir referanstır. Amerikan aile mitine bir hiciv olarak yorumlanabilecek olan filmin final sahnesinde, aslında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı, görünüşe aldanmamak gerektiği, şiddet uygulayarak pek çok insanı acımasızca öldüren katil bir çift ile sıradan bir çiftin görünüşte ayırt edilemeyeceği gibi eleştirel bir yaklaşım bulunmaktadır.

“Bir köprü üzerinde ritüelsiz, imzasız, şahitsiz yalnızca birbirlerine söz vererek evlenen çiftin mutlulukları da tekinsizdir, zira Mallory’nin beyaz duvağı vadiye doğru uçar gider, içlerindeki son iyiliklerin kendi boşluklarında yittiği gibi... (Özdemir 2003: 49, 50).”

Özdemir, **Natural Born Killers** filminin, katil çifti alabildiğine meşrulaştırdığını belirtmektedir. Final sahnesinde de savaşız bir dünya isteyen çiçek çocuklarına benzer bir şekilde çocuklar yetiştiren, tebessümü bol bir mutlu çift kimliğine büründüklerini savunmaktadır (2003: 50).

Kısaca tür filmlerinin önemli motiflerinden biri olan “aile” motifini, çoğunluk tür filmleri klasikleşmiş bir biçimde kullanırken (filmin başında mutlu olan ailenin dağılması, filmin finalinde olayların çözülmesiyle yeniden aile bireylerinin toplanması ya da aile kurumunun öneminin altının çizilmesi ve mutlu son anlatı yapılarının bulunduğu filmlerden bazılarında verilebilecek örnekler arasında; **Family Man** (Aile Babası, 2000), **Lost in the Space** (Uzayın Derinliklerinde, 1998), **Armageddon** (1998), **Deep Impact** (Derin Etki, 1998), **Sings** (İşaretler, 2002), **Dragon Fly** (Sonsuz Aşk, 2002), **Gladiator** (Gladyatör, 2000), **Pearl Harbor** (2001)...v.d. bulunmaktadır. Bu arada kimi tür filmlerinde de eleştirel bir tavırla aile motifinin ters yüz edildiği görülmektedir: **American Beauty** (Amerikan Güzeli, 1999), **Closer** (Daha Yaklaş, 2004), **Something’s Gotta Give** (Aşkta Herşey Mümkün, 2003) ...v.d.

1.1.2. Tür Filmlerinin Sınıflandırılması

Filmlerin sınıflandırılma ihtiyacının temelinde, sinema izleyicisinin kişisel beğenisine uygun filmleri seçmesinde kolaylık sağlanması bulunmaktadır. Filmlerin türlere ayrılması geleneği, zaman içerisinde “tür filmi” kavramının sinema terminolojisi içine yerleşmesine neden olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde gelişen bu sınıflandırma eğiliminin oluşumunun sinemanın ilk doğuşu ile birlikte ortaya çıktığı ve stüdyo döneminde geliştiği görülmektedir. Tür filmlerinin sınıflandırılması, çeşitli yazarların birbirlerinden değişik öğeleri temel almalarına göre, farklı sınıflandırmaların oluşmasıyla sonuçlanmaktadır.

Günümüzde film kategorileri kesin olarak tanımlanamadığı için, çekilen her film pratik olarak spesifik bir türün içine kolayca yerleştirilememektedir. Ancak filmler üç ya da dört temel türün ya da alt türün üst üste bindiği melez tür olarak düşünülse de, en azından bir önemli temel türe girmektedir. Tür filmleri içinde çok yaygın olarak bilinen ve tanımlanabilen temel türler arasında Western, Bilim kurgu, Müzikal, Komedi, Korku, Savaş, Macera, Aksiyon, Drama, Suç / Gangster, Tarihi filmler bulunmaktadır. Bu temel türlerin alt türleri arasında konuları, tarzı, ikonografisi, formülleri açısından kendilerine ait özellikler taşıyanlar arasında ise, biyografik, dedektif, felaket, fantezi, kara film, yol, romantik, spor...v.d. yer almaktadır (Dirks <http://www.filmsite.org/genres.html>).

Schatz ise, tür filmlerini “Düzen” ve “Bütünleşme” türleri olarak iki gruba ayırmaktadır. “Düzen” türü içinde erkeklerin baskın olduğu western, gangster ve bilim kurgu gibi türlerin yer aldığını, “Bütünleşme” türünde ise kadınların dominant olduğu müzikal, komedi ve melodrama gibi türlerin bulunduğunu belirtmektedir (Akt. <http://pages.emerson.edu/Courses/fall00/ma360e/papers.htm>).

Suç ve gangster türünün alt türüne giren Film Noir ya da Kara filmin bir tür olup olmadığı tartışma konusudur. Kara film, II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’da çekilen bir grup filmlerde tema, ikonografi, türsel temsiller gibi birçok özelliğin benzer

olduğunu keşfeden Fransız sinema yazarları tarafından bulunmuştur. Kara filmin özellikle de ikonografik yapısı ve türsel temsilleri, son dönemlerde diğer tür filmleri tarafından kendi türleri içinde melezlenmiştir: **Seven** (Yedi, 1995), **Dark City** (Gizemli Şehir, 1998), **Daredevil** (Korkusuz, 2003), **Training Day** (İlk Gün, 2001)...v.d.

Böylelikle sinemada tür sınıflandırılmasının yapılmasının göreceli bir kavram olduğu ve hatta giderek karmaşıklaşan bir konuma geldiği görülmektedir. Çünkü özellikle de son dönemlerde meydana gelen türler arası melezleşmeler yoğunlaşarak artmaktadır. Artık her tür diğer bir türün motifini alıp, kendi türü içinde harmanlamaktadır.

1.1.3. Tür Filmlerinin Özellikleri

Tür filmlerinin özellikleri arasında ticari ve popüler olmaları; her tür filminin ait olduğu tür filmi uyaşımaları çerçevesinde ortak bir anlatım yapısına, bu yapının içinde yer alan olaylar zincirinde türsel çatışmaları yaşayan türsel temsillere, türe ait görsel göstergelere yani türün ikonografisine sahip olması gelmektedir. Tür filmlerinin diğer bir özelliği, gündelik toplumsal yaşamdaki bazı gerilimlerin ve çatışmaların yumuşatılması işlevini görmesidir. Örneğin melodram türü, toplumsal gerilimleri duygusal düzeye indirgeyerek yumuşatılmasını sağlamaktadır.

Tür filmlerinin biçimsel benzerliğinin yanı sıra içerik olarak benzerlikleri beraberinde ortak toplumsal değerler içerdiklerini de gösterir. Örneğin Wood, klasik Hollywood sinemasının somutlaştırdığı ve dolayısıyla güçlendirdiği değerlerinden bazılarını şu şekilde özetlemektedir: kapitalizm (mülkiyet hakkı, özel teşebbüs, bireysel inisiyatif), çalışma etiği (dürüst çalışmanın ahlaken takdir edilmesi anlayışı), yasal heteroseksüel tekeşlilik olarak evlilik ve aile (evin kadın için kurulması, kadının işlevinin uygarlık değerlerini oluşturarak çocuklarına aktarması, erkek egemen bir toplumda mülkiyet ilkesinin kişisel ilişkilere doğru genişlemesi: “evim, karım, çocuklarım”), başarı / servet, Amerika'nın herkesin gerçekten mutlu olabileme imkânına sahip olduğu, bütün sorunların var olan sistem içinde çözülebildiği, biraz reformun

yeterli olduğu, köklü değişime gerek olmayan yer olarak betimlenmesi...v.d. (2004: 319, 320).

Tür filmleri içinde ait oldukları türün gerilim ve çatışmalarını çözüme kavuşturmayan ve biçimsel ya da tematik olarak geleneksel olmayan tür filmi örneklerine de rastlanmaktadır. Örneğin **Memento** (Akıl Defteri, 2000) filmi, kendi türünün tarihi içinde, biçimsel olarak farklı formata sahiptir. Film, son sahnesinden ilk sahnesine doğru ters kurguyu kullanan bir kara film örneğidir. Kara filmin, tür filmlerinin geleneksel değerleri ve aile kurumunu koruyan ve güçlendiren yapısına alternatif bir yapısı bulunmaktadır.

Tür filmlerinin üç önemli özelliği bulunmaktadır: anlatı yapısı, türsel temsilleri ve ikonografisi.

1.1.3.1. Tür Filmlerinin Anlatı Yapısı

Tür filmlerinin Aristoteles'ten temellerini alan öykünün bir başlangıcının, gelişiminin ve sonucunun, neden – sonuç ilişkisine göre deterministik bir tarzda kullanıldığı geleneksel bir anlatı yapısı bulunmaktadır. Tür filmleri, anlatı yapısı içindeki olaylar zincirinde yer alan nedensellik ilişkisi, devamlılık ve belirsiz olmayan kapalılık (örneğin filmin sonunun başından itibaren bilinmesi) özelliklerini taşımaktadır.

Bu bağlamda film anlatısı “çatışma” ve “gerilim” oluşturacak bir biçimde yapılandırılmaktadır. Çatışma genelde zıtlıklar ağı olarak tanımlanmakta ve zıtlığın öncelikle karakterlerin amaçları üzerine kurulması gerekmektedir. Birbirine karşıt amaçlar yüklenen karakterler, protagonist (kahraman) ve antagonist (rakip düşman) olarak tanımlanmaktadır. Taraflar arasındaki zıtlığın ortaya konması ve çözüm bekleyen problemin belli olması filmin giriş bölümünü oluşturmaktadır. Birbirine zıt amaçların belirlenmesinden sonra, filmin gelişme bölümünde bu zıt amaçlara ulaşabilmek için mücadele süreci başlamaktadır. Bu mücadele, amaca ulaşmada karşılaşılan engeller, engelleri aşmak için geliştirilen yöntemlerle doruk noktanın

bitimine dek sürmektedir. Sonuç bölümünde ise doruk noktada yaşanan son mücadele ya da karşılaşma, birbirine zıt amaçlardan birinin gerçekleşmesi ile çözümlenmektedir ((Miller 1993: 41; Nash&Oakey 1974: 3; Mehring 1990: 279-280) Akt. Küçük Kurt 2004: 15, 16).

Tür filmleri genellikle toplum içinde desteklenen ve korunması gerektiği düşünülen değerlerle yaşanan bir toplumsal düzenin onaylanması ile başlamaktadır. Ancak mevcut olan bu toplumsal düzenin dengesinin bozulmaya başladığı zaman çatışma ortaya çıkmakta ve gerilim arttırılmaktadır. Gerilimin en yüksek olduğu ve çatışmanın çözümlendiği an, denge yeniden eski kaybedilmiş değerlere göre inşa edilmiş olmaktadır. Böylelikle tür filmlerinin finalinde verilen mesaj, var olan sistemin ve statükonun desteklenmesidir.

Her türün temsil ettiği bir çatışma bulunmaktadır. Örneğin Bilim kurgu türünün temel çatışmaları arasında din / bilim, doğa / teknoloji, kadın /erkek, insan / uzaylı, insan / yapay zekâ, Tanrı / Şeytan, biz / ötekiler, savaş / barış, iyi / kötü, birey / toplum...v.d., bulunurken; Western türünün temel çatışmaları arasında birey / toplum, doğu / batı, iyi / kötü, yerleşiklik / göçebelik, geleneksel toplum / endüstri toplumu...v.d. yer almaktadır.

Tür filmlerinde yüzeyde işlenen öykünün altında bulunan örtük anlamlar, filmlerin mitsel yapısıyla desteklenmektedir. Tür filmlerinin anlatı yapılarının içindeki toplumsal değerlerin desteklenmesi, korunması ve devamlılığının sağlanması işlevini gören mitler, tarihi doğallaştırma yoluyla bu görevlerini yerine getirmektedirler. Mit alışagelmışin dışında nesilden nesile aktararak varlığını korumayı başarmış, olağanüstü nitelikler taşıyan efsaneler, masallar ve söylenceler anlamlarında kullanılmaktadır. Günümüzde mitler, egemen ideolojinin kendi pragmatist amaçları için araçsallaştırdığı bir kavram haline gelmiştir.

Levi- Strauss'a göre ise mit, toplumun kültürel yapısında bulunan ikili karşıtlık kavramları üzerine kuruludur ve toplumsal yapıda var olan çelişiklere dikkat çekerek,

bu çelişkilerin yıkıcı olmasını engellemektedirler. Dolayısıyla mitler, endişe giderici bir işleve sahiptir (Akt. Fiske 1996: 160). Örneğin tür filmlerinde kullanılan din ile ilgili mitler, genellikle bir topluluk içinde ortaklaşa paylaşılan değerleri hatırlatarak, bir bütün olma idealini simgelerken; küresel ataerkil ideoloji, aile mitinden yararlanarak, erkeklerin kendi sınıfsal çıkarlarını korumaktadır.

Western türünde Amerikan tarihi mitleştirilmekte, Amerika'nın doğuşu, kuruluşu, Batının keşfedilişi, Batıya yapılan büyük göç hikâyeleri yeniden egemen ideoloji doğrultusunda idealize edilerek, inşa edilmektedir. Batıya ait öykülerin Amerika'nın kuruluş mitosuna dönüştüğü görülmektedir. Ataerkil hegemonyacı söylem, western türünde beyaz erkek kovboy temsili aracılığı ile, kadınlarla ve öteki olarak kabul edilenlerle ilişkilerin belirlenmesinde etkili olmuştur. Özellikle Kızılderililer ile öncü olarak Batıya göç edenler arasında çıkan çatışmalar, haydut olarak sunulan Meksikalılar, erkeğinin korumasına muhtaç kadınlar...v.d., yeni kurulan bir toplum içindeki güç ve iktidar ilişkilerinin oluşumunda kullanılan toplumsal ilişkileri belirlemektedir.

Mardin, din mitinin içinde Hıristiyan öğretisinde yer alan “Apokalips”in, insanlık tarihinde “iyi”nin hâkim olduğu dönemlerin, “kötülüğün” egemen olacağı dönemlerle birbirini izleyeceğini gösterdiğini; fakat sonunda “iyi”nin de yerleşeceğini vurguladığını belirtmektedir. Böylece kesin bir sonuca ulaşılarak, bu öğreti aracılığı ile umutlu yarınlar kavuşulabileceğine inanılacaktır (1993: 112, 113).

Apokalips miti, tür filmleri içinde, özellikle bilim kurgu türünün alt türü sayılan Apokaliptik bilim kurgunun temelini oluşturan mittir. Kıyamet ertesini anlatan bu bilim kurgu örneklerinde, iyi olan her şeyin bittiği, kötülüğün egemen olduğu bir dünya betimlemesi yapılmaktadır. Ama kıyamet ertesi hayatta kalmayı başararak kötülükle savaşılan bir grup insan, sonunda kötülüğü yenip, iyilerin devrini yeniden başlatmaktadırlar. Kötülük olarak tanımlanan şey, filmde film farklılık göstermektedir: **Matrix** üçlemesinde yapay zekâ, **Reign of Fire** (Ateş Krallığı, 2002) filminde uçan ve külle beslendikleri için dünyayı ateşe veren uçan dinazorlar...v.d.

Şiddet içeren isyan mitlerini yapısında barındıran filmler arasında son dönemlerde en iyi bilinen örnek tüketim toplumuna eleştirel yaklaşan **Fight Club** (Dövüş Kulübü, 1999) filmidir. Hiç ihtiyaç olmayan şeyleri alarak tüketmekten, kredi kartı borçlarından, nefret ettiği işlerde çalışmak zorunda kalmaktan, yalnızlıktan, kitle iletişim araçlarından, teknolojiden, kusursuz, bozulmamış beden temsillerinin yarattığı baskıdan bıkmış ve yabancılaşmış olan insanların isyanı anlatılmaktadır. Filmin ana karakteri olan Tyler Durden, filmde ancak sahip olunan her şeyin kaybedildiğinde her şeyi yapabilecek kadar özgür insanlar olunacağını söylemektedir.

Tarihsel/ Epik türde başta olmak üzere fantastik, bilim kurgu ve savaş türlerinde de kullanılan mit ölümsüzlük ya da öte dünya mitidir. Plumwood'a göre savaşçı kahramanın ölümü yenme korkusunun metaforu öte dünya miti ya da ölümsüzlük arayışıdır. Platoncu sistemin, düzenli ve istikrarlı olarak ölüme yaşamın üstünde değer verdiğini (2004: 136), hem Platoncu hem de Hıristiyan sistemlerinde ölümün ve insan yaşamının anlamının cennette olduğu söylemi bulunmaktadır (139). Öte dünya kimliğinde insanın sürekliliği ölüm sayesinde onaylanmakta ve gerekli kılınmaktadır; insanın özü değişebilir şeyler dünyasının ötesinde daha büyük bir düzende sürecektir. Burada ölümün anlamı bedenin çürümesinin önemsiz olduğudur (Hıristiyan yeniden dirilme öğretisi bu temayı daha da öne çıkartır), çünkü insanın özü bedene ya da değişimler dünyasına bağlı olmayıp kalıcı bir aşkın tinsel düzende yer edinmiştir (139, 140). Platoncu öte dünya kimliği bu soruna bir çözüm olarak, güçlü bir süreklilik ve anlam merkezi sağlamakta, üstelik bunu yaşama karşı ölümü yücelterek yapmaktadır. Öte dünya kimliği hem kölenin hem de efendinin seçimidir, aslında her iki kimliği de ayakta tutan tahakküm sisteminin sonucudur (137).

Kahramanların ölümsüzlük arayışı, özellikle Epik tür filmlerinde kendisini daha çok belli etmektedir. Yalçın, "Truva" adlı film eleştirisinde, **Troy** (Truva, 2004) filminin kahramanı Akhilleus ile **Gladiator** filminin kahramanı Maximus arasındaki benzerliği ortaya koymaktadır. Maximus arenaya birlikte savaşmaya çıkacak olan arkadaşlarına "Hayatta yaptıklarınız, sonsuzlukta yankılanır!" der. Ölümsüzlük vaadi içeren bu söz, onlara yüzlerce, binlerce ve belki de milyonlarca yıl sonra hatırlanmayı

anlatmaktadır. **Troy** filminde ise, Akhilleus karaya çıkmadan önce, gemideki askerlerine “Bu kumsalın ötesinde sizi neyin beklediğini biliyor musunuz? Ölümsüzlük! Gidin ve alın, sizindir!” der. Akhilleus, ölümsüzlüğün yüzlerce insanın ölümünden ve yüce olana saygı duyan insanoğlunun kendisinin ne kadar güçlü olduğunu hatırlamasından geçtiğini bilir. Günümüzde kibiri, gücü ve hırsıyla anılan kahramanın ölümü, ölümsüzlüğe yakışan bir biçimde olur (2004: 16).

Bu tür savaşarak yapılan kahramanlıklar, fantastik ve bilim kurgu türünde de bulunmaktadır. Örneğin **Lord of the Rings** filminde kötülerini temsil eden orklarla yapılan her savaşa girmeden önce, çoğunluğunu insanların oluşturduğu grubun cesaretini kazanması ve savaşa motive olabilmesi için o savaşın komutanı, kralı...v.d., tarafından “savaşa çağrı konuşması” yapılır. Örneğin bu konuşmalardan biri de üçlemenin sonunda Kral olacak olan Aragon tarafından yapılmaktadır. **Troy** filminin bir diğer kahramanı olan Hector, ölüm konusunda Akhilleus’dan farklı düşünmektedir. Ölümü ve öldürmeyi ölümsüzlüğün bir yolu olarak ifade etmemektedir. Hector, kardeşi Paris’e çok adam öldürdüğünü, onların ölüşünü seyrettiğini, bunun da hiç şanlı bir yanının olmadığını söyler. Akhilleus gibi ölümü ölümsüzlük adına yücelten faşistçe bir düşünce biçimine karşı, Hector ölüme ve ölümün getirdiği acılara karşı duyarlı davranır. Zaten mitoloji tarihinde gerçek kahraman, Hector olarak geçmektedir. Akhilleus de kahramandır ancak saldırgandır.

Dolayısıyla kahramanın ancak karşısına dikilen kötü kahraman kadar iyi olduğu görülebilmektedir. Çünkü iyi kahramanın şiddet kullanması için kötü kahraman bir araç olarak kullanılmakta ve adalet meşru olmayan yollarla kazanılmaktadır. **Gladiator** filminde Maximus’un öte dünya ile olan ilişkisi, cennette kendisini bekleyen karısının ve çocuğunun hayali görüntüleri ile film içinde tekrarlanmaktadır. Bu dünyadaki misyonunu tamamlayan Maximus, ölüm korkusunu umutla gitmeyi ve ailesine kavuşmayı beklediği öte dünya arzusu ile aşmaktadır.

Ayrıca başat mitlerin yanı sıra karşı-mitler de bulunmaktadır. Örneğin bilim, karşı-mitlerin başat mitlere güçlü biçimde meydan okuduğu alanlar için en iyi

örneklerden birini oluşturmaktadır (Fiske 1996: 121, 122). Tür filmlerinde kullanılan din / bilim çatışması bu alan için en iyi örneği oluşturmaktadır. Bilim kurgu türü örneği olan **Contact** (Mesaj, 1997) filminde kişiler arası ilişkiler, din / bilim çatışması üzerinde temellenmektedir. Filmdeki ana karakterler, feminist ve ateist bir bilim kadını ile bilimi ve teknolojiyi sorgulayan bir din adamıdır. Aralarında Tanrı kavramına ilişkin tartışma olan zıt kutuplardaki iki karakterin, din-bilim çatışması için iyi bir zemin oluşturduğu görülmektedir (Balcı 2004: 21,22).

Bir diğer örnek olarak; Bilim kurgu türünde başlangıcından günümüze sık olarak kullanılan kötü bilim adamı ya da mad scientist (çılgın, deli bilim adamı) temsili, ilk olarak **Dr. Caligari'nin Muayenehanesi** (1919), **Frankenstein** (1931), **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1932), **Nosferatu** (1922) filmlerinde kullanılmıştır. Günümüzden kötü bilim adamının yer aldığı bir kaç örnek arasında **Hollow Man** (Görünmeyen Tehlike, 2000), **Dark City**, **Jurassic Park** (1993), **Fly** (Sinek, 1986) gibi örnekler bulunmaktadır. Bu dahi sayılabilecek ancak bencil olarak sunulan bilim adamları toplumsal değerler içinde sınırdaki olabilecek bilimsel çalışmalar yaparlar ve bilimsel çalışmalarının ürünleri hem kendi başına hem de insanlığın başına dert açar. Filmde yarattıkları şey (robot, yaratık, genetiğiyle oynanmış bir canlı...v.d.) önce çılgın bilim adamını ve kurbanları olacak kişileri öldürür, ardından filmin iyi kahramanları tarafından öldürülerek mutlu sona ulaşılır.

Tür filmlerinin örtük mesajlarının (içeriğinin) benzerliğinin dışında, anlatı yapısının benzer şekli (giriş: kahramanları ve olayın geçtiği yerlerin mevcut düzeninde tanıtılması, gelişme: çatışmaların başlaması, sonuç: çatışmaların doruk noktasına vararak çözümlenmesi) ve bu biçimselliğin altında ideolojik olarak mitlerle beslenen yapısı, egemen toplumsal ilişkilerin ve düzenin görünürde eğlence yoluyla idealize edilmesini ve ortaya çıkabilecek potansiyel çatışmaların ve tehlikelerin elemine ya da asimile edilmesini sağlayıcı bir işleve sahiptir.

1.1.3.2. Tür Filmlerindeki Türsel Temsiller

Tür filmlerindeki türsel temsillerin, tür filmlerinin anlatı yapısındaki olaylar zincirinde yer alan karakterler olarak inşalarının ideolojik çözümlemesi, filmin cinsiyetçi ve ırkçı ideoloji konusundaki yaklaşımları hakkında bilgi vermektedir.

Tür filmlerindeki karakterler, amaçlarında ısrarlı, kendileri ile yüzleşmeyen, gerçek dışı ve derinliksiz karakterler olarak, seyircinin güvenlik içinde özdeşleştiği ve seyircinin kendi yaşamının günlük, sıradan gerçekliğinden kurtulduğu karakterlerdir. Tür karakterlerinin eylem konusunda sınırları olmamakta, seyircilerin günlük yaşamda yapmak istediği her şeyi yapmaktadırlar: yaşamlarındaki kötüyü saptayıp onu yok etmektedirler (Abisel 1995: 64).

Wood'a göre, klasik Hollywood sinemasının somutlaştırdığı toplumsal değerler mantıksal olarak iki ideal karakter yaratmaktadır: ideal erkek (güçlü, serüvenci, etkin, engel olunamaz macera adamı) ve ideal kadın (eş ve anne, mükemmel arkadaş, tamamen güvenilir biri, ailenin ve yuvanın dayanağı). Ancak bu iki karakterin gölgeleri de vardır: güvenilir ama anlayışsız, değişmez bir düzen sahibi koca ve baba karakteri; serüvenci, kumarbaz, büyüleyici ama tehlikeli, erkek karaktere ihanet etmesi kuvvetli olan erotik bir kadın karakteri (2004: 320, 321).

Hollywood stüdyo sisteminde yıldız sistemi (star system) önem taşımış ve yarattığı kültürel temsiller ile tür filmlerini etkilemiştir. Amerikan sineması tanrıçalardan ve tanrılardan oluşan çağdaş ve değişken bir mitologya kurmakta ve sürekli beslemektedir. Geniş seyirci kitleleri için film aslında bir “yıldız”ın; bir “yıldız oyuncu”nun aracı olarak düşünülmemekte ve bu da herkesin düşlerine girebilecek dünya güzeli bir kadın veya çok yakışıklı bir erkek olmaktadır. Amerikan sinemasındaki yıldız sistemi yıldızı bir meta haline sokup tüm olanaklarını kullanarak pazarlamaktadır. Hollywood sinemasının ilk yıldızı Mary Pickford saf ve masum genç kız mitosunu kurmakta; onun tam karşısında ise ilk “vamp” kadın yıkıcı ve öldürücü Theda Bara bulunmaktadır. Greta Gabro ve Marlene Dietrich erişilmez birer tanrıça olarak sinema

tarihine geçerken; Gary Cooper ve James Steward dürüst, sevimli, zararsız, olumlu Amerikalıyı temsil etmekte; Marlon Brando ve James Dean asi gençliği birbirlerinden farklı biçimde yorumlayan temsilcileri olarak tarihe geçmektedir. Amerikan sinema sanayinde uygulanan yıldız sistemi, bir hasılat garantisi getirmenin ötesinde, her kıtaya yayılan Amerikan sinemasına “Amerikalı (kadın, erkek)” imgesini tanıtmaya, sevdirtmeye olanağını vermektedir. 80 sonrası Amerika yapımlarına bakıldığında yıldız sisteminin stüdyo dönemindeki gibi belkemiği konumunda bulunmadığını ancak değişime uğramakla birlikte çökmediği görülmektedir (Scognamillo 1994: 71, 72, 73, 74, 75, 76). Günümüzde yıldızlar değişen beğenilerle birlikte çeşitlenmekte ancak hâlâ belli bir gişe hasılatını sağladıkları görülmektedir: Tom Cruise, Julia Roberts, Mel Gibson, Arnold Swazenegger...v.d.

Günümüzde kadınlara ve erkeklere ait karakterlerin inşası türden türe farklılık ve çeşitlilik göstermektedir. Tür filmlerinde yer alan tüm türsel temsiller çok geniş bir alana yayılan çeşitli örneklerden oluşmaktadır. Kahramanlık rolleri, ölüm ve öldürme süreçleri ile şiddete bağlı olan erkek karakterler, faşist ideolojinin bir parçası durumuna gelmektedir. Erkek egemen toplumsal sistemle paralel giden faşist ideoloji, erkeklere toplum içinde çok büyük anlamlar ve misyonlar yüklemektedir. Tür filmlerinde dünyayı kurtaran, kadınları ve çocukları koruyan, kötülerini bulup cezalandıran, bilimsel alanda araştırmaları yaparak toplumların ilerlemesini sağlayan erkeklere ait türsel temsiller, ataerkil kapitalist ideolojin değerlerinin bir taşıyıcısı olarak rollerini yerine getirmektedirler. Bu durum aynı ataerkil hegemonik söylemle, kadınlara ait kültürel temsiller için de geçerlidir. Tür filmlerindeki geleneksel anne, eş ya da fahişe stereotipleri ile kadınlar, ikincil statülerinin devamının sağlanmasında kullanılmaktadırlar.

Drama, melodram, komedi, romantik komedi, müzikal, epik, kara filmde olaylar zinciri kişiler arası ilişkilerin yoğunluğu üzerine kurulduğu için, kötü temsiller genellikle kötü karakteristik özellikler taşıyan insanlar olarak seçilmektedir. İyi kahramanlar ya da karakterler cinsiyetlerine bağlı olarak sadakatli, özgeci, cömert, güçlü, cesur, idealist, dürüst...v.d. gibi özelliklerle inşa edilirken; kötü kahramanlar ya

da karakterler bencil, öfkeli, açgözlü, hırslı, zalim, huysuz, uyumsuz, korkak, marjinal, deli, psikopat, merhametsiz katil...v.d. gibi niteliklerle sunulmaktadır.

Bazı filmlerde kötü karakterler bile yönetmenin yetenekleri sonucu, sempatik olabilmektedir. Örneğin D.W. Griffith'in **The Birth of a Nation** (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) filminde Ku Klux Klan üyelerinden birine olumlu değerler yüklenmiştir (Güçhan 1999: 190).

Tür filmlerinin anlatı yapılarının içinde yer alan temel çatışmalardan biri olan iyi / kötü çatışması türsel temsillerin iyi kahraman, kötü kahraman, iyi eş, kötü fahişe, şeytan gibi birçok türsel stereotipleri oluşturmasına neden olmaktadır. Tür filmlerinde türsel temsillerde en çok kullanılan düşman motiflerinden birisi de “şeytan” temsilleridir. Sinemadaki gelmiş geçmiş en ünlü şeytan temsili, korku türünün en önemli filmlerinden biri sayılan **Exorcist** (Şeytan, 1973) filmidir. Filmde kafasını 360 derece döndürebilen ve yeşil bir sıvı püskürtebilen dişi şeytan temsili, korku türünde sürekli referans alınan bir şeytan örneği olmuştur. Şeytan temsillerine farklı tür filmlerinden örneklerle hatırlamak gerekirse; felaket türü örneği **End of Days** (Şeytanın Günü, 1999) filminde kiliseye bile girebilen yeni kuşak karizmatik şeytan Gabriel Byrne; gerilim türü örneği **Devil's Advocate** (Şeytanın Avukatı, 1997) filminde şeytan baba figürü Al Pacino, şeytanın oğlu olduğunu filmin sonunda öğrenen Keanu Reeves; korku türünün bir diğer önemli örnek filmi **Rosemary's Baby** (Rosemary'nin Bebeği, 1968) filminde Mia Farrow'un şeytanın çocuğunu doğurması...v.d.

Tür filmlerinde şeytan ya da kötü temsilleri olarak bilim kurgu türünde uzaylılar, yapay zekâ, çılgın bilim adamlarının geliştirdiği tehlikeli varlıklar, insanın doğasında bulunan kötülük; korku türünde zombiler, vampirler, katiller, doğaüstü mistik olaylar, hayaletler, caniler, hayvanlar, mummyalar; aksiyon-macera türünde Hispanikler, Araplar, Müslümanlar, siyahlar, Uzak Doğulular; savaş türünde Vietnamlılar, Ruslar, Almanlar; felaket türünde dünya dışından gelen meteorlar, küresel ısınma, depremler, nükleer savaş; fantastik türde tarih öncesinden gelen ve ölümsüzlüğü arayan tarih öncesi

canlılar, varlıklar, bir çeşit güç peşinde olan kötü insanlar; western türünde Kızılderililer, Meksikalılar, haydutlar, kiralık katiller, at hırsızları...v.d. bulunmaktadır.

Tür filmlerinde ayrıca geleneksel kahramanlara benzemeyen, iyi ya da kötü tarafta karşılaşılabilen anti-kahramanlar da bulunmaktadır. Örneğin gerilim türüne giren **Silence of the Lambs** (Kuzuların Sessizliği, 1991), **Hannibal** (2001) ve **Red Dragon** (Kızıl Ejder, 2002) üçlemelerindeki soylu, zeki, zengin ve zevk sahibi modern zamanın yamyamı Hannibal Lecter karakteri, psikopat bir seri katildir. Hannibal hem bir sanatçı kadar zarif hem insanları canlı canlı yiyebilecek kadar ilkel bir yamyam olarak postmodern özelliklere sahip melez bir temsildir.

Kahramana karşı anti-kahraman temsilleri, tür filmleri içinde western türünde daha belirginleşmektedir. Delmer Daves'in yönettiği **3:10 to Yuma** (1957) filmi "kahraman kovboy" karşıtı bir film olarak, gelenekçi westerncileri ayağa kaldırmıştır. Filmdeki iki kahraman "kahraman" gibi değil, sıradan insanlar gibi hareket etmektedir. **3:10 to Yuma** filmi, Zinneman'ın gerçek western klasiği sayılan **High Noon** (1952) filmine de kaynaklık etmiştir. Clint Eastwood'un 1992 yılında çektiği **Unforgiven** filminde, "gölgesinden hızlı silah çeken kahraman" simgesi yıkılmaktadır. Şiddetin hem kurbanı, hem de uygulayana acı çektirdiğini söyleyen, şiddeti sorgulayan bir film olarak türdeşlerinden farklı mesajlar içerir. Alan Smithee'nin rejisörlüğünü yaptığı **Death of A Gunfigter** (1969) filmi ise, bir anti-kahraman westernidir. Kahraman alçak gönüllülükle kahraman olmak istemeyen, kahraman olarak kabul edilmekten bıkmış usanmış eski bir silahşördür. Alışılmışın dışında bir başkaldırı westernidir (Kakınç 1993: 87, 104, 187).

2000'li yıllarla birlikte çizgi roman uyarlamalarının sinemadaki örneklerinden biri olan **X-Men** filmlerindeki hem insani hem hayvani özellikleri bir arada barındıran, kovboylar gibi yalnızlığı ve başına buyrukluğu seven asi Wolverine karakteri; **Constantine** (2005) filmindeki Constantine karakteri de fantastik tür filmleri içindeki anti-kahramanlara son dönem içindeki örnekler olarak verilebilmektedir.

1990'lardan günümüze erkeklere ait türsel temsillerin direnç göstererek benzer kalıplarda kalması, kadınlara ait türsel temsillerin gelişim süreçlerinin önünde bir engel oluşturmaktadır. Kadınlarla ilgili yeni ve güçlü türsel temsillerin oluşması süreci çok yavaş ilerlemektedir. Bunun da nedeni, erkek kahramanların değişmezliği, sabitliği ve sürekliliği konusundaki ataerkil yaklaşımların ısrarcılığıdır.

1.1.3.3. Tür Filmlerinin İkonografisi

En iyi film türleri gerçekte olduklarından daha kısa sürmüş duygusu yaratanlardır. Hitchcock'a atfedilen "*gösterebileceksen diyalog kullanma*" kuralına tür filmleri her zaman uymamakta ve göstermek uzun sürecekse tür filmleri söylemeyi tercih etmektedir (Abisel 1995: 60).

Görüntüsel göstergeler, sinema ikonografisi açısından en baskın göstergelerden biridir (Wollen 1989: 142). Örneğin gerilim polisiye filmlerinde olay yerinde bulunan bir görüntüsel gösterge örneği olarak sigara izmariti, kuşkulu kişinin içtiği sigaranın markasıyla karşılaştırılmakta ve katilin kimliğine dair ipuçları vermektedir (Kakıncı 1995: 31). Görüldüğü gibi, her türün kendine ait görüntüsel ya da görsel göstergeleri yani ikonografisi bulunmaktadır. İkonografi o türe ait mekânlar, dekorlar, kostümler, yıldız oyuncular, nesnelere...v.d. kapsamaktadır. Tür filmlerinde ikonografik araçlar arasında, örneğin korku türünde haç, şato, tabut, bıçak, testere, rüzgarda çarpan pencereler, gıcırdayan merdivenler, cesetler, mezarlıklar, kiliseler, insanlara zarar veren hayvanlar, canavarlar...v.d.; bilim kurgu türünde uzay gemileri, ışın kılıçları, lazer silahları, zamanda yolculuk makineleri, uzaylılar, keşfedilmemiş gezegenler...v.d.; müzikal türünde müzik, dans, kostümler, tiyatro sahneleri...v.d.; western türünde atlar, kovboylar, çöller, küçük kasabalar, kementler, salon-barlar, silahlar, kumar masaları, salonlardaki güzel ama kötü huylu hayat kadınları, atlı arabalar, kovboyların çizmelerindeki mahmuzlar, beyaz şapka takan ve giysi giyen iyi kovboylar, siyah şapka takan ve giysi giyen kötü kovboylar, Kızılderililer, Kızılderili çadırları, posta arabaları, kervanlar, altın arayıcılar, tren yolu inşaatları, hayvan sürüleri, akbabalar ...v.d. bulunmaktadır.

Tür filmlerinin ikonografisinin içinde önemli bir yer tutan mekânlar, türlerin temalarının görsel anlatımını oluşturacak şekilde inşa edilmektedir. Örneğin kara filmin mekânları arasında, sürekli yağmur yağan karanlık, nemli, ıslak, ıssız, tekinsiz, korkutucu, her an suç işlenebilecek izlenimi veren neon ışıkları ile, metropol sokakları veya mutlu bir aile yaşamının asla olamayacağını hissettiren karanlık ve yalnız bir mekân olarak ev bulunmaktadır. **Seven** filminde genç dedektif ve karısının yaşadıkları ev, tren yolunun çok yakınındadır ve her tren geçişinde tüm ev sallanmaktadır. Bu görsel anlatımın yananamları, evliliklerinin temellerinin sağlam olmadığı ve evliliklerinde mutlu olmadıklarıdır. Amerikan fimlerindeki yoksul ama mutlu aile klişelerinin tersine çevrilmiş bir aile temsilidir.

Korku türünde ise mezarlık, terk edilmiş şato gibi herkesin tek başına gitmeye korkacağı karanlık ve boş mekânların yanı sıra, ev, okul gibi güvende hissedilebilecek yerlerin bile artık güvende olmadığı mesajını veren mekânlar kullanılmaktadır. Bilim kurgu türünün mekânları arasında uzay gemileri, kıyamet ertesi dünya, bilinmeyen gezegenler, uzay, vahşi doğa, gelecekte öngörülen dünya tasvirleri bulunmaktadır. Western türünde doğa, çöl, ıssız ve tozlu kasabalar, salon barlar, hapisaneler yer alırken; dedektif filmlerinde dedektifin karanlık, çöple dolu, dağınık, küçük odası, suç mahalli göze çarpan önemli mekânlar olmaktadır.

Mekânların yanı sıra bazı türlere ait nesnelere de o türün görsel olarak tanımlanmasında belirleyici olmaktadır. Örneğin Bilim kurgu türünde, kökeni Excalibur kılıcına dayanan ışın kılıçları (**Star Wars Episode III Revenge of the Sith** (Yıldız Savaşları Bölüm 3 Sith'in İntikamı, 2005) filminde usta Obi-Wan Kenobi, ışın kılıcını düşürdüğü için bir sahnede lazer tabancası kullanmak zorunda kalır ve “ne kadar uygarlık dışı” diyerek lazer tabancasını eleştirirerek, ışın kılıçlarının övgüsünü yapar), lazer tabancaları, bilgisayarlar, ışıktan hızlı seyahat eden uzay gemileri, ışınlanma kabinleri, roket gemileri...v.d yer almaktadır. Korku türünde, cinayet aletleri olarak bıçaklar, seri katillerin kullandıkları elektrikli testereler, oyuncak bebekler (örneğin Chucky), sevimli küçük yaratıklar (örneğin Gremlins)...v.d. kullanılırken; Kara filmde, sigara (özellikle de femme fatale karakterlerinin sigara içişi, örneğin David Lynch'in

yönetmenliğini yaptığı **Wild at Heart** (Vahşi Duygular, 1990)filminde karakterler kadar sigaralarının da gösterilişi), koyu renk güneş gözlüğü (femme fatale karakterinin sigara ile birlikte ikonografisini belirler)...v.d. görülmektedir. Gangster türünde ikonografik olarak siyah lüks otomobil (otomobil gangsterin başarısının göstergesidir), puro, siyah ya da çizgili takım elbise, silahlar, otomatik tüfekler...v.d. ile karşılaşmaktadır. Western türünde, kovboy şapkası, mahmuz, kement, tüfek, at...v.d. bulunmaktadır.

Otomobil, **Fast and Furious** (Hızlı ve Öfkeli, 2001) gibi klasik bir aksiyon-macera tür filmlerinde modern bireyin bir tüketim nesnesi konumundayken; David Cronenberg'in yönettiği **Crash** (Çarpışma, 1996) filminde ana akım tür filmlerinden farklı olarak yorumlanır:

“Crash, Bir teknoloji ikonu haline gelen otomobil içinde vahşice çiftleşen, çarpışma anıyla seksüel tatmini, hazzı, yoğun bir heyecanı aynı obsesif tavırla bir araya getirmeye çalışan hüznü bedenlerin öyküsüdür. İzleyenlerini otomobil fetişizmi olan bir alt kültürle, hasarlı bedenler, hasarlı teknolojik araçlarla yolcuğa çıkarır. Bu yolculuk, dehşetli eğilip bükülmüş metallerin, acıyla kıvranan ölümün uzantısı olmuş bedenlerin, kırılan camların, parçalanan organların ve yaraların dünyasına doğrudur (Özdemir 2003: 93, 94).”

Ayrıca 1990'lardan günümüze ise, popülerlik kazanmaya başlayan bazı nesnelere örnekler arasında cep telefonu (özellikle de **Matrix** serisinde, **Minority Report** filminde), güneş gözlüğü (yine **Matrix** serisinde, **K-Pax** (2001), **Man in Black I** ve **Man in Black II** (Siyah Giyen Adamlar, 1997 ve Siyah Giyen Adamlar II, 2002), **Pitch Black** (Derin Karanlık, 2000) ve **Chronicles of Riddick** (Riddick Günlükleri, 2004) filmlerinde günümüzün postmodern imajlar dünyasının gelecekteki öngörülleri olan karizmatik kahramanlar için önemli bir aksesuardır); bilim kurgu ve özellikle çizgi roman uyarlamalarında siyah deri giysiler (örnek; **X-Men** üçlemesi, **Matrix** üçlemesi, **Man in Black I ve II**, **Daredevil, I, Robot** (2004), **Terminator** (Terminatör, 1984),

Pitch Black, Chronicles of Riddick, Batman, Catwoman (Kedi Kadın, 2004), **Shaft** (Korkusuz, 2000)); yeni korku nesnesi olarak video kaset (örnek; **The Ring** (Halka, 2002) filminde izleyen herkesin 7 gün içinde öldüğü vhs kaset); şırınga (uyuşturucu konulu filmlerde kullanılan nesne olan şırınga için örnek Daren Aronofsky'nin **Requiem for a Dream** (2000) filminden hatırlanabilir); buz kıracağı (**Basic Instinct** filminde bir femme fatale tarafından cinayet aleti olarak kullanılarak sinema tarihine geçer); bir diğer cinayet aleti olarak pompalı tüfek (özellikle de **Terminator** serisinin ikinci filminde kullanılır)...v.d. bulunmaktadır.

Kimi zamanlarda bir nesne, hem metaforik hem de metonimik anlamları aynı anda taşıyabilmektedir (Berger 1996: 30). Örneğin “ateş”, hem benzetmeler, hem de çağrışımlar kullanılarak gösterilmektedir. Batı mitlerinde ürkütücü sayılan ateş, kendisine egemen olduğunda ve denetlendiğinde, arındırıcılığın simgesi olur. Ayrıca doğada sürtünmeyle elde edildiği için, cinselliği çağrıştırmaktadır (metonimi). Bu nedenle de aşk tutkusu, “aşk alevi”, “yanmak”, “tutuşmak” gibi metaforlarla anlatılır. Aşk, ateş ve düşüncesinin imgesi, ısıtan, aydınlatan, yutan ve aşk kadar tehlikeli bir psikik enerjinin simgesidir. Öte yandan ateş, “ele geçirilmezliği” ve “hızı” eğritemeli olarak da anlatılmaktadır (Büker, Kıran 1999: 131, 132). Öte yandan çakmak nesnesinin de tür filmlerinde, özellikle gangster türünde erkekler tarafından sık sık kullanılan bir cinsel iktidar sembolü olduğu da söylenebilmektedir.

1.1.4. Günümüz Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri ve Melezleşme Olgusu

Wood, bütün türlerin iç içe geçen bir örüntü oluşturan ideolojik karşıtlıklar anlamında yararlı bir şekilde incelenme olasılığının olduğunu örneklerle vermektedir: küçük kasaba komedisi / sofistike kent komedisi, kent komedisi / kara film...v.d. Wood, bir türün ideolojik olarak “saf” olabilmesini “güvenli” olarak tanımlayarak, en basit, en arketip, estetik olarak en yoksun ve entelektüel olarak en rezil biçimi olarak ifade etmektedir. **Hopalong Cassidy** ve **Andy Hardy** komedilerini saf türe örnek olarak vermektedir. Örneğin **Hopalong Cassidy** filmleri, kendi mükemmel ideolojik güvenlikleri için potansiyel olarak rahatsız edici güç olan Kızılderililere hiç yer vermez,

karakterler kesin bir biçimde “iyi” ve “kötü” olarak ayrılır, ara karakterler yoktur, duygusal olarak başını belaya sokmaması için Hoppy cinsellikten uzak durur (2004: 321).

Günümüzde Amerikan Sinemasında temel türler olarak kabul edilebilen korku, western, bilim kurgu, müzikal, komedi, felaket, savaş, macera, melodram gibi türler özgünlüklerini kaybetmekte, birbirlerinden çeşitli motifleri alarak melezleşmektedir. Melezleşmede türler, kendi türsel yapılarının içine, farklı türlerin unsurlarını alarak hem saflıklarını kaybetmekte hem de gelişerek zenginleşmektedir.

1.1.4.1. Günümüz Amerikan Sinemasında Tür Filmlerindeki Değişimler

Tür filmlerinin, toplumun yaşadığı zamanın tarihsel, sosyolojik, psikolojik, ekonomik, politik, kültürel koşullarından etkilendiği ve toplumsal değişim ve dönüşümlere paralel olarak sürekli bir değişim ve gelişim içinde olduğu görülmektedir.

1.1.4.1.1. Yok Olmaya Yüz Tutan Tür Filmleri

Tür filmleri, yaşanan dönemin gereksinimlerini karşılamakta, toplumsal değişimlerle birlikte meydana gelen yeni toplumsal yapıların farklı ihtiyaçları ortaya çıkmaktadır. Örneğin teknolojinin gelişmesi ve gündelik yaşantıya girmesiyle birlikte, teknofobi temalı anti-ütöpik filmlerin, ileri teknolojiye sahip ajanların olduğu macera – aksiyon filmlerinin, bilgisayar teknolojisi yardımıyla fantastik evrenler ve karakterler yaratma şansına kavuşan fantastik filmlerin çoğaldığı görülmektedir.

1950’li yıllarda Amerika’da televizyonun patlama yapması, sinema sanayini sarsmıştır. Bu duruma çare olarak dev perdeler, yeni ses düzenlemeleri (stereofonik ses) ve görkemli, şatafatlı üstünyapımlar getirilmiştir. Ancak bu tür filmler de kendi maliyet güçlüklerini beraberinde getirmiş ve maliyetinin düşürülebilmesi amacıyla daha ucuz ülkelerde çekim yapılmaya başlanmıştır. Bu “zorunlu” arayışlar, temel türlerin değişmesine ve olgunlaşmasına neden olmaktadır. Örneğin 60’lı yılların ikinci

yarısından itibaren bir furya yaratan ve Amerika'ya kadar ulaşan İtalyan ürünü Spaghetti Westernlerden sonra Hollywood patentli geleneksel ve ulusal klasik kovboy sineması devri kapanmıştır. Müzikaller de adeta tamamen ortadan kalkmış ya da varlığını az sayıda özel örneklerle sürdürmüştür. Bu arada bilim kurgu ve fantastik sinema daha geniş imkânlarla sahip olarak gelişmişlerdir. Bunun nedeni sanayinin şartları içinde teknik donanımlar ve bunlarla gerçekleştirilebilen biçim ve anlatımlar, özel efektler, dijital efektler, ses efektlerinin gelişmesi ve bilgisayar teknolojileri ile her tür hayal, gerçek ve kabusu yarabilme imkanına kavuşulmasıdır (Scognamillo 1997: 52, 53, 56).

Ryan ve Kellner, geleneksel tür filmlerinin geçirdiği en kritik değişimlerin, westernler, polisiye filmler ve müzikallerde gerçekleştiğini belirtmektedir. Özü itibariyle muhafazakâr olan western türü, 60'lı yılların western'ninin desteklediği temel değerlerin çoğunu reddeden liberal merkezli kültürel devrimlerden etkilenmiş ve 70'li yıllarda beyazperdeden silinmiştir. ABD kapitalizminin daha teknokratik, endüstri sonrası bir görünüm kazanmasıyla, western mitlerinin bireyciliğe dayanan yapısı artık toplumun ihtiyaçlarını karşılamamaya başlamaktadır. Artık kapitalizm varlığını devam ettirebilmek için, toplumsal ittifak, iş gücü, sermaye, farklı meslek ve etnik grupları temsil eden çeşitli karakterleri içeren yeni mitleri içeriğinde taşıyabilecek türsel oluşumlara ihtiyaç duyulmuştur. Bu yeni ve farklı sınıfların meşrulaştırılması için, ortak bir düşmana karşı birleştirilmeleri gerekmektedir. Western türünde yer alan düşman temsilleri, artık gereksinimleri karşılayamaz duruma gelmiştir. Yeni düşmanlar Sovyetler Birliği ve sosyalizmdir. Bu durum, uluslararası sermayenin ideolojik ihtiyaçlarını karşılamıştır. Bu noktada, yüksek teknolojiye dayanan western olan **Star Wars** devreye girmiştir. **Star Wars** filmleri ihtiyaç duyulan karakter dizilerine ve o günkü düşmanı temsil eden düşmanlara sahiptir. Kısaca western'in yok oluşu, hem türün kendi içinde geleneklerini tahrip etmesi hem de türün ideolojik meşrulaştırmasının tükenmesidir. 1978 yılı yapımı **Grease** filmi, ritüelleştirilmiş romantik aşk örüntülerini, eski günlere özlemle geri dönüşü, geleneksel cinsiyet modellemelerini (şoşet çoraplı ve ördek kuyruğu saç kesimli genç kızlar, erkekliğe dair zorlama duruşlar) gündeme getirmiştir. Dolayısıyla toplumsal gerginlikler, flört ve buluşma endişelerine

dönüştürülmüş, kaçış fantezileri olan **Grease**, **Star Wars** gibi filmlerin yaygınlaşmasına neden olmuştur (1997: 130, 131, 132, 143).

Günümüzde tarihsel, toplumsal, ekonomik süreçlere bağlı olarak bazı tür filmleri yok olurken; bazı tür filmleri de zenginleşerek alt türlerini yaratmaktadır. Örneğin son dönemlerde müzikal türü yok olmaya yüz tutmuşken, türü canlandırmak amacıyla 2001 yılında iki müzikal birden çekilmiştir: **Moulin Rouge** (Kırmızı Değirmen) ve **Chicago**. Çekilen son müzikal örnek ise, müzisyen Ray Charles'ın yaşamının anlatıldığı **Ray** (2004) filmidir. Western türü de günümüzde yavaş yavaş yok olmaya devam etmektedir ama asla unutulmamaktadır. Çünkü diğer film türleri western türünün motiflerini kullanmaktadır: bilim kurgu örnekleri olan **Matrix**, **Star Wars** filmleri western öğelerini bilim kurgu türünün içinde harmanlamaktadır.

1.1.4.1.2. Yükselen Tür Filmleri

1990'lı yıllardan günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde melezleşme olgusunun yoğunlaştığı görülmektedir. Bir türe ait film, artık yalnızca kendi türünün özelliklerini taşımamakta, diğer türlerin motiflerini alarak harmanlamaktadır. Böylelikle ortaya "pastiş" özelliği taşıyan filmler çıkmaktadır.

Sinema tarihinde ilk pastiş film örneği olarak kabul edilen **Star Wars** serisi, aslında temel olarak bilim kurgu ama aynı zamanda western, savaş, macera, fantastik bir masal, büyük bir destan, bir aşk hikâyesi, bir aile filmi (Skywalker ailesinin iki kuşağının anlatıldığı bir aile filmi), biraz da komedidir. **Star Wars**'un klasik üçlemesinden sonra son dönemlerde çekilen ve üçlemenin son filmi olan ve tüm filmleri birbirine bağlayan **Star Wars III Revenge of the Sith** filmindeyse komediden başlayarak drama doğru ilerleyen bir bilim kurgu filmi ile karşılaşılmaktadır.

Steven Spielberg'in yönettiği **Jurassic Park** filminin ticari başarısı, 1990'lı yıllarda felaket filmlerinin yeniden canlanmasına ve akabinde **Independence Day** (Kurtuluş Günü, 1996), **Twister** (Kasırğa, 1996), **Daylight** (Günüşiği, 1996), **Volcano**

(Cehennemden Daha Sıcak, 1997) gibi felaket filmlerinin çekilmesine neden olmuştur. Aynı şekilde **Silence of the Lambs** filminin elde ettiği gişe başarısı da, canavar ruhlu psikopat katil filmleri akımını doğurmuştur ve polisiye türünü yenileyen ve zenginleştiren bir film olarak **Seven** filmini türe kazandırmıştır. **Silence of the Lambs** filmindeki Hannibal Lecter ve **Seven** filmindeki John Doe karakterlerinin, her iki filmde de, her zaman kanunun önünde giden, soğukkanlı ve üstün zekâlı psikopatlar olarak betimlendiği görülmektedir. **Seven** filmi hem bir canavar ruhlu psikopat katil – cinayet filmi, hem bir polisiye, hem de bir kara filmidir. Kara film olarak kabul edilmesinin nedeni, savaş sonrası Amerika’sının acı yüzünü gösteren 40’ların ve 50’lerin kara filmlerine temel olan aynı kasvetli dünya görüşüne ve bunaltıcı, klostrifobik bir New York şehrinin görüntülerine sahip olmasıdır (Erdine, Kutlar, Çetin 1998: 104, 105).

Tür filmleri toplumsal bilinçaltının dışavurumu olarak değerlendirilebilmektedir. Her dönemde farklı türler, toplumsal kaygılara ve korkulara bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin 1950’li yıllarda patlama yaşayan bilim kurgu türü, bu başarısını o yıllarda yaşanan toplumsal olaylardan aldığı konularla sağlamıştır. II. Dünya Savaşı döneminin ve sonrasının yaşattığı nükleer savaş korkusu, yani soğuk savaş dönemi başta olmak üzere karamsar bir bakış açısı bilim kurgu türüne yerleşmiş ve bilim kurgu türü aracılığı ile o dönemin toplumsal bilinçdışının kültürel dışavurumu sağlanmıştır.

Amerikan sineması 1990’lı yıllardan günümüze türsel bir bakışla incelendiğinde, sinema endüstrisinin başat ve yükselen türlerinin felaket, bilim kurgu, aksiyon, macera, fantastik, korku filmleri olduğu dikkati çekmektedir. 90’lı yılların türsel panoraması aksiyon merkezli blockbuster* filmleridir. Yukarıda sayılan türlere aksiyon ögesi katılarak, türler zenginleştirilmiştir. Örneğin Felaket türünün tarihine göz atıldığında, kaynakların dönemden döneme popüler kültürün dinamiklerine göre değiştiği ama hep gündemde kaldığı ve hatta güçlenerek varlığını sürdürdüğü dikkati çekmektedir. 1951 yılında çekilen **When Worlds Collide** (Dünyalar Çarpıştığında, 1951) dünyaya çarpan

* **Blockbuster:** Geniş bütçeli, yıldız oyuncuların kadrosunda yer aldığı dev prodüksiyonlu, gişe hasılatı 100 milyon doları geçen filmler için kullanılan bir deyimdir. Steven Spielberg’in **Jaws** filmi ile başlayıp, George Lucas’ın **Star Wars** serisi ile devam etmiştir.

göktaşı konusunun ilk ele alındığı filmidir ki bu film, günümüzde ikisi de 1998 yılında çekilen **Deep Impact** ve **Armageddon** filmlerinin atası sayılabilmektedir. Uzaydan gelen tehdit temalı felaket filmleri, 60'lı yıllar boyunca uzaylıların dünyayı istila ettiği bilim kurgu filmleri ile sentezlenmişlerdir.

70'li yıllara gelindiğinde, artık tehdit dünyadan gelmektedir: seri katiller (felaket filmleri, korku ve cinayet türüyle melezlenip, dünyanın ve insanlığın geleceği ile ilgili kehanetlerde bulunan psikopat seri katillerle (örnek: **Seven** filmi) tanışır), köpekbalıkları (**Jaws** filmleri)...v.d. Ayrıca uçak, teleferik, gemi kazaları gibi çeşitli kazalar da filmlere konu olmuştur. 80'li yıllar ise çevre sorunları (apokaliptik bilim kurgu ile melezlenen felaket filmleri: **Mad Max** filmleri), teknofobi, nükleer savaş paranoyaları (**The Day After** (Ertesi Gün, 1983)); 90'lı yıllar ise doğal afetler (**The Day After Tomorrow** (Yarıncıdan Sonra, 2004)), muhafazakâr teknofobik bilim kurgu-felaket sentezleri (**Matrix**, **Terminator** serileri), Kıyamet ertesi dünya, anti-ütopik bilim kurgu-felaket filmleri (**Waterworld** (Su Dünyası, 1995)) ve insanlığı tehdit eden virüsler **Twelve Monkeys** (On iki Maymun, 1995), **X Files Fight the Future** (Gizli Dosyalar, 1998) ile felaket filmlerini gündemde tutmuşlardır.

Erkek merkezli aksiyon filmlerinin en çok tanınan karakteri olan James Bond, artık yeni türsel karakterlerle revize edilmiş haliyle izleyicinin karşısına çıkmaktadır; **XXX** (Yeni Nesil Ajan, 2002) filmiyle Vin Diesel, **Bourne Identity** (Geçmiş Olmayan Adam, 2002) filmiyle Mat Damon...v.d.

2000'li yıllar erkek merkezli aksiyon filmlerinin yanı sıra, kadın merkezli aksiyon filmlerinin yükselişe geçtiği bir dönemdir. **Kill Bill** (Kil Bill Bölüm I, 2003 ve Kill Bill Bölüm II, 2004) filmi pastiş özelliği taşıyan, 2000'li yılların kadın merkezli aksiyon filmlerinin bir başka güncel postmodern sinema örneğidir. **Kill Bill** filmi western, Uzak Doğu dövüş sanatlarının kullanıldığı dövüş filmleri, aksiyon-macera, korku, komedi, drama türlerinin bir sentezidir.

1.1.4.2. Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerindeki Melezleşme

Wood, tür kuramı için en büyük engellerden birinin, türleri ayrı ayrı ele alma eğilimi olduğunu savunmaktadır. Aslında tür filmlerinde aynı ideolojik gerilimler farklı stratejilerle sunulmaktadır. Klasik Hollywood sinemasında motifler, sürekli olarak türden türe geçiş yapmaktadır. Örneğin western türünün merkezini oluşturan motiflerden biri olan ev / göçebe karşıtlığı, sadece bu türde yoktur. **Şahane Hayat** ve **Bir Şüphelinin Gölgesi** filmlerinde western türünün ev / göçebelik karşıtlığı motifinin bulunduğu ve aynı ideolojik gerilimlerin türlerin özel alanı olmadığı, türden türe geçiş yaptığı görülmektedir (2004: 321, 322).

Türler arası melezleşme özelliğine sahip ve yükselişe geçen erkek merkezli aksiyon filmlerinden biri; **Reign of Fire** filmidir. Film hem bir bilim kurgu, hem bir korku, hem bir fantastik, hem bir savaş, hem bir aksiyon filmi olarak, postmodern bir melez metin özelliği taşımaktadır.

Post-yapısalcı kurama ait olan metinlerarasılık kavramının yaratıcısı ve kuramcısı kabul edilen Julia Kristeva, bu kavramın temellerini Rus Eleştirmen Mihail Bahtin'den almıştır.

Metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmaktadır. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları alarak, kendi metnin bağlamının içine yerleştirerek, yeniden-yazmaktadır. Böylelikle aslında her söylemin başka bir söylemi tekrar ettiği, her yazınsal metnin daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamayacağı, her metnin örtük ya da açık bir biçimde önceki metinlerden izler taşıdığı savunulmaktadır. Metin bir alıntılar toplamı olarak, her metnin eski metinlerden aldığı parçaları yeni bir bütün içerisinde bir araya getirmektedir. Metinlerarasında, her metin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında bulunduğu, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi bulunmaktadır. Bu bağlamda, her yapıt bir

metinlerarasıdır. La Bruyere'nin söylediği gibi, "Her şey daha önce söylenmiştir". Metinlerarası bu düşünceden kaynaklanmaktadır (Aktulum 2000: 18).

Kristeva, her metnin alıntılardan oluşan bir mozaik olduğunu ve her metnin, bir başka metnin dönüştürülmesi ve bir başka metnin kendi içinde eritilmesi olduğunu ifade etmektedir (Akt. Günay 2003: 150).

Mutlu ise, metinlerarasılık kavramını bir metnin diğer metinlerle ilişkisi olarak tanımlamaktadır. Tüm metinler diğer metinlerin tekrarları oldukları için, hiçbir şey özgünlük niteliği taşımamaktadır (1995: 248, 250).

Postmodernizmde, birbirleriyle ilişki içinde konumlanan metinlerin geniş bir anlam ağı meydana getirdiği düşüncesi bulunmaktadır. Her metin diğer metinlerle ilişki içinde olarak, onları yeniden düzenlemekte, hiçbir metinde anlam donmamakta, tam tersine güçlü bir dinamizm içinde anlam yeni baştan oluşmaktadır (Cevizci 2000: 227).

Post-yapısalcı kuramcılar, göstergelime ve kültürel incelemelere getirdikleri karşılıklı-metinsel-bağımlılık nosyonu ile, bir metnin anlamıyla kendi başına var olmadığını, aksine diğer şifreler ve metinler ağı içinde yer aldığını savunmaktadırlar. Örneğin her medya metni diğeri ile olan ilişkisi ile var olmaktadır. Bir televizyon show programı, sadece kendi türündeki diğer show programlarına değil, aynı zamanda bütün tv showlarına, reklamlara, güncel siyasal olaylara, filmlere kısaca herşeye bağlıdır. Hepsi birbirini etkileme ve etkileyebilme potansiyeline sahiptir (Erdoğan, Alemdar 2002: 356).

Kristeva, her metnin eski ve çevre metinlerin yeni bir dokusu olduğunu belirtmektedir. Bu da her metnin varoluş koşulu olan metinlerarası ilişkileri ve metinlerin toplumsal ve tarihsel boyutunu ortaya çıkarmaktadır (Akt. Rifat 2000: 149).

Dolayısıyla, her metnin metinlerarasılık içerdiği, kendinden önce yazılmış metinlere gönderme yaptığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız

olamayacağı, kendinden sonraki metinleri etkilediği savunulmaktadır. Sonuç olarak, bir metin, hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri bir araya getiren, özgün veya orijinal olmayan bir metindir.

Günümüzde Amerikan sinemasındaki tür filmleri, metinlerarasılığı somutlaştıran birer örnek olarak kabul edilebilmektedir. Tür filmleri türlerinin klişelerini tekrarlayan, kendinden önceki filmlerin kalıplarını farklı mekân, zaman ve oyuncularıyla yineleyen metinlerarası örneklerdir. Tür filmleri, doğaları gereği özgün ve bağımsız birer yapıt olmaktan çok, eskiden sadece ait oldukları türlerden referanslarını alırken, günümüzde diğer türlerden de yararlanmaktadırlar. Günümüzde artık bir tür filmi, daha önce çekilmiş tüm türlerden referanslarını giderek daha fazla alan birer “melez tür”e dönüşen metinlerarası anlatılardır. Hatta mevcut durumda, Amerikan sinemasında tür filmlerinde “metinlerarasılık” kavramının, “türler arasılık” kavramına dönüştüğü düşünülebilmektedir. Dolayısıyla türsel temsiller de metinlerarasılık örneğinin bir parçası olarak türler arası karakterlere dönüşmektedir.

Tüm türlerin melezi olduğu örneklerden biri olan **Matrix** üçlemesi, iyi bir metinlerarası postmodern metin örneğidir. Bir yandan kendi türünün metinlerini yinelerken, bir yandan başka türlerin başka alanlara ait metinlerini kullanmaktadır. Örneğin masal (Alice Harikalar Diyarında), bilgisayar oyunları, Baudrillard’ın simülasyon kuramı gibi. Hatta **Matrix** serisinin ilk filminin hiçbir özgünlüğü olmadığı, tamamen farklı metinlerin bir araya gelmesiyle oluştuğu da söylenebilmektedir.

Bu noktada çeşitli filmlerin masallardan, öykülerden, söylencelerden, mitlerden, yani disiplinler arası referanslar alarak, birer metinlerarasılık örneği teşkil ettiklerini örneklerle açıklamak gerekmektedir. Örneğin Steven Spielberg’in yönettiği **Hook** (Kanca, 1991) filminde bir Peter Pan öyküsü anlatılmaktadır. Filmde, bireyin yetişkin sorumluluklarını yüklenmesiyle, sınırsız özgürlüklere ve duyarlı bir ruha sahip olduğu çocukluk yıllarına nasıl yabancılaştığı anlatılmaktadır. Bu konuyu vurgulayabilmek için, yönetmen, kayıp çocukların lideri olan umarsız, unutkan ve maceracı Peter Pan’ı kullanmıştır. Yine Spielberg’in yönettiği **A.I.** filminde, pinokyo masalından

yararlanılmıştır. Film, annesinin sevgisini kazanmak için her şeyi göze alan robot çocuk David'i, Geppetto'nun yaramaz kuklası Pinokyo ile özdeşleştirmiştir. **Lion King** (Aslan Kral, 1994) adlı animasyon filmi "Hamlet"den; **Pretty Woman** (Özel Bir Kadın, 1990) filmi ise "Sinderella"dan aldıkları referanslarla metinlerarasılık için örnek olarak verilebilmektedir (Gürmen 2001: 30, 31). Günümüzden binlerce yıl sonrasının anlatıldığı öngörülen fütüristik masal olarak nitelendirilebilecek **A.I.** filmi, Pinokyo dışında Frankenstein, Oz Büyücüsü gibi pek çok masal ve romanlardan kaynaklarını almaktadır.

Star Wars serisinin son filmi olan **Episode III Revenge of the Sith** filminde, Anakin Skywalker karakterinin sinemanın en kötü kahramanlarından birine, Darth Vader'a dönüştüğü görülmektedir. Anakin Skywalker'a Darth Vader maskesi ve kıyafetleri giydirildikten sonra, Darth Vader'ın ilk defa ayağa kalkıp yürüdüğü sahneler, korku türünün en önemli karakterlerinden biri olan Frankenstein'in doğuşunu hatırlatmaktadır. Burada da bilim kurgu ve korku türünün birbirinden referans aldığı ve melezleştirdiği bir karakter vardır: Frankenstein gibi doğan bilim kurgunun en kötü kahramanlarından biri olan Darth Vader. Böylelikle, özellikle de tür filmleri, söylencelerden, masallardan, mitolojiden, romanlardan...v.d., aldıkları metinleri, kendi yaklaşımı ile modernize ederek inşa etmektedirler.

1.2. Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri Ve Kültürel Temsiller

Her film türü, belirli toplumsal ya da psikolojik çatışmaların soruşturmasını üstlenmiştir. Tür filmleri hem toplumların kolektif bilinçaltılarında yatan psikolojik sorunlarını ve kaygılarını hem de belirli tarihsel dönemlerde toplumların kültürel sorunlarının ve kaygılarının neden olduğu çatışmaları simgesel düzeyde ifade etmektedir. Dolayısıyla türsel karakterler, tür filmlerinde yer almakta olan çatışmaların somutlaştırılmasında ve geliştirilmesinde işlevleri olan figürlerdir. Tür filmi izleyicisi, bilinçaltında yatan çatışmaları ile filmler aracılığıyla yüzleşmektedir (Özden 2000: 208, 215). Örneğin korku türünde yer alan temel çatışmalar olan psiko-seksüel ve toplumsal bastırmalar, ölüm korkusu, toplumsal kimlik kaybı uygun kültürel temsiller etrafında

oluşturulmaktadır. Korku filmi bağlamında kültürel temsillere örnekler: bedeninde çıkan kıllar ile yeniyetmelikteki cinsel duygunun uyanışını simgeleyen kurtadam figürü (psiko-seksüel bastırmalar), **Species** filminde uzaylı kadın (cinsel yönden özgür feminist kadın, toplumsal bastırmalar), vampir, zombi, deli bilim adamının yarattığı canavarlardır (ölüm korkusu) (211, 212).

Korku türünün önemli motifleri olan mezardan çıkan ölümler, kötü ruhlar, şeytani yaratıklar, kan içen doğaüstü güce sahip insanlar, kurt adamlar, cadılar, vampirler...v.d., Slav Folklorundan doğmuştur. Bram Stoker, Drakula romanını 1897'de yazmış ve Transilvanyalı Kont Vlad Tepes'in (Kazıklı Voyvoda) yaşam öyküsünü öğrenerek, Kont Drakula'yı yaratmıştır. Dracula ve vampir filmlerinde tipler çoğunlukla çirkin, soğuk ve iticidir. Vampir filmleri korku sinemasının en önemli alt türlerinden biridir. Operadaki hayalet, mumya, zombiler, Frankenstein da diğer önemli korku türünün mitoslarını oluşturmaktadırlar (Nirun 1998: 100, 101, 102).

Tür filmlerindeki türsel temsiller, türün kendine ait anlatı yapısı içindeki çatışmalarını temsil eden figürlerdir. Bu çatışmaların içsel, kişiler arası, cinsiyetler arası, ırklar arası, sınıflar arası boyutu bulunabilmektedir. Hiçbir türsel temsil bir başka türsel temsilin çatışmalarını tür içindeki bağlamına uygun ifade edemeyeceğinden, her türsel temsil ancak kendi türü içinde anlam taşımaktadır. Türler arası melezleşmeden türsel karakterler de etkilense de, temel türsel karakterlerin yerini başka bir kültürel temsil alamaz. Türsel karakterlerin melezleşmesine bir örnek olarak bilim kurgu türünde **Star Wars** karakterlerinin, aynı zamanda Western türünün kovboylarının özelliklerini taşımaları verilebilmektedir. Bilim kurgu türündeki deli bilim adamı figürünün yerine bir romantik komedi türünün erkek karakteri konulamaz.

Tür filmlerinde türsel karakterler bulunmakla birlikte, tüm türsel sınırları aşan melez türsel karakterler de bulunmaktadır. Örneğin korku türünün alt türü olan vampir filmi **Van Helsing** (2004) filminde, son dönem tür filmlerinin türsel karakterlerinin melezleşmesi yaşanmaktadır. Filmde hem Frankenstein, hem Kont Drakula, hem vampir avcısı Van Helsing, hem Kont Drakula'yı öldürebilecek güçlere sahip kurt adam

(kurt adamın hareketleri Tarzan'ı da anımsatmaktadır), bakire gelin vampir temsilleri bir arada, aynı öykü içerisinde yer almaktadır.

Temsillerin melezlenmesine bir başka örnek; **Spiderman** filmidir. Filmin baş karakteri örümcek adam ise, hem bir süpermen, hem sıradan bir fani, hem bir örümcek gibi ağ atma potansiyeline sahip bir insan-örümcek melezi, hem de kimi sahnelerde sevgilisi Mary Jane'i alıp, attığı ağlarla oradan oraya uçarak giden yani şehirde yaşayan modernize edilmiş Tarzan gibi hareket eden bir kültürel temsildir.

1.2.1. Tür Filmleri ve Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Amerikan sineması'nda tür filmlerinde yer alan türsel temsiller, genellikle ataerkil ideolojinin yansıması olan karakterler ile inşa edilmektedir. Yaygın olan bu tutumun farklılaştığı örnekler, niceliksel olarak azdır.

1.2.1.1. Tür Filmleri ve Erkek Temsiller

Tür filmlerindeki beyaz erkek temsiller aracılığı ile, tür filminin anlatı yapısı içinde "erkek"liğin sistematik bir biçimde yeniden tanımı yapılmaktadır. Özellikle de beyaz erkeğin gücünün, dayanıklılığının, yeteneklerinin, zekâsının, başarılarının, bireysel mücadele ve savaş yoluyla kanıtlandığı görülmektedir. Filmin sonunda rakibini ya da rakiplerini (kötü adamları) yenen beyaz erkek kahraman, zaferini kazanmakta ve ödülünü almaktadır. Savaşmak, mücadele etmek, dövüşmek, öldürmek, kovalamak, cezalandırmak gibi yöntemler, ataerkil ideolojinin beyaz erkek kahramanı yüceltmek için kullandığı araçlardır. Bireyciliğin sınırlarında dolaşan yalnız, güçlü ve misyonlarını tamamlayabilen beyaz erkek kahramanlar, western, gangster, bilim kurgu, macera, aksiyon...v.d., türlerinde temsil edilmektedir. Bu konudaki en iyi örneklerden birisi James Bond filmleridir.

James Bond karakteri, global kötülüklerin peşinde koşan kötülerini engelleyen bir kahraman olarak elinde tabancası, cebinde teknoloji harikası aletleri (ateş eden

şemsiyeler, bomba kalemler, uzaktan araba kumanda eden cep telefonları...v.d.) dünyanın dört bir yanında ülkeden ülkeye dolaşarak misyonunu yerine getirmektedir. Maske takmayacak, kılık değiştirmeyecek, adını bile gizlemeyecek kadar kendine güvenen bir İngiliz beyefendisidir. Her türlü aksiyon hareketini başarıyla yapmakta (paraşütle atlamakta, derinlere dalmakta) ve aksiyon araçlarını da rahatlıkla kullanmaktadır. Önceleri “cool” ve güçlü ancak sonra Bond’un kollarında zayıflayan kadın karakterler de Bond filmlerinde yer almaktadır (Şirin 2000: 52, 53).

Western kahramanının, günümüz erkek kahramanların arketipi ve ataerkil ideolojinin tür filmlerindeki temsilcisi olduğu görülmektedir. Lonn Taylor’a göre, western türünün kovboy karakterinin kökleri ise, sinemada bilinen örneklerinin çoğundan farklı olarak, tarihte 1860’lı yılların, iç savaşın hemen sonuna dayanır. Kovboyluk mesleğinin tarihsel olarak doğuşunda, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında gelişmeye başlayan sığır eti endüstrisinin gereksinimleri etkili olmuştur. Kovboyluk, Doğu’yu Batı’ya bağlayan, Doğunun talep ettiği eti sağlamak üzere yetiştirilen büyük sığır sürülerinin oraya ulaştırılmasını sağlayan demiryollarının yarattığı bir sistemin ürünü olarak kabul edilmektedir (Akt. Abisel 1995: 82). Toplumsal varlığı sürerken efsaneleşen kovboy, zamanla gerçek yaşamdaki kovboyların özünden oldukça farklı nitelikler kazanarak, kendisi bir mit haline gelmiştir. Bağımsız, açık havada yaşamaya düşkün, dayanıklı, cesur ve güvenilir bir erkek kimliği ve yaşam biçimiyle kovboy, yaratılan etkin beyaz erkek karakterin kimliği ve eylemleriyle, Amerikan ideallerinin yeniden üretilmesini sağlamıştır (81, 82).

Kovboy karakteri, zamanla endüstrileşme ve kentleşme süreçleri ile birlikte anlamını yitirmeye başlamıştır. Western türü ile birlikte yok olacağı düşünülen kovboy karakteri, aslında niceliksel olarak az sayıda örneklerle devam etmiş ama en önemlisi diğer türlerde yer alan erkek kahramanla melezleşerek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Örneğin bilim kurgu örneği olan **Star Wars** filmlerinde yer alan Jedi Şövalyeleri, esasen uzayda dolaşan kovboylar gibidir.

Kovboy karakterinden sonra gangster türünde yer alan gangster kahramanı da önemli türsel karakterlerden bir diğeridir. Gangster türünde, ilk gangster filmi olarak kabul edilen **Little Sezar** (1930) filmi, bir gangster kahramanı yaratmıştır. Al Capone'un gerçek hayatından alınmış bu öyküde gangsterin kısa sürede yükselişi ve çöküşü anlatılmıştır. Edward G. Robinson'un canlandığı gangster kahramanının özellikleri arasında sert, ciddi, hiç gülmeyen, suratında bir tiksinti ifadesi olan, kadınlara kötü davranan, servet ve iktidar tutkunu gibi özellikler bulunmaktadır. 1930'lu yıllardaki diğer önemli gangster kahramanları ise James Cagney ve Humprey Bogart'ın canlandığı kahramanlardır. Cagney, yasalara karşı oyun oynayan, suç işlemeyi bir yaşam tarzı olarak seçen, alaycı, herkese tepeden bakan, nefret eden sokak çocuğu, Bogart ise ekonomik bunalım günlerinin kötü koşullarında yetişen, kendi gücü ve onuru ile ayakta durmaya çalışan, karamsar ve yalnız bir karakterdir (Güçhan 1999: 120, 121).

Bilim kurgu türü günümüzde de temel türlerden biri olma özelliğini ve etkisini sürdürmekte ve beyaz erkek kahramanların kullanıldığı önemli bir uygulama alanını oluşturarak incelenmeyi gerektirmektedir. Bilim kurgu türünün erkek kahramanlarının karakterinin inşasında dinsel veya mistik motifler de kullanılmaktadır. Örneğin **Matrix** üçlemesinde beyaz erkek temsil olan Neo'nun ölümsüz bir kurtarıcı olduğu, Morpheus'un (siyah erkek temsilin) Neo'nun kurtarıcı olduğuna inandığı ve Trinity'nin aşkının Neo'yu ölümsüzleştirdiği görülmektedir. Neo, Mesih olarak ölümsüzleşerek dirilmektedir (Atayman 2004: 172). Geleneksel Hıristiyanlıkta kurtarıcı ötekilere benzemeyen, istisnai bir Tanrı-insan'dır ve ölüleri diriltip, ölümden sonra kendi kendine hayata gelecek güçtedir. Filmin anlatı yapısında yer alan bu geleneksel "O" anlayışıdır ve filmin final sahnesinde Neo'nun dirilişinde geleneksel beklentiler gerçekleşmektedir (Lawler 2003: 164). Zaten Neo ismi "One" yani "O"dur ve "neo" "one"ın evirmecesidir. Neo'nun Matrix içinde kullandığı isim olan Thomas Anderson da Hıristiyanlıktan referanslar almaktadır. İsa'nın birini dirilttiğinden kuşku duyduğunu ifade eden havarisi "Kuşkucu Thomas" gibi, Neo da kendisinin "O" olduğu hakkında kuşkuları vardır. Anderson etimolojik olarak "insanın oğlu" anlamına gelmektedir. Bu da İsa için kullanılan bir unvandır (Bassham 2003: 131,132).

Matrix filminde tüm öykü beyaz ve erkek olan bir insanın kendisinin üstün özellikleri ve yetenekleri olan ve dünyayı kurtarmak için seçilen kişi olduğunu keşfetmesinin sürecini anlatmaktadır. Bilim kurgu türünde eril kahraman temsilleri, **Matrix** filminde olduğu gibi Tanrısal özellikler katılarak mitoslaştırılmış olarak kullanılmaktadırlar. Örnek olarak **Starwars** filmlerindeki Jedi Şövalyelerinin beyaz, ari ırktan ve erkek olmaları, **The Fifth Element** filmindeki dünyayı kurtaran beyaz erkek kahraman, **Stargate** (Yıldız Kapısı, 1995) filmindeki güçlü, anti-erotik ve otoriter beyaz erkek kahraman verilebilmektedir (Balcı 2000: 25).

Bağımsız ve özgür ataerkil erkek figürlerinin çoğunlukta olduğu tür filmlerinden farklı olarak, erkek temsillerin filmin sonunda uyumlulaştırıldığı türler de bulunmaktadır. Bu türler; müzikal türü ve aile melodramlarıdır.

Müzikal türündeki erkek temsil, kendini ifade edemediği durumlarda şarkı söyleyip, dans etmeye başlamaktadır. Genelde erkek temsil bireyci ve özgürlüğüne düşkündür. Müzikal türünde kadın ve erkek karakter arasındaki çatışma, filmin sonunda kadın karakterin zaferiyle, yani erkek karakterin toplumsal uyumlanmasının sağlanması ile bitmektedir. Aile melodramının erkek temsili ise, müzikal türde olduğu gibi filmin finalinde toplumsal uyumlaşma konusundaki işlevini yerine getirmektedir (Özden 2000: 217, 218, 219).

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan erkeklere ait kültürel temsillerin türün içeriğine göre değiştiği ancak çoğunlukla erkek egemen yapıya uygun olarak maskülen, güçlü, otoriter, kurtarıcı, aktif erkek karakterlerin yer aldığı görülmektedir. Genellikle tür filmlerindeki beyaz erkek temsillerin kahraman olması ve beyaz erkeğin dışında kalan siyahların, hispaniklerin...v.d. temsillerinin ikincil statüde gösterilmesi eğilimi, günümüzde değişim süreci içine girmiştir.

1.2.1.2. Tür Filmleri Ve Kadın Temsiller

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde kadınların kültürel temsilleri, erkek egemen sinema endüstrisinde erkek bakış açısıyla inşa edilmektedir. Amerikan sinemasındaki kadınlara ait stereotipler, tarihten gelen erkek egemen ideolojinin yansımaları olarak temelde iki karakter olarak belirlenebilmektedir: birincisi anne ya da bir eş olarak kadının kutsallaştırıldığı, yüceltildiği stereotip, ikincisi erkekler için tehdit oluşturabilecek kadar kendi cinselliğine güvenen ve bunu amaçlarına ulaşmak için kullanan tehlikeli kadın stereotipidir (femme fatale, vamp).

Atayman, sinemada kadının sunumunda; 20'li yılların vamp sinemasında aile ve toplum düzenini dıştan tehdit edici bir kıyamet elçisi gibi şeytan kadın imajının oluşturulduğunu söylemektedir. Atayman'a göre; kadın ya vamdır ya da Mary Pickford gibi bir türlü büyümeyen, kadın olmayı suç gibi gören, masumluğu erdem gören bir çocuktur. 30'lu yıllarda ise saygı değer bir aile kadınıdır. Sinema tarihi boyunca kadın, cinselliğini erkek toplumunun izin verdiği ölçüde kullanan, geçici bir aşkın sonuçlarına katlanan ve hep fedakârlık yapan taraftır. Aynı zamanda vampler edebiyatın Avrupa kökenli mitleridir. Kadın vamp temsilleri, aslında egemen olan burjuva ataerkil toplumun geleneksel değer yargılarının sınırlarını zorlarlar. 1927 yapımı **Flesh and the Devil** filminde Greta Garbo, femme fatale tipinin en olgun örneğini sunar. Garbo filmin park sahnesinde önce kendine, sonra da erkek karakterin ağzına bir sigara yerleştirir ve ikisini de yakar. Filmde kilise sahnesinde ise, papaz aile kurumundaki ihanetlerle ilgili vaaz verirken, Garbo umursamaz bir tavırla ruj sürer. Bu sahne ile rujun o zamanlarda bir günah simgesi olduğu varsayılabilir (1995: 8, 14, 15). Dolayısıyla kara film, kadını suçtan bağımsız olarak çözüm bekleyen bir gizem şeklinde sunmaktadır. Çoğu kara filmde öykünün odağı suçun ve “kadın” sorusunun çözümüdür (Derman 1989: 3).

Günümüzde kara filmin önemli kadın karakterlerinden biri olan ve melek yüzlerinin ardında içlerindeki kötülüğü gizleyen femme fatale temsili, kara filmde erkeğin kadına yönelik arzusunun bir simgesidir. Femme fatale, genellikle tehlikeli oldukları için filmin sonunda öldürülerek cezalandırılmakta ya da evcilleştirilerek ve

pasifize edilerek ataerkil sistem için tehlikeli olmayan bir duruma getirilmektedir. Brian de Palma'nın çektiği **Femme Fatale** (Öldüren Kadın, 2002) filmi, son yıllarda çekilmiş ve kadını son derece tehlikeli, entrikalar çeviren, cazibeli, seksi gösterip sonunda cezalandırılarak öldüren klasik bir kara filmidir. Ayrıca normalde kara filmin yan karakterlerinden biri olan femme fatale bu filmde ana karakter olarak merkezi bir konuma yerleştirilmektedir. Femme fatale karakteri, diğer türlerin türsel temsilleri ile harmanlanarak da kullanılmaktadır. Örneğin bilim kurgu türünün örneklerinden biri olan **Species** (Tehlikeli Tür, 1995) filmindeki imgesel olarak kadın bedenindeki uzaylının, erkeklerin hem arzu hem de korku nesnesine dönüşmesi benzer bir örnektir.

Erkek yönetmenlerin kadın temsillerine en sık uyguladığı klasik yapı kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temalarıdır. Kadın temsillerin filmlerde yapmak zorunda oldukları seçim ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır. Filmlerdeki gelenek bağımsız kadınların evcilleştirilmesi yönünde gerçekleşmektedir (Ryan, Kellner 1997: 220, 221).

Bu temaya iyi bir örnek olarak bilim kurgu, felaket ve dramının motiflerini birleştiren **Deep Impact** filmi verilebilmektedir. Filmin baş kadın karakteri Jenny, aile kurmak yerine kariyer yapmayı tercih eden modern bir temsildir. Bu temsilin karşısında hem çocuğu olan hem de çalışan bir kadın temsili bulunmaktadır. Yalnız olan kadın temsili iş yaşamında daha başarılı olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla kariyeri seçen Jenny, filmin sonunda ataerkil toplum tarafından cezalandırılarak öldürülmektedir. Hem de bu karar Jenny tarafından verilmekte ve çocuğu olan çalışan kadının kurtulabilmesi için kendini feda etmektedir. Böylelikle ailenin önemi, yalnız olmayı ve kariyeri tercih eden kadın tarafından da onaylanmış olmaktadır. Bakacak bir çocuğu olan çalışan kadın tercih yapılması gerektiğinde yaşama hakkına sahip olan kadındır. Ataerkil ideoloji doğrultusunda tercih edilen haz için cinsellik değil, üretici cinselliktir (Balcı 2003: 51, 52, 54). Böylelikle Jenny'nin kendini gönüllü olarak feda etmesi söyleminin altında, örtük bir ataerkil ideolojinin bulunduğu görülmektedir.

Ancak modern çalışan anne olgusuna olumlu yaklaşan film örnekleri de mevcuttur. Örneğin **Erin Bronkovich** (Tatlı Bela, 2000) filmi, üç çocuğu ve kötü şans deneyimleri ile birleşen bir çalışma yaşamı olan eski bir güzellik kraliçesini anlatmaktadır. Erin'in kıyafetleri gözebatan bir showgirl seksiliğindedir. Annelik görevlerini inanılmaz bir şekilde yerine getirmekte ve Harley motoru olan komşusu ile yeni bir ilişkiye başlamaktadır. Ayrıca yeni girdiği hukuk firmasında karşılaştığı tüm güçlüklerle azimle mücadele etmektedir. Hukuk firmasındaki çalışan diğer kadınlar ile yaşadığı gerilimlerin nedeni, Erin'in kendi çekiciliğine ve cinselliğine güvenmesi, açık fikirli olması ve otoriteyi sorgulamasıdır. Bu durumu kendilerine göre bir tehdit olarak algılayan kadınlar, iddiasız, çekingen ve otoriteye boyun eğen kadınlardır. Bu durum kadınlar arasında eski değerler ile yeni değerlerin bir çatışması bağlamında değerlendirilebilmektedir. Erin'in kendi kişiliğinin özelliklerinden sonuna kadar vazgeçmeyerek gelenek dışı yollarla mücadelelerine devam etmesi, filmin sonunda kendini kanıtlanması ve başarıya ulaşması ile ödüllendirilmektedir (Hanson 2003: 102, 103, 104).

Erin Bronkovich filmindeki performansı ile Julia Roberts 2001 yılında En iyi kadın oyuncu Oscar'ını almış ve "çalışan, akıllı, modern, seksi, anne" temsili sistem tarafından da onaylanmıştır. Tüketim toplumu tarafından "süper anne" olarak adlandırılan bu temsil, hem kendisi tüketerek idealleştirilen kadın modeline uymakta hem de bir anne olarak tüm sorumluluklarını yerine getirmektedir. Ayrıca psikanalitik bağlamda pre-oedipal döneme ait "cinsel anne"yi çağrıştıran bir temsildir. Dolayısıyla anne stereotiplerinin zaman içerisinde değişime ve gelişime uğradığı da görülmektedir.

Görüldüğü gibi, Amerikan sinemasındaki kadınlara ait kültürel temsiller, bağımlı uyruklar olarak erkek arzularının nesnesi biçiminde inşa edilmektedirler. Pasif kadın temsilleri erkek iktidarının doğrulandığı bir zemin haline gelmektedir. Örneğin yetmişli yıllarda Feminist hareketlere karşı tepkinin yoğunlaştığı dönemde yapılmış olan filmlerde kadınlara karşı şiddetin (tecavüz başta olmak üzere) arttığı dikkat çekmektedir (Ryan, Kellner 1997: 218, 219, 221). Günümüzde Amerikan sinemasında

cinsel bağlamda sözlü veya fiziksel taciz ya da tecavüz kadın temsillerinin hâlâ pasifize edilmesi için kullanılan yöntemlerden birisidir.

1.2.1.3. Tür Filmleri ve “Öteki” Temsiller

Tür filmlerinde “Öteki” temsillerin arasında kadınlar, siyahlar, Hispanikler, Çinliler, Araplar...v.d., bulunmaktadır. Ancak tür filmlerinde “Öteki” temsillerine verilebilecek en eski ve önemli ilk örneklerden biri, western türüne aittir. Western türünde Kızılderililer, uzun bir dönem boyunca ötekileştirilmişlerdir.

Bunun nedeni, sinemanın Kızılderili sorununa olumsuz yaklaştığı ilk yıllarında, gerçekten de Kızılderili sorununun çözülmüş olmamasıdır. 1890 yılına gelindiğinde, ABD ordusu başka bir çözüm yolu olarak Reis Sitting Bull’u (Oturana Boğa) öldürtmüş ancak bu olay Kızılderili savaşlarının da başlamasına neden olmuştur. Wounded Knee Creek’te yüzlerce Kızılderili öldürülmüş, Kızılderililer ancak 1924 tarihinde ABD yurttaşı sayılmışlardır. Kızılderililerin o tarihe kadar çevrilen bütün westernlerde sürekli “kötü” gösterilmesinin nedenlerinden biri de budur. Mevcut kötüleme, İkinci Dünya Savaşının bitimine dek devam etmiş, azınlık olarak görülen Kızılderililer, siyahlar ve doğulular sürekli olarak westernlerde “kötü” olarak gösterilmişlerdir. Batının uygarlığa açılmasındaki tek engel Kızılderililer olarak görülmüştür. Kızılderililere western türünün yaklaşımı zaman içinde giderek değişmiştir. Westernlerde kızılderililer, 1950 yılında Delmer Daves’in yönettiği **Broken Arrow** (Kırık Ok) filmine kadar kötü olarak gösterilmişlerdi. Bu filmle kızılderililerin en az beyazlar kadar insan oldukları vurgulanmış ve böylelikle ilk defa kızılderililer kötü olarak gösterilmemiştir. Aynı konuyu ele alan 1954 yapımı **Drumbeat** sesini biraz daha yükselterek; kızılderililerin de insan olduğunu ve onlara bugüne dek haksızlık edildiğini söylemiştir (Kakıncı 1993: 58, 85, 86).

Dolayısıyla kapitalist sistemin ihtiyaçlarına göre, günümüzde kimi öteki olarak kabul edilen gruplar (kadınlar ve siyahlar başta olmak üzere), yavaş yavaş sistemin içinde tolere edilmekte ve sistemin işleyen bir parçası haline gelmeleri sağlanmaktadır.

1.2.2. Tür Filmleri ve Irk Temsilleri

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kültürel temsillere genel olarak bakıldığında, temelde beyaz ve beyaz olmayan sınıflandırılmasının yapılabildiği görülmektedir. Ataerkil ideolojiye bağlı olarak mesleki hiyerarşik sıralamada beyaz erkekler hâkimdir ve güç, iktidar ilişkilerini yönetmektedirler.

Tür filmlerinde siyahlara karşı ırk ayrımcılığının temellerinden biri, Amerikan İç Savaşı üzerine çekilmiş ilk ırkçı yaklaşımı içeren **The Birth of a Nation** (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) filmidir:

“The Birth of a Nation filminde gerçekten de çok güçlü bir ırkçılık havası egemendi. Filmde zenciler, verilen buyruklara körü körüne uyan esirler, ya da ırza geçme ve öldürme hırsı içinde birer budala caniler olarak gösteriliyorlardı. Zencilerin dostu Cumhuriyetçiler, nefret uyandıran işbirlikçiler olmuşlardı. Gelecekte Alman SS’lerin öncüleri olan Ku Klux Klan’lar da namuslu Amerikalıların bir araya geldikleri bir kahramanlar ordusuydu (Kakinç 1993: 79).”

The Birth of a Nation filminin ırkçı felsefesi ve bildirisi, politika, çalışma, eğitim, yerleşme ve din alanlarında mevcut olan ırk ayrımcılığına ve hatta Ku Klux Klan örgütünün yeniden canlanmasına dolaylı olarak destek vermiştir (Makal 1995: 17).

Amerikan sinemasındaki ırk ayrımcılığı son dönemlere kadar hem kamera önünde hem kamera arkasında devam eden bir süreç olarak dikkati çekmiştir. Ancak son yıllarda gerek siyah yönetmenlerin yükselişi, gerek siyah oyuncuların artık başrolleri almaları ve sistem tarafından ödüllendirilmeleri, siyahların sinema sektöründeki varolan ikincil statülerinin yavaş yavaş değişir gibi gözükmesine neden olmaktadır. Artık gerek dertleri sadece kendi halklarının çektikleri acıları anlatmak

olmayan ve ana akım projeleri yöneterek piyasaya giren Afro-Amerikan yönetmenlerin varlığı; Spike Lee: **25. Hour** (25. Saat, 2002); John Singleton: **Fast and Furious, Shaft**; F.Gary Gray: **Italian Job** (İtalyan İşi, 2003), **The Negotiator** (Arabulucu, 1998); Antoine Fuqua: **Tears of the Sun** (Güneşin Gözyaşları, 2003), **Training Day** (İlk Gün, 2001), **King Arthur** (Kral Arthur, 2004); gerekse de yönetmenler kadar siyah oyuncuların da yükselişte olduğu bir döneme girilmiş bulunmaktadır: Denzel Washington, Jamie Foxx, Halle Berry, Whoopie Goldberg, Angela Basset, Samuel L.Jackson, Will Smith, Laurence Fishburne, Wesley Snipes, Jamie Foxx, Cuba Cooding Jr., Morgan Freeman, Eddie Murphy... v.d.

Amerikan sinemasındaki ırk ayrımcılığı temelde beyaz / siyah karşıtlığı üzerinde kurulmakta, ardından diğer ırklar temsil edilmektedir. Amerikan sinemasındaki tür filmleri, sistematik bir biçimde benzer temaları, anlatı yapılarını, erkeklere, kadınlara, siyahlara...v.d., ait stereotipleri ve görsel uyuşmaları, farklı gibi gözükken öykülerle, mekânlarla, oyuncularla yinelemektedir. Tüm türlerin ataerkil ideolojinin değerlerini örtük bir biçimde desteklediği ve özellikle de bu destek sırasında kahramanlaştırılarak yüceltilen beyaz erkekten ayrı olarak, kadınların ve siyahların kültürel temsillerine ait stereotiplerin konumlarının ikincil statüde olduğu, iktidardan, kamusal alandan, güçten uzakta tutularak pasifize edildikleri ve uyumlulaştırarak kullanıldıkları görülmektedir.

Dolayısıyla Amerikan sinemasındaki tür filmlerinin türsel geleneklerine dayanan yapısı, egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda araçsallaştırılmak için uygun bir zemin oluşturmaktadır. Türlerin geleneksel anlatı kalıpları, ikonografik özellikleri ve bu özelliklerinin anlamları, türsel temsillerin sunumu hem kendi türlerinin içinde verilen örtük mesajlara ev sahipliği yapmakta, hem de türler arası melezleşmelerde diğer türlerin motiflerinin de mesajın güçlendirilmesi ve pekiştirilmesi için kullanıldığı görülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

TOPLUMSAL CİNSİYET ROLÜ

Merkezileşmiş bir ekonomik üretim sistemi olan kapitalist toplumlarda, temelde ekonomik alan siyasal alanı son tahlilde belirlemekte, siyasal alan kurumlar yoluyla meşrulaştırılmaktadır. Tüm altyapı sistemleri, kurumsal işleyişini hukuk, devlet, din, eğitim, aile, kültür, kitle iletişim araçları v.b. aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Buna paralel olarak, kapitalist sistemde de kurumlar egemen sınıfın ideolojisi yoluyla, kapitalist üretim ilişkilerinin işleyişini düzenlemektedir. Örneğin hukuk kurumu, toplumda yüzeysel bir eşitliğin göstergesi olarak kabul edilse de, aslında cinsiyetler, ırklar ve sınıflar arası eşitsizliği maskeleymektedir. Bu duruma örnek olarak; evlilik kurumunda kadının evlendiği erkeğin soyadını almak zorunda olması verilebilmektedir.

Altyapıdaki ekonomik işleyiş, “ataerkil” ve “ırkçı” ideolojiler yolu ile üstyapıdaki üretim ilişkilerinin kurumsal temelde yeniden üretimi ile sağlanmaktadır. Dolayısıyla kapitalist sömürü ilişkilerinin devamını sağlamak için, kapitalizm ve ataerkillik hem birbirlerinden özerk hem de birbirlerine bağımlı olan iç içe geçmiş yapılar olarak işlemek zorundadır. Bu bağlamda, merkezdeki ekonomik dinamiklerden yapısal oluşum içinde tanımlanan kültür ile kadına ve erkeğe ait davranış ve düşünce kalıpyargıları hem cinsiyet rolleri bağlamında hem de ırk özellikleri bağlamında kişilere toplumsallaşma süreçleri içinde belirlenerek empoze edilmektedir.

Dolayısıyla kişiler kendilerinden önce de var olan ve içine doğdukları toplumsal yapıda sosyalleşmektedirler. Böylelikle kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden üretimi, toplumda bireylere özümsetilirken, cinsiyet ve ırk ayrımı da pekiştirilmektedir. Dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde yaşanan altyapıdaki ve üstyapıdaki karşılıklı etkileşimlerin, toplumsal, kültürel dönüşümler ve değişimlere, cinsiyetler ve ırklar arası ilişki örüntüsüne ve işbölümü olgularına yansdığı görülmektedir.

2.1. Toplumsal Yapı İçinde Kurumlar Aracılığı İle Toplumsal Cinsiyetin Belirlenmesi

Geç-kapitalist toplumlarda toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımının belirlenmesinde önemli bir rolü, egemen ideolojinin pratiğinin yeniden üretilmesi işlevini sağlayan kurumlar yerine getirmektedir. Kurum, “Bir toplumsal sistem içinde uygulanan ve neyin meşru, neyin meşru olmadığını tanımlayan bir normlar birliğidir” (Sayın 1994a: 155). Ataerkil kapitalist toplumların değerleri ve bu değerlerinin oluşturduğu normlar, kurumlar aracılığı ile meşrulaştırılarak hem var olan erkek egemen sistem korunmakta hem de süreklilik kazandırılmaktadır. Ancak toplumların dinamik yapısı nedeniyle, egemen ideoloji, ataerkil ve ırkçı değerlerin kurumlar aracılığı ile yeniden üretimi sürecinde, feminist hareketler, siyah hareketleri gibi karşı hareketlerle karşılaşmakta ve mücadele etmektedir. Günümüzde egemen grubun çıkarlarının korunması için toplumda kontrol edilmesi gereken değerler, kurumlar aracılığı ile sağlanmaktadır.

Althusser, Marksist kuramda geleneksel altyapı ve üstyapı düşüncesinden hareket ederek, yeniden üretim kavramını üstyapıdaki ideolojinin işleyişi ile açıklamaktadır. Althusser (2003: 168, 169, 170, 171, 173), üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin devlet iktidarının devlet aygıtlarında uygulanmasıyla; iki tür aygıtla sağlandığını, bunun da “Devletin Baskı Aygıtları” ve “Devletin İdeolojik Aygıtları” ile gerçekleştiğini belirtmektedir. “Zor kullanarak” işleyen Devletin baskı aygıtları olarak hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler geçerken; ideoloji yoluyla işleyen Devletin ideolojik aygıtları olarak ise din, eğitim (öğrenimsel), aile, hukuk, siyasal, sendikal, haberleşme (kitle iletişim araçları), kültürel (sanat, spor...v.d.) aygıtlar ele alınmaktadır. Devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları arasında işlevlerini nasıl göreceklarının dışında, bazı farklar bulunmaktadır. Örneğin devletin bir tek baskı aygıtı varken; devletin birden çok sayıda ideolojik aygıtı mevcuttur. Devletin (birleşik) baskı aygıtı tümüyle kamusal alanda yer alırken; devletin ideolojik aygıtlarının çoğunluğu özel alandadır. Althusser, salt ideolojik aygıtın olmadığını, devletin ideolojik aygıtlarında öncelikle ideolojinin kullanıldığını ancak baskının da var

olduğunu; devletin baskı aygıtlarında ise önceliğin baskıda olduğunu, ikincil olarak ideolojinin kullanıldığını vurgulamaktadır.

Althusser (2003: 174, 175, 54, 56, 120), devletin ideolojik aygıtlarının devlet iktidarını elinde tutan egemen sınıfın ideolojisini uyguladığını, devletin baskı aygıtlarının ise baskı yoluyla devletin ideolojik aygıtlarının işleyişinin siyasal koşullarını oluşturduğunu ve böylelikle her iki aygıtın da aralarında uyum sağlayarak işlediğini belirtmektedir. Devletin baskı aygıtları tek bir merkezden yönetilen merkezileşmiş bir beden iken; devletin ideolojik aygıtları tek ve bilinçli bir yönetim altında merkezileşmiş örgütlü bir beden oluşturmazlar. Althusser, üretimde, üretim ilişkilerinin işleyişinin ideoloji ve baskının ideolojik bir düzenlenişi ile sağlandığını ifade etmektedir.

Althusser (2003: 191), “bir ideoloji, bir aygıtta ve bu aygıtın pratik ve pratiklerinde var olur hep” ifadesiyle, devletin ideolojik aygıtlarının her birinin ayrı bir ideolojinin işleyişini sağladığını belirtmektedir. Örneğin devletin dini ideolojik aygıtları, toplumsal yapı içindeki dini değerlerin korunması ve sürdürülmesinde etkili olmaktadır. Haberleşmeye dair devletin ideolojik aygıtlarından biri olan sinemada – özellikle Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde - “din” olgusunun önemli temalardan veya ana temayı destekleyecek şekilde düzenlenen yan öykülerden birini oluşturduğu gözlemlenmektedir. Althusser, her biri farklı ideolojinin pratiğini uygulayan devletin ideolojik aygıtlarının ideolojilerinin birliğinin, devletin ideolojisini oluşturduğunu vurgulamaktadır.

Toplumsal yapı içinde, toplumsal cinsiyet ve ırk açısından, kurumlardan bazıları daha fazla belirleyici olma özelliğine sahiptir. Çünkü toplumdaki insanlar, ataerkil değerlerin hegemonyası ile toplumsallaşma süreçlerini yaşamakta ve bu süreç boyunca en etkileyici kurumlar aile, okul, din, kitle iletişim araçları v.d. olmaktadır. Toplumsallaşma süreci, toplumun kişiyi sosyal olarak kontrol etme sürecidir. Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar, sosyal (toplumsal) düzenin denge durumunu sağlamak işlevini yerine getirmektedir.

2.1.1. Aile

Aile kurumu, ataerkil kapitalist bir toplumda insanların hem temel hem de sosyal ihtiyaçlarını karşılayan; cinsel ilişkileri düzenleyen ve meşrulaştıran; insan neslinin devamını sağlayan çocukların doğması, bakımı ve yetiştirilmesi işlevlerini yerine getiren; tek eşliliğe dayanan; heteroseksüelliği standart olarak alan; toplumun en küçük ekonomik üretim ve tüketim birimi olarak kabul edilen, biyolojik, psikolojik, toplumsal, ekonomik, kültürel boyutları olan bir sistemdir. Ayrıca aile kurumu, insanların toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı ve aile üyelerinin ilişkilerini düzenlerken kültürel, dinsel, ideolojik...v.d. yönlendirmelerin gerçekleştiği bir ortam yaratmaktadır.

Dolayısıyla aile kurumu içinde otoritenin işleyişi, ataerkil ideolojinin egemen olduğu bir toplumsal yapıda aile yapısının genellikle ataerkil olarak biçimlenmesine neden olmaktadır. Geleneksel toplumların geleneksel geniş aile yapısından sonra, sanayileşmiş toplumların temel aile yapısı olan çekirdek aile, bireyciliğin önem kazandığı ve yabancılaşmanın arttığı günümüzde kişilerin bir arada olmasını sağlayarak psikolojik işlevini yerine getirmekte ve aile kurumunun kapitalist sistemin ekonomik işlevlerinin devamını sağlamaya katkıda (işgücünün yeniden üretilmesinin sağlanması ve tüketim) bulunmaktadır.

Cinsiyetler arası eşitsizlik olgusunda, “işbölümü” önemli bir nedeni oluşturmaktadır. Çünkü kapitalist toplum yapısı, işbölümüne dayanan bir toplumsal formasyondur. İşbölümü, toplumsal rolün, toplumsal rol toplumsal konumun ve son olarak toplumsal statünün belirlenmesini sağlayan zincirin ilk halkasıdır. İşbölümünün oluşturulmasında en çok etkisi olan kurumlar aile ve din kurumlarıdır.

Aslında tarihteki ilk sınıf mücadelesi, tek eşli bir evlilikte kadın ve erkek arasındaki karşıtlığın gelişmesi ile ve ilk sınıf baskısı da eril cinsin dışı cins üzerindeki baskısı ile çakışmaktadır. Erkek, hayatı kazanmak ve ailesine bakmakla yükümlü olduğu için kadından daha güçlü bir maddi temele sahiptir ve bu durum modern endüstriyel ailede de sürmektedir. Çekirdek ailenin gelişimiyle, ev içi emek

özelleşmekte ve aynı zamanda aşağılanmaktadır. Böylelikle hane yönetimi toplumsal özelliğini yitirerek, kadını özel hizmet sunan, toplumsal üretimden dışlanan bir baş hizmetçi haline getirmiştir. Böylelikle modern aile, kadının açık ya da gizli ev içi köleliği üzerine kurulmaktadır. Engels'in kadınların kurtuluşu için Marksist programın merkezine yerleştirdiği düşüncesi, kadınların üretimin toplumsal alanına girmeleri ve özel üretim alanının toplumsallaştırılmasıydı (Donovan 1997: 145, 147).

Bütün toplumlarda onaylanan egemen cinsel pratik olan "heteroseksüel"lik, genel olarak her toplumun temelinde yer alan aile kurumunun yapıtaşı olarak kabul edilmektedir. Cinsel boyutuyla ele alındığında aile kurumunun azınlıkta kalan kimi toplumlarda onaylanan kimi toplumlarda onaylanmayan, bastırılan, kabul edilmeyen, kınanan, hor görülen alternatif cinsel pratiklere uygun bir birim olmadığı, sürekliliği için heteroseksüel bir çifte gereksinim olduğu, dolayısıyla sistemin ailenin belirleyiciliği temelinde heteroseksüelliği kurumsallaştırdığı görülmektedir. Heteroseksüellik bu bağlamda somutlaşmakta, işlerlik kazanmakta ve "normal olan" olarak kabul edilmektedir. Aile kurumunun içindeki heteroseksüelliğin dışsallaşması, kadınlar üzerindeki cinsel baskılardan birini oluşturmaktadır.

Kadınların erkeklerle kurdukları heteroseksüel ilişkiler bağlamında cinselliklerinin denetim altına alınması, üretici cinsellik olarak nesillerin devamının sağlanması, sistemin yeniden üretim gücüne ve tüketime yaptıkları katkının devamlılığının garanti altına alınması tek eşlilik ilkesine dayanan evlilik kurumu ile gerçekleşmektedir. Feministler, "Kişisel olan politiktir (Wood 2004: 396)" iddiasından yola çıkarak, ev içinde kadınlara yapılan baskıyı ilk vurgulayanlardır ve heteroseksüelliğin kültürel bir yapı olarak oluşturulduğunu, ataerkilliğin sürekliliğinin sağlanması için gerekli bir hâkimiyet şekli olarak işlevselleştiğini ileri sürmektedirler. "Kişisel olan politiktir" cümlesi ile, erkek egemen sistem tarafından verilen değerleri içselleştirmiş, pasifize ve apolitize edilmiş bir kadının günlük yaşam pratikleri ve tecrübeleri kişisel olmaktan çıkarak, politik bir önem ve anlam kazanmaya teşvik edilmiştir. Bu nedenle, slogan pasif bir kadının deneyimlerini bile kışkırtıcı ve radikal bir şekilde ifade etmekte ve harekete geçmeye dair bir provokasyonu örtük bir biçimde

içinde taşımaktadır. Burada kullanılan "Politika" sözcüğü, günlük hayatta kadınların karşılaştığı her hareketi ve kadınların kişisel olarak hissettiği tüm duygu, düşünce ve görüşlerini tanımlamaktadır.

Tekeşli evlilik, toplumu dayanıklı kılmak için dinsel kurallarla ortaya çıkan kültürel bir ürün olarak kabul edilmektedir. Tarihsel süreç içinde tek eşlilik, barışı korumak isteyen ve kadınlar için kavga etmek istemeyen erkeklerin bir tür sözleşmesidir. Tek eşlilik, aslında erkekler arasındaki eşitliğin bir sonucu olarak, güçsüz erkeklerin bile bir kadına sahip olduğu bir model sunmaktadır. Kısaca tek eşlilik, demokrasilerde hiçbir kadında şansı olmayan erkeklerin zaferidir. Ancak kadınlar evliliğe karşı çıkmamışlardır. Çünkü ekonomik bağımlılık yüzünden kadınlar için evlilik, yaşamsal önem taşımıştır. Tekeşliliğin hedefi, erkeğin aile içindeki egemenliği ve sadece kendisine ait çocuklara miras bırakabilme olgusudur. Ancak yirmi birinci yüzyılda kadınların meslek sahibi olmaları, onları erkeklerden bağımsız kıldığı için, bu eski sözleşme ve Hıristiyanlık formülü geçerliliğini yitirmeye başlamıştır (Dede 2005: 15).

Kadın ve erkeğin ontolojik olarak eşit olduğunu savunan feministler ise, aile kurumunu kadınların kendilerinden beklenen toplumsal cinsiyet rollerini yerine getirmede bir baskı işlevi gördüğünü savunarak, kadınların ilerlemesinin ve gelişmesinin önündeki en büyük "engel" olarak kabul etmektedirler. Dolayısıyla, ataerkil ideolojinin pratiğinin devamlılığını sağlayan aile ve evlilik kurumunun işleyişi için, sistemin heteroseksüelliği ve tek eşliliği desteklediği görülmektedir.

2.1.2. Din

Sayın (1994a: 190) dini, "kutsal bir dünyayla ilgili bir inanç ve pratikler sistemi" olarak tanımlamakta ve din kurumunun çok eskiden beri toplumun istikrarı ve işleyişi konularında önemli bir işlevi ve yol gösterici olduğunu belirtmektedir. Doğa ve toplumla ilgili olguları açıklamak ve insanlar arası ilişkileri düzenlemek için dinsel normlar ortaya çıkmış ve bu normlar zamanla kristalleşerek, kemikleşerek,

sistemleşerek dinsel kurumları oluşturmuşlardır. Kısaca din, sosyo-ekonomik koşulların yarattığı ve onların yansıttığı sosyo-kültürel yapıda bulunan, inanca dayanan doğaüstü tasarımlar sistemidir (190).

Din, toplumda bireyin Tanrı ile arasındaki ilişkisini dua ve ibadet biçimlerinde düzenleyen, toplumsal birlik ve bütünlüğü sağlayan ve toplumu kontrol eden önemli bir sistemdir. Din, farklı dinlerin bir arada oluşturdukları bir sistemdir ve kontrol mekanizmaları olarak toplumdaki doğruluk ve yanlışlık gibi etik ve moral değerlerle ilgili normlara; insanlar üzerinde Şeytan, Azrail gibi korku veya hayranlık etkisi yaratan varlıklara ya da nesnelere, kutsal sayılan ilahlara (Tanrı, İsa, Meryem, Kutsal Ruh, azizler, havariler, melekler, mitolojide geçen Tanrılar gibi); ölüm, nikah, doğum gibi önemli ritüellere sahip ideolojik bir kurumdur.

Din kurumundaki çeşitli ritüeller, Emile Durkheim tarafından yorumlanmıştır. Durkheim'a göre ritüeller, toplumdaki insanların düzenli bir biçimde ortak inanç ve değerleri için bir araya gelmeleridir (Akt. Giddens 2000: 495). Bu tören ve ayinler, doğum, ergenliğe geçiş, evlilik gibi hayatın önemli geçiş anlarını simgelemektedir (474). Grup üyelerini birbirine bağlamada çok önemli bir işlev gören törenler, bireyleri toplumsal hayatın sıradan kaygılarından uzaklaştırarak, ulu güçlerle ilişki kurabilecekleri bir üst dünyaya sokmaktadır. Belli başlı toplumsal geçiş dönemleri olan doğum, evlenme ve ölüm, her toplumda çeşitli tören ve ayinlerle karşılanmaktadır. Topluca yapılan bu törenler, insanların kendilerini önemli değişimlere uymak zorunda hissettikleri zamanlarda grup dayanışmasını yeniden sağlamaktadır. Örneğin cenaze törenlerinde, yas tutma, grupça dayatılan bir ödevdir (471).

Feminist kuramlar, kadınların tarihsel süreç içinde üzerilerindeki en büyük baskılardan birisini oluşturan din kurumunu deşifre etmekte ve bu baskıyı kaldırma yollarını aramaktadır. Tek tanrılı dinlerin kitapları olan Tevrat'ın, İncil'in, Kuran'ın; sırasıyla Museviliğin, Hıristiyanlığın ve İslamiyetin kadına temel olarak yaklaşımları aynıdır: "Erkek kadından üstündür".

Küresel kapitalizm cinsiyet ve ırk ayrımcılığına dayalı olarak ataerkindir ve dini kurumsal işleyişi ise Hıristiyanlık, dili İngilizce, temeli ekonomik olarak kâr elde etmedir. Dolayısıyla, din kurumunun, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımlarını toplumda pekiştiren ve meşrulaştıran önemli bir sistem olduğu söylenebilmektedir. Ataerkil dinsel kurumlar tarafından cinsiyet ve ırk ayrımcılığının inşa edilmesi, bireyler tarafından içselleştirilmesi ve kurumlar aracılığı ile devamlılığının sağlanması sonucu, toplumsal cinsiyet ve ırk ilişkilerinin pratiklerinin bütünleştirilmesi, aslında tek tanrılı dinlerin oluşturduğu geleneklerin bir parçası ve sonucudur.

Feminist kuramların din ile ilgili görüşleri farklılıklar taşımaktadır. Kültürel feminist kuram, dine getirdiği radikal eleştirilerle dikkat çekmektedir. Özellikle de “Kadın, Kilise ve Devlet” adlı eseriyle Matilda Joslyn Gage’in Hıristiyanlık üzerine yaptığı eleştiriler önem taşımaktadır: Gage için, İncil ve Hıristiyanlık öğretisi gözden çıkarılabilecek ataerkil ürünlerdi. Hıristiyan geleneği, erkeği Tanrı’nın yerine koymuş ve kadının sorumluluklarını çalmıştır. Kadına kilisenin tüm kurumlarını yasaklamış ve kadını, erkeğin kullanması için ikincil statüde bir varlık olarak ilan etmiş, bağımsız düşünme yeteneğini engellemiştir. Hatta sadece varlığından dolayı utanç duyması gerektiğini kadına öğretmiş ve cinsiyetini lanetlemiştir (Akt. Donovan 1997: 86, 87).

Berkday, tek tanrılı dinlerin ortak ataerkil varsayımlarının aynı olduğunu, çünkü tek tanrılı dinlerin ataerkil sınıflı toplumların değerlerini aldığını ve ataerkil düzenin temel yasalarını oluşturduğunu ifade etmektedir. Kadınların tarihsel süreç içinde erkeklerin egemenliği altına girmelerinde dinsel söylem ve pratiklerin çok önemli bir yeri olduğunu ifade etmekte ve üç büyük dinin söylemlerinde ve yaratılış öykülerindeki benzerliklere dikkat çekmektedir: Tanrı’nın Adem’i yaratması, Adem’in topraktan yaratılması, Tanrı’nın Adem’e ad koyma yetkisini vermesi, Havva’yı sonradan Adem’in kaburga kemiğinden yaratması, Adem’in kadına ad koyması, Tanrı’nın ikisini Cennete koyması ve yasak meyveden yememelerini söylemesi, ancak Havva’nın günahı işleyerek yasak meyveyi yemesi, hatta Adem’e de yedirmesiyle ikisinin de cennetten kovulmaları... Yaratılış öyküsünün ideolojik anlamları, kadının toplumsal cinsiyet kalıpyargılarının oluşmasında etkili bir faktördür. Her üç tek tanrılı dinin en önemli

ortak özelliği “kadın bedeninin denetlenmesi”dir. Dolayısıyla tek tanrılı dinlerin doğuş ve gelişme süreci ile ataerkil sistemin doğuş ve gelişmesinin paralel olduğu görülmektedir (1996: 26, 71, 72, 124, 125).

Tek tanrılı dinlere geçiş süreci kadının tarihteki konumunu değiştirmesi nedeniyle büyük bir önem taşımaktadır. Ana Tanrıça'nın yerini zamanla Tanrı'lara bırakması, sonra da erkek kabul edilen yaratıcı Tek bir Tanrı'ya bırakması süreci ve ardından tarihte kent devletlerin ortaya çıkması, kadının tarih içindeki statüsünün düşmesine ve bağımlı olmasına neden olmuştur. Cinsiyetler ve ırklar arası güç ve egemenlik ilişki örüntüleri, geçmişten günümüze toplumsal yapının inşasının meşrulaştırılmasında, otoritenin ve iktidarın belirlenmesinde, egemen değerlerin ve ideolojinin oluşturulmasında önem taşımaktadır. Ayrıca tarihsel süreç içinde erkek cinsinin, kadın cinsinin doğurganlığı ve yeniden üretim / yaratma gücünü kabul edemedikleri ve bu gücü pasifize etmeye çalıştıkları görülmektedir. Nitekim dinsel düşünelere giren yeni bir kavram olan “Ad Koyma” ile, “Ana Tanrıça”nın gizeminin gücü erkeğe aktarılmıştır. Erkeğin üremedeki gücünün ön plana çıkarılması ile, kadının sahip olduğu doğurganlık gücü, “yaratmak” adı altında tek bir yaratıcı Erkek Tanrı'ya aktarılmıştır.

Ancak erkek cinsi, kadın cinsi üstünde egemenlik kurmak için tek bir Erkek Tanrı'yı yaratmakla kalmamış, ardından dinleri de bu amaç için araç olarak kullanmışlardır. Kutsal kitaplarda Tanrı'nın sözü çok büyük bir önem taşımaktadır: ad koyma ritüeline göre, “kadın”ın adını erkeğin koyması ve kadının doğurganlığının yaratıcı Tanrı'nın tek bir sözü ile elinden alınması söz konusudur.

Ad verme güçlü bir eylem olması nedeniyle egemenliği ifade etmekte, erkeğin dişiye “woman / kadın” adını vermesinden sonra, yaradılış öyküsünde cennetten kovulduktan sonra ikinci bir ad “Havva” ismini vererek yeniden adlandırması, dolayısıyla erkeğin ad koyma ritüelini yineleyerek kadın üzerindeki egemenliğini güçlendirmesi söz konusudur (Berktaş 1996: 54, 55).

Ad koyma ritüelleri gibi, kadınların üreticilik güçlerinin değersizleştirimi ile ilgili metaforlar da bulunmaktadır. Örneğin çok uzun bir süre Yunanlılar ve Romalılar ekili tarla ile rahmi, tarım ile doğumu özdeşleştirmişler, ekili tarlanın verimiyle kadının üretkenliği arasında kurulan bağ tarım toplumlarının önemli özelliklerinden biri olmuştur (Eliade 2003: 257, 258).

Ancak erkeğin cinsel sıvısının “tohum” biçiminde cisimleştirilmesi, kadının “toprak” metaforu ile tanımlanması, soyu üretme yetisinin kadından erkeğe aktarılmasını sağlamıştır. Artık bir egemenlik simgesi olarak “tohum” erkeğin, “toprak” kadının metaforudur. Kadının rahmi, erkeğin tohumunu ektiği bir “tarla” olarak kabul edilmiştir. Tanrı ile erkek arasında kurulan bağ, ataerkil sistemlerin gücünü aldığı önemli bir noktadır. Erkeğin üremedeki rolü, aslında Tanrı'nın dünyayı yaratma gücünün fani düzeydeki yansıması olarak algılanmaktadır. Hatta kadın artık soyun yeniden üretilmesinde sadece bir “taşıyıcı” olarak kabul edilerek, karnına ekilen tohumu besleyip büyüten bir konteyner olarak kabul edilmektedir. Güçlü ataerkil anlamlarla yüklü olan “tohum ve toprak” benzetmesi, erkeğin tohum gibi canlı bir ögeye, yaratıcı yaşam kıvılcımına sahip olduğu düşünülürken, kadının ise bu yaşayan özü besleme işlevini yerine getiren cansız maddeyi sağladığına inanılmaktadır (Berktaş 1996: 56, 57, 58, 59, 65). Dinsel söylem ve pratik, kadının eskiden kutsal ve yüce sayılan doğurganlık yetisini tersine çevirerek, kadının yaratma gücünü inkâr ederek elinden almıştır. Kadın, doğuran, can veren konumundan Tanrı tarafından erkeğin kaburga kemiğinden yaratılan, doğurulan konumuna geçmiştir. Kadın, dinsel değerler aracılığı ile “özne” olmaktan “nesne” olmaya geçmiş ve değersizleştirilmiştir.

Cennetten kovulma öyküsünde, ilk cinsellik günahını işlediği kabul edilen kadın yüzünden, Tanrı'nın hem Adem'i hem Havva'yı cezalandırdığı bilinen bir süreçtir. Adem işlediği günah yüzünden, ömür boyu ekmeğini ter döküp çalışarak kazanmaya mahkum olur. Havva ise fiziksel bir cezalandırma ile karşı karşıya kalır: acılar içinde çocuk doğurmak... Tanrı'nın Havva'yı cezalandırmasındaki amaç, kadın bedeninin denetim altına alınmasıdır. Böylelikle kadının “haz” için cinselliği yasaklanmış olmakta, yalnızca “üretici” cinsellik olan annelik için cinselliği yaşamasına izin

verilmektedir. İlk cinsellik günahının temsilcisi olarak, Tanrı tarafından lanetlenen kadın, “baştan çıkarıcı Havva imgesi” ile yasak ağaçtan kopardığı elma ve özgür kadın cinselliğini temsil eden yılan ile birlikte tarihteki yerini almıştır. Kadının yeryüzüne günahı ve kötülüğü getirdiği varsayılmaktadır. Böylelikle tarihsel süreç içinde “kutsallık” ile özdeşleştirilen Ana Tanrıça’nın ve onun ardıllarının devamı olan Havva, kadınlığa ait değerlerin cinsellik yoluyla olumsuzlanması için meşrulaştırılan önemli bir referans haline dönüşmüş, kadını ve kadının yaratıcı gücünü kutsallıktan uzaklaştırmıştır.

Böylelikle kadınlara ait düalist bir değerlendirme ile “bakire” ve “fahişe” dikotomisi ortaya çıkmıştır. Bakire ve fahişe stereotiplerinin günümüzde kitle iletişim araçlarında varlığını hâlâ devam ettirdiği söylenebilmektedir. Kadının temsilindeki bu kutuplaşma durumu, ataerkil sisteme göre inşa edilen üretici cinselliğin, anneliğin temsilcisi masum ve bakire kadın temsili ile, ataerkil sistem için tehdit sayılan haz için cinselliğin, yani kendi özgür cinselliğini pragmatist doğrultuda kullanan fahişe kadın temsilindeki farklılaşmada somutlaşmaktadır. Bakire (örneğin bakire Meryem) ve fahişe (baştan çıkarıcı Havva) stereotipleri, din kurumlarının cinsiyet ayrımcılığının tarih içinde oluşmasında ve sürdürülmesindeki yerlerinin önemini göstermektedir.

Din kurumu vasıtasıyla din ideolojisi, toplumda sürekli olarak güç, zenginlik ve egemenlik gibi değerlerle erkek cinsi lehinde yeniden üretilmektedir. Yeniden üretilen ataerkil ideolojinin kendisini, kadın cinsinin üzerindeki baskının doğal, yansız ve nesnel şekillerde sunarak gizlediği ve haklı gösterdiği görülmektedir.

2.1.3. Eğitim

Eğitim kurumu, toplumsal başarıyı yakalayabilmek için araçsallaştırılan sistemli bir toplumsallaşma sürecidir. Eğitim, bir kişinin başarıya ulaşabilmesi için, toplumda hiyerarşik olarak üst düzeylere ulaşabilme olanaklarından birini oluşturmaktadır. Kapitalizm öncesi geleneksel toplumlarda egemen olan devletin ideolojik aygıtı din iken; modern kapitalist toplumlarda eğitim olarak değiştiği görülmektedir. Okul ve aile

özellikle de kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden üretiminde en belirleyici rolü oynayan devletin ideolojik aygıtlarıdır. Çünkü iki kurum da kişinin hayatında etkiye en açık olduğu dönemlerde iç içe geçerek işlemektedir.

Althusser (2003: 169, 179, 180, 181) devletin öğrenimsel ideolojik aygıtlarından olan eğitimi, özel ve devlet okullarının oluşturduğu sistem olarak tanımlamaktadır. Eğitimin önemi ve diğer ideolojik aygıtlara göre farklılığı; tüm toplumsal sınıfların çocuklarını en etkilendikleri çağlardan itibaren anaokulundan başlayarak almaları, haftanın 5-6 günü 8'er saatten yıllar boyunca egemen burjuva ideolojisi ile örtülmüş ve gizlenmiş bir eğitim vermelerinden kaynaklanmaktadır. Öğrenimlerini 16 yaş civarında tamamlayan çocuklar, işçi ya da küçük köylüleri oluştururken; öğrenimlerine devam eden diğerleri küçük ve orta kadroları, beyaz yakalı işçileri, küçük ve orta devlet memurlarını, her türlü küçük burjuva tabakaları oluşturmaktadır. Eğitimlerine devam eden son bir bölüm öğrenciler zirveye ulaşmakta, ya aydınlara özgü yarı-işsizliğe düşmek ya da “kolektif emekçinin aydınları” dışında, sömürü görevlileri (kapitalistler, yöneticiler), baskı görevlileri (askerler, polisler, siyaset adamları, idareciler...v.d.) ve profesyonel ideologlar (çoğu inanmış “laik” kişiler olan her türlü papaz) olup çıkmaktadır. Aldıkları eğitime göre kişiler, sınıflı toplumda yerine getirmesi gereken role uygun ideolojiyle pratikte donatılmış bulunmaktadır.

Eğitim kurumlarının kişinin çocukluğundan itibaren egemen ideolojinin çıkarlarına uygun olarak toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımını oluşturan ve pekiştiren bir pratiği gerçekleştirdiği görülmektedir. Feminist kuramlar “kadının bilinçlenmesi ve ilerleyebilmesi için eğitilmesi”nin gerekliliğini vurgulamaktadırlar. Kadının birey olarak özerkliğini kazanabilmesi için eğitilmesi ve iş sahibi olarak ekonomik bağımsızlığını kazanması gerekmektedir. Feministlerin hedefi; erkek ve kadın cinsinde “eşit eğitim”, “eşit haklar” ve “eşit iş”tir. Feministler kadınların eğitime, iş hayatına veya iktidara eş ölçüde katılmaları gerektiğini ve ancak bu şekilde kadınlara karşı yapılan kurumsallaşmış cinsiyet ayrımcılığının sona ereceğini savunmaktadırlar.

2.1.4. Hukuk

Hukuk, hem devletin ideolojik aygıtında hem de devletin baskı aygıtında yer almaktadır. Devletin hukuki ideolojik aygıtı, üstyapıyı altyapının üstünde ve içinde eklemleyen özgül bir aygıt olarak işlemektedir. Kapitalist burjuva hukuku, ekonomik mübadele pratikleri (mülkiyet hakkı, meta alım satımı gibi) düzenlemeyi ve cezalandırmayı amaçlamaktadır. Hukuk, kapitalist üretim ilişkilerini biçimsel olarak düzenlemektedir. Hukuk hem hukukun verdiği cezalara olağandışı müdahale eden devletin baskı aygıtının uzmanlaşmış müfrezesi olan jandarma, polis, ceza yasası, yargıçlar, mahkemeler, hapishaneler...v.d. ile hem de kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini “vicdanda” temsil eden ahlaki-hukuki ideoloji ile işlemektedir. Kısaca hukuk, yasalar, ahlaki-hukuki ideoloji, uzmanlaşmış baskı aygıtından oluşan sistemin bir parçasıdır (Althusser 2003: 169, 70, 65, 66, 68, 69).

Polis, ordu gibi uzmanlaşmış baskı aygıtları, normların uygulanmasına dönük yaptırımların kurumlaşmasını sağlamaktadırlar. Örneğin aile ile ilgili değerler, normları oluşturmakta ve bu normlar kurumlaşmakta, evlilik ile ilgili normlar hukuk kurumu tarafından korunmaktadır. Böylelikle hukuk kurumu, evlilik kurumu içinde neyin meşru neyin meşru olmadığına karar veren normlardan gücünü almaktadır.

Küresel kapitalist sistemin yarattığı cinsel ve ırksal eşitsizlik durumu devletin hukuki ideolojik aygıtı ile meşrulaştırılmaktadır. Farklı görüşleri olan Feminist kuramların birleştiği ortak tema, ataerkilliğin bir ideoloji olduğu ve kadınların toplumsal, siyasal, ekonomik, cinsel ve kültürel olarak tahakküm altında tutulmak için kullanılan bir araç olduğudur. Ve bu tahakküm görünürde herkesin “eşit” ve “özgür” olduğu temeline dayanan hukuk kurumu ile sağlanmaktadır.

Örneğin kadınların erkeklerle eşit haklara hukuksal olarak sahip olabilmeleri ile ilgili tarih boyunca verdikleri mücadeleler, Feminizm tanımlamalarında da en çok vurgulanan noktalardan biri olmuştur. Feminizmin üzerinde anlaşmaya varılmış tek bir

tanımı olmamakla beraber, içerik olarak siyasal eşitsizliğin vurgulandığı tanımlar çoğunluktadır. Örneğin Cevizci (2000: 131), feminizmi, kökleri 19. yüzyıla dayanan, 1960'lı yıllarda gelişen, kadınlar için erkeklerle eşit sosyal ve politik haklar talep eden hareket veya öğretisi olarak tanımlamaktadır.

2.1.5. Devlet

Althusser, Marksist geleneğin, devleti, açıkça yönetici sınıfların artı değerini kapitalist sömürü ile elde edilmesi sürecinde işçi sınıfı üzerindeki egemenliklerini güvence altına almalarını sağlayan bir “baskı aracı” olarak kabul ettiklerini ve “devlet aygıtı” olarak adlandırdıklarını belirtmektedir. Devlet aygıtı, burjuvazi ve müttefiklerinin proletaryaya karşı verdikleri sınıf mücadelesinde, egemen sınıfların hizmetinde bulunan baskıcı müdahale ve yürütme gücü işlevini yerine getirmekte ve olaylarla başa çıkamadıklarında ek bir baskı gücü olarak doğrudan müdahale eden, uzmanlaşmış yardımcı birlikler olan polis, ordu ve bu bütünün üzerinde, devlet başkanı, hükümet ve yönetimden oluşmaktadır. Althusser, Devletin, devletin baskı aygıtı ile doğrudan ve devletin ideolojik aygıtları ile dolaylı olarak devletin iktidarının altında bir araya geldiğini ve sınıf mücadelesi içinde etkin olduklarını ifade etmektedir. Zaten Marksist devlet kuramına göre; sınıf mücadelelerinin hedefi devlet iktidarınıdır. Çünkü devlet iktidarına sahip olan sınıflar, devlet aygıtını kendi sınıfsal çıkarları için kullanma olanaklarına sahiptir (2003: 163, 58, 167). Devletin baskı güçlerinden biri olan polis, Foucault tarafından yeni bir politik teknoloji olarak tanımlanmıştır. Polis, devletin yeniden örgütlenişi ile ilgili olarak, Aydınlanma ve modernlik bağlamında kavranması gereken bir yeniden yapılanmadır (Akt. Işık 2004: 81).

Günümüzde egemen ataerkil burjuva ideolojisi, maddi üretime sahip ve bu üretimi denetleyen sınıf olarak, düşünsel üretimi denetlemekte ve kendi çıkarlarının devamı için, sınıflarının çıkarlarını toplumdaki herkesin çıkarı gibi sunmakta ve meşrulaştırmaktadır. Dolayısıyla devlet, baskın olan ideolojinin üretilmesinde ve yeniden üretilmesinde, devletin ideolojik aygıtları yoluyla toplumsal üretimin, rıza ile yapılmasını sağlamaktadır. Bu nedenle, tüm sınıf mücadelelerinin altında yatan neden;

iktidarı elde etme ve kullanmadır. Siyasal alan içindeki bu mücadelenin temsilcileri olan siyasi partiler de, çıkarları birbiriyle aynı olmayan çeşitli grupların kendi aralarında liberal demokratik sistemlerde örgütlenmeleri sonucu bir araya gelmelerinden oluşmuştur.

İktidar yapılarını “Cinsel Politika” adlı kitabında ataerkil olmakla ilgili olarak eleştiren Millet’e (1973: 48, 49, 50, 51) göre, cinsellik politik nitelik taşıyan bir sınıflamadır. Irklar, kastlar, sınıflar ve cinsler gibi belirli grupların ezilmelerinin sürekli ve değişmez olması, bu grupların toplumca kabullenilmiş politik yapılarda temsil edilmeyişlerinden kaynaklanmaktadır. Millet, politikanın özünde güç sahibi olmak olduğunu vurgulamakta, askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi, polis gibi toplumdaki bütün güçlerin erkeklerin elinde olmasının ataerkil ideoloji açısından anlamlı olduğunu belirtmektedir. Cinsel politika, erkek ve kadın diye tanımlanan cinsel sınıflamanın içinde kişiliğin gelişimini sağlayan ruhsal yapı, erkeğin üstünlüğünü kabul eden önyargı ile kadının daha aşağıda konumlanmasını içeren toplumsal yer ve durum açısından her iki cinsin temel ataerkil tutuma göre toplumsallaşmasıdır. Ataerkil yönetim, nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından yönetilmesidir. Ayrıca bu yönetim iki aşamada gerçekleşmektedir: erkeklerin kadınlara egemen oluşu, yaşlı erkeklerin genç erkeklere egemen oluşu.

Millet, devlete sahip olan iktidarı, devletin baskı aygıtlarını ve ideolojik aygıtlarını “eril” niteliklere sahip bir yapı olarak ele almakta ve cinsel politikanın temelini oluşturduğunu savunmaktadır.

Ekonomik kaynaklara sahip olan devlet iktidarlarının, devletin ideolojik aygıtlarının ve devletin baskı aygıtlarının egemen ideoloji olan ataerkil ideoloji doğrultusunda toplumsal cinsiyet açısından kadınları, ırk açısından siyahları ezen ve bu ezilmeyi rıza ile yeniden üreten örgütlü bir sistemi oluşturduğu görülmektedir. Erkek cinsinin kadınlar ve siyahlar üstündeki sınıfsal, cinsel, toplumsal, kültürel, politik tahakkümü, sınıflar üstü ve yansız olduğu görüntüsüne sahip olan, ideoloji ve gerekirse baskı kanalıyla işleyen Devlet tarafından sürekli yeniden üretilmektedir.

2.1.6. Kùltür, Kitle İletişim Araçları ve Teknoloji

Toplumsal üretimin altyapısını oluşturan üretim araçlarında kullanılan teknolojinin gelişmesi, üstyapıda bulunan kurumlardan birisi olan kitle iletişim araçlarını etkilemekte ve bu durum da üretim ilişkilerine yansımakta ve toplumsal değişimlere neden olmaktadır. Dolayısıyla itici gücü oluşturan üretim güçlerinde meydana gelen değişimler, kültürel üstyapıyı etkilemekte ve teknolojinin toplumda cinsiyetler ve ırklar arası ilişki örüntülerini değişime ve gelişime zorladığı görülmektedir. Bu yansıma sonucu değişen ve gelişen üretim ilişkileri alanını oluşturan üstyapı, üretim araçlarını etkileyerek yeniden değiştirmektedir. Örneğin kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada kullanılan teknolojinin gelişmesi, üretim ilişkilerini oluşturan filmlerin temalarını, karakterlerini, türlerini...v.d. değiştirmektedir.

2000'li yıllarla beraber özellikle de bilgisayar teknolojisinin gelişmesinin sinemaya olan etkileri, teknofobi temalı anti-ütopik bilim kurgu ve fantastik filmlerinin çekilmesinin artmasına neden olan etkenlerden birini oluşturmaktadır. Gelişen teknolojinin, tür filmlerindeki konular, karakterler...v.d. bağlamında melezleşmeyi gerektirdiği görülmektedir. Tür filmlerindeki melezleşmeye örnek olarak bilim kurgu-aksiyon, fantastik-serüven...v.d. verilebilmektedir. Türsel temsillerin de melez özellikler göstermeye başladığı; dövüş sanatlarını bilen, fantastik yeteneklere ve güçlere sahip yeni nesil ajanların, fantastik kahramanların temsillerinin yoğunlaştığı görülmektedir.

Ancak günümüzde bu kültürel temsillerin cinsiyet ve ırk açısından çeşitlilik göstermeye başladığı dikkat çekmektedir. Teknolojik altyapıdaki gelişmeler, sinemada mevcut olan beyaz erkek kahraman temsillerinden siyah erkek ve siyah kadına, Uzak Doğu kökenli Amerikalı erkek ve kadınlara...v.d. doğru değişim göstermektedir. Var olan üretim gücündeki gelişmeler, mevcut üretim ilişkilerini zorlayarak onu aşmaktadırlar. Farklı kökenlerden gelen filmlerdeki temsillerin kahraman olarak "eşit" konuma gelmesi, toplumdaki cinsiyet ve ırk ayrımına dayanan sınıfsal eşitsizliği tehdit

etmekte ve yeni üretim ilişkilerini gerekli kılmaktadır. Mevcut üretim ilişkileri yani sinemada beyaz erkek kahraman hegemonyası, üretim güçlerindeki gelişmelere yani farklı cinsiyet ve ırklara sahip kahramanlara direnmektedir. Ortaya çıkan çelişkili durum, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki mevcut uyumu bozmaktadır. Bu noktada tekrar uyumlu ilişkilere ulaşılabilmesi için, çelişkinin aşılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, farklı cinsiyet ve ırktan kahramanların içinin boşaltılması, ideolojik birer toplumsal rol modeli yerine haz nesnesine indirgenmeleri ve kapitalist sistemle uyum içinde olmaları gerekmektedir. Bu sağlandığında, temsiller birbirlerinden farklı özellikler bile gösterebilirler, kitle iletişim araçlarınınca toplumsal bir rıza ile yeniden üretilmektedir. Böylelikle ortaya yeni üretim ilişkileri, birbirleriyle etkileşim içinde olan ekonomik altyapı ve kültürel üstyapı çıkmaktadır.

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde, ataerkil bir egemen anlamın üretildiği, bu anlamın alıcıya sürekli olarak iletildiği, desteklendiği ve yeniden üretildiği görülmektedir. Filmlerde ataerkil hegemonyacı bir söylem mevcuttur. Çünkü düşünsel üretim araçları olarak kültür ve ideoloji üreten kitle iletişim araçlarına ya da medya teknolojilerine sahip olan ve denetleyenlerin büyük bölümü erkeklerden oluşmakta, kendi sınıflarının çıkarlarını korumak için ataerkil ideolojiyi üretim araçlarına sahip olmayanların düşüncelerini biçimlendirmek amacıyla kullanmaktadırlar. Amerikan sinemasında üretim araçlarının çoğunlukla erkeklerin elinde olması, yönetmenlerin erkek olarak erkek bakış açısıyla filmleri çekmelerini sağlamaktadır. Erkek yönetmenler sınıfsal, cinsel ve ırksal eğilimlerini, toplumsal bilinçdışının kültürel dışavurumu olarak filmlere yansıtmaktadırlar. Kadınların ve siyahların toplum içindeki konumu, kapitalist burjuva beyaz erkek yönetmenlerin, bu grupların filmlerdeki temsiliyetleri ile şekillenmektedir. Bu bağlamda ataerkil ideolojinin, erkek egemen toplumsal düzeni meşrulaştırmak için egemen yapılar olan kurumları kullandığı görülmektedir.

Günümüzde “teknoloji” olgusu, beraberinde getirdiği gelişmeler açısından büyük bir önem taşımaktadır. İnsanların fiziki çevrelerini ya da doğayı kontrol altına alabilmek amacıyla ürettiği ve geliştirdiği maddi kültür olan teknolojinin, toplum üzerinde belirleyici etkileri bulunmaktadır. Teknoloji, toplumsal yapının ve

kurumlarının değişimine neden olmaktadır. Teknolojinin gündelik yaşam pratiklerine girmesiyle birlikte, toplumun altyapısında oluşan teknolojik belirleyicilik, siyasal alanı belirlemeye başlamakta, ortaya teknolojik toplumlar, teknolojiye ya da teknik bilgilere sahip uzmanların önemli kararları aldığı yönetim şeklini ifade eden teknokrazi gibi yeni kavramlar ve yapılar çıkmaktadır. Teknolojik determinizmin özünde, teknolojinin üretim araçlarında ve güçlerinde değişime neden olarak, üretim ilişkilerinin belirlendiği ekonomik, siyasal, kültürel...v.d., alanlarda yeni oluşumlara yol açması bulunmaktadır. Örneğin teknoloji geleneksel toplumsal ilişkilerin zayıflamasında rol oynamakta, bu durumda başta aile olmak üzere diğer kurumların toplum üzerindeki yaptırımlarının gücünün azalmasına ve yeni ilişki biçimlerinin oluşmasına yol açmaktadır.

Genellikle Batı'nın egemen olduğu teknolojiye dayanan kitle iletişim araçları ve ürünlerinde, pazarlanan yalnızca bir meta olmamakta, aslında kapitalist pazarın dünya görüşü ve tüketime yönelik motivasyonu satılmaktadır. Yeni bir teknoloji, toplumsal fayda için değil tekelci kapitalist sistemin amaçlarına bağlı olarak kullanılmaktadır (Erdoğan, Alemdar 2002: 459, 318). Hatta günümüzde cinsler ve ırklar arası farklılıklar küresel kapitalist pazar ilişkilerini renklendirmekte ve çeşitlendirmektedir. Kitle iletişim araçlarının ürünlerinin uluslararası alandaki akışı, kültürel alanda Batı'nın standart kabul ettiği değerlerini destekleyen bilinç biçimini, kültürü ve ideolojileri yaymaktadır.

Kapitalizmin temelinde yatan kâr / çıkar arama olgusu, her şeyin yaratıcısı olarak Tanrı'nın yerini alan iletişim teknolojisinde de itici kuvveti oluşturmaktadır. Teknolojinin hızlı gelişimi ve üretime teşvik etmesi, ürünlerin eski ve modası geçmiş olmasına neden olmaktadır. Burjuvazi, teknolojinin ideolojinin sonunu getireceğini, toplumsal devrimlerin gereksizliği anlamlarını oluşturduğunu, çünkü geleneksel kapitalist çelişkileri yok edeceğini savunmaktadır (Erdoğan, Alemdar 2002: 317, 523).

Feminist kuramlar, kapitalizmin ekonomik bir sistem olarak, ataerkilliğin ise kültürel bir sistem olarak cinsiyet ayrımcılığının devamlılığının sağlanmasıda önemli bir işlev gördüğünü belirtmektedir. Kapitalizm her ne kadar kadınları iş gücü olarak

kullanıp, erkeklerle bu bağlamda eşit olarak konumlandırmış gözükmese de, aslında baskı ve eşitsizlikleri yeniden üreterek, kadınların ve azınlık olarak görülen toplumsal grupların iş gücü emeklerini daha düşük, hiyerarşik sıralamada daha aşağıda ve tüketim toplumu içinde kapitalist pazarın potansiyel tüketicileri olarak konumlandırmaktadır.

Feminist kuramlar kitle iletişim araçları, teknoloji, kapitalizmden sonra, “ataerkil kültür” ile ilgili araştırmalar yapmışlar ve ataerkil kültüre alternatif kültürler üzerinde durmuşlardır. Örneğin Kültürel Feminist Kuram, günümüzde mevcut olan ataerkil kültürden farklı bir kültürün gelişebileceğine inanmakta; bu kültürü de kadın merkezli ve kadınların özgeci doğalarından gelişen bir kadın kültürü olarak görmektedir. Kültürel feminist kuramda, annelik kurumu ve anaerkil görüş büyük önem taşımaktadır. Kültürel feminist kuram, feminist özne tanımlamasını, farklılıkçı bir yaklaşım kullanarak yapmaktadır. Kültürel feminist kurama göre, kadınların erkeklerden farklılıkları önemlidir ve bu farklılıkları olumlu ve yapıcı değerler olarak kabul etmektedirler. Dolayısıyla ortaya nitelikli değerlerle donatılmış pozitif bir kadın kimliği çıkmaktadır. Anneliğin “yaratıcı” ve “koruyucu” olma gibi güçlerinin, erkeklerin “yıkma” ve “yok etme” gibi güçlerinden önemli olduğuna inanmaktadırlar. Annelik sevgisinin bütünleştirici ve barışsever bir nitelik taşıdığını savunmaktadırlar. Kültürel feminizm, annelik özelliğinin kadınlara erkeklerden daha özgün karakteristik nitelikler kazandırdığını, böylelikle kadının yapısının erkeklere göre daha farklı ve özel olduğunu savunmaktadırlar.

Son dönemlerde Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde gerilim türüne giren ve anne ile çocuğu arasındaki özel bağı kutsallaştırarak, “anne” olmayı yücelten **The Forgotten** (Gizemli Parçalar, 2004) ve **Flight Plan** (Uçuş Planı, 2005) gibi filmler yapılmıştır. **The Forgotten** filminde çocuğu uzaylılar tarafından kaçırılan ve annesine aslında gerçek hayatta hiç çocuğu olmadığı, hatta yaşadığı psikolojik sorunlardan dolayı çocuğunun aslında hayalinde olduğu sürekli çevresi tarafından söylenmektedir. Ancak annenin çocuğunun gerçekte olduğu ve ölmediğine dair sezgileri ve inançları o kadar kuvvetlidir ki, sonunda çocuğunu bulur. Aslında anne-çocuk arasındaki bağı inceleyen uzaylılar, çocuğu kaçırmış ve annenin ve çevresinin çocuk ile ilgili hafızalarını silmiştir. Annelik o kadar özel ve güçlü bağlara sahiptir ki, çocuğunun öldüğünü ya da

yaşamadığını asla kabul etmez. Israrla aramaya devam eder. Filmde anne ve çocuğu arasındaki bu özel bağı inceleyen erkek olarak temsil edilen uzaylıların deneyinin sonucu, bir annenin hafızası silinse dahi, asla çocuğunu unutamayacağıdır. Aynı şekilde **Flight Plan** filminde de, uçağa çocuğu ile binen annenin çocuğu kaybolur ve çocuk ne kayıtlarda uçağa binmiş gözükmektedir, ne de gören vardır. Anne diğer filmde de olduğu gibi, psikolojik sorunlarla suçlanır ancak ısrarla çocuğunu aramaya devam eder. Aslında çocuk uçağı kaçıran kişiler tarafından kaçırılmıştır ve filmin sonunda büyük mücadelelerle bulunduğu ve kucağında taşıdığı çocuğu ile onun çocuğu olduğuna inanmayan uçak personelinin ve yolcusunun şaşkın bakışları arasında uçaktan iner. Her iki filmde de anneliğin çok güçlü bağlarla oluşan çok özel bir konum olduğunun ve kimsenin anne ve çocuk arasındaki bu bağı kopartamayacağını altı çizilmektedir. Bu noktada her iki filmde, hem Kültürel Feminist Kuramın “anne”liğe yüklediği olumlu anlamlara referans yapılarak feminist bir bakış açısıyla değerlendirilebilmekte, hem de ataerkil ideolojinin feminizm karşıtı “üretici” cinselliğe verdiği öneme ve annelik olgusunun yeniden üretilerek desteklendiğine dair bir bakış açısıyla okunabilmektedir.

Kültürel feminist yaklaşımın temelinde bulunan “anaerkil bakış”ı merkezine alan anaerkil dönem, sosyal ekonomide kadınların hâkim olduğu, grup evliliklerinin mevcut olduğu, soyun ana tarafının belirleyici olduğu bir dönemdir. Anaerkil dönemde kadınlar tarım işleri, ev işleri ve çocuk bakımı ile uğraşırken; erkekler avcılık yaparlardı. Avcı-toplayıcı olan bu toplumlarda, erkeklerin her zaman yiyecek bulma garantisi olmayan ve av sırasında öldürülme tehlikesini içeren avlanma görevlerine karşılık, kadınların işbölümünde yiyecek toplama gibi daha garantili yiyecek edinimine sahip olmaları, kadınları topluluk içerisinde merkezi bir konuma getirmiştir. Kadınların işbölümündeki yani ekonomik üretimdeki ve dağıtımdaki oynadığı önemli rol, toplum içindeki statüsü ile paraleldir. Kadınlar doğa olaylarını, tohumun büyümesini, meyve vermesini gözlemlemiş ve aynı süreci taklit ederek tarımı icat etmişlerdir.

Anaerkil düzenin hâkim olduğu varsayılan bu dönemden sonra, bahçe tarımının yapılmaya başlandığı ve hayvancılığın geliştiği döneme geçilmiştir. Tarım araçlarını erkeklerin kullanmasının ilk mülkiyet sahibinin erkek cinsinin olmasına neden olduğu

ve böylelikle mülkiyet kavramının ortaya çıktığı ve yaygınlaştığı ve anaerkilliğin bu şekilde son bulduğu düşünülmüştür. Erkekler tarım araçlarını kullanmaya başlayınca, kadının uğraşı alanı olan bahçe tarımcılığını ele geçirmişler, böylelikle tarım ve çiftçilik erkeklere ait işler arasına girmiştir. Ayrıca evcil hayvanların yetiştirilmeye başlanması, avcılığın azalmasına, erkeklerin tarıma ve hayvancılığa yönelmesine neden olmuştur. Böylece erkekler tarafından kullanılan hayvanlar, tarım araçları gibi mülkiyet sayılan her şey, aile içinde birikime yani zenginliğe neden olarak bir kuşaktan diğerine aktarılmıştır. Zenginlik ile birlikte gelen güç ve statü eşitsizliği, toplum içindeki hiyerarşiyi yaratarak, kadınların toplumdaki ikincil konumlarını oluşturmuştur.

Toplumların göçebelikten yerleşikliğe geçmesiyle oluşan hiyerarşik yapı, insanlar arasındaki fiziksel (boyu, ağırlığı, ten rengi, güçlülüğü gibi ki bu tür etmenler ırkçı kuramların gelişmesini sağlamışlardır) ya da toplumsal (farklı işbölümleri sonucu toplumda oluşan sınıflar, kategoriler: yönetenler ve yönetilenler, mülkiyeti çok olanlar veya az olanlar, otoritesi olanlar ve olmayanlar) eşitsizlikten kaynaklanarak, günümüzdeki toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımlaşmasının temellerini oluşturmaktadırlar (Sayın 1994a: 114, 115).

Kültürel feministler, anaerkilliği, kadınların kendi kaderlerinin belirleyicileri oldukları, çocuklarının koruyucuları ve ev yaşantısının, dinin ve yönetimin kuruculuğunu yaptıkları, “en üst düzeyde hâkim” oldukları bir evre olarak kabul etmektedirler. Medeniyeti oluşturan ilk başarılarda, kadınların çocuklarını besleme ve korumayla doğrudan ilişkili olarak etkileri vardır: evler, erken tarım, erken tıp ve hayvanların evcilleştirilmesi... Kısacası kültürel feministler, annelik ihtiyaçlarını, medeniyetteki tüm ilk girişimlerin gerçek kaynağı olarak görmekte ve kabul etmektedir. Eğer kadınlar yeniden yönetime geçerse, cahillik, yoksulluk ve suç yok olacaktır. Anaerkillik barışın, bolluğun altın çağıdır. Ataerkillik ise tiranlığın, savaşların, toplumsal hastalıkların kaynağıdır. Kültürel feminist kuram, bu parametresi ile Ekofeminist kuram ile benzerlikler taşımaktadır. Ekofeminist kuram, kadınların egemenlik altına alınmalarıyla doğanın egemenlik altına alınmasının (teknoloji) bir bütün oluşturduğunu iddia etmektedir. Ekolojistler çevre krizi sebebiyle suçlanması gerekenin, insan merkezli dünya görüşü olduğunu savunurken, ekofeministler için

suçlanması gerekenler erkek merkezli dünya görüşüdür. Dolayısıyla ekofeministler imtiyazlı konumlarını terk etmesi gerekenlerin insanlar değil, erkekler ve eril dünya görüşü olduğunu söylemektedirler (Donovan 1997: 82, 83, 389, 390).

Dolayısıyla her iki yaklaşım da, “savaş”ı ataerkil iktidar ve kültür ile bir arada yürüyen bir olgu olarak kabul etmekte ve savaş olgusunu erkeklere ait eril alanlara atfetmektedirler. Ancak Kültürel feminist kuramda, anaerkil toplum ütopyası, aslında kadınların toplumsal bir grup olarak kategorileştirdikleri erkeklerin ataerkil toplumundan farklı ve üstün olduklarını savunmaları ile cinsiyet ayrımcısı bir söylemi içinde barındırmaktadır.

Althusser, devletin ideolojik aygıtlarının üretim ilişkilerini yeniden üretmez olduğu, yani ideolojinin işleyemez duruma geldiği zamanlarda 68 Mayıs’ında olduğu gibi bir şeyler olmaya başlayacağını ya da tam tersi durumda hiçbir şey olmuyorsa, devletin ideolojik aygıtlarının kusursuz bir biçimde işlediğini belirtmektedir (2003: 126). Bu noktada toplumsal cinsiyet rolleri ve ırkçılık açısından günümüzde devletin ideolojik aygıtlarının işlerliğinin hedeflenen ölçütlerde gerçekleştiği söylenebilmekte, karşı hareketlerin sistem içinde tolere edildiği gözlemlenebilmektedir.

Günümüzde kapitalizmin korunması, gelişmesi ve sürekliliği açısından ataerkil ideolojinin önemi gittikçe artmaktadır. Çünkü kitle iletişim teknolojilerinin gelişmesi, hem ekonomik altyapıyı, hem de siyasal üstyapıyı ve ideolojik pratikleri etkilemektedir. Kitle iletişim araçlarının ürünleri de, kapitalist pazar sisteminde bir yandan sahiplerine ekonomik çıkar sağlarken, öte yandan toplumların bilincini ve ideolojik ve kültürel pratiklerini etkileme işleviyle, mevcut ekonomik ve siyasal sistemi meşrulaştırarak yeniden üretmektedirler. Kapitalist toplumlarda üretim araçlarının ve güçlerinin gelişmesi, ancak bu gelişmeye uyum sağlayabilecek ilişkiler olması koşuluyla desteklenebilmektedir.

Örneğin tarihsel süreç içinde kadının ev içi işler ile ilgili ürettiği emek, erkekler tarafından önemsenmemekte, ücretlendirilmemekte, değerli görülmemekte ve aşağılanmaktadır. Dolayısıyla üretim biçimleri doğal olarak düşmanca çelişkiyi özünde

barındırmaktadır. Bu noktada erkek / kadın, siyah / beyaz, heteroseksüel / eşcinsel...v.d., karşıtlığı ortaya çıkmakta, maddi üretimin dayandığı işbölümünün kurumlaştırdığı toplumsal üretim biçimlerindeki eşitsizlikler kültür, ideoloji ve bilinç ile rasyonalize edilerek maskelenmektedir. Geç-kapitalist toplumlarda maddi üretimin gelişmesine ve değişmesine yol açan önemli bir belirleyici olarak “teknoloji” olgusunun ve üretim araçlarındaki teknolojik gelişmelerin üretim ilişkilerine ve ideolojik pratiklere yansımalarının bu bağlamda değerlendirilmesinin zorunluluğu belirmektedir.

Ayrıca ataerkil ideolojinin öneminin artmasının bir başka etkeni de; postmodern kültürün azınlık haklarını, kadın haklarını önemseyen bakış açısı ve kapitalizmin meşruiyetini sağlama ihtiyacını karşılayan demokrasi kavramının içinde taşıdığı çelişki olan “demokrasi ortamının genişlemesi”, altyapıdaki bu iletişim teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşması aracılığıyla da, üretim ilişkilerinin değişimine yol açmasıdır: toplum içinde marjinal olarak kabul edilen gayler, lezbiyenler, siyahlar, feministlerin...v.d., kendi haklarını savunabilmeleri (örneğin eşcinsellerin evlenme ile ilgili talepleri), kendi aralarında örgütlenerek kurumlaşmaları (örneğin gay ve lezbiyen kulüpleri) ve kendilerini toplum içinde tanıtabilmeleri fırsatlarına (örneğin internet kanalıyla kendi web sitelerini açmaları hem kendilerini tanıtmaları hem de bu kanalla örgütlenme ve toplanma imkânı bulmaları) sahip oldukları gözlenmektedir.

Demokratik talepleri olan ve toplum içinde yükselen çeşitli gruplar, küresel iletişim teknolojilerinden yararlanarak internet, televizyon, sinema, radyo aracılığı ile seslerini duyurabilmekte, yarattıkları demokratik ortamla alternatif ideolojilere ve bilinç oluşumuna yol açma kapasitesini ortaya çıkarmakta ve ataerkil kapitalist sistemin devamını tehdit eden önemli bir konuma yerleşmektedir. Böylelikle ataerkil toplumsal yapıda mevcut olan geleneksel toplumsal ilişkiler, değerler, inançlar, normlar, töreler, gelenekler, yasalar değişime zorlanmaktadır. Toplumlardaki değişim potansiyelinin engellenmesi için, sivri bu grupların ideoloji kanalıyla tolere edilmeleri sözkonusudur. Üretim araçlarını elinde bulunduran egemen iktidar, ideoloji kanalıyla Althusser’in (Bakınız: İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları) “Devletin İdeolojik Aygıtları” olarak adlandırdığı kurumları, toplumsal rıza üretmede kullanmaktadır. Erkek

egemen toplumda alternatif bir bilinç oluşumunun engellenmesi için, baskın olan düşünceler halkın rızası ile yeniden üretilmektedir. Kitle iletişim araçlarının bu bağlamdaki işlevi, cinsiyet, ırk, sınıfsal...v.d., ayrımları gizleyerek, küresel kapitalist pazarın işleyişini kâr amaçlı desteklemektir.

2.2. Toplumsal Cinsiyet Ayrımını Pekiştiren Öteki Olgular

2.2.1. Düalist / Kartezyen Düşünce

Toplumsal cinsiyet ayrımının pekiştirilmesinde önemli bir yer tutan Düalist görüş, ikili zıtlıkların dünyamızı yapılandırarak, hayata doğa / kültür, insan / hayvan, kadın / erkek, iyi / kötü, doğru / yanlış, güçlü / zayıf, siyah / beyaz ...v.d., gibi karşıtlıklar çerçevesinde bakan bir düşünce biçimidir.

Düalist / Kartezyen düşünceden en çok etkilenen feminist kuram Ekofeminist kuramdır. Dolayısıyla Ekofeminist kuram açıklanırken, aynı zamanda Düalist / Kartezyen düşüncenin toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımını nasıl tarih içinde pekiştirdiğini anlamak mümkündür. Ekolojik feminizm ya da kısaca Ekofeminizm, feminizmin ve çevre hareketinin birleşmesiyle oluşan önemli bir yaklaşımdır. Ekofeminizm, yüzyılımıza ait önemli çevresel sorunların nedenlerini ve çözümlerini kadın hareketi çerçevesinde aramaktadır. Ekofeminizm, biyoloji merkezli feminist bir çevre hareketidir. Ekofeministler, erkek egemen sistem tarafından uygulanan cinsiyetçilik, ırkçılık gibi eşitliksizci tutumlar ile doğayı hâkimiyet altına alma ve doğayı tahrip etme arasında karşılıklı bir ilişki ağı bulunduğunu savunmaktadırlar. Ekofeminist yaklaşıma göre, doğa erkek egemen kültür, kadınlar erkek egemen sistem tarafından hâkimiyet altına alınmıştır. Dolayısıyla doğa / kültür, kadın / erkek, rasyonalite / duygu gibi ikili karşıtlıklar ekofeminist yaklaşımın merkezinde yer almaktadır. Böylelikle kadın ve erkek, dişil beden ve eril zihin olarak kutuplaştırılıp, kendilerine ve doğaya yabancılaştırılmıştır.

Batı'da doğa insan amaçlarının aracı olarak görülmüştür. Doğal dünya ve biyosfer, "uygar" insan yaşamının önemsiz, araçsallaştırılan, homojenleştirilen

bir arka planını oluşturmuştur ve doğa olumsuzlanarak “çevre” olarak adlandırılmıştır. Doğa hep orada olan, hep işleyen, hep affeden konumunda bulunduğu için, doğanın ihtiyaçlarının göz önünde bulundurulması gerekmemiştir. Sistemli değersizleştirmenin anlamı sistemli dikkatsizlik, görmemdir (Plumwood 2004: 99, 100). Doğa da kadınların, kölelerin, hayvanların sistemli olarak aşağılanması gibi, sistemli olarak aşağılanmaktadır. Doğanın ataerkil kültür tarafından sömürgeleştirildiği görülmektedir.

Sömürgeleştirme sürecinin aşamaları, haklı çıkarma ve hazırlama, istila etme, kendine mal etme (araçsalcılık) ve kendine katma (asimilasyon) olarak temsil edilmekte ve genel ikicileştirme sürecinin birer parçasını oluşturmaktadır. Sömürgeleştirme sürecinde, akıl doğayı, yani efendi ötekini sırasıyla bölmekte, değersizleştirmekte ve inkâr etmektedir. İlk aşamada, egemen akıl ile ayrı ve aşağı alan olarak kabul edilen doğa alanı öykünün başkahramanları olarak kabul edilmektedir. İkinci adım olan istila aşamasında, doğanın kimsesiz toprak, zihinsiz ve ilhak edilmeye tümüyle açık olduğunu, sınırsız olarak tasarlanan aklın amaçları için araçsallaştırılabileceği düşünülmektedir. Üçüncü aşama olan kendine mal etme aşamasında, doğa efendinin kaynaklarından biri olarak kabul edilmekte, ötekine dönüştürülmekte ve doğadaki “kullanışlılık” sistemli bir şekilde araştırılarak metalaştırılmakta ve tüketim sistemi içinde kullanılmaya başlanmaktadır. Efendi, doğayı kendi ihtiyaçları üzerinden değerlendirerek, doğayı sınırsız kullanıma açık tükenmez bir kaynak olarak kabul etmektedir. Efendinin doğayı araçsallaştırması ve homojenleştirilmesi, doğayı yaşamın bağlı olduğu benzersiz bir biyosfer olarak kabul etmemesi için meşrulaştırıcı bir nedeni oluşturmaktadır. Çünkü ötekinin homojenleştirilmesi, homojenleştirilenlerin birbirinin yerini tutabildiği yönündeki bir varsayımdır (Plumwood 2004: 258, 259, 260, 262). Bu durumda ötekinin ya da doğanın homojenleştirilmesinin amacı, doğanın özgün ve eşsiz ama sınırlı kaynağının olduğunun kabul edilmemesi için efendinin gözünde sıradanlaştırılması ve aynılaştırılmasıdır.

İnsan / doğa düalist bir bakış açısının temelinde, diğer düalist değerlendirmelerin temelinde olduğu üzere doğanın inkârı (doğaya bağımlılığın farkında olma ve bunu inkâr etme), doğanın dışlanması (doğanın aşağılanması için dışlayıcı tutum

geliştirilmesi) ve doğanın değersizleştirilmesi (doğanın işe yaramayan bir nesne haline dönüştürülerek, araçsallaştırılması) bulunmaktadır.

Kadın ve doğa arasında yaratılan özdeşleşmeyi anlayabilmek için, öncelikle toprak ve kadın arasında tarihsel süreç içinde oluşturulmuş bağları anlamak gerekmektedir. Berktaş'a göre (2004: 45, 46, 47, 48) kadınların ana olarak kutsal sayıldığı dönemlerde "Ana Tanrıça" kültürünün egemen olduğu, toprağın verimliliği ile kadının doğurganlığının bir tutulduğu görülmektedir. İ.Ö. 4. binyıldan itibaren mitoslar, ritüeller ve yaratılış öykülerinde evrensel olarak egemen figür Ana Tanrıça'dır. "Ana Tanrıça / Toprak Ana / Terra Mater" kavramının, yaşamı tek başına yaratabilme gücüne sahip olduğu, her şeyden güçlü olduğu ve kadının toplum içindeki saygınlığını arttırdığı vurgulanmaktadır. Doğada bulunan en önemli ve gizemli güç olan yeni bir yaşam yaratma ya da can verme gücü, kadın doğurganlığının kutsallaştırılıp yüceltilmesini sağlamaktadır. Yaratılış öykülerindeki toplumsal cinsiyet sembolizmi, belirli bir toplumdaki cinsiyet rollerinin ve cinsiyet kimliklerinin somut içeriğini sunmaktadır. Yaratılış öykülerinde üç temel soru bulunmaktadır: 1) Yaşamı yaratan kimdir? 2) Dünyaya kötülüğü getiren kimdir? 3) İnsanlar ile doğüstü güçler arasında ilişki kuran kimdir ya da Tanrılar kiminle konuşur? Ana Tanrıça kültürleri, "yaşamı kim yaratır?" sorusuna, "Ana Tanrıça ve onun cisimleşmesi olan Kadın" cevabını vermektedirler. Tanrıça düalizmi doğada gözlenen düaliteyi (gece / gündüz, doğum / ölüm, aydınlık / karanlık gibi) içinde taşımaktadır: Tanrıçanın hem bakireliği, hem de analığı yüceltilmektedir. Ana Tanrıça, çelişkilerin birliğinin sembolü olarak her an birbirlerine dönüşebilme potansiyelini temsil etmektedir.

Erkekler, kadınları hem bireysel hem kültürel hem de arka plana itilen faaliyetleri ve yaşam alanları ile ilgili çalışmaları çerçevesinde değersizleştirmektedir. Kısaca dışı olanla ilgili her şeyi, kendisini merkeze yerleştirdiği bir evrende periferiye yerleştirmektedir: kadınlarla bağdaştırılan davranışlarını, kadınların özelliklerini, kadınların yaşam alanlarını... v.d.

Ekofeminizmin Batı felsefesi geleneğinde ikicilik kavramı, tabii kılınmış bir ötekiye bağımlılığın inkârından kaynaklanmakta, bu ilişki her iki tarafın kimliğini şekillendirmektedir. Batı kültürünün merkezinde dışıl olanı, doğayı ve doğal olarak görülen tüm insan kesimlerini inkâr ederek, çoklu dışlama tutumlarıyla tanımlanan aklın temsilcisi eril bir efendi kimliği bulunmaktadır. İkicilik kültüründe doğallaştırılan bir tahakküm ilişkisi ile, sistemli bir dışlama yaratılmaktadır: üst ile alt, üstün ile aşağı, yöneten ile yönetilen gibi. İkiciliği tanımlayan bazı özellikler bulunmaktadır: arka plana itme (inkâr; Efendi hem ötekini kullanmakta hem de bunun yarattığı bağımlılığı inkâr etmektedir. Efendinin ötekine olan bağımlılığı, efendi için bir korku ve nefret kaynağını oluşturmaktadır. Bu yüzden inkârın yollarından bazıları ötekinin gereksiz olduğu görüşünden hareketle ötekini gereksizleştirme, hatta ötekinin varlığının önemini inkârıdır. Efendiyi efendi yapan köledir, sömürgeciyi sömürgeci yapan sömürülendir, merkezi merkez yapan çevredir anlayışı ile hareket edilirse bağımlılığın derecesi ortaya çıkmaktadır); radikal dışlama (derin ayırım; öteki farklı olmanın ötesinde alt tabakadan olduğu için öteki ile efendi arasında ayırılma yalnızca farklılığı değil, radikal dışlama ve derin ayırımı getirmektedir. Efendi bu dışlama yolunu kullanarak, ötekiye karşı kendini tanımlamaktadır. Efendinin kimliğini sürdürmesi için aşağılanacak alt sınıfların varlığı yoluyla kendini tanımlaması ve dolayısıyla hiyerarşilerin devam etmesi gerekmektedir); kendine katma (ilişkisel tanım; öteki efendiye göre tanımlanıp algılanmakta, dolayısıyla bağımsız bir öteki var olmamaktadır. Efendi, ötekini kendi ihtiyaç ve isteklerine göre bir eksiklik ya da yokluk olarak tanımlamakta, öteki, efendisinin arzularının, ihtiyaçlarının ve eksikliklerinin yansıması olarak kabul edilmektedir); araçsalcılık (nesneleştirme; amaçları efendinin amaçlarına göre tanımlanan öteki, efendinin amaçları için araç görevi görmekte, nesneleştirilmektedir); homojenleştirme ya da klişeleştirme (Merkez olduğunu düşünen efendi, aşağı statüde olanların farklılığını, çeşitliliğini ve çoğulluğunu kabul etmek istememekte, çünkü bunlar efendinin üstünlük klişelerini tehlikeye sokabilmektedir) (Plumwood 2004: 64, 71, 72, 75, 76, 77, 78).

Efendinin kadınları, köleleri, hayvanları, doğayı dışlayıcı bir tutumla kendisinden uzaklaştırması ve bu mesafeyi koruması ile kendi kültürel kimliğini oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla doğanın efendileri ve sahipleri olma rolü erkeklerde dir.

Batı düşüncesindeki düalist yapıların temel öğeleri şunlardır (Plumwood 2004: 65, 67): (Bakınız Tablo: 1 İkici Yapılar)

Tablo 1: İkici Yapılar

Kültür	Doğa
Akıl	Doğa
Erkek	Kadın
Zihin	Beden
Efendi	Köle
Akıl	Madde (fiziksellik)
Rasyonalite	Hayvanlık (doğa)
Akıl	Duygu (doğa)
Zihin, tin	Doğa
Özgürlük	Zorunluluk (doğa)
Evrensel	Tikel
İnsan	Doğa (insandışı)
Medeni	İlkel (doğa)
Üretim	Üreme (doğa)
Kamusal	Özel
Özne	Nesne
Benlik	Öteki

Plumwood, Batı düşüncesindeki tabloda görülen temel ikiciklerin, aslında temel baskı biçimleri olduğunu belirtmektedir. Özellikle de akıl / doğa ikiciliği temel olmakla beraber, bazı ikici yapılar kadın / erkek (toplumsal cinsiyet açısından baskı); zihin / beden (sınıfsal açıdan zihin işi ve kol işi olarak baskı); medeni / ilkel (ırk açısından baskı); insan / doğa (doğa baskısı) çeşitli baskılara denk gelmekte ve bu durumu meşrulaştırmaktadırlar. Ayrıca tablonun üstün niteliklerinin olduğu ilk sütun akıl ve erkek ile ilgili, aşağı nitelikte olanlar ise doğa ve kadın olarak ikinci sütunda bulunmaktadır.

Aşağıda görülen tabloda ise, iki ayrı grup olarak ele alınan efendiler ve köleler arasındaki hiyerarşik ilişki örüntüsünün aşamaları özeti yer almaktadır (Bakınız Tablo 2).

Tablo 2: Efendi – köle ilişkisi.

Efendi Özne → Erkek	İnkâr edilir Dışlanır Değersizleştirilir Bağımlı kılınır	→ Doğa Kadın Köle Öteki
---------------------------	---	-------------------------------------

Yahudi düşünür Philon, erkeğin aklın (logos) temsilcisi olarak sürekli, istikrarlı ve değişmez olduğu; kadının madde ile olan ilişkisinden dolayı istikrarsız, değişken ve yozlaşabilir olduğunu savunmaktadır. Bu erkek ve kadın arasındaki ontolojik ayırım çizgisi, Platon’dan beri erkek ve kadın kutuplaşması düşüncesini açıklamaktadır (Berktay 1996: 135).

“Platon ve Aristoteles’in düalist rasyonalizmi, bir toplumun egemenlerinin ve onların statükoyu sürdürme isteklerinin, o toplumun en derin düşünürlerinin kavrayışını bile nasıl sınırlandırıp çarpıtığına iyi bir örnektir. İnsan değerine ilişkin bir hiyerarşinin yaratılması ve bunun eşitsiz toplumsal ve ekonomik ilişkileri meşrulaştırmak için “doğal” sayılması, tarihin her döneminde karşılaşılan bir durumdur ve egemen ideolojinin temel işlevine işaret eder. Kadın ile erkek arasında, kadınların üreme kapasitelerine dayandırılan “doğal” farklılık söylemi, cinslerin doğasına ilişkin dikotominin çerçevesini oluşturur ve erkeğin üstünlüğü ile kadının ikincil konumu bu dikotomi aracılığı ile meşrulaştırılır. Böylece, bir üstün erkekler evreni yaratılmış olur; ne var ki bu evren, gene de, kadının “doğal” evrenine bağımlı kalır. Belki de, kadınları denetim altına alma gereğini ortaya çıkaran da, bu bağımlılık karşısında duyulan korkudur (Berktay 1996: 133)”.

Mitlerin ideolojiyi doğallaştırması gibi, düalist / kartezyen değerlendirmeler de, tahakkümü doğallaştırma işlevini görmektedir. Eleştirel Ekofeminizm, öncelikle düalist bakış açısına karşı çıkmakta ve ilk olarak bu anlayışın değiştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Düalizmin getirdiği kategoriler olan kadın / erkek, kültür / doğa v.d. kabul edilmemektedir. Ekolojik feministler özellikle de doğaya yüklenen olumsuz değerlere karşıdır. Varoluş koşullarımızı sağlayan doğaya karşı sürdürülen sömürgeci bir eril zihniyetten ve doğaya olan bağımlılığı inkâr etme eyleminden vazgeçilmelidir.

Böylelikle doğa efendinin amaçları doğrultusunda kullanılabilir, kaynak olarak sömürgeleştirilecek eşsizliği inkâr edilmiş ve değersizleştirilmiş bir nesne konumundaki araç olarak görülmekten kurtulacaktır. Eğer düalist değerlendirmeyi ve kategorilerini eleştirmeden kabul edip, tersine çevirme yapılırsa –doğaya ve kadına olumlu değer yüklenirse- ataerkil kültürün başka bir biçimde devamı olacağını düşünmektedirler, bunun için de bu sistemin ortadan kalkmasının gerekliliği üzerinde durmaktadırlar. Düalizmin ortadan kalkması ile, kadının ve erkeğin hem doğanın hem de kültürün bir parçası ya da devamı haline geleceği alternatif bütünleştirici bir kültürün geliştirilmesinin gerekliliğini savunmaktadırlar. Bütünleştirici bu kültürde, insanların ve doğanın heterojen kültürel ve biyolojik çeşitliliğinin zenginliğinden yararlanılmalıdır.

Bütünleşme sürecinde efendinin kendi kimliğini inşa etmek için inkâr ettiği, dışladığı, değersizleştirdiği ve yabancılaştırdığı doğadan kopmamak, ayrılmamak, aksine doğa ile bağlantı kurmak, bir olmak gerekmektedir. İnsan yaşamının doğaya olan bağımlılığı inkâr edilmemeli, doğa ötekileştirilmemeli ve var kalmamızı sağlayan yaşamımızın önemli bir parçası olarak kabul edilmelidir. Aksi takdirde ekofeministler, varoluşunun koşullarını yanlış kavrayan efendinin başarısız olacağını ve yaşanabilir bir gelecek kavramının yok olacağını umutsuz bir şekilde ifade etmektedirler.

2.2.2. Tüketim Toplumunda Toplumsal Cinsiyet Açısından “Beden”in Tüketimi

Kapitalizm, üretim ilişkilerini ekonomik ilişkilere dayandıran ve dönüştüren bir üretim tarzı olarak kabul edilebilmektedir. Küresel kapitalist sermayenin tek bir amacı vardır: kapitalist üretim biçiminde kâr ve kârın maksimizasyonu. Amerikan sinemasına ekonomik yatırım yapmış olan sermaye de bu alanın dışında düşünülememektedir. Kapitalist ekonomi içinde “kültür” de araçsallaştırılmaktadır. Bu bağlamda “beden” de böyle bir mantığın araçsallaştırılmasını gerektirmektedir. Fotoğraf makinesinin icadından bu yana, gelişen teknoloji ile birlikte günümüzün dijital kamerasına ulaşılma sürecinde her şey araçsallaştırılmıştır. İnsan bedeni de bu sürecin içinde yer almaktadır. Beden, kâr için araçsallaştırılmış bir öge haline gelmektedir. Bu mantığa karşı hareketler olarak feminist hareketler ortaya çıkmıştır.

“Beden” konusu, postmodern tüketim toplumunda merkezi bir önem kazanmıştır. Çünkü Batı düşüncesindeki kartezyen görüşüne göre, ruh’un karşıtı olarak konumlandırılan beden, “öteki” olarak kabul edilmiştir. Tüketim toplumunun imgesel hazza dayanan hedonistik yapısının temel tüketim nesnesi bedendir. Felsefi düalist düşüncenin özne / nesne, akıl / beden ...v.d., gibi yarattığı bu ikici yapı, dolayısıyla erkek / kadın karşıtlığını da yaratmakta ve kadını “öteki” olarak kurarak, doğayla, toprakla, nesneyle özdeşleştirilmesine neden olmaktadır. Tarihten gelen kadının “öteki” olarak nesneleştirilme süreci, günümüzün postmodern tüketim toplumlarının haz nesnesi olarak öncelikle kadın bedenini tüketmesinin kaynağını açıklamaktadır.

Böylelikle bedene özellikle de kadın bedenine dair olan her şey; beden estetik açıdan güzelliği, bakımı, sağlığı, kontrolü...v.d., küresel kapitalist tüketim toplumlarının ürünlerinin çoğunun, bedene yönelik olmasına ve beden ile ilgili üretim ilişkilerinin gelişmesine neden olmaktadır. Feminist kuramlar, ataerkil değerlerle oluşturulan idealleştirilmiş bir kadın bedeni imgesinin yaratıldığını ve bu imgeye paralel olarak geliştirilen toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadın kimliğinin inşa edildiğini savunmaktadırlar. Feminist kuramlar, toplumsal cinsiyet ayrımlaşmasında bedenin toplumsallığının önemine işaret etmektedirler.

Sinema sektörünün altyapısında meydana gelen gelişmeler, mevcut olan üretim ilişkilerini zorlamaya başlamakta, gelenekler, görenekler, töreler, dinsel, ahlaksal, hukuksal normlardan oluşan ve insanlar arası ilişkileri düzenleyen toplumsal kontrol mekanizmaları bozulmakta ve değişime uğramaktadır. Ancak bu değişimler, kapitalizmin ekonomik boyutunun devamını sağlayan, ideoloji yoluyla işleyen kurumları tehdit etmektedir. Karşı hareket olarak feminist hareketler sinemada metalaşma sürecine vardığında, sistem içinde erilmekte ve yeniden üretilmektedir. Üretim yerine tüketimin temel alındığı kapitalist tüketim toplumunun mantığı “kullan ve at” söylemi, artık insan bedenleri için de söz konusudur. Amerika'nın kimlik repertuarının genişliği ve zenginliği nedeniyle, herhangi bir grup (siyahlar, Kızılderililer, eşcinseller...v.d.) etkinlik kazandığında, asimilasyon gereksinmesi doğmaktadır. Asimilasyonun işleyişinin sağlandığı önemli bir kurum olarak genelde kitle iletişim araçları özelde tezin araştırma konusunu oluşturan sinema, bilgi merkezli postmodern teknokrat toplumlarda üretim ilişkilerinin ideolojik işlevini gerçekleştirmektedir.

Toplumların tarihsel süreç içindeki devinimi, cinsiyetler arası işbölümünü ve ilişki örüntülerini belirlemektedir. Örneğin Amerika'da II. Dünya Savaşı sırasında erkeklerin orduya katılıp, savaşa gitmeleri sonucu, erkeklerden boşalan işgücünü kadınlar doldurmuşlardır. Dolayısıyla o dönemin Amerikan toplumunda tarihsel olarak yaşanan bir olay (II. Dünya Savaşı), yeni bir cinsiyetler arası işbölümü uygulamasının yaşanmasına ve yeni bir toplumsal oluşumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak ortaya çıkan bu yeni oluşum, toplumu düzenleyen ataerkil değerler ile çelişki yaşanmasına neden olmuştur. Çünkü erkek egemen toplumsal sistemde erkek cinsi aleyhinde yeniden yapılanan işbölümü olgusu, toplumdaki hiyerarşik dengenin ve ataerkil değerler ile idealize edilen toplumsal yapının bozulmasına sebep olmuştur.

Günümüzün post endüstriyel toplumlarında, kadınların toplumda erkekler kadar kamusal alandaki iş yaşamında başarılı olmaları, kapitalist toplumun ekonomik çekirdeğini oluşturan aile kurumunun tehlikeye girmesine neden olmaktadır.

Dolayısıyla kadınların özel alanlarını temsil eden aile ortamını terk etmeleri, ücretli erkek proleterin emek gücünün yeniden üretimi için gerekli olan koşulları yerine getirmemeleri ve işçinin kendi bedenini yeniden üreterek yeni emek güçlerini yani çocuklarını yetiştirememesi gibi sorunsallara yol açmakta ve bu da ailelerin dağılmasına yol açabilme tehlikesini içermektedir. Maddi üretim ilişkilerinde iş gücünün üretilmesi “aile” olgusunu gerekli kılmaktadır. Bu nedenle Amerikan sinemasındaki üretim araçlarının çoğunluğunun zaten erkek yönetmenlerin elinde bulunduğu koşullarda, kadın temsillerin filmlerde geleneksel toplumsal rollerini destekleyen ve erkek bakış açısıyla “ideal” şekillerde formüle edildiği görülmektedir.

Karşı hareketler, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımlaşması bağlamında ortaya çıkan hareketlerdir. Kadın hareketleri, “özne” bağlamında kadının kimlik kazanma ve tanımlama talebidir. Sistem, bu talebi kabul etmekte ama kadınların özne kimliğini yine kendisi tanımlamaktadır. Örneğin Amerikan sinemasında beyaz kadına başrol vererek ve beyaz erkek kahramanın nitelikleriyle tanımlayarak bir kadın özne yaratmış gibi yanılsama yaratılmaktadır. Öznellik talebinde bulunan kadına kimlik tanımlamasını sistem vermemektedir. Bu nedenle feminist hareketler ortaya çıkmıştır.

Feminizm, kadınların siyasal, ekonomik, sınıfsal, kültürel, toplumsal, psikolojik ve cinsel tahakküm altında olmalarının nedenlerini, kökenlerini araştırmakta ve deşifre edilen erkek egemen toplumsal yapıya, erkek egemen erk düzenlemelerine karşı çıkarak, eşit haklara sahip olabilmek için cinsiyet ayrımcılığına karşı çözüm arayan siyasal bir kuram ve pratiktir. Feminist hareketler, kadınların aleyhindeki toplumdaki bu dengesizlik ve eşitlik için mücadele etmektedir. Ortak noktaları: “kadınların toplumdaki evrensel değersizleştiriminin kökenlerini” araştırmalarıdır (Steeves 1999: 129).

Amerikan sinemasında izleyici, gerçek bir feminist temsil görmemektedir. Dolayısıyla alternatif bir feminist temsil bilincinin veya feminist bir bilincin oluşmasına engel olunmaktadır. Geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin var olan türsel temsillerin yinelenmesi sayesinde, toplumsal rıza ile yeniden üretilmesi sağlanmaktadır. Böylelikle kadınların toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili olarak, herkesin özgür ve eşit olduğuna

dair bilinçli yanılsamalar yaratılmış olmaktadır. Burada egemen ideolojinin kendi çıkarlarını toplumdaki herkesin çıkarı şeklinde sunduğu ve ataerkil değerlerin, akılcı ve geçerli değerler olarak meşrulaştırıldığı görülmektedir. İletilen mesajlar evrensel toplumsal çıkarlar yerine egemen çıkarlardır. Dolayısıyla egemen ideolojinin çıkarları ile sinemada ideolojik olarak inşa edilen kadına ve erkeğe ait kültürel temsiller arasında örtük bir bağ bulunduğu görülmektedir.

Michel Foucault, modern püritenliğin cinsellikle ilgili üç yasasının yasaklama, var saymama ve suskunluk olduğunu belirtmekte ve aslında cinselliğin tarihinin yükselen bir baskının güncesi olduğunu söylemektedir (1993: 11). Foucault, “Eğer cinsellik bastırılıyor, yani yasak, var olmama ve suskunluğa itiliyorsa, salt onun ve bastırılmasının sözünü etmesi olgusu bile gönüllü bir karşı çıkma havası taşır. Bu dili konuşan, belli bir noktaya değin iktidar dışında kalır; yasayı iter, biraz olsun gelecekteki özgürlüğü müjdeler” demektedir (1993: 12). Özellikle de Valerie Solanas, Kate Millet gibi feministler, cinsel özgürlük ile ilgili konuşmaktan, tartışmaktan ve yazmaktan kaçınmamışlardır. Solanas’ın S.C.U.M. (Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu) bu bağlamda dikkat çekicidir. Solanas, politik bir metin olarak değerlendirilebilecek S.C.U.M. manifestoyu feminist hareketin ikinci dalgasının yükselmesinden önce yazmıştır. Solanas, tarihsel süreç içinde kadının erkeğe göre eksik olduğunun iddia edildiği erkek egemenliğinin kurumsal yapısı olan ataerkil biyolojik determinizmi tersyüz etmiş, asıl erkeğin “eksik cins” olduğunu savunmuş ve eril cinsinin yok edilmesi gerektiğini iddia eden radikal bir çözüm önerisi sunmuştur.

Solanas, ataerkil geleneksel cinsiyet kavramına alternatif bir yorum getirmektedir. Solanas, cinsiyet kavramının bireyin biyolojik yönünü ifade ettiğini bilimsel olarak açıklarken, kadın cinsinin doğuştan erkek cinsinden üstün biyolojik niteliklerle doğduğunu ve erkeğin kadına göre biyolojik eksikliğinin onun toplumsal cinsiyet kalıplarını da olumsuz yönde etkilediğini söylemektedir. Ayrıca felsefe tarihinde kadının toplumdaki konumunun oluşmasında etkili olan Aristoteles’in “kız çocuğunu ve kadını sakat bir erkek olarak” tanımlamasını da tersine çevirmektedir:

“Artık erillerin (hatta dişilerin) katkısı olmaksızın üremek ve yalnızca dişiler üretmek teknik olarak mümkün. Hemen bunu yapmaya başlamalıyız. Erilleri muhafaza etmemiz için üreme gibi müphem bir amaç bile yoktur. Eril, biyolojik bir kazadır: Y (eril) geni tamamlanmamış bir X (dişi) genidir yani tamamlanmamış bir kromozomlar serisidir. Başka bir deyişle eril eksik bir dişidir, daha gen aşamasında yaşamına son verilmiş, ayaklı bir kürtaç. Eril olmak kifayetsiz olmak, duygusal olarak sınırlı olmak demektir; erillik bir noksanlık hastalığı, eriller de duygusal sakatlardır (Solanas 2002: 21)”.

Günümüzde kadınların üzerindeki tahakküm biçimleri görünürde şekil değiştirmekle beraber, özünde değişmemektedir. Postmodern tüketim toplumunun postmodern özneleri, tüketim toplumunda tüketmesi için yönlendirilen tüketici kadınlar ve tüketim toplumunda kültürel olarak yaratılan ideal kadın modeli olarak kendisi tüketilen kadınlardan oluşmaktadır. Kadınların kültürel alandaki sunumu, Batı kaynaklı olan ve toplumsal sınıf, ırk ve cinsiyet hiyerarşisinin devamlılığının sağlanması için örtük öğeler taşıyan yeniden üretimlerdir. Tüketim toplumunda kadın bedeni parçalanarak ve fetişleştirilerek, en hızlı ve en çok tüketilen “nesne” konumuna yerleştirilmiştir. “Bakışın nesnesi” olan kadın bedeni, tarihten gelen değerlerin günümüzdeki bir uzantısını oluşturmaktadır. Kadına, kimliğini ve toplumdaki statüsünü tükettiği nesnelere doğrultusunda oluşturması gerektiği mesajı verilmektedir. Ancak kadın postmodern tüketim kültürünün içinde yalnızca tüketen, üretemeyen bireyler olarak konumlandırılmış olmaktadır.

Berger (1988: 46, 47), bakışın nesnesi olan kadınların kendi varlığını algılayışının, erkekler tarafından beğenilme duygusuyla tamamlandığını ve kadının erkeklere nasıl görüldüğünün kadınlar için önemli olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa görüldükleri gibi iken; erkeklerin kadınları seyrettiğini, kadınlarınsa seyredilişlerini seyrettiklerini söylemektedir. Böylelikle kadınlar kendileriyle olan ilişkilerini de seyredilme edimi temelinde

oluşturmaktadır. Bu hareketi ile kadın, kendisini görsel, seyirlik bir nesneye dönüştürmüş olmaktadır.

Benzer şekilde Mulvey, sinemada bakışın erkek bakışı olduğunu ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Mulvey, psikanalitik kuramın feministler tarafından politik bir silah olarak kullanıldığını iddia etmektedir. Mulvey, özellikle de ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını deşifre etmek amacıyla feministlerin psikanalitik kuramı kullandığını ifade etmektedir. Cinsel dengesizliğin dünyasında bakmadaki haz, etkin / erkek ve edilgen / dişi arasında bölünmüştür. Kadınlar, görsel ve erotik etkileriyle hem bakılan, hem de teşhir edilendir. Kadın, erkek bakışını ele geçirir, erkek arzusu için oynar ve onu anlamlandırır. Oysa egemen ideolojiye göre, erkek figür cinsel nesneleştirme yükünü taşımaz. Çünkü erkek teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Psikanalitik açıdan dişi figür, erkeğe hadım edilme kompleksini anımsatır. Erkek bilinçdışının hadım edilme kaygısından iki kaçış yolu vardır: 1) Suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (film noir bu yöntemi kullanır), 2) Kadın figürün tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olması amacıyla fetiş nesnesine dönüştürülmesi ve böylelikle hadım edilme endişesinin yok sayılması. Bu yol fetişistik skopofili (gözetlemecilik) nesnenin fiziki güzelliğini yücelterek, onu kendi başına tatmin edici bir nesneye dönüştürür. Birinci yolda ise voyorizm (dikizcilik) sadizmle bağlantılı olmaktadır: haz, kesinleştirilen suçta, suçlu kişinin cezalandırılması ya da affedilmesi yoluyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasında yatmaktadır (Mulvey 1997: 38, 41, 42, 43). Kadını yalnızca seyirlik bir görüntü nesnesine indirgeyerek, kadının gerçekliğini reddetmek, aslında kadını “boş” ve “estetik” bir biçim olarak kavramak ve tanımlamak anlamına gelmektedir.

Coward (1993: 8, 11, 16) ise, ataerkil ideoloji tarafından kadına sunulan bir “kadınlık tanımı”nın bulunduğunu ve bunun da cinsellik yoluyla inşa edilen bir kimlik olduğunu vurgulamaktadır. Toplumda kadın olmanın nasıl bir şey olduğunu anlamak için, öncelikle toplumdaki kadınlık tanımının ne olduğunun anlaşılması gerektiğini belirtmektedir. Toplum, kadını sürekli olarak şöyle bakmaya, böyle giyinmeye, şu şekilde yaşamaya, sunduğu görüntüleri, resimleri ve bunların kadının içinde uyandırdığı

duygularıyla teşvik etmektedir. Kadının tanımı, kendisine sunulan belli şekillerde giyinen, belli yaşam stillerini arzulayan ve belli duygulara özlem duyan biri olarak yapılmaktadır. Kısaca bir kadın olmanın tanımı, devamlı hitap edilmek, sürekli incelenmek, arzunun sürekli davet edilmesi olarak oluşturulmaktadır.

“Erotik güzellik ideali” olgusu Roloff, Seeblen ve Weil (1996: 52, 54, 55) tarafından, kadınlara yönelik cinsel baskının belirgin bir uzantısı olarak yorumlanmaktadır. Erotik idealler, erotik ilahlar, idoller, Tanrı ve Tanrıçalar yaratılarak, ideal ölçüler pekiştirilmektedir. Artık kadının bedeni kendi kaderine dönüşmüş durumdadır. Erkek, fiziksel özelliklerini, yaşlılığın, biyolojik koşullarının sonuçlarını aşarken ve kendi “güzel olma ihtiyacını” kadına yüklerken, aynı durum kadın bedeni için geçerli değildir. Dolayısıyla eğlence dünyasının temelini oluşturan “dişi güzellik idealinin” ya da “ideal kadın anlayışının”, biyolojik ya da doğal bir zeminde değil, kültürel bir temelde oluştuğu görülmektedir.

Her dönemde ideal kadın bedeni ile ilgili beklentiler değişmekle beraber, günümüz tüketim toplumunda “mükemmel kadın” bedeninin tanımı pürüzsüz bir ten, uzun bir boy, uzun bacaklar, ince, fazladan yağın bulunmadığı bir beden...v.d. olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde beyaz kadınların dışında siyah ve uzak doğulu kadınların da bedenleri aynı görsel niteliklerle sunulmaktadır. Değişen yalnızca ten, saç ve göz rengidir. Ancak bu beklentiler ve tanımlar, ataerkil ideolojinin örtük tahakkümlerinden biri olarak değerlendirilebilmektedir. Çünkü mükemmel kadın bedeni tanımı, erkeklerin kadınlar hakkındaki arzularının dışavurumudur. Kadınlık tanımı “erkek bakış açısıyla” yapılan bir tanımdır. Bu nedenle “kadın bakış açısıyla kadınlık tanımı”nın yapılması gerekmektedir.

Postmodern tüketim toplumları bedenin dış görüntüsüne önem atfederek, standart olarak kabul edilen beden imgelerini devletin kültürel ideolojik aygıtları yoluyla empoze etmekte ve bunun için de bedeni şekillendirme pratikleri olan diyet, spor, sağlıklı beslenme...v.d. kavramlarını kullanmaktadır. Bireylerin toplum tarafından “arzu edilebilir haz nesne”lerine dönüşebilmeleri için sistem tarafından sunulan bu

pratikler, gönüllü olarak kabul edilerek içselleştirilmekte ve böylelikle modern ve postmodern toplumlarda bedenin disipline edilmesi süreçleri gerçekleşmektedir.

Sağlık ve beden arasındaki ilişkinin ele alındığı kuramda Habitus kavramı, bireyi eyleme yöneltmek motive eden sosyal bir yapı olarak, bireyin dış dünyaya uyum sağlama gücü ve rolünü ifade etmektedir. Bourdieu'nun Habitus kuramındaki belirleyici kavramlarından biri olan "seçkinlik" arayışı, kişinin kendi bedeninde başlamaktadır. Sağlık ile ilgili olarak yemekte beğeni anlayışı, sınıflara göre değişiklik göstermektedir. Bu durumda, bedenin güzelliği, sağlığı ve dayanıklılığı ile ilgili genel görüşler, sınıftan sınıfa farklılık göstermektedir. Örneğin işçi sınıfları, bedenin güçlü ve kuvvetli olmasına şekilden daha çok önem verdiği için, ucuz ve besin değeri yüksek olan gıdaları tercih ederken; profesyonellerin oluşturduğu sınıflar ise sağlıklı ve kilo aldırmayan formu koruyan gıdalara yönelmektedirler. Böylelikle ortaya sınıfsal bedenler çıkmakta ve beden, sınıfsal beğenin maddileşmesi olarak tanımlanmaktadır. Sınıfsal bedenler yalnızca yemek beğenileriyle birbirlerinden farklılaşmamakta, aynı zamanda giyim, spor gibi alanlarda da farklı yönelimler göstermektedir. Örneğin işçi sınıfları kas güçlendirmeye yönelik spor dalları, bedene acı veren boks, bedenle kumar oynanılan motor yarışlarını tercih ederken, alt orta sınıflar ise sağlıklı uzun yaşam hedefleri için jimnastik gibi sporlara ve sürekli diyet alışkanlıklarına sahiptirler. Sınıfsal olmanın ötesinde beden ve sağlık arasındaki ilişki, cinsiyet alanında da farklılaşmaktadır. Özellikle de bu farklılaşım, kapitalist pazarlar içinde kadın ve erkek bedeninin kullanılmasında görülmektedir. Bourdieu habitus kavramını, kişinin kazandığı ve devamlı olarak bedenine kalıcı bir nitelik olarak dahil ettiği biçiminde tanımlamakta, böylelikle habitus cisimleşerek sermayeye dönüşmektedir. Habitus, kişisel ve öznel olanın toplumsal ve kolektif olduğunu iddia etmektedir. Bu noktada bedenin toplumsallığı ve kolektifliği habitus kuramında açıkça ifade edilmektedir (Akt. Işık 1998: 138, 139, 140, 141, 142). Toplumsallığın beden üzerindeki sınıfsal, cinsel, kültürel, ırksal...v.d., etkisi bedenin öznel ve biricik olma özelliğini azaltmakta, bedeni doğduğu andan itibaren sınıflandırılan bir sermayeye dönüştürerek, nesneleştirir.

Baudrillard (1997 ss: 108-111), kültürel olarak üretilen eril ve dişil modelin, cinslerin farklılaşmış doğasından kaynaklanmadığını, aksine sistemin farklılaştırıcı mantığından doğduğunu ileri sürmektedir. Eril ve dişil model tüketimi düzenlerken, her iki modele yüklenen anlamlar farklılık taşımaktadır: Eril model, titizliğin ve seçmenin modeli olarak hiçbir zayıflığa izin vermeyen, hiçbir ayrıntıyı küçümsemeyen, seçici (seçici olmak askeri ve püriten bir eylem kabul edilmektedir), rekabetçi ve titiz olan bir temsildir. Dişil model ise eril modelden farklı olarak, kadına kendi kendisinden çok daha fazla hoşlanmasını empoze ederken, kadın, eril yaşama rekabet nesnesi olarak daha iyi girmek için kendi kendisini memnun etmek misyonunu yüklenmiştir. Kadın erkeklerin hoşuna gidebilmek için, öncelikle kendinden hoşlanmalıdır. Kadınlar, erkekler için diğer kadınlarla girdiği rekabetin dışında rekabete asla girmez. Dolayısıyla kadının belirlenimi özerk değildir. Modern kadın modelinin tanımı seçmeye ve rekabet etmeye, “güç beğenir” olmaya, sağlığına ve vücuduna özen göstermeye, koku sürünmeye, giyinmeye, tek bir kelimeyle “yoktan var olmaya” inanarak, kendini tüketir. Kadının kendini tüketmesi, kendisiyle ilişkisinin göstergeler yoluyla üretilmiş ve dolayısıyla nesneleştirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bahsedilen göstergeler tüketimin gerçek nesnesini oluşturan “Dişil Modeli” oluşturur. Kadının “kişiselleşerek” tükettiği aslında dişil modeldir.

Erkek egemen sistemde erkek kendini tanımlarken; kendi (self) ve kadını öteki (other) olarak betimleyerek, kadını, “ikinci cins” olarak kabul eden düşüncesini güçlendirmektedir. Genellikle egemen olan gruplar, farklı sınıflara ya da farklı ırklara “dişil” özellikler yükleyerek, dişil özelliklere sahip olmalarına dair gerekçeleri ile onları olumsuzlamakta ve bastırmaktadır.

Varoluşçu Feminist kuram, kadının erkek kimliğinin oluşturulabilmesi için kullanılan bir “öteki” olmasını reddetmekte ve kadının olumsuzlanarak erkeğin kimliğinin inşa edilmesine karşı çıkmaktadır. Özellikle de bu durumdan kaynaklanan kadının nesne, erkeğin özne konumunu eleştirmekte ve çözüm olarak öncelikle kadının bilinçlenerek “nesne” olmayı reddetmesi, kendini “özne” olarak tanımlaması gerektiğini savunmaktadır. Dolayısıyla Varoluşçu feminizm, diğer feminist kuramlardan farklı

olarak çok önemli bir sorunsalı, kadının “nesne”likten “özne”liğe geçmesi için bilinçlenmesi gerekliliğinin altını çizmektedir. Bu da kitle iletişim araçlarında seyirlik haz nesnelere dönüşen ve erkek bilinçdışının bu şekilde yapılanmasının sürekliliğini sağlayan içselleştirilen görüntülere karşı çıkma bilincini doğurmaktadır. Ayrıca Varoluşçu feminizm, kadınların kendilerini yeniden tanımlamaya çalışmaları ve kendilerine ataerkil sistem tarafından empoze edilen rolleri reddetmek gibi bir seçime sahip olduklarını fark etmeleri gerektiğini iddia etmektedir.

Varoluşçu feministlerin kuramının merkezinde bulunan “bilinç yükseltme” kavramının, dünya ve bu dünyaya ait gerçekliğin eril bir bakışla tanımlandığını, kadınların yapması gerekenin bu dünyayı sökmek ve yeniden kurmak olduğunu ileri sürmektedirler. Bunu da yapabilmek için, kadınların nesne olmayı reddetmesi, böylelikle kadınları nesne olarak görenlerin, onları özne olarak tanımaya zorlanacaklarını savunmaktadırlar. İlk adım olarak da kadınların, içselleştirdikleri ötekilik ideolojisinden kurtulmaları gerekmektedir (obje konumunun reddi) (Donovan 1997: 242, 243, 266).

Geçmişten günümüze “bakma” eylemi, aslında feminist bir duruşla incelendiğinde, arzu nesnesi olarak bakılan kadının, erkeğin temel toplumsal pratik olan iletişimini pasifize ettiği ve sadece aktif olmayan bir hareket olan bakma sonucu arzulama gibi duyguları hissettirerek uyuşturulmasını sağladığı görülmektedir. Kısaca erkek, kadın tarafından, aslında gerçek aktif yaşam eyleminden koparılarak pasifize edilmektedir.

2.2.3. Toplumsal Cinsiyet, Stereotipler ve Kimlik

Toplumsal cinsiyet (gender), bireyin biyolojik cinsiyetinin ötesinde kimliğin toplum tarafından verilmesidir. Toplumsal cinsiyet, erkek ve kadın cinsine, ait oldukları cinsiyetin biyolojik yapısı ile birlikte gelişen psikososyal özelliklere toplumun kültürel alanda yüklediği anlamlar ve beklentileri ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet, “sosyal olanın doğal olanı yeniden belirlemesi” olarak tanımlanmaktadır (Nazlı 1995: 20).

Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kavramının, psikolojik ve sosyo-psikolojik boyutları önem taşımaktadır.

Sosyal bir kurum olarak toplumsal cinsiyet, insanoğlunun yaşamını düzenleyen en önemli yollardan birisidir. Toplumun yüklediği rollerin gelişimi ve sonuçları, din, kanun, bilim ve toplumun tüm değerler grubu tarafından meşrulaştırılmaktadır. Doğumdan itibaren cinsel organlara göre sınıflandırılan ve işaretlenen çocukların ergenlik çağına geldiklerinde ait oldukları toplumsal cinsiyet grubunun beklentilerini karşılamaları veya tecrübelerini yaşamaları beklenmektedir. Bu gelişmeler, toplumsal cinsiyetin sosyal inşasını oluşturmaktadır (Lorber 1994: 14, 15).

Çocuklar cinsiyetlerine göre etiketlenilmelerinin ardından, sosyalleşme süreci içinde, oyuncaklardan, resimli kitaplara, televizyon programlarına kadar her türlü sosyal ve kültürel etmenler aracılığıyla toplumsal cinsiyet rolü farklılıklarını öğrenmeye ve içselleştirmeye başlamaktadırlar. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik temelli farklılıklar, ataerkil ideolojinin amaçları için araçsallaştırılmaktadır. Bu sınıflama, bireylerin nüfus cüzdanlarının renginden mesleklerine kadar hayatlarındaki her şeyin belirleneceği bir ayrıma neden olmakta ve bireylerin hayatları üzerinde belirleyici olmaktadır.

Böylelikle toplumsal olarak kadına ve erkeğe yüklenen cinsiyet rolleri, pek çok toplumsal oluşumun kaynağı olabilmektedir ve cinslere yüklenen davranış kalıplarını belirlemektedir. Yapısal ilişkiler gereği tarihsel süreç içinde cinsiyet farklılıklarını belirginleştiren en önemli olgu işbölümüdür. Kapitalist amaçlar doğrultusunda işbölümüne dayalı ayırmaşmanın temelinde; genetik olarak erkeğin daha güçlü ve iri olması, kadının ise erkeğe göre daha zayıf ve güçsüz olması bulunduğu neden olarak sistem tarafından meşrulaştırılmaktadır. Toplumdaki işbölümüne dayalı ayırmaşma, kadının erkek karşısındaki ikincil konumunu rasyonalize edecek şekilde düzenlenmiş; erkeğin fiziki yapısının güçlülüğü nedeniyle ailesini beslemek için çalışma ile ilgili becerilerini geliştirdiği, kadının ise çocuk doğurduğu için bakım ve ilgi verici olması nedeniyle ev işleri ile ilgilenererek kendini özel alan ile ilgili işlerde ilerlettiği düşüncesi

oluşturulmuştur. Bu bağlamda, her iki cins de üretim sürecinde farklılaşan rollerde konumlandırılmakta; cinsiyete ilişkin kalıpyargıların yaygınlaştırılmasına zemin oluşturmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin gelişimini açıklayan psikolojik ve sosyo-psikolojik kuramlar arasında psikanalitik kuram, sosyal öğrenme kuramı, bilişsel gelişim kuramı gibi birçok kuram bulunmaktadır. Bu kuramların içinde Albert Bandura'nın "Sosyal Öğrenme Kuramı", çocukların gözlem yapma, gözledikleri ve model olarak aldıkları kişileri taklit etme aracılığıyla ahlaki değerlerinin geliştiğini savunmaktadır. Zaten Sosyal öğrenme kuramının toplumsal cinsiyet rollerini ilgilendiren yönü, çocukların ahlaki gelişimi ile ilgili olan bölümdür. Çünkü gelişim psikolojisinde ahlaki gelişim, çocuğun cinsiyetine göre sosyalleştirilme süreci ile yakından bağlantılıdır. Bandura, sosyalleştirilme süreci içinde çocukların model olarak aldıkları kişileri taklit eden davranışlarının ödüllendirilmesi, yani pekiştirilmesi ya da cezalandırılması gibi edimsel koşullama uygulamalarının cinsiyet farklılıklarını biçimlendirdiğini savunmaktadır.

Bandura'nın kuramı, toplumsal cinsiyet rollerinin inşasında önemli ve açıklayıcı bir işleve sahiptir: Bandura'dan önce insan davranışlarını açıklamaya çalışan iki görüş mevcuttur: İlki, bireyin davranışlarını içten gelen içgüdü, dürtü, gereksinim, ruhsal ve bilişsel süreçlerin etkilediğini savunurken, ikinci görüş ise bireylerin davranışlarının çevresel faktörler aracılığı ile kazanıldığı, saklandığı ve değiştirildiğini iddia etmektedir. Bandura'ya göre ise, bu iki görüş içiçe geçmekte, bireylerin davranışlarının oluşması, hem kişisel hem çevresel faktörlerin sürekli etkileşimi ile meydana gelmektedir. Dolayısıyla insan davranışı çevresel faktörlerden etkilenirken, aynı zamanda çevreyi de etkilemektedir. Bandura'ya göre, bireyin davranışlarını inşa etmesi sosyal öğrenme kuramının temelini oluşturan "gözlem yoluyla öğrenme" ile meydana gelmektedir. Bandura, davranışların, diğer insanların gözlenerek ve gözlenenlerin hareketlerinin model alınarak ve davranışlarının taklit edilerek oluştuğunu ifade etmektedir. Ödüllendirilen davranışlar tekrarlanırken, cezalandırılan davranışları bırakma eğilimi gösterilmektedir (Akt. Dönmezer 2004: 192-195).

Toplumsal cinsiyet rollerine göre, kadın ya da erkek, özellikle aynı cinsiyetten ebeveynle özdeşleşmektedir: kız çocukları “anne” ile özdeşleşerek “annelik” rolünü, erkek çocukları ise “baba” ile özdeşleşerek “babalık” rolünü içselleştirmektedirler. Ergenlik döneminde model olarak alınan kişiler, aile dışından seçilmeye başlanmaktadır: şarkıcılar, artistler, sporcular, öğretmenler, arkadaşlar...v.d. Görüldüğü gibi, toplumsal çevre, cinslere ilişkin rol beklentilerinin bireylerde oluşmasında önemli bir etken olurken, kitle iletişim araçları da kişilere örnek alabilecekleri standart rol modelleri sunarak toplumsal cinsiyet rollerinin kimi zaman olduğu gibi muhafaza edilmesine, kimi zaman yavaş yavaş değişmesine öncülük yapmaktadır.

Feminist düşünürlerden bazıları da, Bandura'nın kuramına katılmakta ve toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel temelde oluştuğunu savunmaktadır. Dowling (1999: 9, 10, 26), kadınların çocukluklarından itibaren, kendilerini rahat ve emniyette hissetmelerini sağlayacak şekilde yetiştirildiklerini, dolayısıyla kadınların özgürlük için değil, “bağımlılık” için eğitildiklerini savunmaktadır. Erkekler ise aksine doğdukları günden itibaren “bağımsızlık” için eğitilmektedirler. Kadınlara ne kadar başarılı olurlarsa olsunlar, bir gün bir şekilde kurtarılacakları ve bir çıkış yolunun sunulacağı öğretilmektedir. Dowling, yetiştiriliş yöntemlerinden dolayı, kadınların başkalarının bakımı ve gözetimi altında olmaya yönelik derin bir arzu duyduklarını, ruhsal bağımlılıklarının kadınların aklını ve yaratıcılığını kullanmasını engellediğini belirtmektedir. Ortaya çıkan bu durumu “Sindrella Kompleksi” olarak nitelendirmektedir.

Toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına göre, kadınlar kadınsı yani “feminen”, erkekler ise erkeksi yani “maskülen” olarak sosyalleştirilme sürecinden geçmektedirler. Bu sosyalleştirilme süreci içinde, toplum, kadın ve erkek cinslerine farklı sorumluluklar ve görevler yüklemektedir. Bu durum, “toplumsal cinsiyet farklılıkları”nı oluşturmaktadır. Genel olarak kadının sorumluluk alanını “ev işleri” oluştururken; erkeğin görevi “ekmek kazanma” ve evin geçimini sağlamak olarak belirlenmiştir.

Toplumsal cinsiyet farklılıklarının temelini oluşturan işbölümü, her iki cinsin zihinsel, davranışsal ve duygusal gelişiminin birbirinden farklı olmasına neden olmuştur. Bu bağlamda erkeklere ait eril özellikler arasında; iş dünyasında başarı yönelimli olma, muhakeme yetisi, aktiflik, atılganlık, rekabetçilik, narsistlik, belirleyicilik, kararlılık, kuvvetli olmak, fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak güçlü olmak, iddiacılık, analitiklik, mantıklılık, rasyonel olma, manipüle etme, bağımsız olma, özgürlük, başkaları üzerinde egemenlik kurma ve tahakküm eğilimi, hırslılık, saldırganlık, şiddet eğilimi...v.d., bulunurken; kadınlara atfedilen dişil özellikler arasında duygusallık, ilgi ve bakım verici olmak, özgecilik, bağımlılık, sevecenlik, çocuksuluk, evcimenlik, şefkâtlilik, fedakârlık, naziklik, pasiflik, kişiler arası ilişkilerde empati kurma becerisi...v.d., bulunmaktadır.

Kadınlara özgü olarak kabul edilen bu nitelikler, aslında başkalarının ihtiyaçlarını gidermek, desteklemek, rahatlarını önemseyip bunu sağlamaya çalışmak gibi “bakım verici” anlamları içerirken, bakım verilen kişilere kendini güçlü ve iyi hissettirmek, efendisine hizmet etmek anlamlarını da barındırmaktadır. Toplumsal cinsiyet farklılıkları mesleklerin belirlenmesinde de etkileyici bir faktör olmaktadır: örneğin kadınlar ev hanımı, hemşire, öğretmen, sekreter gibi meslekler ile özdeşleştirilirken, erkekler doktor, asker, mühendis, avukat, milletvekili, tüccar gibi güç ve otorite simgesi olan meslekler ile anılmaktadır.

Tarım toplumuna geçiş, mülkiyet paylaşımı, tek Tanrılı dinler gibi tarihsel süreç boyunca kadının toplumdaki konumunun oluşmasına neden olmuş olan olgular, kadının eve yani özel alana kapatılmasına ve iş olarak kabul edilmeyen resmi olmayan ev işleri ile ilgilenmesi sonucunu doğurmuştur. Kadının el emeğinin (çocuk yapmak, yemek yapmak, çamaşır yıkamak, dantel örmek, halı dokumak...v.d.) üzerine kurulan ev işleri, toplum içinde her dönemde kadının statüsünün erkekten daha düşük olmasına neden olmuştur. Özel alanlarına kapatılarak kamusal alandan uzaklaştırılan kadınlar, meşrulaştırılan ev hanımı kimliğinin kutsallaştırılmasıyla karşı karşıya kalmışlardır. Sanayileşme sürecinde kadınlar kapitalist sistemin önemli bir işgücü olarak, hem erkek gücünü hem de erkeklerin patriarkal düzenini tehdit etmiştir. Ancak çalışmaya başlayan

kadının işi ikiye katlanmıştır: hem ev içinde çalışma hem de ev dışında çalışma, çalışan kadınların işlerini zorlaştırmıştır. Dolayısıyla “kamusal alan” ve “özel alan” da toplumsal cinsiyet yüklü anlamları içinde barındırmaktadır. “Özel alan”, genellikle kadınların dışına çıkmaması için görünmez sınırlarının mitler aracılığı ile doğallaştırılarak çizildiği, merkezinde kadının ev kadını ve anne rollerinin bulunduğu ataerkil kapitalist ideolojinin çekirdek birimidir.

Erkeklerin iş dünyasında kazandığı başarılar ve toplumdaki statülerinin yüksek olması, erkeklik kimliğinin “kendine güven” temelinde oluşmasını sağlamaktadır. Kadın ise, “erkeğin eksik ötesi” olarak tanımlanarak, aslında erkek kimliğinin tanımının olumsuzlukla belirlenmesine neden olmaktadır: “Erkek, kadın olmayandır”. Erkek kendi kimliğini oluştururken, aslında kadına olan bağımlılığını inkâr ederek, kadına dışlayıcı bir tutum göstermekte ve kadını kendisinden olmayan bir “öteki” olarak tanımlamaktadır.

“Stereotipler”, her iki cinsin davranışlarını yönlendiren değerlerin oluşturduğu toplumsal cinsiyet kalıpyargılarıdır. Brewer ve Crano’ya göre, kalıpyargılar, “bütün olarak bir grubun davranışları ve özellikleri hakkında genellenmiş inançlardır”. Kalıpyargıların bazı özellikleri vardır: Manstead ve Hewstone’a göre, kalıpyargılar kolayca değişmezler, ait olunan gruba – iç grup –, ait olunmayan grup – dış grup – arasında kalıpyargılar güçlüdür. Çünkü dış grup üyeleri ile olan iletişim bireyler arası değil gruplar arası olmaktadır. Dış grup üyeleri homojen olarak algılanır. Ayrıca önyargıların ve kalıpyargıların davranışsal ifadesi, eylemlere dönüşmüş hali ayrımcılığa girmektedir. Bu durumda varılan nokta ırk ve cinsiyet ayrımcılığıdır (Akt. Dökmen 2004: 97, 104).

Kadın ve erkek cinsi ayrı birer grup olarak kabul edilmekte ve haklarında kalıpyargı geliştirme eğilimi olduğu görülmektedir. Kalıpyargı, genellikle bir grup ile ilgili düşünceleri ve beklentileri içermekle beraber, olumsuz nitelikleri ağır basan bir olgudur. Çünkü bir gruba ilgili oluşturulan bu kalıpyargılar, grubun üyelerini homojenleştirici ve değersiz sayan dışlama tutumlarını içermektedir. Kalıpyargılar

ırksal, cinsiyet, sınıfsal, etnik, mesleki, türsel olabilmekle beraber, en güçlü kalıpyargıların bulunduğu alan cinsiyet olmaktadır. Kalıpyargılar, diğer kişilere ilişkin algıları önemli ölçüde biçimlendirmektedir.

Cinsiyet kalıpyargıları, cinsiyet önyargılarını oluşturabilmektedir. Kalıpyargıların sonucu önyargılar ortaya çıkmaktadır. Önyargı, belli bir grubun üyelerine olumsuz bir tutumla yaklaşarak kendi grubunu değerli görmeyi, dış grubu değersiz görerek olumsuzlamayı içermektedir. Örneğin bir grup olarak sınıflandırılan “eşcinseller” toplum tarafından dışlayıcı tutumlarla, kalıpyargılı düşüncelerle karşılaşmaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyet rolü açısından erkek, iktidarının toplum tarafından olumlanması için daima heteroseksüel, maço, sert, saldırgan ve rekabetçi bir kimliğe sahip olmalıdır. Erkek bu nedenlerden dolayı kadınsı olmama ve eşcinsellikten korkma anlamlarını taşıyan homofobi yaşamaktadır. Erkeğe ait toplumsal cinsiyet kalıpyargılarından uzaklaşma, heteroseksüelliğin egemen olduğu bir toplumda kadınsı ya da eşcinsel olmakla suçlanmaktadır. Zaten erkeklerin “içindeki kadınsılığın bastırılmasının” bir ifadesi olarak kabul edilen eşcinsellik, kadın düşmanlığı ile homofobinin birbiri ile içiçe geçmiş ilişkilerini açıklamaktadır.

Çoğu erkek, kendi erkekliklerinin en tutarlı kanıtı olarak; eşcinsel olmamalarını, diğer erkeklerin arzularının nesnesi olmayı istememelerini sunmaktadırlar. Homofobi, psikanalitik kurama göre, erkeklerin sağlam bir eril kimlik sahibi olma duygularını tehdit etmektedir. Gay olmak, kadınlardan farklı olmakla ve onlara duyulan arzuyla tanımlanan bir erkekliktir. Hegemonik heteroseksüel bir erkeklik kimliği için verilen mücadelenin zayıf yönleri Antony Easthope’a göre, erkekliğin zaten düşmanları tarafından kuşatılması ve zor bir durum içinde olmasıdır: “İçte kadınsılık ve eşcinsel arzu inkâr edilmelidir; dışta kadın ve kadınsılık ikincil konuma düşürülmeli ve orada tutulmalıdır (Segal 1992: 105, 134, 139, 173, 174)”.

Kadınlara ait stereotiplerin tarihi çok eski zamanlara dayanmakla birlikte, hâlâ günümüzde varlığını korumaktadır. Hıristiyan düşünür Augustinus, İ.S. 413 yılında yazdığı Tanrı Devleti adlı eserinde kadını üç yönü ile ele almaktadır: şeytanın

planlarının bir parçası olarak baştan çıkarıcı kadın; ailenin düzeninden sorumlu kocanın aracı olan zevce veya eş olarak kadın; Tanrı'nın yaratıcılığının aracı anne olarak kadın. Bu koşullara göre, kadının amacına bakılarak, cinsel nesne rolünde kadın lanetlenmekte ya da kocasına ve çocuklarına bakım vericilik rolünde yüceltilmektedir. Bu durumda kadının sadece erkek karşısında değil, kendi karşısında da Lanetli baştan çıkarıcı Havva imgesi ve Kutsal Meryem Ana olarak bölündüğü görülmektedir (Berktaş 1996: 138, 139). Kadınlara ait toplumsal cinsiyet kalıpyargıları, cinsiyet ayrımcılığına zemin hazırlamakta ve cinsiyetçiliği haklılaştıran nedenler olarak meşrulaştırılmaktadır.

Feministler, kadın ve erkek cinsi arasındaki biyolojik farklılıkları temel alan biyolojik belirlemeciliği kuramlarının merkezine yerleştiren Freud'u ve Lacan'ı mevcut olan bu farklılıkların, kadının ve erkeğin toplumsal cinsiyet rollerinin muhafazakâr bir bakışla kurumsallaşmasına neden olduğu için eleştirmişlerdir. Özellikle de Freud'un "Anatomi kaderdir" görüşü, kadının eş ve anne rollerinin biyolojik olarak belirlendiğini kabul ettiği için, kadınlara karşı muhafazakâr bakışın temelini oluşturmaktadır. Zaten Freud'un erkek merkezli psikanalitik gelişim kuramı, tarihi temellerini zincirleme ilişkiler örüntüsüyle Yunan uygarlığının kadınları "eksik etekler" olarak tanımlayan Aristoteles ve Plato gibi kadın düşmanı Batı felsefe geleneğinin önemli filozoflarının görüşlerinden, dinlerden ve mitlerden almaktadır.

Feministler psikanalizin yaratıcısının ve psikanalizi geliştirenlerin erkek olmasından dolayı, kadınların psikolojik yapılarının günümüze kadar hep erkeklerin bakış açıları ile ele alındığını ve değerlendirildiğini savunmaktadırlar. Feminist hareket açısından, "Erkek bakış açısıyla kadın" tanımlaması yerine artık "kadın bakış açısıyla kadın" tanımlamasının gerekliliği giderek büyük bir önem taşımaktadır.

Freud psikanalitik kuramının merkezine libidoyu, erkek cinsel organını (phallogentric) koymakta, libidoyu biyolojik temeli cinsel enerji olan, toplumsal cinsiyetin oluşmasına katkıda bulunan bir olgu olarak kavramsallaştırmaktadır. Freud, psikoseksüel gelişim sürecinde toplumsal cinsiyet ayrımının oluşmasında etkili olan

iğdiş edilme ya da iğdişlik (kastrasyon) anksiyetesi*, oedipus kompleksi* ya da elektra kompleksi* üzerinde durmaktadır.

Freud hem penis kıskançlığı kavramsallaştırmasında hem de kız çocukların süper egolarının erkek çocuklarındaki kadar gelişmemesini savunmasından dolayı feministler tarafından eleştirilmektedir. Freud tarafından “erkeğin eksik öteki”si olarak tanımlanan kadınların erkeklerden daha aşağıda ve tamamlanmamış olarak betimlenmesi, aslında erkek kuramcılarının erkek merkezli standart yorumlarıdır. Bunun için erkek merkezli bu kuramlara eleştirel yaklaşabilmek ve başta kız çocuklarının

* **İğdiş edilme ya da İğdişlik (Kastrasyon) anksiyetesi:** Cinsiyet farklılıklarının keşfedilmesi sürecinde, erkek çocuğun, kız çocuğunun ve daha sonra da annesinin penise sahip olmadığını fark ederek, cezalandırılmış olduklarını düşünmesi söz konusudur. Kastrasyon, kendisinin babası tarafından cezalandırılarak penisinin kesilmesi ile “bir kız çocuğuna dönüşme” tehdidinin yarattığı korku ile kastrasyon anksiyetesini oluşturmaktadır. Bu anksiyete, bir erkekte ömrü boyunca bilinçdışında kadınlara yönelik arzularının ve korkularının simgesi olarak devam edecektir. Kız çocuklarda da bu süreç tersine işlemektedir. Kız çocuk kendisinde olmayan bu organa, Freud’un deyimiyle hem hayranlık duymakta hem kıskanmaktadır ve ortaya “penis kıskançlığı” kavramı çıkmaktadır. Feministler, penis kıskançlığının ve kastrasyon korkusunun temelinde kadınların biyolojik olarak erkekler göre “eksik” olarak tanımlanması bulunduğunu belirterek, bu kavramlara karşı çıkmaktadırlar.

* **Oedipus Kompleksi:** Erkek çocuğun yaşadığı oedipus çatışmasında, anne figürü, yalnızca onun tüm bakımını süreklilik ve tutarlılık temelinde üstlenen güven verici kişi değil, aynı zamanda karşı cinsten anlamı olan ilk kişi, ilk sevgi nesnesi, yani hem bir aşk nesnesi, hem de ensest tabusu yüzünden iğdiş edilme korkusunun bir simgesi olarak önemli bir konuma sahiptir. Annesine âşık olan ve onunla büyüünce evleneceğini düşünen erkek çocuk, babasını rakip olarak görmekte ve cezalandırılma korkusuna rağmen babası ile sık sık çatışmaya girmektedir. Oedipus döneminin sona ermesiyle, erkek çocuk babasıyla mücadeleden ve annesinden vazgeçerek, başka kadınlara yönelmekte ve böylelikle ensest yaşağını kabul etmiş olmaktadır. Artık erkek çocuğunun rol modeli baba olmaktadır.

* **Elektra Kompleksi:** Erkek çocukların yaşadığı oedipus karmaşasının karşılığı kız çocuklarda elektra kompleksi olmaktadır. Kız çocuğu babasına duyduğu cinsel yakınlıktan dolayı annesinden korkmaktadır. Bu psikoseksüel karmaşalar çözümlendiğinde, kız çocuklar babalarından vazgeçerek, kendilerine çocuk vereceğini düşündükleri başka erkeklerle yönelmekte ve ensest yaşağını kabul etmekte, rol modeli olarak anneyi almaktadırlar.

kendilerini “erkek olmayan, eksik” şeklinde tanımlamayı reddederek, “bir kadın olarak ben” şeklinde özne olarak konumlandırabilmeleri, model olarak alınan annenin toplum içinde değerli ama zayıf, güçsüz özelliklerini taşıdığını görerek güçlü bir kadın kimliği oluşturmaya çalışmaları gerekmektedir.

Tüm feminist yaklaşımlara göre, kadın çatışan iki düşünce akımının ortasında durmaktadır: gelenek ve ilerleme. Gelenek içinde barındırdığı önyargılı düşünceleriyle, kadını evde tutmaya çalışmakta ve onu dışına çıkılmasını istemediği, sınırları çizilmiş dar bir alanın içine (özel alana) hapsedmeye çalışmaktadır. Kadınların geleneklerden, mitlerden kurtulmasının yolu hem kadınların hem erkeklerin bilgilendirilmesi ve eğitilmesidir (Bensadon 1990:126).

Bazı feminist görüşlere göre, erkeklerin bebek bakımında yer almamaları, kadınların ezilmesinin kökenlerinden biridir; bazı feministler, kutuplaşmış erkek ve dişi kimliklerinin ortaya çıkmasını yalnızca kadınların annelik yapmasına bağlamışlardır. Erkek çocuklar bebekliklerinde annelerine bağımlı olmalarını ve anneye özdeşleşmeyi bastırmış ve kadınlardan devamlı hizmet bekleyen ya da kadınsı olan nitelikleri aşağı görüp korkan erkekler olarak eril kimliklerini geliştirmişlerdir. Erkeklerin faal ebeveynlik yapmaları, cinsiyet alanındaki erkek egemen yapıyı değiştirebilme potansiyeline sahiptir. Erkeklerin bebek bakımına katılması ile birlikte, bir kuşaktan diğer kuşağa aktarılan erkeklerin baskıcı doğası ve kadınların bakım verici fedakârlığının azalacağını düşünmektedirler. Kadın ile erkek arasındaki mevcut güç ilişkilerinin babalık pratiğinin değişmesiyle olabileceğini iddia etmektedirler (Segal 1992: 76, 77).

Böylelikle babalık rolü içinde, kadınlara özgü olduğu düşünülen “bakım vericilik” özelliği erkekte de gelişmeye başlayacak, hizmet verme, koruma gibi kadınsı karakteristik nitelikler ek olarak gelişmeye başlayacaktır. Bu da zamanla erkeğin de, kadınların duygusal alanına girmesine neden olacak ve işbölümünün paylaşılmasının sonucu cinsiyet rollerinde değişimler gerçekleşecektir. Ancak özel alandaki bu değişimin erkek egemenliğini ortadan kaldıracak potansiyeli bulunmamakta,

değişimlerin kamusal alandaki iktidar ilişkilerine de yansımaları gerekmektedir. Fiziksel, zihinsel ve sosyal özellikler nedeniyle erkek ve kadın farklı özelliklere sahiptir ancak her iki cinsin bu özellikleri üstünlük araçları olarak kullanılmamalı, eşit güç dağılımı ile farklılıklar bütünleştirici bir rol oynamalıdır.

Cinsiyet ayrımcılığı, ırkçı yaklaşımlardan ayrı olarak ele alınamamaktadır. Çünkü tarihsel süreç içinde hem cinsiyetçilik hem ırkçılık iç içe geçmiş ilişkiler örüntüsünü oluşturmaktadır. Her iki olgu birbirinden bağımsız değildir, çünkü ortaya çıkmalarına neden olan ekonomi başta olmak üzere parametreler aynıdır.

Muhafazakâr ideolojik bir bakışla egemen erilliğin merkezinde yer alan “ideal insan modeli”nin (ki bu model örtük olarak beyaz erkek kabul edilir) içerdiği değerler arasında “dışlama” tutumu bulunmaktadır. Ancak bu tutum, sadece toplumsal cinsiyet ile ilgili dışlamaları içermemektedir. Aynı zamanda dışlama tutumları ırksal, sınıfsal, türsel (insan türünün hayvan türünden üstün kabul edilmesi) boyutları kapsamaktadır. Ataerkil ideoloji doğrultusunda ise, Amerikan sinemasında kültürel alanda yaratılan beyaz erkek kültürel temsiller, egemen kurumların (din, devlet, aile, hukuk...v.d.) yapısının korunmasını ve devamlılığını sağlarken, toplumda mevcut olan cinsiyetler arası işbölümünün ve ilişki örüntülerinin haklılığını göstererek var olan toplumsal düzeni korumakta ve kapitalist sistemin temelini sağlam kalması işlevini yerine getirmektedir. Dolayısıyla Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde ataerkil bir egemen anlamın üretildiği, bu anlamın iletilirken örtük bir biçimde gizlendiği, desteklendiği ve yeniden üretildiği görülmektedir. Çoğunlukla filmlerdeki hegemonyacı söylem ataerkil merkezli görüştür. Tüm toplumsal kurumlar ve geleneklerin temelini oluşturan ve değişmemeye direnen ya da değişmemesi istenen düzen ataerkil yapıdır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

IRKÇILIK

Günümüzün Batılı modern kapitalist toplumunun önemli bir parametresi, toplum içindeki bazı grupları ekonomik ve politik katılımın dışında bırakmasıdır. Bu dışlama tutumunun devamının sağlanabilmesi için de, sözü edilen toplumsal grupların sistematik bir şekilde tahakküm altına alınıp güçsüzleştirilmesi gerekmektedir. Toplumsal çıkarlar, çatışma ve çelişkiler baskı sistemlerinin oluşumunda rol oynamaktadırlar. Yaratılan bu baskı sistemleri, yalnızca ekonomik alanda kalmamakta, var olan tüm alanlara da yayılmaktadır: kültürel, cinsel, toplumsal...v.d. Toplumda mevcut olan tüm örtük baskı sistemlerinin eleştirel bir çözümünün ve analizinin gerekliliği görülmektedir. Bu bağlamda, toplumdaki bazı grupların özellikle de hem sınıfsal, hem de kültürel olarak baskı altında olduğu, ekonomik alanda sınıfsal düzeyde bölünerek dışlanan grupların, kültürel alanda da bu konularının meşrulaştırılarak pekiştirildiği dikkati çekmektedir. Böylelikle oluşturulan bu politik sistemin anlaşılması güçlendirilmiş olmakta ve kapalı hale getirilmektedir.

Günümüz kapitalist toplumlarında, cinsler arasındaki ilişkilerde olduğu gibi, ırklar arası ilişkilerde de temel belirleyici altyapıyı oluşturan ekonomik alandaki üretim ilişkileridir. Dolayısıyla ırklar arası ilişkilerin düzenlenmesi ve kontrol altında tutulması, altyapı sistemlerinin kurumsal işleyişi yoluyla meşrulaştırılmaktadır. Irklar arası sınıf ilişkilerinde de egemen sınıfın ideolojisi, eşitsizlikçi yapıyı, ırkçı ideolojileri dolaylı yollardan destekleyerek yeniden üretmektedirler. Bu noktada özellikle biyolojik ve kültürel olarak oluşturulmuş ırklara karşı önyargılar ve önyargıların sonucunda oluşan ırklara ilişkin kalıpyargılar sürekli pekiştirilmektedir. Irk kuramlarının pratiği ise, ırkçı ideolojiler yoluyla işlemektedir. Irkçılık, her dönemde ekonomik, cinsel, ırksal, sınıfsal, kültürel, toplumsal bir egemenlik alanı olarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

İrkçi ideolojinin tarihsel süreç içinde ekonomik nedenlere bağlı olarak ortaya çıktığı, geliştiği ve güçlendiği görülmektedir. Ekonomik alandaki emperyalizm olgusu, kapitalist sermayenin uluslararasılaşmasına bağlı olarak, ırkçı ideolojilerin de gittikçe artan oranda önem kazanmasına yol açmıştır. İrkçılık, aslında tarihsel olarak aristokratik ırkçılıktan temellerini almış, zaman içerisinde toplumsal üretim ilişkilerinin değişimine ve gelişimine bağlı olarak, aristokratik ırkçılıktan beyaz burjuva ırkçılığına dönüşmüştür. Deniz ticaretinin keşfedilmesiyle, kapitalist üretim ilişkilerinin ulus ötesi boyutlara taşınmasının sonucu, emperyalizmin evrenselleşmesi söz konusu olmuştur.

Böylelikle aynı emperyalist ilişkilerin emekçi sınıflara, azınlıklara, siyahlara, kadınlara...v.d., uygulanması için eski ırkçı değerlerin, yeni bir kılıf altında devamına geçilmiş ve bu da Çağdaş İrkçılık olarak sunulmuştur. Pragmatist egemen sınıfların, zaten kendilerinden aşağıda gördükleri diğer grupları sömürmesinin rasyonalize edilmesi, örtük ırkçı değerlerle sağlanmaktadır. Dolayısıyla cinsiyet ve ırk ayrımının söylemleri ve işleyişi birbirine benzer biçimlerde yürümektedir.

Kapitalist düzen ile cinsiyet ve ırk ayrımcılığı arasındaki bağlantı, inşa edilen ve sürekliliği çeşitli dolaylı yollarla sağlanan kapitalist üretim ilişkilerinin devamının sağlanması için süreklilik göstermek zorundadır. Örneğin cinsiyet ayrımcılığında, kadın ve erkek gruplarının arasındaki biyolojik farklılıklar esas alınarak, deterministik bir ilişki kurulmakta ve özellikle de her iki cinsin ekonomik, politik, toplumsal, kültürel... v.d., alanlara katılımlarının farklılığı konusundaki sonuçlar meşrulaştırılmaktadır. Her iki ayrımcılık söyleminde de bir anlam yükleme süreci, bir “öteki” yaratma süreci ile birlikte bir gruplar hiyerarşisinin oluşturulduğu görülmektedir. “Öteki” olarak konumlandırılanın genetik karakteristik özelliklerine olumsuz anlamlar yüklenerek, bu sınıflandırma inşa edilmekte ve böylelikle “dışlayıcı” tutum ve uygulamaların sürekliliği sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu olumsuz anlam yükleme süreci içinde yaratılan sınıflandırma sisteminde öncelikli olarak insanların fiziksel özelliklerinin amaç için araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Fiziksel niteliklere ek olarak kültürel özellikler de bu anlamlandırma sürecine katılmakta ve ortaya biyolojik ve kültürel nitelikleri başta olmak üzere bir grup tanımı çıkmaktadır. Genetik, fenotipik ve kültürel

ortak özellikleriyle deterministik bir tavırla, “Öteki” olarak tanımlananlarla birlikte, toplum içerisinde üstün bir konumda bulunanların yarattığı maddi eşitsizlik yapısı, ırkçı ideoloji tarafından beslenmektedir.

İrkçılık, tarihsel geçmişini düalist düşünce tarzından, etnosantrizmden alan ve kişilerde hem bireysel boyutta bilişsel, duygusal ve davranışsal düzeylerde işleyen önyargı temelinde, hem de toplumsal boyutta kapitalist ideoloji tarafından inşa edilerek, toplumsal yapının merkezine yerleştirilmiş sosyal bir gerçeklik olarak tanımlanabilmektedir. Cinsiyet ve ırk ayrımcılığı, Amerika’daki ve günümüzde dünyadaki en önemli ve süreklilik gösteren toplumsal sorunlardan biridir. Egemen ideolojinin özellikle de devletin ideolojik aygıtları kanalıyla, örtük bir biçimde desteklediği mevcut eşitsizlik durumu, çoğalan çeşitli biçimlerde (örneğin kitle iletişim araçlarında siyahların sisteme uyum sağlamış ve sistem içerisinde yükselmiş gibi gösterilen konumlarının aslında sistem içinde yeniden üretilmesinin bir parçası olması ve sistemde yükselen siyahların daha az siyah olmasının gizlenmesi gibi) maskelenmektedir. Bu duruma verilebilecek en bilinen örnek, 1980’lerde beyazların mutlu ve zengin dünyasına entegre olmuş siyah stereotiplerinin televizyondaki örnekleri olan 1984 ile 1992 yılları arasında yayınlanan Cosby Ailesi’nin dizisidir:

Orta sınıf bir Brooklyn ailesi olan Cosby Ailesi, ailenin akıllı ve esprili babası Bill Cosby’nin yeteneklerini sergilediği bir vitrin olarak, temelde ırkını değil, kendi karakterini ve ailesinin insaniliğini, anne ve babanın sağlam evlilik ilişkisini ve çocukları ile olan güçlü ilişkilerini anlatmaktadır. Cosby Ailesi, bu özellikleriyle Amerikan ırk politikası tarihinde bir köşe taşı haline gelmiştir (Monaco 2001: 469, 484).

Bu bağlamda, Cosby Ailesi dizisinin başarılarına zemin hazırlayan ve 1977 yılında yayınlanan Roots (Kökler) televizyon dizisine de değinmek gerekmektedir. Çünkü bu dizi, izlenme oranı rekorunu kırarak, sekiz bölümün yedisi bütün zamanların zirvedeki on televizyon programı arasına girmiş, aynı zamanda ırksal ayrılıklar arasında

köprü kuran etnik mirasa yönelik yeni bir ilginin oluşmasını sağlamıştır (Monaco 2001: 464, 462).

3.1. Biyolojik Temelli İrkçılık

İrkçilik denilince, ırkçılık kavramı ve bu kavramın parametrelerinin yarattığı bir kavram enflasyonu ile karşılaşmaktadır. Ancak ırkçılık kavramı ve kavramının çağrışımlarının genellikle ideolojik, siyasal, kültürel, ekonomik, psikolojik, toplumsal, cinsel, sınıfsal aşağılama amacını taşıyan bir onaylamama anlamını taşıdığı görülmektedir. Çünkü ırkçı kuramlarda “ırk” kavramı, bilinçli bir şekilde tür, soy, etnik köken, dinsel köken, ari kan, ulus gibi bir çok kavramla hem karıştırılmakta hem de kendi amaçları doğrultusunda kullanılmaktadır.

Long ve McNamee, artık günümüzde biyolojik bağlamda ırk kavramına inanılmasa bile, hâlâ görünüşlerinden dolayı antipati duyulan insanların öteki olarak tanımlandığını, ırkçılık olarak tanımlananın, yabancıların direkt saldırılarından daha çok bu yabancıların akınına karşı kalıplaşmış hayatlarını savunma yolu olduğunu belirtmektedirler. İrk ayrımı sınıflandırmasının aşağılama ve antipatiden kaynaklandığını, genellikle öteki olarak görülenin aşağı olduğunu, hatta bazen tüm grubun aşağı olduğuna inanıldığına vurgu yapılmaktadır. Ancak günümüzde örneğin bu sürecin spor alanında tersine döndüğü, özellikle de siyah atletlerin aşağı olmasına dair önceki genel varsayımın, pek çok olayda ters yüz olduğu görülmektedir. Biyolojik niteliklerinden dolayı beyaz üstünlüğünün açık bir şekilde merkeze alındığı ve hiyerarşik bir üstün ırk ile aşağı ırkın bulunduğu iddia edildiği geleneksel tanımlara karşılık olarak, günümüzde siyahların spor alanlarında elde ettiği bu başarıların, biyolojik temelli ırkçı görüşler için iyi bir cevap niteliği taşıdığını belirtmektedirler (2004: 406, 410, 407).

Dolayısıyla siyahların biyolojik temelli ırk ayrımcılığına uğramalarındaki en önemli nedenler arasında yetersiz, eksik, potansiyel suçlu...v.d., olduklarına dair önyargılı ve ırkçı stereotipleştirmelerin bulunması gelmekte, bunlar da kaynaklarını

tarihsel süreç içinde meydana gelen tarihsel olaylardan, bilimsel araştırmalardan almaktadır. Genetik temele dayanan ırkçı kavramsallaştırmalar, aslında genetik ve kurumsal ayrımcılık bazında çok boyutlu olarak inşa edilen yapay sosyal kavramlardır.

3.1.1. Irkçılığın Tarihsel Dönüşümü

“İrk” kavramı, ırkçı ideoloji doğrultusunda insanlar arasındaki farklılıkları sınıflandırmak amacıyla kullanılan bir söylem olarak betimlenebilmektedir. Emperyalist Avrupalı ideolojisinin bir parçası olarak “Öteki” olgusunda özellikle de deri rengi belirleyici nedenlerden biri olmuştur: beyazlardan farklı olarak Siyahlar, Kızılderililer, Çinliler, Latinler...v.d. İrkçilik, özellikle de savaşlar sırasında yaşanan soykırımların kurbanlarına ve çevrelerindekiilere, yani tüm insanlığa zarar vermekle beraber, ırkçılığa maruz kalan çeşitli gruplara (Siyahlara, Yahudilere...v.d.) daha çok zarar vermiştir.

İrkçılığın tarihine bakıldığında, ırkçılık ile ilgili bilinen önemli tarihsel olaylar arasında; Batı Avrupa'nın ticari sermayesini genişletmek için koloniler kurma girişimi ile beraber siyah köle ticaretinin başlaması, II. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanya'sında uygulanan anti-semitist uygulamalar ve ari bir ırk yaratma ideali, Amerika Birleşik Devletleri'nde Siyahlara uygulanan ayrımcılık uygulamaları ve Kızılderili soykırımı, Güney Afrika'da ırk ayrımının resmi devlet politikası olması...v.d. bulunmaktadır.

Şenel, ırkçılığın, insanların etik eşitliğine inanmayan, toplumları ve insanları sıradüzeni içinde gören eşitliksizci bir dünya görüşüne sahip olan sınıfların, yönetimlerin kullandıkları ideolojik bir silah olduğunu belirtmektedir (1993: 9).

Caleb Rosado ise, ırkçılığı, “güç” kavramı ile ilişkilendirerek; ırkçılığı gücün sosyal / toplumsal inşası olarak tanımlamakta, hem ırkçılığın hem cinsiyet ayrımının aslında renk ya da cins ile ilgili olmadığına, “güç” ile ilgili olduğuna vurgu yapmaktadır. Kısacası ırkçılığın en basit tanımı: ırkçılık, önyargı + güçtür. Cinsiyet ayrımcılığı kadın ya da erkek cinsine ait olmayı bahane olarak sunarken, ırkçılık derinin rengini neden olarak göstermektedir. Aslında biyolojik farklılıklar sorun değildir; onlar

yalnızca baskı için bahanelerdir. Irkçılık, ötekenden kopuk olmanın bir sonucu olarak, özünde ötekini eşit olarak kabul etmeyi reddetmektir. Irkçılık, kendine ve ötekilere karşı derin psikolojik bir güvensizlik duygusunu ortaya çıkarmaktadır. Irk ayrımcılığını şekillendiren deri rengi değildir, o deri rengine yüklenen olumsuz anlamlardır. Renk doğaldır; ona anlamı veren akıldır. Değiştirilmesi gereken deri rengi ya da cins değildir, ancak ötekilerin harcamalarından kendilerine yarar sağlayan grupların baskı sistemidir (Rosado <http://edchange.org/multicultural/papers/caleb/racism.html>).

Doğa bilimlerinde 17. yüzyılda gerçekleşen devrim, 18. Yüzyılda yavaş yavaş kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Özellikle de antropologların seyahatleri ile farklı kültürlerin, canlıların tanınmaya başlandığı bu dönemlerde, artık bilimsel olarak sınıflandırma çabaları başlamıştır. Öncelikle bitkiler ve hayvanlar sınıflandırılmış, ardından sınıflandırılma sırası insan türüne gelmiştir. Genelde Avrupa kıtasında yaşayan Avrupalılar, Amerika kıtasında yaşayan Amerikalılar, Asya kıtasında yaşayan Asyalılar, Afrika kıtasında yaşayan Afrikalılar olarak ırklara ayrılan insanlar, aslında ileride 19. yüzyılda yüceltilecek olan Avrupalı insan ırkının temeliydi. Avrupalı insan tipi Aryan tipine uyacak şekilde sarı saçlı, mavi gözlü, beyaz tenli gibi fiziksel özelliklere sahipken; aynı zamanda olumlu karakteristik özellikleri de taşımaktaydı. Bu ırklarla ilgili yapılan araştırmalar giderek antropolojik alana kaymıştır; insan yüzünün özellikleri ile ırkı arasındaki ilişkiler araştırılmış; Pierre Camper, Blumenbach gibi bilim adamları insanın kafatasının yapısına göre ırkı ile arasındaki bağlantıları inceleyerek genellemeler yapmaya çalışmışlardır. Ancak 19. yüzyılda yaşanan savaşlar, antropoloji çalışmalarını zenginleştiren antropologların seyahatlerini engellemiştir.

Irkçılığın tarihsel dönüşümündeki önemli olaylardan biri kapitalizmin gelişmesi ve yayılması olmuştur. 18. yüzyılda gelişen kapitalizm, beraberinde 19. yüzyılda ulusçuluğu getirmiştir. Dolayısıyla ulusların kimlik oluşturabilmesi için, Avrupalıların kökenleri ile ilgili araştırmalara yönelim başlamıştır. Kendilerini uygarlığın temsilcileri olarak gören Avrupalılar, bu üstünlüklerini kanıtlama ihtiyacı duymuşlardır. Bunun için de saf etnik bir temel arayışı içine girmişlerdir. Çünkü bu üstünlüklerini diğer etmenleri göz ardı ederek, biyolojik etmenlere bağlamak istemişler; ırk olarak üstün oldukları için

uygarlıkta da üstün olduklarını iddia etmişlerdir. Aslında bu saf ırk olgusu daha çok Almanya'da kabul edilerek önem kazanmıştır. Aryan ırkçılığı bu noktada ortaya çıkmıştır. Aryan ırkçılığı bilimsel dayanaklar yerine mitlerle zenginleştirilmiş ve birçok yazara konu olarak geniş halk kitlelerine ulaşmıştır. Almanya'da gelişen Nazizm, Almanların aryan ırkının saflığını korumayı başarmış ırk olduğunu, diğer Batılı ulusların ve Rusların diğer ırklarla karışmış ve bozulmuş aryanlar olduklarını iddia etmişlerdir. İrkçılık, II. Dünya Savaşı sonrasında gerçek görüntüleri ile ortaya çıkmış ve itibarını kaybetmiştir.

Şenel ırkçılığın, egemen sınıfların bilinçli ideolojileri ile halk kültürünün önyargılarının birleşmesinin ürünü olduğunu belirtmektedir (1993: 138). Ayrıca ırkçılık, kapitalizm, emperyalizm, ulusçuluk gibi daha büyük ideolojik sistemlere ait bir bütünün ögesi olduğu için, ırkçılığın açıklanmasında bu ideolojik sistemlerle bağlantılı olarak ele alınmasının gerekliliğinin altını çizmektedir (139). Dolayısıyla ırkçılığın, ekonomik boyutuyla incelenmesinin uygunluğu bu bağlamda ortaya çıkmaktadır; Marksizmin ırkçılığı, kapitalizmin ve emperyalizmin bir ideolojik ürünü olarak gördüğü, hatta iç ekonomik bunalımlardan, uluslararası ekonomik bunalımlara; ekonomik bunalımlardan ekonomik yayılmaya kadar çeşitli bunalımların çeşitli ırkçılık akımlarına ve düşüncelerine yol açtığı ileri sürülmektedir. Ancak en önemlisi ırkçılığın tarihsel kökenlerinde yatan kolonicilik, kölecilik ve emperyalizmdir (135).

Kolonicilik döneminde gereksinim duyulan emek olgusu, ırk önyargısından beslenerek köleciliğin meşrulaştırılmasına neden olmuş ve ırkçılığın temellerinin dayandığı sağlam bir çatıyı oluşturmuştur. Dolayısıyla kapitalizmin ve kapitalizmin emek, yayılma, sömürgecilik gibi gereksinimlerinin, ırkçılık ideolojisi ile olan örüntüsünün etkileşimi görülmektedir. Yapay olarak kurgulanan ırkçı ideolojiyi besleyen önyargılar, sistem tarafından egemen sınıfların kendi çıkarları doğrultusunda kullanılan politik bir güç olarak yorumlanabilmektedir. İrksal önyargılar, toplum kültürü içinde var olan doğal bir olguymuş gibi sunulmalarına rağmen, aslında doğal bir sürecin dışında üretilmekte ve yapay olarak ırklar arası, halklar arası antipati yaratılmaktadır.

Kapitalizm ve kolonicilik öncesinde ırk bilinciyle karşılaşmadığını söyleyen Şenel, kapitalizmin emperyalist bir yönde gelişmesiyle birlikte, ulusal etnosantrizmin gereksinimleri karşılayamadığı için, ırksal etnosantrizme geçiş yapıldığının görüldüğünü ifade etmektedir (1993: 35, 49). Bu bağlamda, ırkçılığın temel bazı kavramlarının tarihsel gelişim süreci içinde etnosantrizm ile bağlantılı olarak oluştuğu görülmektedir.

Tarihteki ilk ırkçılık öğretisi olan Aristokratik ırkçılığa uygun zemini hazırlayan “soyluluk” kavramı, ortaçağın feodal toplumlarında, zümre farklarını belirtmek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Kendilerinin iyi soydan geldiklerini rasyonalizasyon için kullanan soylular, aslında sınıfsal çıkarlarını korumak amacını taşıyarak, kendilerini soylu olmayanlardan; serflerden, köylülerden üstün görmüşlerdir. Ortaçağ soylularının bu “soyluculuk”larının bile, dar anlamda ırkçılık sayılmadığını belirten Şenel, ırk ile soy kavramlarının farklı olduklarının altını çizmektedir. Ancak soyluluk, yükselen burjuvazi ve mutlak monarşi karşısında yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalınca, soylulukla ilgili düşüncelerin sistemleştirilme çabaları, ilk biçimiyle (aristokratik ırkçılık olarak) ırkçılık öğretisini doğurmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla bu noktada, ırkçılığın tüm aşamalarında görülen karıştırma eğilimlerine uygun olarak, ırk ile soy birbirine karışmış olacaktır (Şenel 1993: 40, 41).

Aristokratik ırkçılık, Avrupa’da mutlak monarşilerin ortaya çıkmasına karşı verilen feodal tepkilerden oluşmaktadır. Yükselen burjuvazinin ekonomik bütünlenme ve pazar gereksinimlerine uygun olarak, feodal toplumsal ve siyasi birimleri birleştirerek ortadan kaldıracak olan mutlak monarşinin gelişmesine, aristokrasi karşı çıkmıştır. Aristokrasinin kendisini savunabilmek için düşünsel bazda bir öğreti gereksinimi ortaya çıkmış ve bunu da Kont Henri Boulainvilliers adında bir Fransız soylusu “Soyluluk Üzerine Deneme” adlı yapıtında, monarşiye karşı geliştirilen tepkileri ve düşünceleri sistemleştirdiği bir “aristokratik ırkçılık” öğretisi ile karşılamıştır. Dolayısıyla Çağdaş ırkçılık öğretisi, tarihte ilkin yükselen burjuvaziye karşı aristokrasiyi savunmaya çalışan bir “sınıfsal ideolojik silah” olarak doğmuştur. Ancak Irkçılık öğretisinin zayıf yönü; daha doğusunda, ırk ile soyu birbirine karıştırdığı

için, bilimsel dayanaktan yoksun olması ve bir sınıfın, yani aristokratların “bunalım” döneminin öğretisi olmasıydı. Böylelikle ırkçı eylemlerin, tutumların ve ırkçı davranışların kendilerine kılıf olarak aristokratların kalımcı dünya görüşlerini aldıkları görülmektedir (Akt. Şenel 1993: 56, 57, 59, 157). Irkçılık öğretisi, aristokratik ırkçılığın mutlak monarşiler ortaya çıktığında burjuvaziye karşı geliştirdiği bir silah olarak değerlendirilmektedir. Irkçılık öğretisi, tarihsel süreç içinde aristokrasiden burjuvaziye geçirilerek, burjuvaziye mal edilmiş ve emperyalizme araç edilmiştir. Burjuvaziye mal edilen ırkçılığın, Beyaz ırkçılık biçiminde emperyalist boyutları geliştirilmiştir (84, 85). Bu noktada ırk kuramlarının zamanla ırkçı kuramlara veya öğretilere, ardından ırkçı ideolojiye dönüştüğü görülmektedir.

Günümüzde varlığını hâlâ sürdüren beyaz ırkçılık, Batı koloniciliğinin gelişmesi ve Avrupalı kaşiflerin keşfettikleri yeni topraklarda kendi deri renklerinden farklı renge sahip olan ırklarla tanışmasıyla gelişmiştir: Afrika’da siyahlarla, Amerika’da Kızılderililerle, Asya’da sarı derililerle...v.d. Ancak ırksal farklılığı kabullenememeleri ve bu durumu kendi amaçları ve çıkarları doğrultusunda işlevselleştirmeleri, sonuçları günümüze kadar uzanan beyaz ırkçılığın gelişmesine ve güçlenmesine neden olmuştur. Özellikle de ırkçılığın en büyük zarar verdiği gruplardan biri olan siyahlara karşı uygulanan ayrımcılığın kökenleri, Avrupalıların yaşadıkları ekonomik krizleri çözmek amacıyla çıkılan ticari deniz keşif yolculukları ile keşfedilmeleri sonucu, köle olarak Batı sömürgeciliği ve koloniciliği için bir araç haline getirilmelerine dayanmaktadır.

Beyaz ırkçılık “uygarlık” söyleminin altında, siyahların emek güçlerini kapitalist çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Siyahların köleliğini meşrulaştırmak için, beyazların “uygar”, siyahların “uygar olmadığını” iddia etmişlerdir. Kısaca Avrupalılar kendilerini beyaz ve uygar olarak tanımlarken; Afrikalıları siyah ve vahşi, uygar olmayan şeklinde tanımlamışlardır. Uygarlığı kendi amaçları doğrultusunda tanımlayan Beyaz ırkçılık, siyahları Hıristiyan olmadıkları için dinsiz olarak tanımlamış ve onları Tanrı’nın yoluna döndürebilmek için, Hıristiyan yapmayı misyon olarak edinmiş; vahşi ortamlarda yaşadıkları için, hayvani fiziksel özellikler olumsuzlanarak yüklenmiş; çıplaklıkları beyazların standart ahlaki ölçütleriyle uyuşmadığı için ahlaksızlık olarak yorumlanmıştır.

Böylelikle siyahlar, beyazlardan daha aşağıda bir konumda tanımlanarak, köleliklerinin doğal olduğu söylemleri yaratılmıştır. Çağdaş ırkçılığın kolonicilik ile beslenen kapitalizmle oluştuğu, geliştiği ve güçlendiği görülmektedir. Beyaz ırkçılık ulusçuluğun gelişmesiyle birlikte, sarışın ırkçılık olarak WASP (White Anglo Sakson Protestan)* ırkçılığı haline dönüşmüştür.

Kronolojik olarak ırkçılığın tarihsel dönüşümüne bakıldığında, kapitalist sömürgeci ırkçılık ulusçuluğu beslemiş, ulusçuluğun aşırı (faşist) ve özel (antisemitist) bir biçiminin faşist ırkçılığa yol açtığı görülmektedir. Dolayısıyla ırkçılık → milliyetçilik → faşist ırkçılık olarak bir gelişim ve dönüşüm çizgisinin oluştuğu görülmektedir (Şenel 1993: 158).

Toplumda egemen olan toplumsal üretim ilişkilerinin devamı için, geleneksel değerlerin ve kurumların meşrulaştırılması gerekmektedir. Bu süreç içinde, kapitalist ve ataerkil değerler temel değerler olma özelliğini taşımaktadır. Erkekleri kadınlardan üstün gören ataerkil değerler ile evrim teorisine dayanan güçlü olanın ayakta kalmasını savunan kapitalizm, toplumsal iktidarın eşitsiz dağılımını sağlamaktadır. Dolayısıyla kapitalizmin arda alanında Darwin'in Evrim Teorisi'nin ırkçılık için uygun ortamı hazırlayan yapısı bulunmaktadır.

* Anglo-Saksonlar çok eski zamanlardan beri İngiliz nüfusunun önemli kısmını oluşturan, fakat politik üstünlükleri 1066'da Norman işgaliyle sona eren, özgürlüklerini yeniden elde etmek için Norman monarşisine karşı savaştan bir ırk olarak geçmektedir. Burada kullanılan "ırk" kavramı, ortak köken ve tarihe sahip bir nüfusu tarif etmekte; soy, ortak nesil anlamına gelmekte ancak değişmez biyolojik özelliklere sahip bir nüfusu betimlememektedir (Miles 2000: 47). Ancak ırkçı ideolojiler, bu noktada ırk kavramını biyolojik anlamda kullanarak, kendi çıkarları doğrultusunda işlevselleştirmişlerdir.

3.1.2. Darwin'in Evrim Kuramı

İrk kuramlarında çevreci ırk kuramları önemli araştırmaları oluşturmaktadır. Çevreci ırk kuramları ilk olarak “Evrım Kuramı” ile ortaya çıkmıştır. Charles Darwin öncesi ırksal farklılıkları çevresel koşullara bağlayan bu kuramda, kullanılan vücut organlarının gelişmesi, kullanılmayan vücut organlarının körelip zamanla yok olmaları söz konusudur. Kullanılan organların gelişmesi ile yeni özellikler kazanıldığı takdirde, bunlar bir sonraki kuşağa kalıtımsal olarak aktarılmaktadır.

Darwin'in Evrim kuramında yer alan doğadaki canlılar arasında verilen yaşamda kalma savaşı gibi, toplumda bireyler arasında da kişilerin sahip oldukları yetenek sayesinde, varlığını sürdürme şansları olmakta ve doğal olarak ayıklanmakta ve seçilmektedirler. Darwin'in “Doğal Ayıklanma” kuramında, doğadaki canlılar arasında yaşamda kalma savaşı verildiği, güçlü olanın ve her türlü zor koşullara uyum sağlayabilen canlıların bu savaşı kazandığı, güçsüz olan ve doğa koşullarına uyum sağlayamayanların elendiği savunulmaktadır. Böylelikle güçlü olan canlılar, gelişerek ve evrim geçirerek yaşamlarını sürdürürken, evrim kuramında zayıf, güçsüz ya da hasta olanın, doğal ayıklanma yasasına göre elenmesi uygun görünmektedir. Bu durum insanlara uygulandığında, doğal ayıklanmanın bireylerin sahip oldukları çevreye uyum yeteneklerine bağlı olduğu, en yeteneklilerin yaşama devam ettiği, diğerlerinin ayıklandığı görölmektedir. Darwinizm, doğal açıdan insanların eşit olmadıkları fikrini savunmaktadır (Sayın 1994b: 87).

Ancak bu düşünce insanlara uygulandığında zayıf, güçsüz ya da hasta olanın, deri rengi farklı olanın, saç rengi farklı olanın...v.d., aşağı görölmesinin ya da yok edilmesinin (örneğin soykırıma uğratılmasının) doğallaştırılmasına ve rasyonelleştirilmesine aracılık etme tehlikesini içinde barındırmaktadır ve bu da ırkçı ideolojilerin kendilerini meşrulaştırmak için kullandıkları bilimsel bir temeli oluşturmaktadır. Zaten güçlü olanın hayatta kalmayı başarması, bir mücadeleye girmesini ve o mücadeleyi savaşarak kazanmasını gerektirmektedir. Bu durumda da hayatta kalma ödölünü kazanabilmesi için savaşması ve hak etmesi gerektiği gerçeği

ortaya çıkmaktadır. Böylece bu noktada faşist ve muhafazakâr bir ırkçı görüş açısının varlığı dikkati çekmektedir.

Günümüzde hâlâ hem bilimsel olarak hem de popüler olarak tartışılan, insanlığın kökenlerine ilişkin açıklamalar getirmeye çalışan ve günümüzde Modern Evrimsel Tezin* (literatürde Modern Sentez, Yeni Darwincilik veya Neo-Darwinizm olarak da geçmektedir) temellerini aldığı Darwin'in geliştirdiği "Evrimsel kuram"ında, belirleyici olan unsurlar kalıtım, çeşitlilik ve doğal ayıklanmadır. Aslında bu konudaki ilk araştırmalardan birisi 19. yüzyılda Lamarck'ın kazanılan karakterlerin kalıtımı ile ilgili, doğruluğunu ispatlayamadığı hipotez olmuştur. Lamarck'a göre, her kuşakta kazanılan değişimler, bir sonraki kuşağa iletilerek, "kazanılan karakterlerin kalıtımı"nı oluşturmaktadır. Aynı yüzyıl içinde Darwin, Galapagos Adaları'nda gözlemler yapmış ve Evrim kuramını oluşturmuştur. Kuramını "Türlerin Kökeni" (Origin of Species) adlı kitabında 1859'da yayımlamış ve bu kitap, biyoloji tarihindeki en önemli kitaplardan biri olmuştur.

Evrimsel kuramının merkezinde yer alan "Doğal Ayıklanma ya da Doğal Seleksiyon"ün temel ilkesi, doğada canlıların verdiği yaşam mücadelesini kimlerin kazandığını açıklayıcı bir perspektif sunmaktadır. Doğada canlıların büyük bölümü çok fazla sayıda döl, yavru, tohum...v.d., verdiği halde, bunların hepsi yaşama şansına ya da yaşamını sürdürebilme şansına sahip olamamaktadır. Bu durumda canlıların içinde buldukları varoluş koşullarına uyum sağlama yeteneklerinin olması gerekmektedir. Yaşadıkları çevresel koşullara en iyi şekilde uyum sağlamayı başaran canlılar, yaşam mücadelesini kazanmakta ve çocuklarına da nitelikli çeşitli karakteristik özelliklerini, yani kalıtsal özelliklerini geçirerek sağlıklı gelecek kuşaklar yaratmakta ve kendisinin

* Modern Evrimsel Sentez, Darwin'in Evrim Kuramı ve Mendel'in (Kendi adıyla anılan Mendel kanunları olarak bilinen genetik bilimiyle ilgili önemli keşifleri, onu genetiğin kurucusu olarak konumlandırmıştır. Bezelyelerle ilgili olarak yaptığı araştırmalarda, o dönemlerde genlerin varlığı bilinmemesine rağmen, nesilden nesile aktarılan canlıların niteliklerinin kalıtımıyla ilgili sonuçlara ulaşmıştır) kalıtım kuramlarını temel alarak, genler ve DNA üzerinde çalışan bir kuramdır.

hayatta kalmasını sağlayan özelliklerini de popülasyon içerisinde yaygınlaştırmaktadır. Yaşama savaşında daha az yetenekli olan canlılar ise elenmekte ya da ayıklanmaktadır. Çünkü varoluş mücadelesinde yiyecek ve su gibi sınırlı kaynaklar bulunmakta ve bu kaynaklar için mevcut olan yırtıcı hayvanlar gibi riskler rekabet ortamı yaratmakta ve canlılar yaşayabilmek için daha güçlü, yetenekli olmak ve sürekli diğer canlılar ile yarışmak zorunda kalmaktadır.

Görüldüğü gibi Doğal ayıklanma mekanizmasının işleyişi; yaşam mücadelesinde başarılı olamayan canlıların kalıtsal ya da gen özelliklerinin popülasyondan ayıklanması yoluyla sonraki kuşaklara aktarılmasının önüne geçilmesi ve uyum sağlayarak başarılı olan canlıların kalıtsal ya da gen karakteristiklerinin kendinden sonraki kuşaklara etkin bir şekilde aktarılması vasıtasıyla gerçekleşmektedir. Darwin, türlerin gerekli olandan fazla ürediklerini, ancak üreyenlerin arasında başarılı olan varyasyonların uyum sağlayarak yaşadıklarını ve dolayısıyla gelecek kuşakların olası evrimlerinin gerçekleşebilmesi için seçeneklerin çeşitlenmesini sağladığını savunmuştur.

Sağlıklı bir popülasyon, doğadaki doğal seleksiyon ile, doğal ayıklanmanın sonucunda da evrimsel değişim ile sağlanmaktadır. Doğada var olan denge unsurunun korunabilmesi için fazlalık olan canlılar, elimine edilmektedir. Darwin, insanın da evrim yasasına bağlı olduğunu, diğer canlılardan farklı olmadığını iddia etmiştir. Darwin'e göre; bir organ, eğer kullanılıyorsa, artarak güçlenip gelişecek ancak kullanılmıyorsa yok oluncaya kadar gerileme gösterecektir. Darwin'in teorisini çağdaş izleyicileri olarak geliştiren Yeni Darwinciler, türler arasındaki rekabetin önemli olduğunu ve genetik yapı ile doğal ayıklanmanın karşılıklı etkileşimlerinin sonucunun evrim sürecinde belirleyici rolü olduğunu savunmaktadırlar.

Darwin'in kuramı, bir başka açıdan bakıldığında, ırkçı ideolojinin gelişmesi için uygun bir zemin hazırlamıştır. Muhafazakâr ideoloji, Darwin'in doğal ayıklanma teorisini kendi ırkçı amaçları için araç olarak kullanmıştır. Bu nedenle Evrim kuramı, ırkçılığın doğmasına ve gelişmesine neden olduğu için eleştirilmiştir. Evrimci ilerleme ve üstün ırklar yaratma düşüncesi, ırkçılık ve kapitalist emperyalizmi haklılaştırmak için

tarihte sistematik bir şekilde kullanılmıştır. Özellikle de Darwin'in eserlerinde geçen "öjenik"* kavramını keşfeden ırkçılar, üstün beyaz ırk idealini sağlamlaştıracak bilimsel bir temel bulmuşlardır. Bu konudaki en iyi örnek; Hitler'in resmi öjenik politikasıdır.

Adolf Hitler, tarih görüşünü ırk olgusu üzerine kurmuş ve ırklar arası ilişkinin temel determinasyonunda Darwin'in düşüncelerini temel almıştır. Nazizm, Darwin'in ırk kuramının tarihe uygulanmasıdır. Hitler, tarihi süreci, ırk temeline dayanan ulusların savaşım süreci olarak tanımlamaktadır ve Darwin'in "doğal ayıklama" kuramına uygun olarak, güçlü olan ve uyum sağlayabilen ırkların kalıcı olarak yaşamayı ve var olmayı sürdüreceğini düşünmektedir (Tuğcu 2001: 26, 27, 29).

Doğal ayıklanma teorisi, çeşitli düşünürler tarafından da doğa tarihinden toplum tarihine aktarılarak, toplumsal boyutuyla ele alınmıştır. Karl Marx ve Friderich Engels, Darwin'in doğadaki hayatta kalma mücadelesini paralel olarak, toplumsal temelde sınıf mücadelesi ile eşleştirmişlerdir. Sınıf mücadelesinin doğadaki bilimsel temelini doğal ayıklanma olarak görmüşlerdir. Doğal ayıklanma teorisi, kapitalizmin sınıfsal yapısının (burjuva – proleter sınıflarının mücadelesi açısından), kapitalizmin savaşları, kapitalistlerin çıktıkları keşif gezileri, emperyalizmi ve ırkçılığı açıklamak için uygun bir kılıf olmuştur. Özellikle de kapitalizm ve Darwinizm arasındaki ilişki, altyapıdaki kapitalist ekonomik ilişkilerin kapitalist ilişkileri meşrulaştırmak için üstyapıdaki kurumsal ilişkilerin pratikte örtük olarak uyguladığı ırk ayrımcılığını açıklamaktadır.

Kapitalizmin uyguladığı serbest piyasa ekonomisi olan "laissez-faire"– "Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler" sloganı, rekabeti desteklemekte ve kapitalist amaçlar doğrultusunda kâr yapabilen, sermayesini genişletebilenlerin toplum içinde

* Öjenizmin temellerini Darwin'in Evrim kuramı ve Mendel'in genetik kuramı oluşturmaktadır. Öjenizm akımı, genetik mirasın önemli olduğunu ve toplum içindeki hastaların, sakatların, suçluların, yoksulların, zayıfların genetik miraslarının sağlıklı olduğu için ayıklanması gerektiğini ve sağlıklı insanların üretilmesiyle iyi bir insan ırkının oluşturulabileceğini savunmuşlardır. Böylelikle ırkın saflığını bozan ve evrimini olumsuz yönde etkileyen insanların ayıklanarak, toplumun ıslah edilmesi amaçlanmaktadır.

sınıfsal olarak yükselebileceğini ifade etmekte ve bu da doğal ayıklanma kuramı açısından düşünüldüğünde, kapitalizme ayak uydurabilen rekabetçi bireylerin zengin olacağı ve diğerlerinin yoksul olacağı, rekabet edebilme yeteneğinden yoksun oldukları için de yoksul olmayı hak ettikleri olarak yorumlanabilmektedir.

Ayrıca Darwin'in materyalist doğa anlayışı ve evrim teorisindeki diyalektik, diyalektik materyalizm ile ilişkilendirilebilmektedir. "İlerleme" kavramı, toplumsal anlamda ele alındığında olumlu anlamlarda kullanılabilir; ancak evrim sürecinde değerlendirildiğinde üstün ırk, ırkçılık gibi olumsuz sonuçları da beraberinde getirebilmektedir. Darwin'in evrim teorisi, egemen görüş olan doğanın ve doğadaki canlıların Tanrı tarafından yaratılmış olduğunu savunan yaratılışçılığı ilk defa reddederek, bilimsel bir devrim gerçekleştirmiştir.

Toplumsal evrimleşme kuramına göre, toplumların evrimi yaşadıkları tarihsel olaylar ile biçimlenmektedir. Bu kuram, toplumsal evrimi sosyolojik açıdan açıklamaya çalışırken; ırkçı teoriler aynı olguyu Darwin'in kuramına dayandırarak, ırklar arasındaki doğal ayıklanma olarak açıklamaktadırlar.

Evrimi değişme ve ayıklanma sürecinin ürünü olarak kabul eden Darwin'in düşüncelerini geliştirdiklerini iddia eden Sosyal Darwinciler ise, ayıklanmayı ön plana alarak, değişmeyi ikinci plana atmışlardır. Sosyal Darwinciler için yaşam kavgası, elenmek, ayıklanmak önemli kavramlar olmuş ve savaşı, üstün ulusların, üstün ırkların yaratılmasının yolu olarak değerlendirmişlerdir (Şenel 1993: 61). Charles Darwin'den sonra, Darwin'in "Evrim Kuramı"nı kabul eden ancak Mendel'in genlerle ilgili kuramını temel alan Yeni Darwinciler, bir başka kavramı ortaya atmışlardır: "Mutasyon".

Yeni Darwinciliğe göre, evrim, genlerdeki değişiklik (mutasyon) yoluyla olmaktadır. Mutasyon, bir populasyonun gen havuzundaki genlerden birinde canlının yapısında çevreye daha iyi uyumunu sağlayacak bir değişme yaratmışsa, söz konusu canlının daha uzun yaşayıp, daha çok üremesi, bu değişikliğin populasyona yayılıp

yaygınlık kazanmasına yol açmakta; ancak bu değişim, canlının, çevreye uyumunu güçleştirecek bir durum ortaya çıkarmışsa, canlının daha az yaşaması, üremesi, mutasyonun, zamanla elenip ayıklanmasına neden olmaktadır. Aslında bu noktada meydana gelen değişim, çevresel etkenler göz önüne alınmaksızın genlerde ve nedeni bilinmeyecek bir şekilde birdenbire ortaya çıkmakta, evrim yalnızca çevreye uyum sağlamayı kolaylaştıran mutasyonlara izin vermekte, diğerleri doğal ayıklanma sürecinde yok olmaktadır. Bu da doğal ayıklanma kuramını ve genleri ön plana çıkartırken, çevresel etmenleri sürecin dışında önemsiz bir etmenmiş gibi bırakmaktadır (Şenel 1993: 116, 117).

Böylelikle ırkçı görüşlere sahip olan düşünürler, Darwin'in kuramını ve Sosyal Darwinizmi kullanarak, saf ırk, üstün ırk, ari ırk, saf kan, soylu ırk, soylu kan gibi oluşturdukları değerleri yüceltme fırsatını yakalamışlardır. Genlerin sağlamlığı, güçlülüğü gibi biyolojik alan belirleyici olarak algılandığında, ırkçı görüşler için uygun zeminler hazırlanmış olmaktadır. Çünkü ırkçı görüşler doğal ayıklanma ile savaşı, mücadele etmeyi doğallaştırmaktadır.

“Mutasyon” kavramına en iyi örneklerden biri, Amerikan sineması'nda bilim kurgu türünde çekilen ve bir çizgi roman uyarlaması olan ve bu tezin dördüncü bölümünde incelenecek **X-Men** filmleri serisidir. Popüler kültürün beslendiği en önemli alanlardan biri olan çizgi romanlar ve çizgi romanlardan uyarlanan bu filmler, başroldeki kahraman mutantları çok güçlü, karizmatik ve gösterişli karakterler olarak sunmaktadır. **X-Men** filmlerinin hikâyesinin temel yapısı, “evrim teorisi” üzerine kurulmuştur. İlk filminin açılış sahnesinde, anlatıcının yaptığı açıklamada evrimin her bin yılda bir sıçrama yaptığı söylenir. Sonsuz biyolojik evrimde yaşanan bu sıçrama dolayısıyla, modern insandan daha aşkın özelliklere sahip üstün insanlara, “homo sapiens superior” a geçiş başlamıştır. Filmin karakterleri, her biri kendine özgü insanüstü güçlerle doğan mutantlardır. Genlerinde meydana gelen mutasyonlarla, doğaya ve yaşama uyum sağlama özellikleri güçlenmiştir. Genler, kimi zaman da radyoaktif ışınların etkisi gibi olağanüstü fizik ve kimyasal etkilerle bozulabilmekte ve değişebilmektedir. Bu duruma Amerikan sineması'ndan bir başka örnek, yine bir çizgi

roman uyarlaması olan fantastik türe ait olan **Hulk** (2003) filmidir. Filmdeki Hulk karakteri, yapılan bir deneyin yakınında radyo aktif ışınlarla maruz kaldıktan sonra, zaman zaman mutasyona uğrayarak, genleri değişen yeşil renkli dev bir insana dönüşerek yaşamak zorunda kalmaktadır.

Tarih boyunca gerçekleşen Evrim süreci, günümüzde veya gelecekte farklı biçimlerde gerçekleşebilme olasılığı göstermektedir. Ancak Genetik mühendisliği gibi son dönemlerde gelişen bilimler, doğal ayıklanma kuramını yapay bir boyuta taşıyabilme ihtimalini içinde barındırmaktadır. İnsanlar gelecekte kendi evrimlerini gerçekleştirebilme imkânına sahiptirler. Bu durum özellikle de Amerikan sinemasındaki bilim kurgu filmlerinde rastlanan temaları anımsatmaktadır: yapay zekâ konulu filmlerde yapay zekâyı geliştiren insanoğlu, onların evrimsel bir sıçrama ile insani duygulara ve teknolojik güce sahip olarak dünya üzerinde egemen ırk konumuna gelmelerini **Matrix** (1999), **I, Robot** (2004), **A.I.** (Yapay Zekâ, 2001) gibi anti-ütöfik filmlerle ele almakta ve gelecekte karşılaşılabilecek tehlikelere vurgu yapılmaktadır.

3.1.3. Fiziksel Determinizm Bağlamında Anlam Yükleme: Etnosantrizm ve “Öteki”leştirme

Deri rengi gibi vücutla ilgili fiziksel nitelikler, Avrupa sömürgeciliğinden çok uzun zaman önce Öteki’ni tanımlamak için kullanılmıştır. Ancak ırkçılık yalnızca kesin bir biyolojik içerik ya da referansa sahip bir ideoloji olarak tanımlanamamakta, esasen insan grupları arasındaki eşitsizliği meşru kılmak için insan türünün farklı gruplardan oluştuğunu öneren her iddiayla ilgili olmaktadır. Öteki tanımlarının çoğu, sahip olduğu biyolojik veya kültürel niteliklerin heterojen özelliğe sahip olması nedeniyle, Öteki’ni farklı bir grubun üyesi olarak belirleyerek, eşit olmayan davranışları ya gerçekten haklı çıkarmakta ya da buna olasılık tanımaktadır (Miles 2000: 58, 72, 73). Irkçılık, biyolojik, genetik ve antropolojik olarak kendilerine temel aldığı bazı teorilerle yola çıkmış; özellikle de ari ırk, saf ırk üzerinde yoğunlaşmışlardır. Kendilerini üstün ırk olarak görenler, ayrıcalıklarını ve özel haklarını ırklarının saflığına bağlayarak haklılaştırmışlardır.

Etnik merkezcilik, bölgecilik olarak da adlandırılabilen etnosantrizm kavramı, özellikle de uygarlık öncesi klan, kabile gibi ilkel topluluklarda, içinde bulunulan grubun değerlerinin standart kabul edilmesi ile, diğer grupların bu standartlarla olan uyumuna göre değerlendirmeye alınmasının sonucu, olumlu ya da olumsuz anlamlar yükleyerek işlemektedir. Böylelikle grup içinde kendinden olmayanlara karşı önyargı geliştirilerek, etnosantrik bir bakış açısıyla, biz / onlar karşıtlığı yaratılmış olmakta ve “öteki”leştirilen diğer gruplar, kendi gruplarını tehdit eden birer korku ve nefret nesnelere dönüştürülerek, yabancı korkusunun oluşmasında belirleyici bir nitelik taşımaktadır.

Evrensel sayılan ve en ilkel topluluklardan en gelişmiş topluluklara kadar görülen Etnosantrizm, biyolojik olmaktan çok kimlik, din, ortak gelenekler ve coğrafi yakınlık gibi belirleyici faktörlere sahip grupları tanımlamaktadır. Ortak değerleri ve duyguları paylaşan bu gruplar, yabancı olana karşı mesafeli ve saldırganlardır (Taş 1999: 50, 51).

Şenel, ırkçılığın temelinde etnosantrizmin bulunduğunu, klanın biz bilincinin etnik bir bilinç, tutumunun, düşünüşünün, etnosantrik bir tutum ve düşünüş olduğunu belirtmektedir. Tarihten örnekler veren Şenel, ileride 19. yüzyılın ırkçı düşünüşünde bilimsel kılıfla yeniden karşılaşılabilecek olan öjenik kavramının temellerini, göçebe çobanlardaki etnosantrizm örneği olan “damızcılık” düşüncesinde ve uygulamasında bulmaktadır. Damızcılık, göçebe çobanların, hayvan soylarını seçici üretmeden yararlanarak geliştirme yolundaki düşüncelerinin, topluluk içi ve topluluklar arası farklılıkları ve ilişkileri açıklamada kullanmalarında görülmektedir. İlk uygar sınıflı toplumlarda, soylarını tanrılara dayandıran soylular ortaya çıkmakta ve bu duruma “antropomorfizm” (“insanbiçimcilik”) denilmektedir. Soyları tanrılara dayandırmak, ilk uygar toplumların yönetici sınıflarında, bu tanrılarla akrabalığın derecesine göre, yani soyluluğun derecesine göre “saf soy”, “saf kan” kavramlarının geliştirilmesine yol açmakta ve etnosantrik düşünüşün, soy kavramı ve kanbağı ile birlikte “damızcılık” ve “antropomorfizm” öğeleri, egemen sınıfların, yöneticilerin düşünceleri olarak ideolojik dayatmayla, toplulukların aşağı sınıflarına empoze edilmeye başlanmaktadır. Eski

Yunan'da ve Roma'da ise etnosantrik bilinç, kent devletlerine duyulan bağlılık ve kent halkına beslenen olumlu önyargılar ile, öteki kentlere karşı nefret ve düşmanlık biçiminde “kenttaşlık” duygusunun ve düşüncesinin yaratılması ile oluşmuştur. Yunan'da, özellikle Atina'da görülen erken bir ticari ve askeri emperyalizm olgusuna bağlı olarak etnosantrizm, Yunanca konuşup Yunan kültürünü özümlemiş toplulukları içeren “Hellenler” ile onların dışında kalan “barbarlar” ayrımı biçimini almıştır. Bunun dışında göçebe ya da yerleşik olsun, uygarlaşmamış veya kentleşmemiş ilkel topluluklara “vahşi topluluklar” olarak adlandırılması ile karşılaşmaktadır (1993: 45, 46, 47).

Rosado, ırkçılığı, bir ideolojiden daha öte, önyargıdan doğan bir inanç sistemi ya da “öteki”lere karşı olumsuz tutumlar olarak görmektedir. Önyargının temelinde bilgisizlik ve korku gibi iki önemli genel sorunun olduğunu vurgulamaktadır. Herkesin diğerlerine karşı, aslında onların yaşam tarzı, sosyal durumları ile ilgili bilgisizliğe dayanan önyargıyla yaklaşma eğilimi bulunduğunu belirtmektedir. Önyargılı insanlar, durumlarının ayrıcalığını ve önceliğini korumak istemekte ve ötekilere karşı önyargılı davranışlarıyla duygusal, kültürel, sosyal ve ekonomik çıkarlarını elde etmek amacını taşımaktadırlar. Önyargı aslında ötekiler üzerindeki sosyal avantaj ve konumlarını korumak için akılsal bir çerçeve haline gelmektedir. Rosado, önyargının bilişsel, duygusal ve davranışsal olmak üzere üç düzeyde işlediğini belirtmektedir. İlk düzey olan bilişsel düzeyde, insanların ötekiler hakkındaki inançları, ötekilere dair stereotipleri bulunmakta ve bu stereotipler, olumlu ya da olumsuz olarak insanların bir grup ya da kategori halinde abartılmış ve hatalı genellemelerinin düzenlenmesi olarak tanımlanmaktadır. Stereotipler, ötekiler hakkındaki toplumsal senaryolardır ve sosyal olarak inşa edilmiş dünyada ötekilerin oynamaları gerektiği düşünülen rolleridir. İkinci düzey olan duygusal düzeyde ise, ötekilere karşı hissedilen duyguların yansımaları olarak, kimi zaman korku, dehşet, uyarı, savaş ya da kaçış gibi olumsuz duygular; kimi zaman da zevk, dayanışma gibi olumlu duygular hissedilebilmektedir. Üçüncü ve son düzey olan davranışsal düzeyde ise, ayrımcı davranışa eğilimli olanlar, ırk, etnik köken, toplumsal cinsiyet, din, cinsel yönelim, yaş ya da sosyal sınıf üyeliği gibi bahanelerden yararlanmaktadır. Önyargılardan sonraki aşama, tutumdur. Tutum, bir eylem olduğu

zaman, ırk ayırımına dönüşmektedir (Rosado <http://edchange.org/multicultural/papers/caleb/racism.html>).

Görüldüğü gibi, önyargı, düşünce bazında tutumsal iken; ayrımcılık önyargının eyleme geçmiş davranışsal biçimidir. İkisi birlikte ırkçılığın bilişsel, duygusal ve davranışsal temelini oluşturmaktadırlar.

İrkçilik ideolojisi, özünde sistem tarafından yaratılan “öteki psikolojisi” uygulamasına dayanmaktadır. Psikolojik olarak yaratılan farklı olan, tanıdık olmayan “öteki”lere karşı yaratılan güvensizlik ve tekinsizlik duygusu, kişide psikolojik düzeyde inşa edilen korku zemininde dışlama tutumlarına neden olmaktadır. Psikolojik temelde yaratılan kendine benzemeyenden korkma duygusu, kültürel ve kurumsal ırkçılıkla desteklenmekte ve güçlendirilmektedir. Bu durum, kapitalist toplumsal sistemde egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda hem üretici emeğin ücretinin düşük düzeyde tutulmasını (tarihten örnekler hatırlanacak olursa; siyahların beyazlara göre düşük ücretle çalıştırılması gibi), hem de tüketim toplumu tarafından yaratılan, arzu edilen yaşam standartlarına ve görünüme sahip olmak için (standart beyaz bir insanın görünümüne sahip olmak için bir siyahın yapması gerekenler arasında kendilerine has kıvrıkcık saçlarını düzleştirme eğilimi, saçını düzleştiren siyahın toplum içinde kabul edilme oranının yüksekliğine inanılması) tüketimin devamlılığını sağlamaktadır.

Adorno ve arkadaşları, siyasal ve ekonomik güçlerin etnosantrizmin hem kurumsal hem bireysel psikolojik biçimlerinin gelişmesinde etkileyici bir faktör olduğunu düşünmüşler, kendi grubuna olumlu, öteki gruplara olumsuz önyargılarla bakan etnosantrik kişilik yapısı üzerinde çalışmışlardır. Freud’un kuramından faydalanarak, etnosantrik davranışın katı ve basmakalıplaşmış bir iç grup (ingroup, benim grubum) ve dış grup (outgroup, başka gruplar) ayrımını oluşturduğu sonucuna varmışlardır. Bu noktada potansiyel faşist dedikleri, etnosantrik düşünceler ve buna bağlı olarak tutumlara sahip olan bir “yetkeci kişilik” tipinin ortaya çıktığını savunmaktadırlar (Akt. Şenel 1993: 132). Bu durum, insanlığın gelişim tarihi içinde yer alan düalist bakış açısının etnosantrizmdeki biz ve onlar / öteki bakış açısını

açıklamaktadır. Adorno'nun ortaya koyduğu “Otoriteryan (Yetkeci) Kişilik”, özellikle de sınıfsal temelde hiyerarşiye önem vererek, kendinden daha aşağıda olan kişilere ya da gruplara karşı önyargılı olan ve otoriteye inanan ve bağlı olan kişilik yapılarına sahiptirler.

Wilhelm Reich, Faşizmin Kitle Ruhunu Anlayışı adlı yapıtında ırkçı öğretilerin dolaylı yoldan toplumun ekonomik yapısına bağlı iken; dolaysız yoldan bu öğretiyi üreten ve toplumun ekonomik yapısıyla belirlenen insanların kişilik yapılarına bağlı olduğunu ve bu tür bir faşist ortamda insanların, akıldışı “kişilik yapıları” yani faşist kişilik yapısı kazandıklarını belirtmektedir. Reich, faşist kişilik yapılarının geliştiği Alman faşizminin temelinde ırk kuramının bulunduğunu, bu nedenle ırk kuramlarının faşizmin önemli bir parçası olarak gördüğünü belirtmektedir. Reich, burada çelişkileri içinde barındıran ırk kuramlarının akıldışı kökenine dikkati çekmektedir. Emperyalist amaçlara bağlı olan faşist ırk kuramının akıldışı çelişkili yapısını bozmak için iki işleve dikkat çekmektedir: 1.Emperyalist özlemlere biyolojik bir doğrulama kazanmak, 2. Milliyetçi duyarlılığın bilinçdışı duygusal güdülerini dile getirip bazı ruhsal eğilimleri gizlemek (2002: 104, 106, 107, 108, 109). Irkçı ideolojiler, ırk kuramlarını kendi amaçları için araç olarak kullanarak, çeşitli kılıflarla meşrulaştırmaya çalışmışlardır.

3.1.4. Irk Kuramları

Genetik, antropoloji ve öteki ilgili bilim dallarına göre “ırk”, kültürel, dilsel, etnik bir kavram olmaktan çok “biyolojik” bir kavramdır. Yapılan araştırmalarda bazı ırkların diğerlerine göre üstün niteliklere sahip olduğu iddiası kanıtlanmamış, “saf ırk” topluluklarının bulunamayacağı hatta melez ırkların gen havuzlarının zenginliğinden dolayı çevreye uyum sağlama kapasitelerinin daha fazla olabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Ancak ırkçı öğretiler, bilimsel temellere dayanmayan iddialarla, insanların eşit olup olmadıklarına dair etik sorunsalı, aslında biyolojik bir eşitsizlik sorunu gibi göstermeye çalışmaktadırlar. 17. yüzyılda, kapitalizmin gelişmesiyle birlikte sosyal bilimlerde de hızlı bir gelişme söz konusu olmuş ve ilk “ırk” tanımları yapılmaya başlanmıştır. Linnaeus adlı bilim adamı, insanları ilk defa sınıflandırarak, Afrikalı

Siyah, Amerikalı Kızıl, Asyalı Kahverengi, Avrupalı Beyaz ırklarına ayırmıştır. Ancak ırk ile ilgili ilk araştırmalarda bile Batı'lıların öteki halklarla ilişkili geleneksel düşüncelerinin izleri bulunmaktaydı: Avrupalılar aktif ve becerikli; Asyalılar sert, kibirli, cimri; Amerikalılar becerikli ama tembel olarak tanımlanmıştır. Günümüzde ise antropologların çoğu, insanları 3 ırka ayırmaktadır: Moğol ya da sarı ırk, Kafkasyalı ya da beyaz ırk, Zenci ya da siyah ırk (Şenel 1993: 32, 33, 34, 13, 14). Böylelikle ilk ırk kuramının bile önyargılı etnosantrik bakış açısıyla hazırlandığı ve bunların ileride ırkçılık öğretilerine zemin hazırladığı görülmektedir.

Tarih boyunca yapılan çeşitli bilimsel araştırmalarda, bazen insanlar deri rengine göre ırklara ayrılırken; bazen de kafa büyüklüğü, saç rengi, burun yapısı gibi çeşitli özelliklerine göre ırklara ayrılmıştır.

Kalıtımcı ırk kuramlarına bir örnek olarak 18. yüzyılın ikinci yarısında, Alman anatomisti Petrus Camper'in yaptığı araştırma verilebilmektedir. Camper, insan yüzünün ileriye doğru "fırlaklık" derecesini ölçmüş ve çeşitli ırklardan insanların "yüz aç"ılarını saptamaya çalışmıştır. Siyahların yüz açısı 70 derece; Avrupalıların (Beyazların) 80 derece olarak bulunmuştur. Bu durumda siyahlar yüz açılarının derecesi açısından maymunlara beyazlardan daha yakın olarak değerlendirilmiştir, çünkü maymunların yüz açıları 58 derecedir (Akt. Şenel 1993: 16, 17). Irk kuramlarına dayanan ırk ayrımcılığını destekleyen ırkçı ideolojiler, daha ilk araştırmalarda kullanabilecekleri malzemeyi bulmuşlardır. Siyah insanların hayvansı fiziksel niteliklere sahip oldukları yanılısaması yaratılarak, beyaz insanın hayvan ile ortak yönleri olan "öteki"si olarak tanımlanmaya başlanmışlardır. Böylelikle bazı ırkçı düşünürlerin ırk ile türü birbirlerine karıştırmak, bazı ırkları insanlar ile hayvanlar arasına yerleştirdiği dikkat çekmektedir. Oysa bilimsel olarak tür ve ırk ayrı kavramlardır; tür olarak insanların homo sapiens türüne ait olduğu, ırkların ise homo sapiens türünün alt türlerini oluşturduğu bilinmektedir.

Irk kuramları, ırklar üzerinde yapılan bilimsel araştırmalara dayanmaktadır. Oysa ırkçılık kuramları ya da öğretileri, ırk kuramlarını esas alarak kendilerini geliştiren

ideolojilerdir. Irkçılık ideolojileri genellikle muhafazakâr, gerici, tutucu, faşist ideolojilerle birlikte işlemektedir. Bunun en iyi örneklerinden biri Ulusal-Toplumcu Irk Kuramıdır.

Ulusal – Toplumcu Irk Kuramı, temelinde “ruh” ve “arılık” öğretisidir; evrensel cinsel yaşam düşmanlığı ile birlikte “cinsel arılık” öğretisidir. Cinsel duygulardan ve cinsellikten duyulan korku, dolayısıyla cinselliği bilinçaltına iterek bastırmaya çalışmak amaçlanmaktadır. Doğal cinsel yaşam karşısında öldürücü bir korku duyulmaktadır. Anaerkil toplumlarda kurulu olan cinsel düzen, ataerkil bakış açısıyla iffetli şehvet düşkünlüğü olarak tanımlanmakta, cinsel arzu “suçlu arzu” haline gelmekte ve cinsel yaşam şeytansılık ve aşağılık olarak değerlendirilmektedir. Görüldüğü gibi, anaerkil toplumsal sistemin doğal saydığı cinsellik, ataerkil toplumsal sistem tarafından yeniden düzenlenmiş ve olumsuzlanmıştır. Ancak cinsel etkinliğe karşı düşman tutum, ataerkil düzen kılıfıyla yaratılmış yapay bir korku olarak ortaya çıkmaktadır. Bu görüşte, bir ulusun en soylu görevinin “ırkın katıksızlığını, arılığını” korumak olduğu empoze edilmektedir. Çünkü başka ırklarla karışmak, kanın zehirlenmesi ile eş anlamlıdır ve üstün niteliklere sahip halkların çöküşüne neden olacağı savunulmaktadır (Reich 2002: 104, 112, 116, 117). Örneğin Hitler, insanlığı uygarlık yaratan, bu uygarlıkları temsil eden ve uygarlıkları yıkan ırklar olarak üç bölüme ayırmaktadır. Ari ırktan gelen insanları uygarlık yaratıcı; Asya halkları, Japonlar ya da Çinlileri, bir zamanlar ârilerden ödünç aldıkları uygarlıkları sürdürücü; Yahudileri ise uygarlık yıkıcı olarak sınıflandırmaktadır (105). Almanlar, efendilerinin ırkının üstünlüğüne inanmışlar, ârilerle âri olmayanların cinsel ilişkilerini “kan ayıbı” olarak nitelendirmişlerdir (109, 107).

3.1.5. Önyargı ve Stereotipleştirme

Önyargı ve önyargıyla bağlantılı olarak ırkçılıkla ilgili yapılan ilk bilimsel araştırmaların çoğu, 1920’li yıllarda tarihsel koşullara uygun bir biçimde ırkın öteki ırklara göre üstün olduğunu ispatlamaya çalışmaya yönelik araştırmalardır. Böylece söz konusu araştırmalar, beyaz ırkın öteki ırklara karşı gösterdiği önyargılı ve ırkçı

tutumları doğal bir tepki olarak rasyonalize etmiştir. 1930'lu, 1940'lı yıllarda ise medeni haklarda gelişmeler olmuştur. Bu durum önyargılı bakış açılarının değişmeye başlamasına neden olmuştur. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da yaşanan sosyal, politik, ekonomik bunalımlardan yararlanan Naziler, Alman ırkının üstün bir ırk olduğunu ve yeniden güçlü bir Almanya inşa edecekleri idealiyle, işsizlikten, enflasyondan...v.d., yorgun düşmüş kitlelere bir umut vermişlerdir. Faşist rejimler, toplumu yöneten seçkin bir lider olması gerektiğini ve her bireyin bu lidere kayıtsız şartsız boyun eğmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Liderlerine inanmayanlar gizli polis örgütleri tarafından (Nazi Almanya'sındaki Gestapo gibi) ya baskı kullanarak inandırılmakta ya da şiddet kullanılarak yok edilmektedir. Çünkü faşizme göre bazıları veya bazı ırklar üstün olarak yaratılmış seçkinler olarak yönetmek için yaratılırken; geri kalanlar yetersiz, basit, değersiz bireyler ya da ırklar olarak yönetilmek için yaratılmışlardır.

Dolayısıyla insanların doğuştan eşit yaratılmadığını, ırkların da eşit yaratılmadığını savunan faşizm, herkese eşit oy verme hakkı tanınan seçim, demokrasi gibi politik sistemlere de inanmamaktadır. Faşizm, halklarını kendi belirledikleri amaçları için, insanların duygusallığını kullanarak motive eden totaliter rejimlerdir. Hitler'in Alman ırkını üstün bir ırk olduğuna inandırması ve duygusal coşkularını kullanması, tarihteki en iyi örneklerden biridir. Bütünleşmeye hizmet eden bayraklar, heykeller, üniformalar, semboller, gösteriler, törenler, sloganlar içinde en ünlü olanı; Hitler'in selamıdır. Özellikle de II. Dünya Savaşı'nda Hitler tarafından uygulanan anti-semitist hareketler, savaşın bitimiyle Yahudi karşıtlığının, soykırımının yani ırkçılığın ulaştığı sonuçların tehlikeli boyutlarını gözler önüne sermiş ve bu da ırkçı ideolojinin eleştirel perspektifle değerlendirilmeye başlanmasını sağlayan nokta olmuştur.

Önyargının temelinde kategorileştirme eğiliminin yoğun olduğu görülmektedir. Bu kategorileştirme eğiliminin temelinde ait olunmayan bir grup veya bir grubun üyelerinin “olumlu” niteliklerinden çok, “olumsuz” nitelikleri ile ilgili negatif davranış ve tutumlar bulunmaktadır. Önyargı, bir gruba karşı önceden bireyin sosyalleşmesi sırasında bireysel olarak öğrenilmiş olumlu ya da olumsuz özellikler taşıyan peşin yargı

olarak tanımlanabilmektedir. Sınıflandırılan grup ya da grupların farklılıkları abartılarak “karşıtlık” olarak düalist bir yapı ile açıklanmaktadır. Olumsuz tutumlara yol açan psikolojik parametrenin nedenleri; olumsuz niteliklerle sınıflandırılan gruba ya da grup üyelerine karşı sevmeme, aşağı görme (özellikle de hiyerarşik olarak kendisinden aşağı bir sınıfta görme eğilimi), nefret etme, hor görme...v.d., duyguları bulunmaktadır. Bir grup hakkındaki olumsuz olabilecek bu genellemeler, değişime karşı direnç gösteren yapılarıyla da muhafazakâr bir tutum sergilemektedir.

Örneğin siyahlara karşı yapılan ırk ayrımcılığı, her dönemde ayrı bir hafta ile varlığını sürdürmüştür: Modern öncesi geçmiş geleneksel dönemde düalist bakış açısı ve etnosantrizmin varlığı gibi çeşitli unsurlar siyahları beyazların “öteki”si olarak konumlandırırken; modern dönem siyahların “aşağı” konumunu bilimsel temellere, yani ırk kuramlarına dayanarak “doğallaştırma”ya ve “haklılaştırma”ya çalışmış, dolayısıyla kapitalizmin kolonicilik dönemindeki “köle”ciliği “meşru”laştırmak için kullanılmıştır. Modern sonrası dönemde ise, “köle”lik, “gönüllü köle”liğe dönüştürülmüş (kölelerin ücretli işçi konumuna dönüşmesi ancak örneğin göçmen işçilerin daha düşük düzeyde çalıştırılması ile aşağı statünün dolaylı yollardan devamının sağlanması; azınlıkların Tüketim toplumunun beyaz ırkın standartizasyonuna uyum sağlamaya çalışması gibi) ve postmodernizmin azınlık haklarını öne çıkaran yaklaşımları ile sistem tarafından meşrulaştırılmış gözükse ancak özünde sisteme uyumlu yapıda “yeniden üretilen” bir “öteki” ideolojisi altında önyargıya dayanan ırkçılık maskelenmiştir.

Bu durum, Amerikan sinemasında da kendini göstermektedir. Üretim araçlarının sahibi olarak filmlerin finansmanını sağlayan ve yönetenlerin çoğunun beyaz erkekler olması, siyahların beyazların bakış açısıyla stereotipleştirilmesinde belirleyici olmaktadır. Ancak provokatif bir dile sahip olan Spike lee gibi az sayıdaki siyah yönetmenler, Amerika’da yaşayan farklı kültürlerden ve dünyanın farklı bölgelerinden gelmiş ırksal ve etnik toplulukların yaşama tarzlarını, kendi aralarında ve çevrelerindeki diğer azınlıklarla etkileşimlerinde meydana gelen sorunları, yaşadıkları ırkçı ve ayrımcı hareketleri, Amerikan sinemasına Afro-Amerikan bakış açısıyla taşımayı başarmaktadır. Lee’nin bakış açısı, Amerika’nın ve Amerikan sinemasının “Kaynaşma Potası”

(Melting Pot) anlayışının dışında kalmaktadır. Lee, 1989 yapımı olan **Do The Right Thing** (Doğru Olanı Yap) filminde değişimden yana kullanılacak yöntemlerle ilgili olarak iki önemli siyah liderin (Martin Luther King ve Malcolm X) farklı görüşleri arasında kararsız kalırken; 1991 yılında çektiği **Jungle Fever** filminde ise, farklı ırklardan olan İtalyan Amerikalı beyaz bir kadın ve Afro-Amerikalı siyah bir erkeğin ilişkisini anlatmaktadır. 1992 yapımı **Malcolm X** filminin jeneriği ise, 1991 yılında amatör bir kameramanın çektiği ve Los Angeles'te dört beyaz polis memurunun Rodney King adındaki bir siyahı dövmesinin görüntüleri ile provokatif bir şekilde açılmaktadır. Ancak sistemle entegre olan ana akım siyah yönetmenler ve oyuncular, sisteme karşı durmaya çalışanlara göre çoğunluğu oluşturmaktadır.

Bu noktada Miles'in (2000: 102) "ırk" tanımı açıklayıcı bir nitelik taşımaktadır: "İrklar, biyolojik gerçeklik olmaktan çok sosyal imgelerdir". Sosyal imgeler olarak, stereotipler, tüm dünyada "doğallaştırma" işlevini gören yaygın genellemelerdir. Bu durumda, Althusser'in devletin kültürel ideolojik aygıtı olarak belirttiği kitle iletişim araçları, çocukların ve yetişkinlerin ırk ve cinsiyet stereotipleriyle sürekli ve sık olarak karşılaştıkları kültürel alanı oluşturmaktadır.

Stereotip, önyargı ve ayrımcılık birbirleriyle deterministik bir ilişki örüntüsüne sahiptir. Stereotipler önyargının oluşmasına, önyargılar da ayrımcılığın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla stereotipler ya da kalıpyargılar, içlerindeki barındıkları sınıflandırmalarla, önyargıyı, ayrımcılığı ve ırkçılığı beslemektedir. Kısaca, bir grubun sınıflandırılması, o grubun stereotipleştirilmesine neden olmakta, bu da o gruba ilgili önyargı oluşumuna ve sonuç olarak o gruba karşı ayrımcılık yapılmasına sebep olmaktadır. Tarihsel süreç boyunca biyolojik kökenlere dayandırılan ırkçılık ideolojisinin, toplumsal temelli kaynaklarının analizi ve eleştirisi, ırkçılığın özellikle ekonomik ve kültürel alanda nasıl üretildiğinin anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

3.2. Toplumsal Temelli İrkçılık

İrkçılık, özünde bir grubun diğer gruplar üzerindeki egemenlik, hâkimiyet isteklerini gerçekleştirmek için, kendilerine üstünlük sağlamak ve ötekilere göre daha iyi koşullarda yaşayabilmek amacıyla önyargılı pratiklerin hayata geçirilmesidir. İrkçı uygulamalar geçmişte açık ırkçılık biçiminde, günümüzde ise çeşitli kılıflar altında varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Günümüzde ırkçılık açık biçimden örtük biçime dönüşmüş ancak bu dönüşüm ırkçılığın temel öğelerinden biri olan önyargının geleneksel biçimlerinin yok olduğu anlamına gelmemektedir. Tam tersine önyargının günümüzdeki şekillerinin fark edilmesinin zorlaştığı, hatta önyargıya sahip kimseler tarafından bile varlığının anlaşılamayabileceği ortaya çıkmaktadır. 1970'lerden beri araştırmacılar örtük ırkçılığın birbiriyle ilişkili birkaç şeklini araştırmışlar ve Sembolik İrkçılık, Kararsız İrkçılık, Modern İrkçılık, İtici İrkçılık olmak üzere dört biçimini bulmuşlardır. Sembolik İrkçılık görünürde eski tip ırkçılığa karşı çıkmakta ama ırksal azınlıklara yardım eden politikalara karşı çıkmak gibi tutumları nedeniyle dolaylı yoldan önyargılı davranmaktadırlar. Kararsız İrkçılık, etiketlenmiş ırk gruplarına karşı olumlu ve olumsuz duygular hissetmek arasında bir çelişki yaşamaktadırlar. Modern İrkçılık, ırkçılığı yanlış bulmakta ancak ırksal azınlıkların haksız istekte bulduklarını ve kaynakları çok fazla kullandıklarını düşünmektedirler. İtici İrkçılık, ırksal eşitlik gibi eşitlikçi ilkelere inanmakla birlikte, kişisel olarak ırksal azınlıklardan uzak durmaktadırlar (Plous 2003). Günümüzde örtük çağdaş ırkçılığın önemli bölümünü, kurumsal ırkçılık oluşturmaktadır.

3.2.1. Kurumsal İrkçilik ve Ayrımcılık

Bireysel önyargı, eylem haline dönüşmemiş bir tutumdur. Söz konusu tutum, davranışlarla gösterilerek eyleme döküldüğünde ırkçılık olmakta ve ayrımcılık başlamaktadır. Ayrımcılık, toplumun kurumlarında yerleştiklerinde, ortaya kurumsal ırkçılık olgusu çıkmaktadır. Bu noktada ayrımcılık, kurumsallaştığı zaman saklanmış

olmaktadır. Toplumda egemen olan kültürel inançlar, kurumlar, işlevlerinde demokratikmiş gibi davranarak, kurumsallaşmış ayrımcılığı gizlemektedir.

Rosado, toplumda esas olarak işleyen Bireysel Irkçılık, Kurumsal Irkçılık ve Kültürel Irkçılık olmak üzere üç tip ırkçılık bulunduğunu belirtmektedir. Kurumsal ırkçılık, Amerikan toplumundaki ırkçılığın en yaygın ve güçlü açıklamasıdır. Kurumsal ırkçılık uygulamaları, politikaları, güç düzenlemelerini yeniden düzenleme yoluyla insanların rengine karşı sistematik ayrımcılık yapmak için, toplumun kurumlarının yapılarının bilinçli manipülasyonudur. Temel sosyal kurumlar olarak kabul edilen aile, okul, iş ve hükümetin dört önemli temel sayılabilecek karakteristik niteliği bulunmaktadır:

- Kurumlar değişime dirençli olmaya eğilimlidir. Kurumlar bir kez kurulduğunda, ancak büyük güçlkle değişmektedir.
- Kurumlar birbirlerine bağlı olmaya eğilimlidirler. Aynı değerlere, kurallara ve çıkarlara sahip olmaya ve aynı grupları cezalandırmaya eğilim taşımaktadırlar.
- Kurumlar birlikte değişmeye eğilimlidirler. Kültürel devamlılık uğruna, bir kurumdaki değişimleri, genellikle diğer kurumlardaki değişimler takip etmektedir.
- Kurumlar önemli sosyal problemleri dikkate almaktadırlar. Çünkü kurumlar temel sosyal ihtiyaçlar için vardır.

(Rosado <http://edchange.org/multicultural/papers/caleb/racism.html>).

Bu bağlamda kurumların değişime dirençli, yavaş gelişmeye ya da birlikte gelişmeye eğilimli muhafazakâr yapıları, kurumsal ırkçılığın, ırk ayrımının devamında belirleyici bir yere sahip olmasını sağlamaktadır. Eşit olmayan statülerin mevcudiyeti ve devamlılığı, temelde ekonomik altyapı üretim ilişkilerinin etkilediği üstyapı ilişkilerinin önemli bir parametresini oluşturan kurumların ayrımcılık politikası ile sağlanmaktadır.

Ayrımcılık olgusunun “kurumsal” temelde olanı, toplum içindeki kamu veya özel kurumların stereotipleştirilen grup ya da gruplara karşı örtük önyargılı olarak oluşturduğu ve sürdürdüğü politikaya ve bu politikanın uygulanmasına dayanmaktadır.

Althusser'in devletin ideolojik aygıtları olarak tanımladığı kurumların ve bu kurumların ideolojilerinin pratiğini gerçekleştirerek destek veren devletin baskı aygıtlarının önemi "ayrımcılık" bağlamında dikkat çekicidir.

İrkçi cinayetlerle ilgili yapılan araştırmalarda, "kurumsal ırkçılığın" cinayetle ilgili polis soruşturmalarında önemli bir rol oynadığını göstermiştir. Azınlık etnik gruplarla polis arasında temel bir güvensizlik bulunmaktadır. Azınlık etnik gruplar, kurbanlar, şüpheliler, tanıklar hatta meslektaşları bile olsalar, polislerin kendilerine eşit davranacağı güvenini hissetmemektedirler (Phillips 2005: 358). Nitekim bu konuda yaşanmış bir olay tarihteki önemli yerini almıştır:

Kurumsal ırkçılık ve ayrımcılığa verilebilecek bir örnek olarak; Stephen Lawrence adlı genç bir siyah erkeğin 1993 yılında güney Londra'da ırkçı bir çete tarafından bıçaklanarak öldürüldüğü cinayet davası verilebilmektedir. Bu dava ile ilgili olarak şubat 1999 yılında Sir William Macpherson tarafından hazırlanan rapordan çıkan en önemli bulgu, kurumsal ırkçılığın oranının yaygınlığı olmuştur. Öldürülen Lawrence'ın akrabaları ve arkadaşları, 6 yıl boyunca polis soruşturmasının katili yakalamada ve adaletin önüne çıkarmada başarısız olduklarını ve polislerin soruşturmada yetersiz ve ırkçı tutum sergilediklerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Macpherson, kurumsal ırkçılığın soruşturmada önemli bir rol oynadığını belirtmekte ve kurumsal ırkçılığın her organizasyonda bulunabildiğini ilave etmektedir. Macpherson raporuna olumlu bakan hükümet, bu raporun sadece polis servisine değil, tüm hükümete meydan okuduğunu, ırksal eşitliğin gerçeklik haline dönüşmesi gerektiğini belirtmiş ve bunun için ırksal olayları yeniden tanımlayan yeni ırk ilişkileri değişikliği yasa tasarısı sunulmuştur. İronik olan, hükümetin ırkçılığın bir yandan üstesinden gelmeye çalışırken, diğer yandan kurumsal ırkçılığın yeni şekillerini oluşturmasıdır. Bu süreçte, ırkçılık ile teşvik edilen sosyal adalet arasındaki organik bağ görünüşte kaybedilmiştir (Bourne 2001: 7, 20, 14, 16).

Macpherson Raporunda kurumsal ırkçılık, kasıtsız önyargı, bilgisizlik, düşüncesizlik ve ırksal stereotipler yoluyla ayrımcılığa varan oluşumlar, tutumlar ve

davranışlar olarak tanımlanmıştır. Bu araştırmada kasıtsız önyargı (siyah personelin iş performansının adil olmayan bir şekilde değerlendirilmesi); ırksal stereotipleştirme (siyah kişinin mahkemeye bir davalı olarak katılmasından çok bir suçlu olarak katıldığı varsayılması) gibi devam eden örneklerinin olduğu ortaya çıkmıştır (Phillips 2005: 358).

Kurumsal ırkçılığın önemli bir bölümünü örtük devlet ırkçılığı oluşturmaktadır: Kurumsal ırkçılığın devlet ırkçılığı ile bir arada yürüdüğü görülmektedir: yasama meclisi, yönetici, yargı, kamu hizmetlerinin yönetimi (polis, hapisane, göç gibi), mahkemeler...v.d. Kurumsal ırkçılığı kamusal alanda suçlu ilan etmenin önemi bulunmamaktadır, çünkü ırkçılık gizli olarak arka kapıdan tekrar içeri girmektedir: göçler ve iltica kanunları ile, terörizme karşı yasalarla belirli mülteci organizasyonlarını yasaklama...v.d. Kurumsal ırkçılığa karşı savaş, aslında devlet ırkçılığına karşı daha büyük bir savaşın parçası anlamına gelmektedir: iltica yasalarına, sınır dışı edilmeye, durdurulmaya ve aranmaya, gözaltında ölümlere, okulda dışlanmalara, adaletin başarısızlığına karşı savaşın... (Bourne 2001: 19, 20). Sivanandan kurumsal ırkçılığı, sistematik ırkçılık olarak tanımlamaktadır (Akt. Bourne 2001: 10). Sistematik ırkçılığın tarihteki en önemli örneklerinden biri olan, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1863'te siyahların köleliğinin kaldırılmasının asıl nedeni; sanayileşen Kuzey'in "özgür emek" gereksinimidir. Federal Anayasa'daki "eşitlik" maddesi, 1875'te Jim Crow* yasasıyla, zencilere ayrı (ama eşit) kamu hizmeti sunulması biçiminde yorumlanmıştır. "Ayrı fakat

* **Jim Crow:** Thomas Rice adında bir İngiliz komedyen 1828 yılında Jim Crow adlı siyah bir karakter yaratmış ve bu karakterin sunulan aptallık ve aşağılık gibi olumsuz özellikleri yüzünden, "Jim Crow" ismi beyazların siyahları aşağılamak için kullandığı takma isimlerden biri olmuştur. Rice bu siyah temsili canlandırırken, yüzünü kömürle siyaha boyamıştı. Jim Crow stereotipi, ırk ayrımını destekleyen ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 1890'lı yıllarda kabul edilen yasaların da ismi olmuştur. Jim Crow yasalarına göre, kamusal alanların nerelerinde beyazların, nerelerinde siyahların oturacağına dair tabelalar asılmalıydı. Bu ayrımcı uygulamalar, kiliseler, otobüsler, okullar, lokantalar, dükkanlar...v.d. yerleri kapsamaktaydı. Hatta beyazların siyahlarla evlenmesi yasaklanmıştır. Bu yasalar, ancak Martin Luther King'in öldürülmesinden sonra yürürlükten kalkmıştır.

eşit” ilkesi yürürlüğe girdiğinde, Amerika’da görülen ırk ayrımcılığı böylelikle hukuksal temellere dayandırılmış ve bu uygulama, 1954 yılına kadar devam etmiştir (Şenel 1993: 142, 144, 145).

Günümüzde hukuksal anlamda ırk ayrımı yokmuş gibi gözükse de, küreselleşen kapitalizm ile birlikte, modern ırkçılığın dayandığı ayrımcılığın artık emek piyasasının içinden çıktığı, geçmiş dönemlerdeki köleliğin yerini ücretli gönüllü işçiliğin aldığı ve Amerika’ya göç ile gelen yabancılarla birlikte işçi sınıfının da kendi aralarında (beyaz işçiler ve yedek işçiler olarak da görülebilecek kadınlar ve azınlıklar) bölündüğü ve güçsüzleştirildiği görülmektedir. Böylelikle ırkçılığın, devletin onayıyla örtük bir biçimde kurumlaştırıldığı ve toplumdaki sosyal, siyasal, sınıfsal, cinsel, kültürel...v.d. gibi alanlarda ırkçılığın artmasına neden olduğu sonuçlarına ulaşılmaktadır.

Bu duruma bir örnek olarak Amerika Birleşik Devletleri’nde yapılan bir araştırma verilebilmektedir: “Amerika’da ırkçılık azaldı mı?” sorusunun cevabının kimin sorduğuna ve ne sorduğuna bağlı olduğunu düşünen McConahay, Hardee ve Batts, bu konuda bir araştırma yapmışlardır. Çağdaş ırk kuramı, ırksal davranışların duygusal boyutunun hayatın oldukça erken zamanlarında kazanıldığını ve bilişsel ve çaba ile ilgili unsurların değişmesinin çok zor olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle, toplumda duygusal unsurların, diğer unsurlara göre yıllar boyunca daha yavaş değiştiği ve ırk ilişkilerinde yeni ortaya çıkan konularda Amerikalıların pozisyonlarını etkilemeye devam ettiği gözlenmiştir. Kısacası, konular değişmekte ama olumsuz duygular sürüp gitmekte ve yeni konularla yer değiştirmektedir. Bu yeni kompleks konular, sadece ırksal yönleri içermemekte, ayrıca politik muhafazakârlık gibi ırksal olmayan felsefi yönleri de içermektedir. Sosyal psikolojik çağdaş ırk kuramı, çağdaş ırksal davranışların farklı algılayışlarını açıklamaya çalışmaktadır. Kuram, bu yüzyılın başlarındaki eski-moda ırkçılık biçimiyle, 1965’ten sonra sivil haklar hareketinin sonucu olarak yükselen ırkçılık biçimi arasında ikiye ayrılmaktadır. Eski-moda ırkçılık, yavaşça yerini çağdaş ırkçılığa bırakmakta ve böylelikle aslında ırkçılık temelde aynı kalmakla birlikte, görünürde davranışlarda kılıf değiştirmektedir. Bu nedenle ırkçılığın azalıp azalmadığına dair sorulacak soruların cevapları, kimin sorduğuna ve ne

sorduğuna bağlı olarak değişiklikler içerecektir. Çünkü ırkçılık denince akla eski-moda ırkçılık gelmekte, bu da geçmişe ait bir olgu olarak görölmektedir. Dolayısıyla çağdaş ırkçılık yüzeyde belirlenemeyen ve kabul edilmeyen, onaylanmayan konumundadır (1981: 563, 564, 565, 587, 578).

Amerika'da görünürde her ne kadar ırkçılık azalmış gibi görünse de, Beyaz Amerikalılar siyalara karşı direniş göstermiştir. Bu direniş aslında Amerika'da ırkçılığın güçlü olduğunun bir kanıtıdır. Dolayısıyla Amerika'da ırkçılık azalmamakta, yalnızca farklı bir boyuta taşınarak gizlenmektedir.

“Öteki” kavramı, güçlü bir olumsuzlama, onaylamama ve dışlama anlamlarını içeriğinde taşımaktadır. Eski moda ırkçılıkta bazı ırkların hem biyolojik hem de karakteristik niteliklerinin üstün görölmeleri ve bazı ırkların da değersiz, niteliksiz ve aşağı konumda görölmeleri, aslında çağdaş ırkçılıkta öteki kavramının içinde modernize edilmiş bir şekilde ideolojisini sürdürmektedir.

3.2.2. Dışlama ve Dahil Etme

İrk ve cinsiyet ayrımcılığındaki ekonomik eşitsizlikler, toplum içinde “sınıf” temelinde düzenlenmektedir. Modern toplumlardaki çeşitli eşitsizlik biçimlerinin en önemlisi olan ekonomik eşitsizlik, var olan tüm eşitsizliklerin önemli bir altyapısını oluşturduğu için, sınıf temeline, toplumsal tabakalaşmaya dayanmaktadır.

Toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf; biri diğerine bağlı olarak yaşam koşullarının ve yaşamdaki değişikliklerin oluşumunu sağlayan, farklılaşma ve tabakalaşmayla ilişkileri içeren temel sosyal ayrımlardır (Anthias 2001: 846). Bu nedenle “sınıf” kavramı, cinsiyet ve ırk ayrımcılığının oluşmasına zemin hazırlayan anahtar kelimelerden biri olmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, ırksal köken, etnik köken ve sınıfla arasındaki ilişki örüntülerinin iç içe geçmiş olduğu görölmektedir. Zaten ırk ve toplumsal cinsiyet nüfusun düzenlenmesi için sınıflandırılan ve homojenleştirilen sınıflardır.

“Sınıf” kavramı, toplum içindeki sosyal ilişkilerin merkezinde yer alan ve toplumsal üretim içindeki yerlerine ve üretim araçları ile olan ilişkilerinin konumuna göre birbirlerinden farklılık gösteren gruplardır. Köleci toplumlarda köle sahipleri ve köleler, feodal toplumlarda feodaller ve serfler, burjuva toplumunda kapitalistler ve proleterler, sınıflı toplumların temelinde yer alan sosyal zenginlikten ya da ekonomik kaynakların üretimine ve düzenlenmesine göre pay alma oranları ölçüsünde toplumsal katmanlaşmayı temelde yaratmışlardır. Toplumsal yapı içindeki eşitsizliğe dair bu ekonomik uygulamalar genellikle kaynağın aşağılama ve ayırma yönteminin kullanılmasıyla eşit olmayan kullanımını amaçlamakta ve sonuçta özellikle sınıfsal anlamda hiyerarşik farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Ancak kaynak dağılımının eşitsizliği sadece ekonomik sonuçlar yaratmamakta; aynı zamanda politik, toplumsal, kültürel gibi diğer alanlarda da belirleyici olmaktadır.

Aynı zamanda sınıf, bireylerin sosyal rolleri, işi, ilişkileri, eğitim referansları, mülkiyet sahipliği, yetenekleri...v.d., içermekte ve yine ait oldukları etnik gruplar, kökenleri, dinleri, derilerinin rengi gibi bir çok özellikleriyle de konumlandırılmaktadır. Sınıflar arasındaki dengesizlik, tarihsel süreç boyunca çelişkilerin doğmasına ve çıkar çatışmalarına neden olarak köleci toplumdan itibaren sınıf mücadelesinin oluşmasına neden olmuştur.

Örneğin Nesbit, sınıf kavramının hâlâ Amerika Birleşik Devletleri’nde etkili bir güç olduğunu, zengin ve yoksul arasındaki boşluğun gittikçe büyüdüğünü ve Amerikan toplumunun ideolojik köşe taşı olan insanların eşit yaratıldığına dair düşünceye rağmen, kadınların hâlâ erkeklerle eşit olmadığını, azınlıkların da beyazlarla eşit olmadığını ifade etmektedir (2006: 184).

Nesbit, sosyal sınıfın, çoğunlukla eğitim, iş ve sosyal alanlardaki başarı faktöründe önemli bir belirleyici olduğunu vurgulamaktadır. Bireysel ya da toplumsal olarak sevelim ya da sevmeyelim, inandığımız ve yaptığımız her şeyin, ekonomik ve toplumsal düzendeki yerimiz tarafından etkilendiğini belirtmektedir (2006: 171, 172).

Kapitalist toplumlar, çeşitli biçimlerdeki sermayenin kontrolü ve mülkiyet sahipliği ile ilişkilendirilen ayrıcalık ve gücün hiyerarşisi olarak sınıflara ayrılmaktadır. Eşitsizlik üzerine kurulan kapitalist sistemler devamlıdır. Kapitalist sistem kurbanların başarısızlıklarının sorumlularının kendileri olduğu yönünde hareket etmektedir. Bu yolla, baskın olan gruplar, mevcut durumlarını ve kendi düşüncelerinin hegemonyasını, kendilerinden daha az güçlü olanların güçlü bir meydan okuması ile karşılaşmadan sürdürebilmektedirler. Kapitalist ideolojinin etkilerinden biri, bireysel kimliğin örtük bir güç olarak sınıfla ilişkili olmadığı düşüncesini güçlendirmek olmuştur (Nesbit 2006: 173, 176).

Amerika Birleşik Devletleri'nde egemen kapitalist sistemin serbest piyasa ekonomisine dayanan girişimci özelliklere sahip bireyciliğin ağırlığı, filmlerine de yansımaktadır. Filmlerde sosyal sınıf temalarından çok, bireycilik esas alınmaktadır. Filmlerin anlatı yapısı içinde haklarını savunan ve kendi haklarının bilincinde olan mücadeleci ve rekabetçi bireyler, birer kahraman olarak sunulmaktadır. Böylelikle bireycilik ön plana çıkartılarak, sosyal sınıflar daha az önemliymiş gibi gösterilmektedir. Filmlerde verilen mesaj, bireyin çok çalışarak, eğitim gibi sistemi meşrulaştıran kurumları kullanarak başarılı olabilmesinin kendisine bağlı olduğu ve sosyal sınıfını ve statüsünü bu yolla değiştirebileceğidir. Bu nedenle sosyal sınıfların bireyciliğin arkasına gizlendiği görülmektedir. Bireyin sosyal sınıfını çok çalışarak değiştirebileceği mesajı, sosyal sınıfları ve bu sınıflara aidiyeti meşrulaştırmakta ve doğallaştırmaktadır.

İrkçi tutum, yabancı olanın dışlanması, reddedilmesi ve kendinin ayrıcalıklı olduğunun onaylanması üzerine kuruludur. Birey kendi kimliğini ötekinin karşısında güçlendirerek oluşturmaktadır.

Anthias, hiyerarşi ve eşitsiz kaynak dağılımı süreçlerinin, “aşağılama” düşüncesi eşliğinde işlediğini ve bu durumun da aşağı sosyal bir konum olarak “öteki”liği inşa ettiğini belirtmektedir. İkili bölünmenin bir tarafı standart olarak görülürken, öteki tarafı yalnızca “farklı” değil, “yetersiz” de kabul edilmektedir (2001: 845). Dışlama tutumları,

kurumsal ırkçılık ile paralel olarak; yabancı düşmanlığı, emek piyasasındaki ekonomik hiyerarşi, sivil haklar, eğitim koşulları, iş başvurusu gibi birçok süreci içermektedir.

Anthias, dışlamayı tehdit eden bir başka sürecin dışlamanın tam tersi olduğunu ileri sürmektedir. Bu ikincil statüye koyma, sömürme ve asimilasyon dışlamanın karşıtı olan “dahil etme”nin bir çeşididir. Ancak bu bağlamda dışlama kötü, dahil etme iyi bir şey olarak algılanmamalıdır (2001: 839). Görüldüğü gibi ırkçılığın tek biçimi dışlama tutumu ile gerçekleşmemekte, farklı formülasyonlarda örtük olarak bulunmaktadır. Artık kapitalist sistemde dışlama değil, sistemin içine yerleştirerek, sistemle entegrasyon süreci önem taşımaktadır. Kapitalist sisteme entegrasyonun önemli parametrelerinden birini eğitim kurumları oluşturmaktadır. Bireyin yaşamındaki sınıfsal konumunda da belirleyici olan önemli etkenlerden biri aldıkları eğitimin niteliği ve derecesidir.

Nesbit’e göre, kapitalist sınıf sisteminin bir parçası olarak eğitimin temel rolü, kapitalist üretimin gerektirdiği sosyal ilişkileri teşvik etmek, üretmek ve korumaktır. Kapital iki şey gerektirmektedir: belli tipte çalışanlar ve toplumsal denge; ve sınıf ilişkilerinin ideolojik kabulü. Bu da eğitimle sağlanmaktadır. Çünkü eğitim, genellikle baskın olan değerleri aşmaktadır. Eğitim sistemleri, hegemonya için en önemli araçlardan biridir, böylelikle topluma benimsetilen ve sürdürülen baskın düşünceler, normal ve doğal olarak benimsenmektedir. Bu nedenle, gruplar ya da bireyler, kendi durumlarının ayrıcalığını ve gücünü korumak ve sosyal ilişkilerin var olan kalıplarını yeniden üretmek için, eğitim sistemini, kurumlarını, politikasını, yaklaşımlarını ve uygulamalarını düzenli olarak kullanmaktadırlar. Eğitim sistemi, ironik olarak, sosyal yeniden üretimdeki rolünü meşrulaştırmaktadır. Örneğin eğitimsel kurumlar genellikle orta sınıf alanındadırlar; eğitim kurumlarının politikaları, uygulamaları daha çok orta sınıf değerlerinin lehindedir. Nesbit, yetişkinlerin eğitiminin hiyerarşik güç ilişkilerini şekillendirmede de önemli bir rol aldığını belirtmektedir. Ancak eğitim sistemi aynı zamanda insanların hegemonyaya karşı çıkmalarını da sağlayabilmektedir: onlara baskıcı sosyal yapılara ve davranışlara karşı nasıl direneceklerini ve meydan okuyacaklarını göstererek yardım edebilmektedir (2006: 172, 173, 178, 177, 183).

Siyahlara uygulanan dışlama ve dahil etme tutumlarının, siyahların sınıfsal gelişiminin tarihi ile olan ilişkisi, günümüzde var olan ayrımcılık uygulamalarının temelini oluşturmaktadır.

Bu konuda yapılan en eski araştırmalardan biri, 1899 yılında W.E.B. Du Bois, Philadelphia'daki siyah toplumun organizasyonuna dair dört çeşit tipoloji olduğu sonucuna vardığı araştırmasıdır: zengin, hali vakti yerinde olan siyahlar; çok iyi çalışan ve saygılı siyah işçiler; çalışmak için çabalayan ancak işin sonuna güç bela ulaşabilen yoksulluğu hak eden siyahlar; çok yoksul olan siyahlar. Bu tabakalaşma sistemi, endüstrileşmenin ilerlediği yıllarda ortaya çıkmıştır. Bugün, bir yüzyıl sonra, Du Bois'in tipolojisinin modifiye edilmesini gerektiren endüstriyalizmin gelişmesi, iki dünya savaşı, kırsal güneyden Philadelphia'ya ve diğer kentsel bölgelere kuzeye ve güneye büyük bir siyah göç gibi birçok tarihsel olay gerçekleşmiştir. Siyahlar Avrupalı göçmenlerle rekabete girmişler ve önemli derecede ırksal ayrımcılıkla karşı karşıya kalmışlardır ve bu dönemde siyah gettolaşma kurumlaşmıştır. Sivil haklar hareketi ve 1960'ların yaygın sivil karışıklıklarından sonra, siyahlara çeşitli biçimlerde sosyoekonomik sistemlere ya da alanlara giriş açılmıştır. Irksal birleşmelerde doğrulayıcı eylemler ve diğer kamu politikaları, ırksal gerilimleri çabucak düzeltmiştir. Bu politikalar, orta sınıf siyahların ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır ve siyahlar arasında topluma dahil olmaya dair duygular yaratılmıştır ancak bu durum büyük oranda beyazların kendilerine haksızlık yapılmış gibi hissetmelerine ve genelleştirilmiş bir tehdit duygusunu hissetmelerine neden olmuştur. Çalışan siyahlar ile orta sınıftan siyahların arasında oluşan sosyal ve ekonomik çatlaklar, beyazların ve daha sonra yüksek sınıf olacak olan orta sınıf siyahların, şehirden ayrılarak şehir dışındaki işlere yönelmeleri ve şehir içinde kalan çalışan sınıfın ileride tehlikeli, yoksul, siyah ve istenmeyen olarak görülecek komşuları ile kalmaları ile sonuçlanmıştır. Zamanla siyah toplulukların çoğu işsizlik yüzünden ailelerine bakamayacak hale gelmiş ve ortaya "getto yoksulluğu" çıkmıştır. Çeşitli alanlarda, uyuşturucu ticareti ve diğer unsurlar ise, bu bölgelerdeki gizli ekonomiyi oluşturmuştur (Du Bois (1899) 1966); (Massey ve Denton 1993); (Blumer 1958; Glazer 1989); (Spear 1967; Franklin 1979; Massey and Denton 1993); (Wacquant and Wilson 1989; Anderson 1990, 1999a) Akt.

Anderson 2000: 55). Günümüzde Afro-Amerikalıların sosyal sınıfları Du Bois'nin zamanından farklıdır ancak hâlâ 4 temel grup ayırt edilebilmektedir (63):

1. Gelişen seçkin siyah sınıf (The growing black elite)
2. Orta sınıf (The middle class)
3. İşçi sınıfı (The working class)
4. Alt sınıf (The under-class)

Üst sınıf, elit, seçkin, ayrıcalıklı ya da zengin siyahlar, profesyonel Afro-Amerikalı sınıfların ilk örnekleri olarak, doktor, avukat, profesör ve diğer küçük işlerin uzmanlığı gibi işlere sahip olmayı başarmışlar ancak yine de kendilerini marjinal hissetmekten kurtulamamışlardır. Açık renk derileri ile siyah toplumun renk otokrasisinde (colortocracy*) en üstte konumlandırılmışlardır. Siyah seçkinler ya da ayrıcalıklı siyahlar, kendi açık renk derilerinin koyu renk derili siyahlardan daha değerli bulmakta ve bu mirasın devamı için kendi aralarında evlenmektedirler. Siyah toplum içindeki yüksek statüleri ama beyaz toplum içindeki aşağı statüleri ile, ırklarının lideri olma düşüncelerine inanmışlar ve teşvik edilmişlerdir. Onlar "beyaz" nitelikleri ile; açık renk deri, ince burun ve dudaklar ve tuhaf olmayan iyi saçları ile kendileri ile gurur duymaktadırlar. Kendilerini ortalama koyu derili siyahlardan üstün görmekte; beyazların siyah karşıtı önyargılarını bazen taklit etmekte ve dile getirmektedirler; çünkü beyazların korkularını, kaygılarını ve değerlerini anlamakta ve paylaşmaktadırlar. Gerçekte açık renk siyahlar, beyazlardan daha çok siyahları aşağı olarak konumlandırmaktadır. Ancak ironik olarak, koyu renk siyahlar onlara bakıp, onları ırklarının liderleri olarak görmekte ve onlara sahip çıkmaktadırlar. Sonuçta bu liderler, tüm siyah toplumunun isteklerini somutlaştıran kişi haline gelmektedir, bunun da nedeni fiziksel olduğu kadar daha gösterişli olan davranışları ve başarılarıdır. Onların başarıları, ırksal gurur duygularına ilham vermekte ve tüm siyahların olumlu olarak görülmesini teşvik etmektedir. Tüm siyah toplumu

* **Colortocracy** (Renk Otokrasisi): Siyahlar arasındaki deri renginin açıklık ve koyuluk durumlarına göre ayrılaştırılması, siyahların siyah toplum içindeki statülerinin buna göre belirlenmesi, açık renk derili siyahların kendilerini kahverengi ve koyu renkli siyahlara göre üstün görerek, diğer gruplar üzerinde egemenlik kurması.

tarafından “ırklarının en iyileri” olarak kabul edilmektedirler. Ayrıca çokça yüksek statü ile, başarı ile ve topluma uygunluk ile birleştirilmişlerdir; koyu renk siyahlar ise aşağı statü ile, kötülük ile, kabalık ile ve “sokaklarla” birleştirilmiştir. Bir siyahın beyazın deri rengine ve fenotipine olan yakınlığı, toplum içinde daha fazla kabul görmesine neden olmaktadır (Anderson 2000: 56, 57, 58).

Kısaca elit, seçkin, ayrıcalıklı siyah sınıflar, genellikle eğitilmiş, zengin, üst statüde olan açık renk tenli siyahlardan oluşmakta ve ironik bir şekilde koyu renkli olan siyahlara karşı ayrımcı uygulamayı beyazlara hak vererek desteklemektedir. Orta sınıf siyahlar ise, daha az eğitilmiş, genelde kahverengi tenli ve bazen de koyu siyahların yer aldığı bir sınıftır.

Genellikle öğretmenler, sosyal hizmet görevlileri, sistem mühendisleri ya da başarılı girişimciler ve küçük iş yeri sahipleri olan orta sınıf siyahlar, beyazlarla kültürel asimilasyon konusunda kararsız kalmışlar ve çoğunluğu bir amaç olarak asimilasyonu reddetmiş ya da en azından tam olarak desteklememiştir. Ancak ironik bir biçimde, çoğunluğu zaten aile isimleriyle, dilleriyle, yaşam tarzları ve temel kültürel değerleri ile asimile olmuşlardır. Beyaz orta sınıfla karşılaştırıldıklarında, sosyo-ekonomik statüleri düşüktür. Çok iyi eğitim görmüş ve iyi ücret veren işlerde çalışan siyah orta sınıfı, ırksal karma toplumların yaşadığı gettolardan uzaklaşmaktadır. Polis silahsız bir siyaha zarar verdiğinde, Rodney King olayındaki gibi, ayrımcılığın kurumsal uygulamaları ile karşılaşmışlar ve orta sınıf siyahlar içinde buldukları durumun tehlikesini anlamışlardır. Bu gerçek orta sınıf siyahların diğer siyahlarla birleşmelerine ve ırksal olaylar üzerinde düşünmelerini sağlamıştır. Çoğunluğu hafta içi işten sonra akşamları, kendilerini geliştirmek için üniversitelere, dil kurslarına, müzik derslerine...v.d. gitmişlerdir ancak yine de ayrımcılıkla karşılaşmışlar ve cesaretleri kırılmıştır. Ama yine de olumlu tutumlarla, kendilerini kabul ettirmek için ısrar etmişlerdir. Bazıları sosyo-ekonomik statü basamaklarını hızla tırmanırken gettolardan taşınmışlar, ama arkalarında gettolarda bıraktıkları yoksul siyahlar için suçluluk duymuşlar ve onlara yardım etmişlerdir. Ancak orta sınıf siyahların sosyal ve ekonomik başarılarına karşın, hâlâ beyazlar tarafından uygulanan önyargı ve ayrımcılık ile karşılaşmaktadırlar. Bu

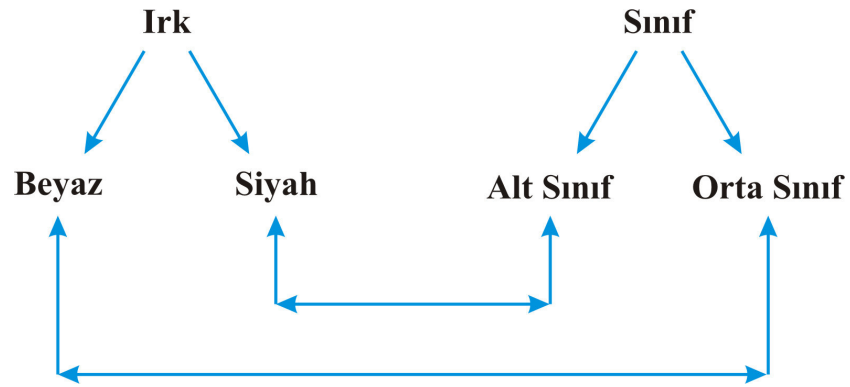
durum orta sınıf siyahları yabancılaştırmakta, asimilasyona karşı cesareti kırılmakta ve sinikliğe teşvik etmektedir (Anderson 2000: 65, 66, 67, 75).

İşçi sınıfı genellikle koyu renkli siyahların oluşturduğu bir sınıftır. İşçi sınıfı siyahların çevresinde organize oldukları düşünce, kendilerinin toplumun çoğunluğu tarafından sistematik bir şekilde dışlandıdır. Bu sosyal ve ekonomik engellerin üstesinden gelebilmenin yolu, toplumun çoğunluğuna saygı duymak ama ortalama beyaz bir insandan daha çok çalışmak, her zaman kanunlara uymak ve saygılı olmaktır. Genellikle işçi sınıfının siyahları saygılı, terbiyeli, iş ahlakına sahip, kiliseye düzenli gitme gibi olumlu karakteristik niteliklerle betimlenirken; alt sınıftan çok yoksul olan siyahlar, genellikle sokaklarla özdeşleştirilmişlerdir. Bay ve Bayan Johnson, saygılı işçi sınıfının iyi bir örneği ve şehir içinde çalışan eski işçi sınıfının ikonlarıdır. Tüm yaşamları boyunca çalışmışlar, emekli olduklarında yaşadıkları gettoda uzak bir ev almışlar ama yine de gettoda kalan yoksul komşuları ve umutsuzluk için üzölmüşlerdir (Anderson 2000: 59, 67, 69, 68).

En alt sınıf olan çok yoksul siyah sınıf, koyu renk siyahlardan oluşan, işsiz, günlük işlerle geçinen, hayatta kalma mücadelesi veren eğitimsiz, sokaklarda yaşayan...v.d. siyahlardan oluşmaktadır. Bu grupta yer alan siyahlar genellikle potansiyel suçlu ya da hastalıklı, uyuşturucu veya alkol bağımlısı olan kurbanlar olarak görölmektedir.

Siyahlara ilişkin varılan yargılarda ırkın ve sosyal sınıfın etkisine dair bakış açıları üçe ayrılmaktadır: birincisi ırkın etkili olduğunu ileri sürerken; ikincisi sosyal sınıfın üzerinde durmakta; üçüncüsü ise ırk ve sosyal sınıfın kesişmesinin etkisi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Birinci bakış açısında sosyal psikolojik çalışmalar yer alırken, bilinçli ya da bilinçsiz düzeyde ötekilerle olan karşılıklı etkileşimi ve kararları etkileyen ırksal önyargılar ve stereotipler üzerine odaklanılmaktadır. Sosyal sınıfın önemini vurgulayan ikinci bakış açısında, bir siyahın ırkının, siyahın sosyal duruşundan ya da saygınlığından önemli olmadığı savunulmaktadır. Amerikan toplumundaki siyahlar hakkındaki genel görüşün onların alt sınıfı oluşturduğu, aşağı bir ırktan

geldikleri, düşük statülerinin normal olduğu, dolayısıyla ırklarından daha çok sınıfsal durumlarının siyahlar hakkındaki kararlarda etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca sınıf önyargısının, ırksal önyargıdan daha etkili olduğu görülmektedir. Geleneksel ırk stereotipleri ile ilişkili olarak, beyazlar düşünüldüğünde, orta sınıf akla gelmekte ancak siyahlar düşünüldüğünde alt sınıf akla gelmektedir. İrksal stereotipler, sosyal sınıf kategorilerine göre açıklanabilmektedir. Ancak ırk ve sosyal sınıf etkileşimini savunan üçüncü bakış açısı, ırk ve sınıf etkisini en iyi kavramsallaştıran bakış açısıdır. İrk ve sınıf kategorilerini zorla ayrı olarak kabul etmektense, ırk ve sosyal sınıf birleşimi çok daha açıklayıcı anlamlar üretmektedir. Örneğin New York şehrinin metrosunda yapılan bir araştırmada, siyah ve beyaz yolcular, iyi giyimli orta sınıftan insanlara yardım etmeye eğilimli; kalp krizi geçiren yine orta sınıftan siyah ya da beyaz kurbanı eşit olarak yardım etmişlerdir. Ancak alkol kokan, dağınık görünen alt sınıftan bir kurbanı, sadece kendi ırkından kişiler yardım etmişlerdir. Sonuçta, araştırmalarda görüldüğü gibi, ırk ve sosyal sınıf etkileşimi modeli, etkileri anlamak açısından kullanışlı kavramsallaştırmaya daha uygundur. Kısaca beyazlar orta sınıfın temsilcileri olarak sunulurken, siyahlar alt sınıfın temsilcileri olarak sunulmaktadır. Beklentiler alt sınıftan siyahlar ve orta sınıftan beyazlardır (Bakınız şekil 1); beklenilmeyen ise alt sınıftan beyazlar, orta sınıftan siyahlardır (Weeks, Lupfer 2004: 974, 973).



Şekil 1: Siyah ve beyazların ırk ve sınıflara göre beklenen prototipleri.

Siyahlara ilişkin önyargıların açıklanmasında kullanılan bu üç bakış açısından ilki ve üçüncüsü araştırmalar için daha işlevsel bir görünüm sergilemektedir. İlk yaklaşımda siyahlar ırklarına göre değerlendirilmekte, sosyal psikolojik bir bakış

açısıyla önyargılar ve stereotipler sürecin açıklanmasında önem kazanmaktadır. Üçüncü bakış açısında hem ırkın hem sınıfın önemli olduğu ileri sürülmekte, özellikle de bu iki etkenin etkileşimli olarak değerlendirilmesinin gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Her iki görüşte siyahlar hakkında toplum içinde verilen yargıları açıklamaktadır:

- Siyahlar ırksal önyargılardan ve stereotiplerden etkilenmektedirler,
- Siyahlar, ait oldukları sınıflarına göre değerlendirilmektedir.

Alt sınıflardan gelen siyahlar, genelde “ırk”larına göre; orta sınıftan gelen siyahlar temelde “sosyal sınıf”larına göre sınıflandırılmaktadır. Sosyal sınıf önyargısı, kendi sosyal sınıfından olmayanlara karşı olumsuz tutumlar olarak değerlendirilebilmektedir (Weeks, Lupfer 2004: 972, 977). Kapitalist sistemle entegrasyonu sağlamayı başaran siyahlar, ekonomik (mülkiyet sahibi olma, zengin olma gibi) ve politik (prestijli bir iş sahibi olma, devletin yüksek kademelerinde çalışma gibi) alanda kazandıkları “güç”den dolayı, “sınıf”larına göre sınıflandırılmaktadır. Oysa kapitalizmin serbest piyasa ekonomisine entegre olamayan siyahlar, alt sınıflarda kalarak olumsuzlanmakta ve “ırk”larına göre haklarında yargıya varılmaktadır.

Delgado’ya göre, toplum yoksulluğu tolere etmekte, yoksulluğun ve ırkın kompleks yollarla kesiştiğini ileri sürmektedir. Öyle ki, çok fakir azınlık ailelerinin çıkmazı, beyaz benzerlerinin derecesinden farklılık göstermektedir. Beyazların yoksulluğu, genellikle bir ya da iki jenerasyonda son bulmaktadır. Örneğin Colombia bölgesinde her gün %60 siyah erkek, ceza adalet sisteminde hapisanede, şartlı tahliye...v.d. tuzağa düşürülmektedir. Beyazları öldüren siyah erkekler, siyahları öldüren beyazlardan oran olarak hemen hemen on kez daha fazla idam edilmektedir. Ayrıca hapisanede olan siyah erkeklerin sayısı, bir üniversiteye devam eden siyah erkeklerden daha fazladır (2001: 110, 113).

Örneğin **Monster’s Ball** (Kesişen Yollar, 2002) adlı filmde ana temalar ırkçılık, ırklar arası aşk, ölüm cezası gibi konulardan oluşmaktadır. Filmde alt sınıftan siyah genç ve çok güzel bir kadın ile orta sınıftan beyaz orta yaşlı bir erkeğin aşkı

anlatılmaktadır. Filmde Lawrence adında bir siyah, bir polis memurunu öldürdüğü için idam cezasına çarptırılmıştır. Karısı Leticia kocasından nefret etmekte, oğlu obezite hastası olan Tyrell ise babasını idol olarak görmektedir. Leticia, oğlunu obezite hastalığından dolayı sürekli fiziksel ve psikolojik olarak aşağılayarak baskı altında tutmaktadır. Garson olan Leticia, alt sınıf siyah ailelere iyi bir örnek oluşturmaktadır. Sürekli işinden ve yaşadığı evden çıkarılma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Yaşadığı bu mücadelenin acısını ve öfkesini özellikle de oğlundan çıkarmaktadır. Kocasının ölüm cezasını uygulayacak olan hapisane görevlisi gardiyan beyaz Hank'in ise, son derece aşırı ırkçı bir babası ve ırkçılığı benimsemeyerek siyahlarla birlikte yaşayan oğlu ile araları açıktır. Leticia kocasının idamından sonra oğlunu trafik kazasında kaybeder. Oğlu öldükten sonra “Amerika’da siyah bir erkek bu kadar şişman olmamalıydı...” diyerek ağlar. Çok sert ve baskıcı bir babadan etkilenerek ırkçı düşünceler arasında büyümüş olan Hank ile Leticia’nın yolları kesişir. Her ikisinin de ailesinde yaşanan acılar birbirlerine yakınlaşmalarına neden olur. Böylelikle orta sınıftan beyaz erkek, alt sınıftan siyah kadına aşık olunca babasına karşı çıkar ve siyah kadının yanına gider. Irkçı düşüncelerle yaşamı şekillenmiş olan orta sınıftan beyaz Hank ile kocasını ve oğlunu trajik bir şekilde kaybetmiş olan alt sınıftan siyah Leticia arasındaki aşk ilişkisi, Spike Lee’nin yönettiği **Jungle Fever** (1991) filminin günümüze bir uzantısı gibidir. Her iki filmde de beyaz ve siyah ırkları arasındaki tabuların yıkılmasının doğal bir süreç içinde verildiği görülmektedir. Ayrıca **Monster’s Ball** filmi ile Amerikan tarihinde ilk defa siyah bir kadın oyuncu, en iyi kadın oyuncu Oscar’ını kazanmıştır. Sistemin beyazlaşan siyah kadınları meşrulaştırdığı görülmektedir. Çünkü oyuncu Halle Berry siyah ırkının fiziksel açıdan en güzel temsilcilerinden biri olarak, beyazlarınkı gibi kalkık bir burna, incecik bir vücuda, pürüzsüz bir tene, düzgün bacaklara...v.d. sahiptir. Dolayısıyla tüketim toplumunun beyaz kadın standardına her yönüyle uymakta, sisteme uyum sağladığı için ödüllendirilmekte ve siyah ırkına örnek teşkil etmektedir. Ayrıca Halle Berry’nin tezin araştırma bölümünde incelenecek olan **X-Men** filmindeki Storm rolünde beyaz peruğu ile sistemde beyazlaşmış siyah kadını temsil ettiği görülmektedir.

Siyahların genel söylemi, sistem tarafından toplum içinde kurban konumuna düşürüldükleridir. Ancak artık ırkçılık tek yönlü olarak beyazlardan siyalara doğru olmamakta, günümüzde siyahlar da beyazlara karşı önyargılı ve ırkçı düşünceler taşımaktadırlar. Hatta siyahlar arasındaki aynı ırksal gruba ait olmanın sahip olduğu değer olumlanmakta ve gruplaşma eğilimleri artmaktadır.

Du Boi'nin geleceği gören gözlemleri takip edildiğinde; 21. yüzyılda problemin hâlâ deri rengi olduğu, deri renginin eşitsizlik konularını daha problematik hale getirdiği, yapısal yoksulluk, işsizlik, yabancılaşma, toplumsal patolojilerin sonucunun, kurbanın üzerine suç olarak yıkıldığı görülmektedir. Siyah toplumun sınıf yapısının yeni şekli, Amerikan toplumundaki problemin temel doğasını değiştirmemiştir (Anderson 2000: 75)

3.1.3. Egemen İdeoloji Bağlamında İrkçılık

İrkçılık her ne kadar egemen kültürel inançlar tarafından, basitçe sosyal psikolojik bakış açısıyla önyargı fenomeni psikolojisi olarak sunulmaktaysa da, aslında önyargıdan daha öte bir şeydir. İrkçılık, açık ve örtük bir şekilde, güçlü bir oluşumun bir araya gelmesi ve bir toplumsal grubun bir diğer grubu güç ile korumasıdır. Kölelik, sömürgecilik ve neo-sömürgecilik, ırkçılığın sosyal, ekonomik ve kültürel egemenliğinin şekilleridir ve haksızlık, dışlama, egemenliğin haklı çıkarılarak sürdürülmesi için uygulamaların ve inançların kullanımını içermektedir. İrksal uygulamalar, bir kez toplumun yapısının içine yerleşti mi, ırkçılık kurumsal olarak yaratılan eşitsizlik haline gelmektedir. İrkçılığın ve ırksal eşitsizliğin doğası hakkındaki bilgisizliği teşvik etmek ve sürdürmek, kafa karıştırmada ve yetki vermeme de oldukça etkili bir araç olarak kullanılmaktadır (Moore 2000: 148, 149). Miles da (2000: 7, 12), ırkçılığın politik ve ideolojik mücadelenin konusu olarak, politik bir aşağılama terimi olduğunu belirtmektedir.

Nitekim sosyo-ekonomik baskı, ırksal eşitsizliğin oluşturulmasında ve devamının uygulanmasında en önemli sosyal araç olarak dominant gruplar tarafından

kullanılmaktadır. Egemen ideoloji bağlamında dominant gruplar, ikincil derece olarak etiketlenenleri hatalı ya da yetersiz görmeye eğilim göstermektedirler ve onlara karşı davranışları yıkıcı özellikler taşımaktadır. İkincil konumda kabul edilenler, niteliklerini ancak dominant olan grupların tercihleri yönünde geliştirebilmeye teşvik edilmektedirler: pasiflik, bağımlılık, uysallık, yumuşak başlılık, inisiyatif eksikliği, düşünme, karar verme ve eyleme geçme yetersizliği. Dominant grup, dominantlığını destekleyen mitlerle birleşerek bir inanç sistemi oluşturmakta ve dominant grup, neyin normal olduğuna dair bir model haline gelmekte ve hem kendilerinin hem de ikincil statüde olanların aynı çıkarları ve tecrübeleri paylaştığına inanmaya eğilim göstermektedir. Dolayısıyla ikincil konumda olanların niye üzgün, kızgın ve adaletsizlik hakkında şikâyetlerde bulduklarını anlayamamakta ve paylaşamamaktadırlar (Moore 2000: 150, 152, 149).

Ataerkil kapitalist sistem, yüzeyde cinsiyet ve ırk ayrımcılığını yok ediyor bilincini oluşturmasına rağmen, aslında sadece bu sistemle “uyum” sağlayabilenleri sistemin içine dahil etmektedir. Örneğin Amerika’da yalnızca beyazlaşan siyahların meşrulaştırılmasına karşın, temsili anlamda tüm siyahların meşrulaştırılması yanılısaması oluşturularak, sistem içinde yeniden üretilmektedir. Bu konuda örnek olarak **Be Cool** (Sakin Ol, 2005) filminde, yaşadığı şehirde nüfuz sahibi olmuş zengin bir siyah gangsterin ve gangster çetesindeki diğer siyahların kendisine “çeneni kapa zenci” diyen Rus kökenli Amerikalıyla girdikleri diyalog verilebilmektedir. Siyah gangsterler, “zenci” kelimesini duyunca hayretler içinde bakakalmışlardır. Çünkü sistemle uyum sağlamış bu beyaz siyalara göre; “zenci” kelimesi çoktan modası geçmiş, tarihe karışmış bir kelimedir. Siyah gangsterin sözleri ise sistemle uyum sağlayarak yükselen ve güçlenen bir siyah grubu olarak asimilasyonun açık bir ifadesinin kendi rızaları ile yeniden üretimini doğrudan aktarmaktadır: “Sen aklını mı kaçırdın? Yani nasıl olur da beyaz Amerika’nın her ögesini etkilediğimizi bildiğin halde bir adamın ırkıyla alay edebilirsin ha? Hem müziğimizle hem kıyafetimizle bizim temel havalı olma tarzımızı taklit etmenizden bahsetmiyorum. Yürü, konuş, giyin, havalı ol... Biz sizin varlığınıza renk katıyoruz. Bu arada kurduğumuz şirketlerle Amerika’da gayri safi milli hasılaya katkıda bulunuyoruz. Senin gibi insanlarla karşılaştığımda, beni

teselli eden tek şey bu. Korkakça, nefret dolu beyninizle, yeteneksizliğinizle, korkaklığınızla senin gibi insanlar anlamadığınız şeylere hakaret edip duruyorsunuz. Oysa aslında sadece teşekkür ederim dostum diyecek, kendi yolunuza çekip gideceksiniz ama anlaşılın siz bunu yapmaktan acizsiniz değil mi?” der ve adamı öldürür. Ardından “Yine ırkçı sözler? Neden sonuç hep buraya geliyor? Şimdi kızım için üzülüyorum” der.

Bu noktada kapitalist sistemin ekonomik boyutu, toplumsal anlamda egemenlik ilişkilerinin farklı ve yeni bir boyutunu ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla değişik bir egemenlik sisteminin bireysel yansıması da, postmodern tüketim toplumunun içinde bedenın tüketilmesi düzeyinde oluşturulmaktadır. Bedenin kapitalist sermayenin kâr yapması için ideolojik olarak araçsallaştırılması ile küresel pazarı genişletilmiştir. Amerikan sistemi ekonomik, siyasal gücüne karşılık, tüketilecek bedenlerin cinsiyetini ve ırkını belirlemekte ve sırasıyla kâr getiren tüm bedenleri kullanmaktadır. Bedenin kapitalist sistemde ulaşmış olduğu nokta olarak tüketim toplumunda kâr ve zarar doğrultusunda pragmatik bir eğilimle araçsallaştırılarak metalaşması söz konusudur. Küreselleşme Amerikan sinemasında “kendi güzellik ölçütleri”nin hegemonyası ile sermaye anlamında temsilidir. Amerikan sinemasında küresel kapitalist tüketim toplumlarının izleyicilerinin birer haz ve doyum nesnesi haline gelen kültürel temsillerin cinsiyet ve ırk açısından sunumları, beyaz erkek merkezli eğilimden beyaz kadın, siyah erkek ve siyah kadına kaymaktadır.

Örneğin siyahların Amerika’da etkenlik kazanmaya başlaması ile birlikte, Amerikan sinemasındaki sunumları değişmektedir. Siyah erkekler, beyaz erkekler kadar sert, güçlü, zeki, otorite ve iktidar sahibi kahraman rollerine çıkmaya başlayarak erkeklik gücünün göstergesi olan “maskülen”lik ile; siyah kadınlar ise vücutlarının beyaz kadınlar kadar güzel ve seksi olduğunu göstererek kadınlığa ait “dişillik” özellikleri ile ön plana çıkarılmaya başlanmaktadır. Siyah erkekler beyaz erkekler üzerinden, siyah kadınlar da beyaz kadınlar üzerinden yeniden inşa edilmektedir. Filmlerdeki temsillerin karakterleri, karakterlerinin nitelikleri, görünüşte fiziki

özellikleri, estetik sunumları, kılık kıyafetleri...v.d., beyazların sunumlarının yeniden üretilmesidir. Siyahlar, özne olarak beyazların standartları üzerinden tanımlanmaktadır.

Böylelikle yaratılan tolere edilebilir karşıtlık ile, siyahların toplum tarafından kabullenilmesi kitle iletişim araçları yoluyla oluşturulmaktadır. Kabullenme gerçekleştiğinde, siyahların sisteme uyum sağlaması ve tolere edilmesi de gerçekleşmiş olmaktadır. Kısacası; Amerikan sineması beyaz bedenlerin tüketiminden sonra izleyiciye yeni bir bedeni; “siyah” bedenini tüketmesi ve sistem içine yerleştirmesi için sunmuştur. Dolayısıyla sinemanın ekonomik altyapısındaki teknolojik gelişmeler, sinemanın kültürel yapısını belirlemekte ve ataerkil ideoloji doğrultusunda kültürel temsillerin yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Örneğin Amerikan sinemasındaki tür filmleri arasında yeni bir örnek olan **Cat woman** (Kedi Kadın, 2004) filmi, çizgi roman uyarlaması olarak aslında **Batman** filminin yan karakterlerinden biridir. Kedi kadın, hem kedi hem insani özellikleri bir arada taşıyan, iyi ile kötü arasındaki sınırdaki bulunan, usta bir hırsızdır. Bir gün öldürülür ancak zamanında çok iyilikte bulunduğu kediler tarafından yeniden hayata döndürülür. Böylelikle esrarengiz ve mistik bir dönüşümle kedilerin özelliklerini kazanmış olarak kedi kadına geçiş yaptığı görülür. Kedi kadın haksızlığa uğrayanları savunan bir kahramandır. Daha önce beyaz kadın oyuncuların canlandığı hızlı, çevik, kendi anlayışına göre adaleti savunan kadın karakter, hem sinemada başrolünü oynadığı, kendi öyküsünün anlatıldığı bir filme kavuşmuş, hem de artık siyah oyuncu Halle Berry tarafından canlandırılmıştır. Daha önce **Monster’s Ball** (Kesişen Yollar, 2002) ve **X-Men** filmleri ile bahsedilen siyah oyuncu, bu filmde cinsel cazibesi ile ön plana çıkarılmış, vücudunun büyük bir bölümünü açıkta bırakan seksi deri bir kıyafetle siyah ırkının bedensel güzelliğinin tüketim toplumundaki haz nesnelere biri olarak tüketime sunulmuştur.

Bu noktada Hollywood’un, siyahlarla olan hiyerarşik ırk ve cinsiyet ilişkilerinin destekleyicisi olan bir yapıya sahip olduğu, işin, statünün, oturulan yerin, sosyal çevrenin Amerika’nın geri kalanına göre ırk açısından tanımlandığı görülmektedir.

Hollywood'un öncülük özelliği ile bu tür düzenlemeleri, sinemaya giden Amerikalıların ırksal tutumlarını güçlendirmektedir. Nitekim bu duruma Hollywood tarihinden verilebilecek en iyi örnek olan **The Birth of a Nation** (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) filmiyle, filmin yönetmeni David W. Griffith, orta sınıf siyahlara karşı kampanya başlatmıştır. Birinci Dünya Savaşı öncesi olan bu dönemde, orta sınıf siyahların Amerikan sinemasındaki temsili bu şekilde olmuştur (Robinson 2005: 16, 17).

Aynı zamanda sinema tarihinde ilk büyük başyapıt olan **The Birth of a Nation** filmi şiddeti merkeze alan, ırkçı unsurları barındıran önemli bir filmdir. Filmin öyküsü, Amerikan iç savaşından sonra, yeniden yapılanma döneminde, polis gücüne katılan siyahların ve melezlerin beyazları taciz ettiği, bunun üzerine asayişin sağlanmak üzere Haçlı şövalyelerini andıran giysileriyle Ku-Klux-Klan üyelerin kurulduğu ve devletin sağlayamadığı adaleti getirdikleri dönemi anlatmaktadır.

Eleştirel ırk kuramı hareketi, ırk, ırkçılık ve güç ilişkilerine ilgi duyan bilim adamlarının ve aktivistlerin bir araya toplanması ile oluşmuş ve 1970'lerin ortalarında yayılmaya başlamıştır. Amerikan çalışmaları bölümleri eleştirel ırk kuramları tarafından geliştirilen eleştirel beyaz çalışmaları materyalini öğretmektedirler. Bazı akademik disiplinlerden farklı olarak, eleştirel ırk kuramı eylemci bir boyut içermektedir. Eleştirel ırk kuramı, yalnızca sosyal statüleri anlamak için çabalamamakta, ayrıca onu değiştirmek için de uğraşmaktadır. Eleştirel ırk kuramı sadece toplumların ırksal hiyerarşileri ve sınırları boyunca nasıl düzenlendiğini araştırmamakta, aynı zamanda daha iyi bir duruma dönüştürmeye çabalamaktadır (Delgado 2001: 2, 3).

Günümüzde Amerikan ırksal düşüncesinde tartışmalı konulardan biri, ırk sorunlarıyla ilgili düşünülen yapının, belirlenemeyen ikili bir diziyi yansıtmasıdır. Bu ikili paradigma siyah-beyazdır. Bu paradigma sadece bir grubu, siyahları prototip azınlık grubu olarak oluşturmaktadır. Irkın anlamı, Afrikalı Amerikalı olmaktadır ancak diğer gruplar bu anlamın dışında kalmaktadır: Asyalılar, Hintliler ve Latinlerdir. Risk; siyah olmayan azınlık gruplarının toplumun ırkla ilgili egemen düşüncelerine uymaması ve marjinal, görünmez, yabancı ve Amerikalı olmayan hale gelmesidir. Siyah- beyaz ya

da diğerk ırkla ilgili ikilikler, sadece analizleri tehlikeli bir şekilde basitleştirmemekte, ayrıca siyahları tartışmanın merkezine koyarak, diğerk gruplara zarar vermektedir. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki azınlıkların tarihinde bir grup rağbet kazanırken, diğerk grubun bu durumda kaybettiğı görölmektedir (Delgado 2001: 71, 70, 67).

Siyah-beyaz ayrımı yapılırken, geri kalan azınlıklar bu ikiliğın dışında bırakılmakta ve görünmez olmaktadır. Yani siyah ayrımcılığın merkeze almak, diğerk ayrımcılıkları görmezden gelmektir. Siyah ayrımcılığın varlığını kabul etmek ve önlemeye çalışmak, ırkçılık ile ilgili yapılabilecek çalışmaların ancak bir kısmını oluşturabilmektedir.

Geçmişte de günümüzde de, ırkçılığın hedefi, egemen olan beyaz grupların kendi ayrıcalıklı konumlarını ve çıkarlarını devam ettirmek için, siyahların toplum içinde kendileri ile eşit konumlara geldiğı ve aynı çıkarlara sahip olduğı hatta üstün olduğı bir toplumun inşası olasılığın önlemektir. Beyazların toplumdaki iktidarlarını ve güçlerini kaybetmelerine dair korkuları siyahlarda somutlaşmakta ve siyahlar bu tehlikeyi potansiyel olarak barındıran kaotik birer korku nesnesi durumuna gelmektedir. Özellikle de yükselen siyah elit sınıf ya da orta sınıflar, beyazlar için eğitimleriyle, başarılarıyla, zenginlikleriyle önemli bir kaygı kaynağı olmaktadır.

Ekonomik üretimin ve tüketimin temel alındığı kapitalist toplumlarda, siyahların maddi başarıları ciddi bir rekabet yarattığı için, siyahların özellikle de örtük kültürel asimilasyonunu (Amerikalı üst kimliğinin altında alt kimlik olarak kendi etnik ve ırksal kökenlerinin, kültürlerinin, dinlerinin, dillerinin, yaşama tarzlarının zamanla eritilerek, yok edilerek, standart sayılan beyazların kültürel değerlerinin yerleştirilmesi, yeni kültür ortamında eritilmesi) gerekli kılmaktadır. Sisteme entegrasyonunu sağlamış olan azınlıklar, sistemin devamının sağlanmasında hiçbir engel teşkil etmemekte, sorun çıkarmamaktadırlar. Özellikle de beyazlaşmış siyahlar sisteme entegre olmuş, bütünü bir parçası olarak işlevselleşmiş, bütün içinde bir iş kolunda çalışan, alt iş kollarını yapan kişiler olarak yerlerini almışlardır.

Oysa sisteme uyum sağlamayı reddedenler, entegre olmayı istemeyenler için örtülü asimilasyon devreye sokulmaktadır. Örneğin kölecilik döneminde siyahlar açık ve doğrudan asimilasyona uğramışlardır ama günümüzde asimilasyon dolaylı ve kapalı sistemlerle gerçekleşmektedir. Bu asimilasyonu gerçekleştiren en önemli devletin kültürel ideolojik aygıtlarından kitle iletişim araçları arasında sinema, tezin araştırma evrenini oluşturan Amerikan Sinemasıdır. Dolayısıyla Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde toplumsal cinsiyet ve ırk temsilleri, sistemin yeniden kendi amaçları ve çıkarları doğrultusunda ürettiği sunumlar olarak işlevlerini gerçekleştirmekte ve ataerkil kapitalist ideolojinin cinsiyet ve ırk ayrımcısı ideolojisini kullanarak, mevcut olan maddi üretim biçimlerinin ve toplumsal ilişkilerinin sürdürülmesini sağlamaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

1990'LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR FİMLERİ ARASINDAN SEÇİLEN ÖRNEK FİMLER ÇERÇEVESİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE İRK SUNUMLARININ ELEŞTİREL ÇÖZÜMLENMESİ

4.1. Çözümlemenin Çerçevesi

Araştırma, 1990'lardan günümüze Amerikan Sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kültürel temsillerin sunumunun, toplumsal cinsiyet rolleri ve ırkçılık açısından ne şekilde inşa edildiğini ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Çünkü Amerikan sinemasındaki tür filmleri, anlatı yapılarındaki olaylar zincirinin içine yerleştirilmiş örtük mesajlarla, Amerikan değerlerine uygun olan sınıfsal, toplumsal, siyasal, kültürel, cinsel tutumları onaylamakta, desteklemekte, güçlendirmekte ve güdümlenici bir güç olmaktadır. Özellikle de tür filmlerinde sunulan kültürel temsillerin, egemen ideoloji bağlamında meşrulaştırılan WASP nitelikli erkekler ve "öteki" (kadınlar, siyahlar, Kızılderililer, Arap'lar, eşcinseller, Vietnamlı'lar..v.d.) bağlamında somutlaştırıldığı görülmektedir. Araştırmada ırkçılık bağlamında, siyahların Amerika Birleşik Devletleri'nde en büyük azınlık grubunu oluşturmaları, tür filmlerinde beyaz erkekten sonra en çok sunulan kültürel temsil olmaları ve gittikçe artan bir şekilde başrolde oynadıkları filmlerin fazlaşması dolayısıyla, siyahlara karşı yapılan ırkçılık ele alınmaktadır.

Küresel kapitalist ideolojinin yaratmak istediği hiyerarşi, güç ve statü düzeni, buna bağlı olarak çeşitli toplumsal cinsiyet ve ırk kimliklerinin inşa süreci, tür filmlerinde farklı gibi gözüken temalarda, anlatı yapılarında, karakterlerde, ikonografilerde ama benzer ataerkil ve ırkçı söylemlerle izleyiciye sistematik bir biçimde yeniden üretilerek sunulmaktadır. Dolayısıyla kapitalist ve ataerkil söylemler, güç ilişkilerini kurumsallaştırmakta ve filmlerde aynı söylem doğrultusunda ideal kabul edilen kadınlara ve siyahlara ait stereotipleştirilmiş toplumsal temsillerin, toplumsal gerçekliğin yeniden kurgulanışında inşa edildiği ve onaylandığı görülmektedir.

4.1.1. Çözümlemenin Amacı

Araştırmanın iki amacı bulunmaktadır: Birincisi, Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri'nde izleyiciye sunulan kadın, erkek ve siyah temsillerin örtük ya da açık toplumsal cinsiyet ve ırksal “stereotip”leştirilmesini deşifre etmektir. İkincisi; Egemen ideoloji tarafından üretilen kültürel temsillerin ırk ve cinsiyet ideolojisi bağlamındaki toplumsal işlevlerini çözümleyerek sistemin devamındaki rollerinin amaçlarını ortaya çıkarmaktır.

4.1.2. Çözümlemenin Temel Varsayımı ve Hipotezleri

Temel varsayım 1: Egemen ideolojinin çıkarlarının pratiği, yalnızca yüzeyde popüler kültürün masum bir eğlence aracı gibi gözüken kitle iletişim araçları aracılığı ile, bireylere gönüllü rıza ile içselleştirilmekte ve bireylerde toplumdaki konumları konusunda yanlış bilinç uyandırılmaktadır. Örneğin eğlence aracı olarak kullanılan materyaller arasında; kapitalist tüketim toplumunda bedenlerin tüketimi; biseksüellik, eşcinsellik gibi çeşitli cinsel kimliklerin meşrulaştırılarak, hedonistik yaklaşımla cinsel hazzın çeşitli kaynaklarının empoze edilmesi...v.d., seçenekler sunulmaktadır; izleyicide bir sürü seçenekler arasında seçim yapma özgürlüğüne sahipmiş yanılması yaratılmaktadır. Oysa izleyici kendisine sistem tarafından belirlenmiş seçenekler arasından seçim yaparak, aslında yine sistemin içinde, sistem tarafından, sistemin istediği doğrultuda yönlendirilmekte ve sistemin dışına çıkmamaktadır. Bu doğrultuda marjinal gruplar bile seçenek olarak sunulurken, sistemle uyumlaştırılmaktadır.

Temel varsayım 2: Toplum içinde toplumsal cinsiyet ve ırk açısından bakıldığında; giderek güçlenen kadınlar ve siyahlar başta olmak üzere azınlık gruplarının yükselişlerinin önlenmesi için, kapitalist sisteme entegrasyonlarının ya da örtük asimilasyonlarının sağlanmasının yollarından biri, Amerikan sinemasındaki tür filmleridir.

Araştırmanın Dayandığı Bağımsız Değişkenler :

Küresel kapitalizmin işleyişi, postmodern kültür, kültür endüstrileri.

Araştırmanın Dayandığı Bağımlı Değişkenler :

Toplumsal cinsiyet ve ırk.

Araştırmanın 7 tane hipotezi bulunmaktadır:

Hipotez 1: Amerikan sinemasındaki tür filmleri'nde kullanılan kadına ait kültürel temsiller, cinsiyetçi kuramlara uygun olarak beyaz erkeğin ötekisi şeklinde inşa edilmektedir. Kadın temsiller, ataerkil ideolojiye uygun bir biçimde eş ya da anne rolünde, cinsel arzu nesnesi olarak pasifleştirilmiş bir rolde ya da aktif, güçlü ama beyaz erkeğin kurallarına göre kendi kimliğini tanımlayan kadınlar şeklinde stereotipleştirilmektedir.

Hipotez 2: Amerikan sinemasında tür filmlerinde kullanılan siyahlara ait stereotipler ise, beyazın ötekisi şeklinde ikincil statüde ya da güçlü, aktif ama beyaz erkeğin kahramanlık standartlarına sahip olarak kendi kimliğini tanımlayan stereotiplerdir.

Hipotez 3: Amerikan sinemasındaki tür filmleri aracılığıyla Amerikan değerlerine ve Amerikan sistemine uygun olarak filmlerde üretilen karakterler, ataerkil yapıdaki kapitalist sistemin varlığını muhafaza etmek ve aynı zamanda sistemin sürekliliğini sağlamak amacıyla inşa edilmektedir.

Hipotez 4: Amerikan sinemasında tür filmlerinde kullanılan teknolojinin gelişmesi, üretim ilişkilerini oluşturan filmlerin temalarını, karakterlerini, karakterler arasındaki ilişki örüntülerini, türlerini...v.d., değiştirmekte ve melezleşmesine neden olmaktadır. 2000'li yıllarla beraber özellikle de bilgisayar teknolojisinin gelişmesinin sinemaya olan etkileri, aksiyon ögesinin tür filmlerinin önemli bir parçası haline gelmeye başlaması ve türsel temsillerin aksiyon kahramanlarına dönüşmesiyle

sonuçlanmaktadır. Ancak günümüzde bu kültürel temsillerin cinsiyet ve ırk açısından çeşitlilik göstermeye başladığı dikkat çekmektedir. Farklı cinslerden ve kökenlerden gelen filmlerdeki yeni aksiyon kahramanlarının, beyaz erkek kahramana karşı bir alternatif oluşturmaya başlaması, toplumdaki cinsiyet ve ırk ayrımına dayanan sınıfsal eşitsizliği tehdit etmekte ve yeni üretim ilişkilerini gerekli kılmaktadır. Ortaya çıkan çelişkili durum, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki mevcut uyumu bozduğu için, farklı cinsiyet ve ırktan kahramanların içinin boşaltıldığı, ideolojik birer toplumsal rol modeli yerine cinsel birer nesnesine indirgendikleri görülmektedir.

Hipotez 5: Amerikan sinemasındaki tür filmlerinin yinelenen temaları, anlatı yapısı, olay örgüleri, ikonografileri, türsel karakterleri aracılığı ile, toplumdaki cinsiyet ve ırk ayrımcılığının azaldığına ya da yok olduğuna dair yanlış bilinç uyandırılmakta, kadınlar ve siyahların egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda sisteme entegrasyonları ve dolaylı örtük asimilasyonları sağlanmaktadır. Mevcut toplumsal yapı için tehlikeli olabilecek tüm marjinal gruplar, sistemin içinde eritmeye çalışılmaktadır. Böylelikle alternatif düşünceler, sistem içinde kalmakta ve uyum sağlamak için zemin oluşturulmaktadır.

Hipotez 6: Egemen beyaz ideolojisinin pratiği, devletin ideolojik aygıtları aracılığı ile gerçekleşmektedir. Özellikle de toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığını destekleyen ve pekiştiren kurumlar, kurumsal cinsiyetçiliğin ve ırkçılığın işlevselleştirilmesinde ve meşrulaştırılmasında önemli bir paya sahiptir.

Hipotez 7: Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak belirttiği, devletin kültürel ideolojik aygıtında yer alan genelde kitle iletişim araçları, özelde sinema ve tezin araştırma evrenini oluşturan Amerikan sineması, kurumsallaşmış ayrımcılığın oluşturulmasında, yaygınlaştırılmasında, yasallaşmasında, devam etmesinde ve sistematik bir biçimde pekiştirilmesinde kullanılmaktadır. Çünkü sinema, hem egemen sınıfın düşüncelerinin hem de sistemi sorgulayan, eleştirenlerin kullanabileceği bir zemine sahiptir. Sinemadaki toplumsal cinsiyet ve ırk ile ilgili sunulan kültürel temsiller, toplumsal rol modellerinin öngörülerini olarak, toplumsal

yapının gelişmesine ya da gelişmemesine öncülük edebilme olanaklarına sahip önemli bir araçtır.

4.1.3. Çözümlemenin Evreni

Araştırmanın evrenini, 1990'lardan günümüze yani 1990 yılından 2006 yılına kadar olan dönemdeki Amerikan sinemasında çekilmiş tür filmlerinin tamamı oluşturmaktadır.

4.1.4. Çözümleminin Örnekleme

Araştırmanın örneklemini, 1990'lardan günümüze yani 1990 yılından 2006 yılına kadar olan dönemdeki Amerikan sinemasında çekilmiş tür filmlerinin arasından seçilen 7 film oluşturmaktadır. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni, araştırmanın konusuna uygun olarak toplumsal cinsiyet ve ırk açısından beyaz erkeğe, beyaz kadına ve siyah erkeğe ait kültürel temsillere filmin anlatı yapısı içinde ağırlıklı olarak yer vermeleridir. Ek olarak, seçilen filmlerin farklı türlerden olmasına dikkat edilmektedir. Ayrıca filmler, 2000'li yıllarda türsel temsillerin cinsiyet ve ırk dağılımının dikkat çekici boyutta çeşitlenmesi ve değişmesi nedeniyle, ağırlıklı olarak 4 tanesi 2000 ve 2000'den sonra çekilen filmlerden seçilmiştir. 1990 – 2000 yılları arasındaki dönemden, 1990'ların başı, 1990'ların ortası ve 1990'ların sonlarından olmak üzere 3 film seçilmiştir. İncelenmek üzere seçilen 7 film ve filmlerin yapım yılları aşağıda yer almaktadır:

1. **A FEW GOOD MAN (BİR KAÇ İYİ ADAM, 1992)**
2. **JERRY MAGUIRE (1996)**
3. **WILD WILD WEST (VAHŞİ BATI, 1999)**
4. **SHAFT (KORKUSUZ, 2000)**
5. **LARA CROFT: TOMB RAIDER (2001)**
6. **X-MEN 2 (2003)**
7. **THE MANCHURIAN CANDIDATE (MANÇURYALI ADAY, 2004)**

4.1.5. Çözümlemenin Metodolojisi ve Tekniği

Araştırmada yararlanılacak ana yaklaşım Feminist yaklaşım olarak belirlenmiştir. Ayrıca Irk kuramları ve Tür kuramından da film çözümlerinin yapıldığı bölümde destek alınacaktır.

Karşı hareketler, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrışması bağlamında ortaya çıkan hareketler olarak tanımlanmaktadır. Kadın hareketleri, “özne” bağlamında kadının kimlik kazanma ve tanımlama talebidir. Ancak sistem, bu talebi kabul etmekle beraber, kadınların özne kimliğini yine kendisi tanımlamaktadır. Bu nedenle feminist hareketler ortaya çıkmıştır. Feminizm, kadınların siyasal, ekonomik, sınıfsal, kültürel, toplumsal, psikolojik ve cinsel tahakküm altında olmalarının nedenlerini, kökenlerini araştırmakta ve deşifre edilen erkek egemen toplumsal yapıya, erkek egemen erk düzenlemelerine karşı çıkararak, eşit haklara sahip olabilmek için cinsiyet ayrımcılığına karşı çözüm arayan siyasal bir kuram ve pratiktir. Feminist hareketler, kadınların aleyhindeki toplumdaki bu dengesizlik ve eşitlik için mücadele etmektedir. Feminist yaklaşımlarla yapılan iletişim araştırmalarının amacı; ataerkil söylemi deşifre etme, eleştirme ve ataerkil söyleme karşı alternatif bir feminist söylem oluşturmaya çalışmaktır.

Araştırmada tür filmlerindeki toplumsal cinsiyet rollerinin çözümlenebilmesi için, feminist yaklaşımlar; irksal temsillerin eleştirel bir şekilde açıklanabilmesi için de ırk kuramlarından yararlanılmıştır. Tarihsel süreç boyunca, cinsiyet ve ırk ayrımının söylemlerinin ve işleyişinin birbirine benzer biçimlerde yürüdüğü görülmektedir. Genellikle pragmatist zihniyete sahip olan egemen sınıfların, zaten kendilerinden aşağıda gördükleri kadınlar ve siyahlar başta olmak üzere diğer grupları sömürmesinin rasyonalize edilmesi, örtük cinsiyetçi ve ırkçı değerlerle sağlanmaktadır. Toplumsal cinsiyet ve ırk temsillerinin filmlerde yeniden kurgulanma sürecinin ardağında, var olan toplumsal sistemin desteklenmesi, sürekli pekiştirilmesi ve meşrulaştırılması, egemen grupların mevcut statükolarının korunması amacına hizmet ettiği görülmektedir. Dolayısıyla filmlerdeki kültürel temsillerin çözümlenirken, filmin çekildiği dönemlerdeki yaşanan tarihsel olaylardan, toplumun sürekli gelişim ve

değişim içinde olan sosyolojik, psikolojik, kültürel, ekonomik yapılarının belirleyici olduğu noktadan hareket edilmeli, hiçbir temsilin tek başına bağlamından koparılarak tek boyutlu bir bakış açısıyla ele alınamayacağı dikkate alınmalıdır.

Araştırmada feminist kuramlar arasında Ekofeminist kuramdan, Varoluşçu feminist kuramdan ve Kültürel feminist kuramdan yararlanılmaktadır. Ekofeminist kuramda, dünyada meydana gelen ekolojik sorunlardan erkek merkezli dünya görüşü ve eril iktidar sorumlu tutulmaktadır. Ekofeminist kuram, erkek egemen sistemin doğayı nesneleştirerek değersizleştirilmesi ve ötekileştirme olgusunu, doğa ile özdeşleştirilen tüm ötekilere (kadınlara, siyahlara...v.d.) uygulamasına eleştirel bakmaktadır. Varoluşçu feminist kuram ise, ataerkil toplumsal yapıdaki erkeğin özne, kadının nesne olduğu düşüncesine karşı çıkmakta ve kadının öteki şeklinde konumlandırılarak erkeğin kimliğinin tanımlanmasını eleştirmektedir. Varoluşçu feminist kuram, kadının nesne olmayı reddederek, özne olarak kendi kimliğini tanımlaması gerektiğini savunmaktadır. Kültürel feminist kuramın, Ekofeminist kuram gibi eril iktidarı savaş ile bir tutarak eleştirdiği görülmektedir. Anaerkil görüşün merkezi önem taşıdığı Kültürel feminist kuramda, annelik kurumu çok değerli görülmekte ve kadının erkekten farklı olan bu yönünü olumlu ve yapıcı kabul etmektedirler. Anneliğin “yaratıcı” ve “koruyucu” olma gibi güçlerinin, erkeklerin “yıkma” ve “yok etme” gibi güçlerinden önemli olduğuna, annelik sevgisinin bütünleştirici ve barışsever bir nitelik taşıdığını savunmaktadırlar. Ele alınan bu feminist kuramlara göre, kadınların nesneleştirilmesi, değersizleştirilmesi, dışlanması, ötekileştirilmesi, erkeklere özgü olan alanlarda nasıl sunuldukları, bireysel olarak savaşma ve mücadele etmenin yollarını erkeklere göre mi kadınlara göre mi belirledikleri, öznellik tanımını talepleri incelenecektir.

İrk kuramları arasında Çağdaş ırk kuramı, Ulusal-Toplumcu ırk kuramı ve Darwin’in Evrim kuramına eleştirel yaklaşım kullanılmaktadır. Çağdaş ırk kuramı ya da Sosyal psikolojik modern ırk kuramı, eski-moda ırkçılığın, yavaşça yerini çağdaş ırkçılığa bıraktığını savunmaktadır. Aslında ırkçılık temelde aynı kalmakla birlikte, görünürde davranışlarda kılıf değiştirmektedir. Çağdaş ırk kuramına göre, eski moda ırkçılıkta bazı ırkların hem biyolojik hem de karakteristik niteliklerinin üstün görülmesi

ve bazı ırkların da değersiz, niteliksiz ve aşağı konumda görülmesi mevcutken, aslında çağdaş ırkçılıkta öteki kavramının içinde modernize edilmiş bir şekilde ideolojisini sürdürmektedir. Ulusal-Toplumcu ırk kuramı ise, ırkçı ideolojilerin genellikle muhafazakâr, gerici, tutucu, faşist ideolojilerle birlikte işlediğini göstermektedir. Doğal cinsel yaşam, anaerkil düzen, cinsel arzu, cinsel yaşam karşısında korku duyulmakta ve cinsellik şeytan ve düşman olmak ile ilintilendirilmektedir. Anaerkil toplumsal sistemin doğal saydığı cinsellik, ataerkil toplumsal sistem tarafından suçlu arzu olarak tanımlanmış, yeniden düzenlenmiş ve olumsuzlanmıştır. Kuramda hedef ırkın arılığını korumaktır.

Üstyapının ideoloji kanalıyla işleyişini sağlayan sinema sektöründe, ırkçı ideolojilerin en önemli dayanaklarından biri olan Darwin'in Evrim kuramı, doğa tarihinden toplum tarihine, oradan da sosyal yeniden üretim alanları olan tür filmlerine aktarılmaktadır. Filmlerde kapitalist sistemde güçlü olabilen, rekabete uyum sağlayabilen hırslı bireylerin başarılı ve zengin olabileceği ya da hayatta kalabileceği olgusu bulunmaktadır. Tür filmlerindeki Evrim kuramı cins ve ırk olarak beyaz erkekler için geçerli olmakta, Doğal Ayıklanma kuramına göre ise ötekiler elemine edilmektedir. Dolayısıyla kapitalizm ve Darwinizm arasındaki ilişki, altyapıdaki kapitalist ekonomik ilişkilerin kapitalist ilişkileri meşrulaştırmak için üstyapıdaki kurumsal ilişkilerin pratikte örtük olarak uyguladığı ırk ayrımcılığını açıklamaktadır.

Araştırma yöntemi olarak niteliksel içerik analizi, tür filmi eleştirisi, feminist film eleştirisi kullanılmaktadır. Amerikan sinemasındaki tür filmleri arasından seçilen örnek filmlerin incelenmesi, feminist yaklaşımlar ve ırkçılık ideolojisi açısından eleştirel bir perspektifte incelenmektedir.

Tür filmi eleştirisinde incelenen filmin ait olduğu türün geleneksel yapılarına ne derece bağlı kaldığı ele alınmaktadır. Örneğin tür filminin anlatı yapısının kendi türünün geleneksel anlatı yapısıyla olan ilişkisi; tür filminde yer alan karakterlerin kendi türünün geleneksel türsel temsillerini kullanma becerisi; tür filminde yer alan ikonografik özelliklerinin kendi türünün ikonografik özelliklerini yinelemesi dikkate

alınmaktadır. Ayrıca bir tür filminin kendi türüne ait geleneklerini tekrarlamasının başarısı önem taşımaktadır. Hatta kendi türüne yaratıcı bağlamda yenilik getirebilen bir tür filmi sıradan bir tür filminden daha başarılı görülmektedir.

Feminist film eleştirisi, güç, iktidar ve kaynak paylaşımında eşitsizlikçi bir yapıya sahip olan erkek egemen toplumsal yapının, filmlerdeki pratiği olan ataerkil ideoloji doğrultusunda inşa edilen kadınlara ait kültürel temsillerin çözümlenmesini ve deşifre edilmesini amaçlamaktadır. Özellikle de bu bağlamda bir tür filmde yer alan kadın temsillerin geleneksel anlatı yapısı içinde nasıl konumlandırıldığı, türün türsel temsillerini tekrarlayıp tekrarlamadığı ya da türün görsel göstergelerinin kadın temsillerinin sunumundaki etkileri ve izleyiciye aktardığı örtük mesajlar çözümlenmektedir.

Araştırma sırasında filmlerde toplumsal cinsiyet ve ırk sunumlarının inşası ile ilgili sorular, tür filmlerinin 3 önemli özelliği olan anlatı yapısı, karakterleri ve ikonografisi alanlarında belirlenmiştir. Tür filmleri incelenirken önemli olan tür filminin içindeki evren, dünya, olaylar, konular, toplumsal ve kişisel ilişkiler, temsillerin inşa sürecini çözümlmek için hangi karakteristik ve fiziksel özellikleri taşıdığı, olaylar zinciri içinde nerede yer aldığı, rol performansı, toplumsal ilişkileri, üretim ilişkilerinin içinde nerede yer aldığı toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığı açısından önem taşımaktadır. Özellikle de tür filmlerinin anlatı yapısı ve karakterleri üzerinde yoğunlaşan ve incelenmek üzere belirlenen örnek filmlerde araştırılması gereken sorular aşağıda yer almaktadır:

- Tür filmlerinin anlatı yapısı içinde toplumsal cinsiyet ve ırk ile ilgili temalar nelerdir, olaylar zinciri nasıl kurgulanmıştır, tür filmlerinin sonunda sorunsallar nasıl bir çözüme bağlanmaktadır?
- Tür filmlerinin anlatı yapısı içinde yeniden üretilen ve tekrarlanan ideolojiler nelerdir? Özellikle de toplumsal cinsiyet ve ırk açısından yeniden üretilen ideolojiler nelerdir? (Örneğin beyaz ırkın üstünlüğüne dair ataerkil ideoloji, aile ideolojisi, feminist ideoloji, ırkçı ideoloji, tüketim ideolojisi gibi...)

- Tür filmlerinin anlatı yapısı içinde marjinal olarak sunulan, ötekileştirilen gruplar (örneğin kadınlar, siyahlar, Hispanikler, Çinliler, Araplar...v.d.) filmde nasıl bir perspektifte ele alınmaktadır; desteklenmekte midir, eleştirilmekte midir yoksa sistemle uyumlu hale getirilip pasifleştirilmekte midir?

- Tür filmlerinin anlatı yapısı içinde yer alan toplumsal cinsiyet ve ırksal önyargılarla ilgili olaylar ve öğeler nasıl sunulmaktadır, içlerinden hangilerine önem atfedilerek ön plana çıkartılmaktadır?

- Tür filmlerinde yer alan cinsiyet ve ırksal önyargılar açık bir biçimde mi yoksa örtük bir biçimde mi yer almaktadır?

- Tür filmlerinde yer alan toplumsal cinsiyet ve ırksal stereotiplerin temsilleri nasıldır, hangi özelliklerle inşa edilmişlerdir?

- Tür filmlerinde yer alan toplumsal cinsiyet ve ırk temsillerinin mesleki hiyerarşik statüsü ve sınıfsal temsiliyetleri nasıldır? Irkçılık bölümünde de değinildiği gibi, alışlagelmiş olarak tür filmlerinde yer alan siyahlar alt sınıftan ve beyazlar orta sınıftan olarak mı temsil edilmektedir? Ya da tersi sunumlara rastlanmakta mıdır? (Tür filmlerindeki kültürel temsillerin hiyerarşik olarak yönetimde bulunanların cinsiyeti ve ırkının, piramidin tepesindekiler ve tabanındakiler olarak anlamlılık boyutu).

- Tür filmlerinde yer alan beyazlar ve siyahların, beyazların kendi aralarında ve siyahların kendi aralarındaki ilişki örüntüleri nasıl bir çerçeve içinde sunulmaktadır? Toplum yapısı içinde ırklar arası ilişkiler genel toplumsal ilişkiler ağında nasıl tanımlanmaktadır?

- Tür filmlerinde yer alan güç ilişkileri hangi yollar kullanılarak uygulanmaktadır? Devletin ideolojik aygıtları olan kurumlar yoluyla mı, devletin baskı aygıtları kanalıyla baskı ve şiddet kullanarak mı yoksa meşru olmayan şiddet yoluyla mı (örneğin gangsterler) ya da kapitalist üretim ilişkilerinde üretim araçlarına sahip olma yoluyla elde edilen maddi başarılarla mı güç ilişkileri tanımlanmaktadır?

- Tür filmlerinde yer alan güç ilişkilerinin en üst noktasında bulunan ayrıcalıklı elit kesimlerin toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımına göre temsiliyetleri ve bu konumlarının onaylanıp onaylanmadığına dair veriler nelerdir?

- Tür filmlerinde yer alan türsel karakterlerin cinsiyet ve ırk dağılımına göre olaylar zinciri içindeki rol performansları nasıldır? Temsillerin anlatı yapısı içinde yer

alan olaylar içindeki rolü, olayların akışında, değiştirilmesinde ve sonuca ulaşmasında aktif ve etkin olarak başarılı mı, yoksa pasif ve çekingen olarak başarısız mıdır?

- Tür filmlerinde türsel karakterlerin rol performansı toplumsal cinsiyet rollerine göre erkek-merkezli mi, ırklara göre beyaz merkezli mi?

- Tür filmlerinde toplumsal cinsiyet rollerine göre, kadın temsiline uygulanan cinsiyet ayrımcılığı (cinsiyetçilik) türü, düşmanca cinsiyet ayrımcılığı mı (kadını zayıf, bağımlı görerek kadını yönetme, kontrol etme, değersizleştirme, cinsel obje olarak görme) yoksa korumacı cinsiyet ayrımcılığı mıdır (kadının sevilmesi, yüceltilmesi, korunması sonucu kadının korunmaya muhtaç ve zayıf görülmesi)?

- Tür filmlerinde yer alan türsel karakterler, postmodern tüketim toplumunun içinde nerede konumlandırılmaktadırlar? Özellikle de “bedenin tüketimi” konusunda egemen ideoloji doğrultusunda nasıl bir işleve sahiptirler? (Tüketim toplumunun arz-talep döngüsüne bağlı bir biçimde, yeni arzulanabilir bedenler olarak, beyazlardan sonra siyahların bedenlerinin kapitalist sistemin hizmetine sunulması olgusu; siyah kadınların tüketim toplumunun standart güzellik ölçütlerine uyan dişil beden sunumları ve siyah erkeklerin filmlerdeki güçlü beyaz erkek kahraman modeline uyan maskülen bedenleri ve standardize edilmiş eril niteliklere sahip olması)

- Tür filmlerinin ikonografisi cinsiyet ve ırk ayrımcılığı söylemlerine nasıl bir katkıda bulunarak, izleyicinin algısını yönlendirmektedir?

- Tür filmleri kendi aralarında yinelenen temaları, anlatı yapıları, türsel karakterleri ve ikonografileri ile, egemen ideolojinin söylemlerini, yeniden üretmekte, meşrulaştırmakta, bunun için doğallaştırmakta, pekiştirmekte ve korumakta mıdır? Böylelikle toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığını sistematik bir şekilde destekleyerek yinelemekte midirler yoksa eleştirmekte midirler?

Araştırmanın hipotezleri doğrultusunda, tür filmlerinde geçen olgular tespit edilmiş, bu olgular toplumsal cinsiyet ve ırk kuramlarının ışığında açıklanmıştır. Kurumların işleyişinin ayrımcılık yapılmasındaki yeri açısından **kurumlar**; tür filmlerinde yer alan temsillerin cinsiyetlerine ve ırklarına göre sınıfsal dağılımının hiyerarşik düzen içindeki konumu açısından **sınıf**; zenginliğin ve mülkiyet sahibi olmanın dayandığı eşitsizlikçi yapıyı korumak ve sürekliliğini sağlamak için **güç ve**

iktidar ilişkileri; azınlıkların sisteme entegrasyonu ya da entegre olmayanların marjinal sunumları için **dışlama ve dahil etme tutumları**, farklı olanları kendi çıkarlarını korumak için **öteki ve ötekileştirme**; hem kadınların hem de azınlıkların beyaz erkeklerin başarılı olduğu ekonomik, politik alan dışında bırakılarak ya da o alanlarda ikincil statüde çalıştırılarak oluşturulan **cinsiyet ve ırklara göre ekonomik işbölümünün dağılımı**; ataerkilliğin önemli bir temelini oluşturan aile kurumunun devamı için gerekli görülen heteroseksüelliğin normal olarak kabul edilmesi ve alternatif cinsel kimliklerin marjinal kabul edilmesine dair **cinsel kimlik sunumu**; bedenin tüketim toplumu içinde hedonistik bir tarzda haz nesnesi olarak sunulması için **bedenin kapitalist ideoloji için araçsallaştırılması**; önyargılı olarak sınıflandırılarak olumsuz anlamlar yüklenen gruplara karşı ayrıcalıklı konumlarının sürdürülebilmesi için ayrımcılığın meşrulaştırılmasına dair **Cinsiyet ve ırklarla ilgili önyargılı düşünceler ya da eylemler**; geleneksel toplumsal rollerine göre stereotipleştirilen kadınlar veya tarihsel süreç içinde kölelik geçmişlerinden gelen ikincil konumlarının modernize edilerek gizlenen siyahlara dair **Cinsiyet ve ırklara göre stereotipler**; siyahların kendi aralarında deri renklerine ve ekonomik sınıflara göre ayrılmasına dair **Siyahların kendi aralarındaki ayrımcılıklarından** oluşan içerik analizi yönergesi, tür filmlerinde incelenecek ve araştırılacak değerlerdir.

Kurumlar: Ataerkil yapıdaki kapitalist toplumların değerleri ve bu değerlerinin oluşturduğu normlar, kurumlar aracılığı ile meşrulaştırılarak hem var olan sistem korunmakta hem de süreklilik kazandırılmaktadır. Özellikle de cinsiyet ve ırk ayrımcılığı bağlamında kurumsal ayrımcılık, stereotipleştirilen grup ya da gruplara karşı sistematik bir biçimde sürdürdüğü politikaya ve bu politikanın uygulanmasına dayanmaktadır. Araştırma için önemli olan ve Althusser'in devletin ideolojik aygıtlarının temel alındığı kurumlar arasında: kapitalist örgütlenme için gerekli olan ataerkil temelli **aile** kurumu; sınıfsal çelişkiler, cinsiyet ayrımcılığı başta olmak üzere diğer eşitsizlikleri yaratılan doğaüstü dünya ve bu dünyanın pratikleri ile maskeleyen **din** kurumu; kişilerin çocukluğundan itibaren egemen ideolojinin çıkarlarına uygun olarak toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımını oluşturan ve pekiştiren bir pratiği gerçekleştiren **eğitim** kurumları; kapitalist üretim ilişkilerini biçimsel olarak düzenleyen

ve hem devletin ideolojik aygıtında hem de devletin baskı aygıtında yer alan **hukuk** kurumu; üretim araçlarına sahip ve maddi üretimin ilişkilerini düzenleyen ve denetleyen egemen sınıfın çıkarlarının sürekliliği için, ezilen sınıfların sömürsünde ve aşağı tutulması sürecinde kendi sınıflarının çıkarlarını toplumdaki herkesin çıkarı gibi sunan ve meşrulaştıran **devlet** kurumu; ataerkil hegemonyacı bir söylemin sürekli olarak yeniden üretildiği ve bu yolla mevcut ekonomik ve siyasal sistemi meşrulaştıran **kitle iletişim araçları** bulunmaktadır.

Sınıf: Toplum içinde hiyerarşik düzende yer alan sınıfsal temsiliyetlerin cinsiyet ve ırka göre dağılımı, sosyal ilişkilerin merkezinde bulunan ve toplumsal üretim içindeki yerlerine ve üretim araçları ile olan ilişkilerine göre dominant olan cinsleri ve ırkları belirlemektedir. Örneğin yapılan araştırmalarda ırklar ve sınıfları arasındaki ilişki konusunda yaygın olan beklentiler, beyazların orta sınıfın temsilcileri, siyahların alt sınıfın temsilcileri olmasıdır. Alt sınıflardan gelen siyahlar, genelde “ırk”larına; orta sınıftan gelen siyahlar temelde “sosyal sınıf”larına göre değerlendirilmektedir.

Güç ve iktidar ilişkileri: Çağdaş kapitalist toplumlar, çeşitli biçimlerdeki sermayenin kontrolü ve mülkiyet sahipliği ile ilişkilendirilen ayrıcalık ve gücün hiyerarşisi olarak sınıflara ayrılmakta ve eşitsizlikçi bir yapı üzerinde kurulmaktadır. Kapitalist sistem, bireyciliği destekleyerek, başarısız olan bireylerin kurban olmadığını, bu duruma gelmelerinin sebebinin kendi başarısızlıkları olduğunu savunmaktadır. Bu yolla, baskın olan gruplar, mevcut durumlarını ve kendi düşüncelerinin hegemonyasını, kendilerinden daha az güçlü olanların güçlü bir meydan okuması ile karşılaşmadan sürdürebilmekte ve kapitalist ideoloji de dolaylı yollardan işleyerek bu sürece katkıda bulunmaktadır. Bu sürecin bir parçası olarak, yapay olarak kurgulanan cinsiyet ve ırk ayrımcılığını besleyen ve doğallaştırılan önyargılar, sistem tarafından egemen sınıfların kendi çıkarları doğrultusunda kullanılan politik bir güçtür.

Dışlama ve dahil etme (entegrasyon, asimilasyon) tutumları: Günümüzün kapitalist toplumlarının, kadınları ve siyahları başta olmak üzere toplum içindeki bazı grupları temel güç ilişkilerinin bulunduğu ekonomik ve politik alan dışında bıraktığı

görülmektedir. Sözü edilen bu dışlama tutumunun üretilebilmesi ve sürekliliğinin sağlanabilmesi için, dışlanan gruplara sistematik olarak baskı yapılmakta ve durumları doğallaştırılarak meşrulaştırılmaktadır. Amerika’da dışlama tutumunun tam tersi olan dahil etme tutumları ile desteklenen ırksal dahil etme politikaları başarıya ulaşmış, orta sınıf siyahlar oluşmuş, daha çok siyah insan sistem içinde önemli pozisyonlara gelmiştir. Örneğin yalnızca beyazlaşan siyahların meşrulaştırılmasına karşın, temsili anlamda tüm siyahların meşrulaştırılması yanılması oluşturularak, sistem içinde yeniden üretilmekte ve entegrasyon sağlanmış olmaktadır. Sisteme entegrasyonunu sağlamış olan azınlıklar, sistemin devamının sağlanmasında hiçbir engel teşkil etmemekte, bütünün bir parçası olarak işlevselleşmektedir. Böylelikle sisteme uyum sağlamayı ve entegre olabilmeyi başaran siyahlar ile birlikte, aslında kapitalist sistemde egemenlik ilişkilerinin farklı ve yeni bir boyutu ortaya çıkmaktadır. Örneğin yükselen elit siyahların maddi başarıları ciddi bir rekabet yarattığı için, bu durum siyahların özellikle de örtük kültürel asimilasyonunu gerekli kılmaktadır.

“Öteki” ve “Öteki”leştirme: “Öteki” olgusu, tarihi temellerini düalist yapıdan ve etnosantrizmden almakta ve kendilerinden farklı olanların korku ve nefret nesnesi olarak sınıflandırılma eğilimine dayanmaktadır. Kendi grubundan olmayanlara karşı geliştirilen olumsuz genellemelere dayanan önyargı sonucunda öteki kavramı yaratılmaktadır. Öncelikle varlığı kabul edilmeyerek inkâr edilen öteki, daha sonra dışlama tutumları, nesneleştirme, değersizleştirilme tutumlarına maruz kalmaktadır. Ötekileştirmenin altında yatan asıl neden, kendi ayrıcalıklı ve seçkin durumlarının devamını isteyen sınıfların, varolan maddi eşitsizlik yapısını devam ettirme şekli olarak kendinden olmayanları aşağı görmesinin gerekliliğidir.

Cinsiyet ve ırklara göre ekonomik işbölümünün dağılımı: Toplumsal yapı içindeki ekonomik alanda işbölümünün dağılımı, kadın ile erkek arasındaki biyolojik farklılıkların ataerkil ideoloji doğrultusunda rasyonalize edilecek şekilde meşrulaştırılmasıyla oluşmuştur. Cinsiyetler ve ırklar arası kaynak paylaşımı ve maddi eşitsizlik olgusu, işbölümünün belirlenmesinde büyük önem taşımakta ve kapitalist toplumsal formasyonun üretim ilişkilerinin devamının sağlanması konusunda

işlevselleşmektedir. Böylelikle kapitalist üretim süreçlerinde kadınlar ve diğer azınlık grupları, beyaz erkeklerden daha düşük statülü konumlara sahip işlere yerleştirilmektedir.

Cinsel kimlik sunumu: Bütün toplumlarda onaylanan ve normal olarak kabul edilen egemen cinsel pratik olan “heteroseksüel”lik, ataerkil ideolojinin pratiğinin devamlılığını sağlayan aile ve evlilik kurumunun işleyişi için gereklidir. Dolayısıyla, heteroseksüellik kültürel bir yapı olarak oluşmakta, ataerkilliğin sürekliliğinin sağlanması için gerekli bir hâkimiyet şekli olarak işlevselleşmektedir. Günümüz postmodern tüketim toplumlarında çeşitli cinsel kimliklerin meşrulaştırılmış izlenimi ile, sistemle uyumlu hale getirildiği ve alternatif cinsel seçimlerin pasifleştirildiği ve bu yolla sistem için tehlikeli olmaktan çıkarak etkisiz hale getirildiği görülmektedir. Bu durum, günümüz postmodern değerleri doğrultusunda, tür filmlerinde cinsel kimlik varyasyonlarının artmasına ve meşrulaştırılmasına neden olmaktadır.

Bedenin kapitalist ideoloji için araçsallaştırılması: Yeni bir egemenlik sisteminin bireysel yansıması, postmodern tüketim toplumunun içinde bedenin tüketilmesi düzeyinde oluşturulmaktadır. Postmodern tüketim toplumunun imgesel hazza dayanan hedonistik yapısının temel tüketim nesnesi bedendir. Beden kapitalist sermayenin kâr yapması için ideolojik olarak araçsallaştırılmaktadır. Amerikan sinema endüstrisi, tüketilecek bedenlerin cinsiyetini ve ırkını belirlemekte ve sırasıyla kâr getiren tüm bedenleri metalaştırmaya yönelmektedir. Amerikan sinemasında küresel kapitalist tüketim toplumlarının izleyicilerinin birer haz ve doyum nesnesi haline gelen kültürel temsillerin cinsiyet ve ırk açısından sunumları, beyaz erkek merkezli eğilimden beyaz kadın, siyah erkek ve siyah kadına doğru eğilim göstermekte ve tüketilerek sistemin içine yerleştirilmesi için işlevselleştirilmektedir.

Cinsiyet ve ırklarla ilgili önyargılı düşünceler ya da eylemler: Cinsiyetçi yaklaşımların ve ırk kuramlarının pratiği, cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçı ideolojiler yoluyla işlemektedir. Bu sistemin işlemesi için öncelikle önyargılı stereotipleştirmelerin

(önyargıya dayanan sınıflandırmaların) yapılması gerekmektedir. Kadın ya da erkek olmak cinsiyet ayrımcılığı için, derinin rengi ise ırkçılık için öne sürülen mazeretlerdir. Sorun, biyolojik farklılıklarda değil, biyolojik farklılıklara yüklenen olumsuz anlamlarda ve bu onaylamama tutumunun neye hizmet ettiğindedir. Cinsiyetçi ve ırkçı ideolojiler, bilimsel temellere dayanmayan iddialarla, insanların eşit olup olmadıklarına dair etik sorunsalı, aslında biyolojik bir eşitsizlik sorunu gibi göstermeye çalışmaktadırlar. Önyargılı insanlar, genellikle kendi ayrıcalıklı ve öncelikli statülerini ve çıkarlarını korumak için, önyargılı davranışlarda bulunarak bu durumu akılcı bir çerçevede meşrulaştırmaktadırlar. Cinsler ve ırklar arası ilişkilerde egemen sınıfın ideolojisi, mevcut olan eşitsizlikçi yapıyı desteklemekte ve kendi çıkarları doğrultusunda yeniden üretmektedir.

Cinsiyet ve ırklara göre stereotipler: “Stereotipler”, her iki cinsin davranışlarını yönlendiren değerlerin oluşturduğu toplumsal cinsiyet kalıpyargıları olarak tanımlanmaktadır. Kalıpyargılarla ırksal, cinsiyet, sınıfsal, etnik, mesleki, türsel gibi pek çok şekillerde karşılaşılabilir. Amerikan sinemasında cinsiyete ilişkin stereotipler genellikle erkek egemen sisteme uygun olarak inşa edilen bakire ve fahişe stereotipleri temellerine dayanmakta ve cinsiyet ayrımcılığı için zemin hazırlamaktadır. Bakirelik, eş ve anne olma “üretici cinsellik” bağlamında yüceltilirken; fahişelik “haz için cinsellik” özelliği ile erkekler için hem bir haz nesnesi hem de bağımsız cinselliği ile erkeklerin cinsel iktidarını tehdit edici yanları olan bir stereotiptir. Irklara ilişkin stereotiplerde, tür filmlerinde sunulan temsillerin sınıflarına, deri renklerine...v.d., göre değişim göstermekle beraber; genellikle alt sınıftan koyu siyahlar tembel ve yoksul gösterilirken; üst sınıftan olan siyahlar başarılı ve ayrıcalıklı olarak sunulmaktadır.

Siyahların kendi aralarındaki ayrımcılıkları: Siyah toplumun kendi içlerinde hiyerarşik olarak bir renk otokrasisi bulunmaktadır. Bu belirleme deri renklerinin açık siyah, kahverengi ya da koyu siyah olarak ayrılmasına dayanmaktadır. Deri renkleri açık renkli olan siyahlar beyazların fenotipine olan yakınlığı nedeniyle, kendilerini siyah toplumun geri kalanından üstün görmektedirler. Genellikle üst sınıftan, seçkin ve ayrıcalıklı

olan bu grup, sistemle uyum sağlamış ve sisteme entegre olmuşlardır. Beyazlaşmış siyah olarak da tanımlanan bu grup, ironik bir şekilde aşağı gördükleri geri kalan siyahlar tarafından ırklarının gururu olarak görülmektedirler. Onların başarıları ırksal eşitsizlik olgusunun azaldığına dair yanlış bilinç uyandırmaktadır. Örneğin Amerikan sinema sektöründe başarılı olmuş beyazlaşmış siyahlar bulunmaktadır. Ancak bu elit kesimin dışındakiler daha aşağı statüde görülerek, kendi aralarında renk otokrasisinin de etkili olması ile, orta sınıf, işçi sınıfı ve çok yoksul olan sınıf olarak sınıflandırılmaktadırlar.

4.1.6. Çözümlemenin Değerlendirilmesi

Amaca uygun ve kuramsal bakış açımız temelinde oluşturulan “içerik analizi yönergesi”ne göre, araştırma evreni içinde incelenmek üzere seçilen ve araştırma örneklemini oluşturan 7 tür filmi analiz edilmiştir. Analiz sonucunda Amerikan Sinemasındaki Tür Filmlerinde toplumsal cinsiyet ve ırk temsillerinin sunumlarına dair sonuçlara ulaşılmış ve ortaya atılan 7 adet hipotezin doğru olup olmadığı değerlendirilmiştir.

4.2. Seçilen Örnek Filmler Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

4.2.1. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

A Few Good Man (Birkaç İyi Adam)* filminin, kapitalist sistemin kurumsal işleyişini sağlayan, devletin ideolojik aygıtından biri olan hukuk kurumu ve devletin

* Rob Reiner’in yönettiği suç / gerilim / drama türündeki film, 1992 yılı yapımıdır. Filmin konusu, Küba’da Guantanamo Körfezinde yer alan Birleşik Devletler Deniz Kuvvetleri’nde resmi olmayan “Kırmızı Kod” kuralının uygulanmasını anlatmaktadır. Kırmızı Kod kuralına aykırı davranan bir bahriyeli, aynı birlikte yer alan diğer iki bahriyeli tarafından öldürülür. Davanın avukatı olarak atanan Daniel Kaffe, Sam Weinberg ve Joanne Galloway, Kırmızı Kod kuralını ortaya çıkararak, müvekkillerini kurtarmaya ve gerçek suçluları bulmaya çalışırlar.

baskı aygıtından biri olan ordu kurumuna dayanan bir öyküsü bulunmaktadır. Özellikle de bir baskı aygıtı olarak kabul edilen ordu kurumunun içindeki fiziksel ve duygusal baskının cinayete kadar gitmesi sonucu, görünürde herkesin eşit ve özgür olduğu temeline dayanan hukuk kurumunun aslında yazılı olmayan bir ordu kuralı ile karşılaşmasına ve bu resmi olmayan kuralı uygulayanları yargılamasına ve cezalandırmasına neden olmaktadır. Bu kural “Kırmızı Kod” olarak geçmektedir ve ülke, onur gibi değerleri kullanarak, ordu içindeki örtük ırkçı ideolojinin meşrulaştırılarak uygulanmasına zemin hazırlamaktadır.

4.2.1.1. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar

A Few Good Man (Birkaç İyi Adam) filminde öne çıkan tek bir kadın temsil bulunmaktadır. Donanma İçişleri özel danışmanı ve Kıdemli yüzbaşı avukat Joanne Galloway, cinayet davasını duyunca, davanın avukatlığına aday olabilmek için Washington’daki Deniz Kuvvetleri Kolordusu’na başvurur. Ancak erkek olan üstleri (Albay West ve Yarbaylar), kadın olmasının getirdiği bir önyargı ile davayı ona vermezler. Nedeni Joanne’nin içişlerinde harika olduğu ancak bir dava almasının uygun olmadığı, kısaca istekli ama yeterince çevik zekâlı olmadığına dair verdikleri karardır. Erkekler kadın temsil hakkında bir yargıya varır ancak bunu Joanne’yi araştırmadan, kişisel görüşlerden yola çıkarak kısa sürede yaparlar.

Bu sahneden sonra, çevik bir zekâyaya sahip olduğu vurgulanan, mahkemeye gitmeden davayı pazarlıkla sonuçlandırmasıyla ünlenen Daniel Kaffe’nin beyzbol oynadığı sahneye geçilir. Daniel bir yıl önce hukuk fakültesinden mezun olmuş ve dokuz aydır Deniz Kuvvetlerinde çalışmaktadır. Daniel dokuz ayda kırk dört davanın pazarlığını başarıyla sonuçlandıracak kadar zeki olarak tanımlanmaktadır. Ordu içinde cinsiyetler arası işbölümü erkekler tarafından belirlenmekte, Joanne’ye gerekli niteliklere sahip olduğu halde davanın avukatlığı verilmemekte ve böylelikle ordunun içindeki ataerkil sistemin devamı sağlanmaktadır.

Görüldüğü gibi, toplumsal cinsiyet sisteminin işbölümü ve iktidar gibi çeşitli yapıları bulunmaktadır. İlk yapı işbölümüdür. İşbölümü özellikle ev işleri, çocuk bakımı, meslek ayrımını içermekte ve kadınların çocuk bakımındaki rollerinin cinsel işbölümünü oluşturduğu ve aynı zamanda erkeklerin kadınlar üzerindeki genel iktidarının önemli bir etkeni olduğu belirtilmektedir. İkinci yapı olan iktidar, otorite, denetleme ve baskı kurumlarını içermektedir. Devlet ve iş hiyerarşileri, kurumsal ve kişiler arası şiddet, cinsel düzenleme ve denetleme ...v.d., bu kurumlar arasında yer alırken, kurumların başlarında genellikle erkeklerin olduğu görülmektedir. Hatta ordu ve polis gibi şiddet kullanma yetkisi olan devlet kurumlarında abartılmış bir cinsiyet ideolojisi ile karşılaşmaktadır. Güçlü, aktif ve koruyucu erkekler zayıf, pasif ve savunmasız kadınları korumalıdır. Erkekler farklı iktidar biçimlerine sahiptirler: kadınlar üzerinde, diğer erkekler üzerinde, kendi bedenleri üzerinde, makineler ve teknoloji üzerinde... Kısaca erkekler, kadınlar, diğer erkekler ve nesnelere üzerindeki kurdukları iktidarlarda içinde var olmaktadır (Segal 1992: 131, 132, 133, 161, 167).

Filmin güçlü kadın karakteri Joanne ise, davanın kendisinden çok daha tecrübesiz, hiç mahkeme salonu bile görmemiş bir erkek subay olan Daniel Kaffee'nin atanmasına ilk aşamada bozulur ancak profesyonel bir tavır sergiler ve dava ile ilgili ona yardım eder. Ancak ilk tanışmalarında Daniel'in rahat tavırları ve sorumsuz yapısı Joanne'yı rahatsız eder: Joanne'nin odasına elindeki elmayı yiyerek giren, izin beklemeden oturan ve yine izin almadan kalkıp gitmeye çalışan rahat tavırlarına karşı Joanne, Daniel'in arkadaşı Sam'i uyarır: "Arkadaşına Küba'da şirin davranmasını söyle. Guantanamo'daki bahriyeliler fanatiktir" der, Sam "hangi konuda?" diye sorunca, "Bahriyeli olmak konusunda" diye cevap verir. Joanne davada yetkili olmamasına rağmen sanıklardan birisinin teyzesi ile kurduğu ilişki sayesinde kendini davaya dahil etmeyi başarır ve Daniel'in yardımcı avukatı olur. Çok güçlü, zeki, araştırmacı, çalışkan, dürüst gibi olumlu karakteristik niteliklerle inşa edilen Joanne, kıdemli bir yüzbaşı ve avukat olmasına rağmen ordu içinde sürekli cinsiyetçi tutumlarla karşılaşmaktadır. Joanne ya sürekli üniforma ile ya da kapalı kıyafetlerle örtülmüş bedeni ile cinsel bir arzu nesnesi olmamasına rağmen, yine de Kıdemli Albay Jessup tarafından üniformalı bir kadının seksi olduğuna dair sözle taciziyle karşılaşır.

Filiz Tabak, Cam Tavan Etkisi (Glass Ceiling Effect) olarak nitelendirilen yaklaşımda, kadınların kamusal alanda iş yerlerinde hiyerarşik olarak yükselmedikleri durumunu ele almaktadır. Cam Tavan Etkisine göre, kadınlara yönelik geleneksel tutumun kadınların meslekteki ve yöneticilik düzeyindeki yükselmemelerinin sebebi olduğu, bu nedenle kadınların genellikle hiyerarşinin tepesine doğru sayılarının azaldığı görülmektedir (Akt. Dökmen 2004: 228, 229). Cam Tavan Etkisi Yaklaşımı, filmde Joanne karakteri aracılığı ile somutlaşmaktadır: Joanne, ordu içindeki ataerkil sistemi ve bu sistemdeki hiyerarşik yapıda kadınların ne kadar güçlü ve zeki olsalar da yükselmesinin engellendiğinin sinemadaki temsillerinden birini oluşturmaktadır.

Burada beyaz kadın (Joanne) ve beyaz erkek (Daniel) temsilinin birbirlerinden çok farklı oldukları, anlamadıkları, birlikte çalışırken zorlandıkları görülmektedir. Önce Daniel'ı yargılayan, yetersiz gören Joanne, sonra onun sıra dışı ve başarılı bir avukat olduğunu kabul etmektedir. Bu sefer durum tersine dönmektedir. Daniel'e sürekli kendi özgeçmişinden bahseden Joanne, kendisinin iyi bir avukat olduğunu ona ispatlamaya çalışmaktadır. Çünkü Joanne mahkemede iki kere büyük hata yapmıştır. Birincisi itiraz edilmemesi gereken bir yerde üç kez itiraz ederek durumu aleyhlerine çevirmiş; ikincisi müvekkili olan Dawney'nin verdiği bilgi eksikliği mahkemede gidişatın olumsuz etkilenmesine neden olmuştur.

Joanne rol performansı açısından riskli fikirlerin yaratıcısı ancak Daniel bu fikirlerin uygulayıcısı konumundadır. Joanne, olayların akışındaki ve sonuca ulaşmasındaki rolü açısından beyaz erkek temsilinin yanındaki bir yardımcı olarak görev yapmaktadır. Zaten erkek egemen bir ordu sisteminde kadının kendisiyle aynı rütbede olan erkeklere oranla daha çok engellemeyle karşılaştığı, bağımsız hareket edemediği, sadece olayların akışının yönlendirilmesinde fikirleriyle ve masa başı çalışmaları ile aktif ve başarılı olduğu görülmektedir. Ordu gibi bir kurumda yüksek bir rütbede temsil edilen kadın, ataerkil ideolojide yeniden üretilmektedir. Böylelikle filmdeki rol performansının beyaz erkek merkezli olduğu görülmektedir.

Joanne Galloway karakteri, ordu sistemine uyum sağlayabilmek için, erkekleşmiş bir kadın kimliği sergilemektedir. Kadın temsillerin tür filmlerinde daha önce temsil edilmedikleri alanlarda (savaş filmlerinde, ordu ile ilgili konuların ele alındığı filmlerde) temsil edildiği ancak erkek bakış açısıyla konulan sınırlar çerçevesinde (kadınların asker olabilmesi için fiziki olarak çok güçlü ve karakteristik olarak çok sert olmasının gerekliliği) bu alanlarda varlığını meşrulaştırabildiği dikkati çekmektedir.

4.2.1.2. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminde Irkçı Sunumlar

A Few Good Man (Birkaç İyi Adam) filminin beyaz erkek temsili olan Daniel Kaffee, Harvard Hukuk Fakültesi mezunu olan zeki, genç bir sporcudur. Ancak aynı zamanda uçağa, bota binmekten korkan bir donanma subayıdır. Film boyunca sürekli bir şeylerden kaçmakta ve çevresindekiler ona “korkak” dediklerinde harekete geçmektedir. Daniel’ın babası Lionel Kaffe, eski donanma hâkimi ve Amerika Avukatlar Başkanıdır. Aynı zamanda babası ırkçılığa karşı zamanında mücadele etmiş, siyah bir kızın tamamıyla beyazların gittiği bir okula gitmesini savunmuştur. Daniel, ömrü boyunca babasının başarısının ezikliği altında yaşamıştır.

Daniel, Küba’ya gidene kadar dava ile çok yakından ilgilenmemekte ve mahkemeye gitmeden pazarlıkla sonuçlandırmaya çalışmaktadır. Ancak Küba’da otoriter bir baba figürü olan Albay Jessup ile karşılaşması, fikrinin değişmesine neden olmaktadır. Daniel, Albay Jessup’tan transfer emrinin bir kopyasını ister ancak isteme şekli Jessup’un hiç hoşuna gitmez. Jessup, Daniel’in kendisine “efendim” diyerek transfer emrini nezaketle istemesi gerektiğini otoriter bir şekilde söyler. Ayrıca Jessup, “Mermilerle bombalarla başa çıkabilirim. Para ya da madalya peşinde değilim” diyerek, istediğinin otoritesinin onaylanması ve kendisine saygı duyulması olduğunu açıkça vurgular. “Efendim” kelimesi Daniel’e babasını hatırlatır. Çünkü sanık askerleri sorguladığı daha önceki bir sahnede, askerlerin kendisine sürekli efendim demesinden rahatsız olmuş ve onlara “Bana her efendim deyişinizde arkama dönüp babama bakıyorum” demiştir. Bir kelime, Daniel’in Albay Jessup ile babası arasında paralellik

kurmasını sağlamakta ve otoritenin karşısında ezik kalmasını hatırlatmaktadır. Ordudaki askerler de, disiplinli ve otoriter olmaması nedeniyle Daniel'den hoşlanmamaktadırlar.

Daniel'in avukat yardımcısı olarak bir diğer beyaz erkek temsili olan Yüzbaşı Sam Weinberg atanır. Küçük bir kızı olan Sam'in genelde olayların akışı içinde Daniel ve Joanne'ye göre sunumu daha pasiftir. Aile babası kimliği daha ön plana çıkartılmıştır.

Davadaki karşı avukat Jack Ross, beyaz genç bir erkek temsili olarak, kendine güvenli, işini bilen, dürüst, zaferi de yenilgiyi de kabul eden, dayanışmaya açık, sürekli Daniel'ı davanın gidişatı ile ilgili olarak uyaran ve bilgi veren bir karakter olarak olumlanmaktadır.

Filmin kötü temsili Albay Nathan R. Jessup otoriteryan, faşizan, ırkçı, cinsiyetçi, güçlü bir figürdür. Adorno'nun ortaya koyduğu Otoriteryan (Yetkeci) kişilik örneği olarak Albay Jessup, ordu içindeki hiyerarşiye çok önem veren, kendinden daha aşağı konumda olan ordu mensuplarını aşağılayan, kendi otoritesine inanan, zayıf ve güçsüz olanlara karşı önyargılı olan bir temsildir. Ulusal Güvenlik Konseyine atanmak üzeredir. Kırmızı Kod emrini vererek, Er Santiago'nun öldürülmesini sağlamıştır. Filmin kötü karakteri olarak olumlanmamaktadır.

Albay'ın yolundan giden Yüzbaşı Jonathan Kendrick faşist ve ırkçı bir beyaz erkek temsilidir. Kendrick, Santiago'nun ölü olduğunu çünkü koda karşı geldiğini, hiç onuru olmadığını ve Tanrı tarafından cezalandırıldığına inandığını söylemektedir. Yatağının başucunda iki kitap bulunduğunu, bunların Donanma Kuralları ve İncil olduğunu, bunlarla ilgili makamların da Albay Jessup ve Tanrı olduğunu söylemektedir. Tanrı'ya ve oğlu İsa'ya inandığını söyler.

Filmdeki Kırmızı Kod kurbanı Hispanik William Santiago, diğer bahriyeliler arasında sevilmemektedir. Bunun nedenleri arasında kurallara uymaması, odasının dağınık olması, sürekli koşullarda grubun arkasında kalması kısacası bir bahriyeli

olamayacak kadar güçsüz olması gelmektedir. Koşular sırasında düşüp bayılmaktadır. Ailesine ve herkese (Donanma Yarbayına, Senatöre bile) sürekli olarak bu üstten başka bir yere naklinin sağlanması için yalvaran mektuplar yollamaktadır. En son Deniz Kuvvetleri Araştırma Bölümüne sınır ötesi atışı hakkında bilgi vermesi karşılığında nakil yapılmasını istemiştir. Bu, ordu içinde birliğine ihanet olarak algılanmakta ve Kırmızı Kod uygulanması için geçerli bir neden olmaktadır.

Bu durumda orduda geçerli olan kuralın aslında bir doğa kanunu olarak Darwin'in "Doğal Ayıklanma" kuramına denk geldiği görülmektedir. Doğadaki canlılar arasında verilen yaşamda kalma savaşını, güçlü olan ve her türlü zor koşullara uyum sağlayabilen canlılar kazanmaktadır. Orduda da fiziksel olarak güçlü olanlar, diğer bahriyelilerle rekabete girip yarışı kazanabilenler, en zor idman koşullarına ayak uydurabilenler ordu içinde kabul edilmekte, Santiago gibi zayıf, güçsüz olanlar dışlanmakta ve sevilmemektedir. Ancak zayıf, güçsüz ya da hasta olanların, aşağı görülmesinin, sevilmemesinin, dışlanmasının ve cezalandırılmasının doğallaştırılması ve rasyonelleştirilmesi ordunun resmi olmayan kuralı olan Kırmızı Kod aracılığı ile gerçekleşmektedir. Ordu içindeki ırkçı ideoloji "Kırmızı Kod" metaforuyla temsil edilmektedir. Bir asker ya tüm bahriyeliler gibi güçlü olacak ve birliğe katılma hakkına sahip olacaktır ya da zayıf ve güçsüz olarak "öteki" olarak sınıflandırılacaktır. Ordu içindeki bu ayrımcı ya da dışlayıcı görüş, ötekini zayıf, hasta ve güçsüz olan olarak belirlemekte ve böyle olduğu için olumsuzlayarak ötekini yok etme hakkını kendinde görmektedir.

İrkçi görüşün en iyi savunucuları da Albay Jessup ile Yüzbaşı Kendrick'tir. Özellikle de Yüzbaşı Kendrick'in bu hakkı kendilerinde görmesinin nedenlerinden biri, olaylara bakış açısıdır. Onun için Albay Jessup ve Tanrı vardır. Jessup'u Tanrı ile aynı sınıfta değerlendirmekte ve Tanrı'nın Santiago'yu izlediğini ve cezalandırdığını ima ederek, dini bu yargısız infazda kendilerini haklılaştırma aracı olarak kullanmaktadır.

Diğer bir beyaz erkek temsili olan ve Albay ile aynı dönemde Vietnam'da savaşmış, Albay Matthew Markinson'ın, Santiago'yu filmin başında üstten göndermeyi

teklif ettiği ancak Albay'ın bu düşünceye sinirlendiği ve kabul etmediği görülmektedir. Albay ve Kendrick ile anlaşamayan Markinson, Santiago'nun öldürülmesi için Kırmızı Kod emrinin verildiğini bilmektedir. Ancak dava sırasında ortadan kaybolur, daha sonra Daniel'e yardım etmek amacıyla tekrar ortaya çıkar. Ancak tanıklık yapmak istemediği için intihar eder. İntihar etmeden önce, tören üniformasını büyük bir özenle giyer ve tabancası ile kafasına ateş eder.

Böylelikle gerçekleri bilen ancak tanıklık yapamayacak kadar korkan ve bunların altında ezilen üst rütbeli bir subayın üzerindeki baskıyı oluşturan orduya ait değerlerin (onur, ülke...v.d) önemi yeniden üretilmektedir. İntihar etmeden önce Santiago'nun ailesine bir mektup yazmış ve davaya yardım ettiğine inandığını ancak daha fazla yardım etmesinin mümkün olmadığını yazmıştır. Bu değerleri taşıyamayacak olanların, zayıfların sistem içinde başaramayacakları, yok olacakları ancak güçlü olanların başarılı olabileceği ve ayakta kalabileceği mesajı filmde mevcuttur.

İki cinayet zanlısından birisi siyah temsil olan Onbaşı Harold Dawson, diğeri beyaz temsil olan 1. Sınıf Er Dawney'dir. Beyaz sanık çizgi roman okuyan, korkak, çekingen bir bahriyelidir ve siyah sanık ne derse onu yapmaktadır. Filmde siyaha bağımlı olarak gösterilen tek beyaz erkek, fiziksel olarak güçlü ama duygusal olarak zayıf bir karakterdir. Bu noktada filmin duygusal anlamda zayıf olanlara karşı da örtük ırkçı tavrı bu temsilden anlaşılmaktadır.

Siyah sanık Onbaşı Dawson, silahıyla Küba topraklarına hudut ötesine ateş etmiştir. Aynadaki aksine ateş ettiğini söyleyen Dawson, bu sözlerle sınırda duran Amerikalı ile sınırın ötesindeki Kübalıdan birbirlerinin aynadaki aksi olarak söz etmektedir. Bu aynadaki aksinin ateş etmek üzere olduğunu söylemeye çalışmaktadır. Dawson, hem fiziksel hem de duygusal olarak güçlü bir karakterdir. Ne istediğinden emin, kendine güvenli, orduya, ülkesine bağılı bir siyah temsil olarak olumlanmaktadır.

Ordu, hem fiziksel hem duygusal anlamda zayıf olan bahriyelilerin yaşayamadığı ve yaşatılmadığı bir kurumdur. Duygusal olarak zayıf olan ve olayları

kabul edemeyen Albay Markinson intihar ederken (bu durum yüksek rütbeli subaylar için de geçerlidir), birliğindekilere göre güçsüz olduğu için sevilmeyen ve üstün kurtulmak için başkalarını tehdit eden Santiago öldürülerek cezalandırılmaktadır. Her iki durumda da zayıflar kaybetmektedir. “Güçlü olmak” filmin olumladığı önemli değerlerden biri iken, “zayıflık” affedilmemekte ve ırkçı bir ideolojinin dolaylı varlığını göstermektedir. Güçlü olan bahriyeliler, şerefe ve onura, ayrıca ülkelerini koruma gibi önemli bir misyonun temsilcisi olma ödülüne kavuşacaklardır.

Filmdeki bir diğer önemli temsil, davanın hâkimi olan siyah Yargıç Alexander Randol’dur. Mesleki hiyerarşik sıralamada Albay Jessup’un da üstünde bulunmakta, davada objektif ve profesyonelliği ile dikkat çekmektedir. Yargı gibi önemli bir alanda siyah bir temsilin bulunması önem taşımaktadır.

4.2.1.3. A Few Good Man (Bir Kaç İyi Adam) (1992) Filminin Genel Değerlendirilmesi

A Few Good Man (Birkaç İyi Adam) filminde orduda, bahriyelilerin sorgulamadan ve düşünmeden verilen emirleri yerine getirme mantığı irdelenmektedir. “Kırmızı Kod” bir disiplin kuralı olmakla birlikte, hiçbir kitapta yer almamakta ve yazılı olmayan bir kural olarak herkes tarafından bilinmektedir. Bu kuralla, bir bahriyeli yolundan saparsa, onun tekrar yoluna sokulması amaçlanmaktadır. Bir askerin yolundan çıktığını fark eder etmez, takımındaki diğer askerler ona Kırmızı Kod uygulamaktadırlar. Çağdaş Irk Kuramına göre, ayrımcılık Kırmızı Kod kılıfı altında modernize edilerek meşrulaştırılmaktadır. Sanıklardan Onbaşı Dawson, Santiago’nun hiyerarşi zincirini kopardığını, bölüğünün dışına çıktığını, eğer bir sorun olduysa, önce kendisiyle, sonra çavuşu, sonra yüzbaşı ile konuşması gerektiğini söylemektedir. Amacın Santiago’nun kendinden önce bölüğünü düşünmesi, koda saygı duyması için eğitilmesi olduğunu vurgulamaktadır.

Kod ise Bölük, Kolordu, Tanrı ve Ülke anlamına gelmektedir. Albay Jessup resmi durumlarda verdiği emirlerin kırmızı kodları önlemeye yönelik, gayri resmi

durumlarda bilgisi haricinde yapıldığında ise bırakın yapılıns demektir. Albay için Kübalılar düşmandır, ötekidir. Ancak Albayın öteki olarak gördüğü diğer gruplar arasında kadınlar (örneğin Joanne'nın kırmızı kodla ilgili olarak sorduğu soruyu yanıtlamak yerine, üstü olan üniformalı kadınları selamlamayı ne kadar seksi bulduğunu söyleyerek, kadınları üniforma giyseler bile, cinsel nesne olarak gördüğünü, diğer yanları ile ilgilenmediğini göstermektedir), efemine genç erkekler (Daniel'ın Albay'dan Santiago'nun transfer emrinin bir kopyasını istemesi, Albayı kızdırır: "Efemine beyaz üniforman, Harvard tipi konuşman" diyerek ondan hoşlanmadığını ve kendisinden istediği belgeyi nezaketle talep etmesi gerektiğini söyler), başarısız bahriyeliler (Santiago için: "Bu çocuk emir komuta zincirini hiçe sayıp, bahriyeli arkadaşlarını ispiyonluyor. Sıcaktan baygınlık geçirip şuradan şuraya koşamaması da cabası" diyerek Santiago'nun fiziksel zayıflığını eleştirir ve Doğal Ayıklanma Kuramında olduğu gibi elemine olmasının normal olduğunu vurgular) bulunmaktadır.

Dolayısıyla **A Few Good Man** filminin gerek konusunun gerekse de bazı temsillerinin ırkçı ideoloji ile ilişkilendirilebildiği görülmektedir. Filmde ordu içindeki "Kırmızı Kod", birlikteki askerleri güçlü ya da zayıf olarak sınıflandırmaktadır. Ordu içindeki bu ayrımcı görüş, ötekini zayıf, hasta ve güçsüz olan biçiminde belirlemekte ve böyle olduğu için olumsuzlayarak ötekini yok etme hakkını kendinde görmektedir. Ordu, hem fiziksel hem duygusal anlamda zayıf olan bahriyelilerin yaşayamadığı ve yaşatılmadığı bir kurumdur. "Güçlü olmak" filmin olumladığı önemli değerlerden biri iken, "zayıflık" affedilmemekte ve ayrımcı bir ideolojinin dolaylı varlığını göstermektedir. Böylelikle zayıf, güçsüz ya da hasta olanların, aşağı görülmesinin, sevilmemesinin, dışlanmasının ve cezalandırılmasının doğallaştırılması ve haklılaştırılması sağlanmaktadır. Sonuç olarak, filmin ırkçılık bağlamında, Hipotez 2'yi doğruladığı görülmektedir.

Dolayısıyla kurumsal ayrımcılık bu noktada birlik içindeki bahriyeliler arasında güçlü olan / zayıf olan, bahriyeli olmayı hak eden / bahriyeli olmayı hak etmeyenler, Kırmızı Kod uygulamasını hak edenler / Kırmızı Kod uygulamasını hak etmeyenler

şeklinde düalist bir yapı içinde kendini göstermektedir. Filmde kurumsal ayrımcılığın varlığı, Hipotez 6'yı doğrulamaktadır.

Filmde örtük olarak yer alan siyahlar ve beyazlar arasındaki sorunlar iki ayrı temsil üzerinde somutlaşmıştır. İlki genç bir siyah ve beyaz erkek arasında; ikincisi yaşlı bir siyah (yargıç Alexander Randol) ve beyaz erkek arasında yaşanmaktadır. Toplumsal yapı içinde ırklar arası ilişki örüntüleri, filmin sonunda genç olan grubun barışması ile; yaşlı olan grupta siyahın baskın olması ve beyazı tutuklatması ile sonuçlanmaktadır.

Genç siyah temsil olan sanık Dawson ile genç beyaz temsil olan avukat Daniel arasındaki sorun, siyahın beyazdan hoşlanmamasıdır. Bunun temelinde beyaz erkeğin kendilerinin haklı olduğuna inanmadığının geldiğini söylemektedir. Kısaca beyaz erkek siyah erkeğe inanmamaktadır. Oysa Daniel filmin başında onlara “Alışmanız gereken bazı şeyler var çocuklar. Sahip olduğunuz tek dost benim” demektedir. Dawson için ordunun bir parçası olmak çok önemlidir. Dawson, cinayet, gizli ittifak ve bir Amerikan bahriyelisine uygun olmayan davranışta bulunmak suçlamaları ile karşı karşıyadır. Jüri daha çok hudut ötesinde görev yapmış yedi erkek ve iki kadından oluşmaktadır. Erkek egemen bir jüri olduğu görülmektedir. Hükümet tarafından davanın başında sanıklara kasıtsız adam öldürme suçundan iki yıl hapis cezası önerilir ve altı ay sonra da çıkacakları söylenir. Ancak Dawson bunu kabul etmez, suçlu olmadığını, sadece verilen emri yerine getirdiğini ve altı ay sonra donanmadan şerefsiz bir şekilde ayrılmak zorunda kalmak istemediklerini söyler: “Donanmaya katıldık. Çünkü hayatımızı belirli kurallara göre yaşamak istiyorduk. Şimdi bizden onurumuz olmadığını, bahriyeli olmadığımızı söylememizi istiyorsunuz. Eğer mahkeme haksız olduğumuza karar verirse, cezama razıyım efendim. Ama haklı olduğuma inanıyorum. Ben görevimi yaptım. Altı ay sonra eve gidebilmek için, kendimi, birliğimi ya da kolordunun şerefini hiçe saymam efendim. Asla bunu yapamam efendim.” Bunun üzerine, Daniel ona “Benden hoşlanmıyorsun değil mi?” der. Dawson “Sen korkağın tekisin. Üniforma giymene izin verdiklerine inanamıyorum” der. Daniel sinirlenir ve dışarı çıkarken yerinden kıpırdamayan Dawson’a “Dışarı çıkan bir subayı selamlamaya ne dersin

asker?” der. Ancak Dawson ayağa kalkar ve ellerini cebine sokarak selamlamayı reddeder. Bu noktada üniforma ve cesaretin özdeşleştirildiği görülmektedir.

Filmin finalinde cinayetten suçsuz bulunurlar ancak Birleşik Devletler Donanmasına uymayan davranışlarda bulunmaktan suçlu bulunurlar. Mahkeme onların ordudan onursuz bir şekilde ayrılmasına dair cezayı da verir. En korktukları sonuçla karşılaşan Dawson, aslında aldıkları emri düşünmeleri gerektiğini, hata yaptıklarını söyleyerek kendi özeleştirisini yapar: “Kendileri için mücadele edemeyecek kişiler için biz mücadele vermeliydik. Willie için mücadele vermeliydik” der. Böylelikle bir bahriyeli, ordu içinde güçlü / zayıf karşıtlığına dayanan bilincin yanlışlığını anlamış olmaktadır. Ancak beyaz adamın ötekisi olan siyah bahriyeli, doğrudan beyaz erkekten kendisine gelen emri, kendisinin yani güçlünün ötekisi olan zayıf bahriyeliye uygulamış olması dikkat çekicidir. Beyaz erkek, sisteme körü körüne entegre olmuş ve başka hiçbir değer tanımayan bir öteki olan siyaha dolaylı yollardan kendi şiddetini uygulamıştır. Beyaz erkek, ötekini ötekine karşı saldırtırken, donanma, ülke, şeref gibi değerleri kullanmıştır. Filmin sonunda bu durumu fark eden siyah erkek, yanlış yaptığını ve güçsüz olanı da koruması gerektiğini anlamıştır. Mahkeme sonunda Daniel ona “Onurlu olmak için koluna amblem takman gerekmez” deyince, Dawson onu selamlar. Daha önce selamlamayı reddettiği ve korkak bulduğu beyaz erkeği selamladığı, aralarındaki anlaşmazlığın çözüme ulaştığı görülmektedir.

Ayrıca bir diğer siyah / beyaz çatışması filmin finalinde beyaz Albay Jessup ile siyah Yargıç Alexander Randol arasında geçen diyalogda bulunmaktadır. Daniel’in sorgulamasının bittiğini sanarak sanık sandalyesinden kalkan Jessup’a, Daniel otoriter bir şekilde sorgusunun bitmediğini ve yerine oturması gerektiğini söyleyince Jessup çok sinirlenir: “Bana Albay ya da efendim demeli. Bunu hak ediyorum. (Yargıç’a dönerek) Siz burada ne biçim bir birlik yönetiyorsunuz?” der. Yargıç olarak onun üstünde bulunan siyah Yargıç ise: “Ve de tanık mahkemeye Sayın Yargıç diye hitap etmeli. Bunu hak ettiğimden oldukça eminim” diyerek, hiyerarşik üstünlüğünü ve saygınlığını ortaya koyar. Sorgulamada Kırmızı Kod emri verdiğini itiraf eden Jessup, birliğine döneceğini söyleyerek yerinden kalkar. Siyah yargıç “Hiçbir yere gitmiyorsunuz Albay” der ve

Albay tutuklanır. Böylelikle üst düzey, seçkin bir ordu komutanı olan beyaz erkek, siyah yargıç tarafından tutuklanır. Bu durumda kurumsal ırkçılığın bir yönüyle de doğrulanmadığı görülmektedir. Sisteme entegre olarak yükselen beyazlaşmış siyahların en iyi örneklerinden biri olarak siyah yargıç temsili, aynı zamanda Hipotez 6'yı doğrulamamaktadır.

Film, Amerikan ordusunun misyonunun zor ancak çok önemli ve askerlerin Küba sınırında hizmet verdikleri için değerli oldukları mesajını içermektedir. Bahriyeliler sınırda olduğu ve beklediği sürece Amerikalıları kimse incitmeyecektir. Filmde ordu için temel değerler olan Şeref, Kod ve Bağlılık adına ırkçı tutumlara izin verilmemesi ve bu değerlerin yozlaşmamasının gerekliliğinin altı çizilmektedir. Bunun için de cinayetin ortaya çıkarılması (Kırmızı Kod'un emrini ordu komutanı verse bile onun deşifre edilmesi), ırkçı tutumların ortadan kaldırılması (böylelikle Amerikan üst kimliği altında toplanan farklı ırkların, etnik kökenlilerin, dinlerden gelen kişilerin, Amerikan ordusu altında da toplanıp birleşebileceği, ordunun ötekilere karşı ırkçı hareketleri desteklemediği ve ordunun herkese açık olduğu mesajı verilir), ırkçılık yapanların sistem tarafından cezalandırılması (Albay Jessup ve Yüzbaşı Kendrick tutuklanırlar) gerekmektedir. Böylelikle ordu kurumunun içinde yozlaşmış değerler ile modern değerler arasında çıkan çatışmanın çözümlenmesiyle, kurumsal ayrımcılığın ve cinsiyetçiliğin temelini oluşturan değerler yeniden üretilmektedir.

Filmde hukuk ve ordu önemli kurumlar olarak geçmektedir. Kapitalist üretim ilişkilerini biçimsel olarak düzenleyen ve hem devletin ideolojik aygıtında hem de devletin baskı aygıtında yer alan hukuk kurumunun bu iki özelliğinin de ordu kurumunda yaşanan sorunları düzenlediği ve gereken kişilere gereken cezaları vererek, orduyu bozulmadan önceki mevcut düzenine geri döndürdüğü görülmektedir. Aslında ordu sisteminin yarattığı cinsel ve ırksal eşitsizlik durumu devletin hukuki ideolojik aygıtı ile örtük olarak meşrulaştırılmaktadır. Ordu (önemli yerlerde bulunan albayların, komutanların beyaz olması) ve yargının (avukatların çoğunun ve jüri üyelerinin beyaz olması) çoğunluğunda güç ve iktidar beyaz erkeklerin elinde bulunmakta, güç ve iktidar ilişkileri ordu kurumu içinde baskı ve meşru olmayan şiddet yoluyla (Kırmızı Kod

aracılığı ile), yargıda ise kanunlar yoluyla korunmaktadır. Hukuk kurumu, filmde ırklar arası eşitsizliğin güvencesi olarak sunulmaktadır. **A Few Good Man** filminde Hipotez 7 doğrulanmaktadır.

Filmin örtük bir cinsiyetçi ve ırkçı tutumu bulunmaktadır. Filmdeki kadın temsil, orduda kıdemli bir yüzbaşı ve avukat olmasına rağmen, ordu içinde sürekli cinsiyetçi tutumlarla karşılaşmakta ve erkek meslektaşları arasında ikincil konumda bulunmaktadır. Erkek egemen bir ordu sisteminde kadın temsilin rol performansı açısından, kendisiyle aynı rütbede olan erkeklere oranla daha çok engellemeyle karşılaştığı, bağımsız hareket edemediği, olayların akışının yönlendirilmesinde fikirleriyle ve araştırmaları ile katkıda bulunduğu ancak hâkimiyet sağlayamadığı görülmektedir. Mahkemede avukat olarak yaptığı iki önemli hata, onun yargı alanında erkeklerin gerisinde kaldığının göstergesi olarak, bu davanın ona verilmemesini haklı çıkarmaktadır. Böylelikle ordu kurumunda çalışan bir bekâr kadının iş alanında gerekli kadar başarılı olamadığı ve ikincil konumunu pekiştirdiği görülmektedir. Orduda varolabilmek için erkeksileşmiş bir kadın kimliği, ataerkil ideolojide yeniden üretilmektedir. Bu durum, filmin örtük cinsiyetçi yapısını göstermekte ve filmde Hipotez 1'in doğrulandığı görülmektedir.

Liberal Feminist Kuramın bakış açısıyla, eşit eğitime, eşit iş olanaklarına sahip olan kadınların, iktidarda erkeklerle birlikte yer alabileceğine dair öngörü, bu filmde gerçekleşmemektedir. Aksine eşit eğitim ve işe sahip bir kadın temsili yine de başarılı olamamaktır. Bu durum, ataerkil ideolojinin kendisini haklılaştırmak için sunduğu kadın temsil üzerindeki yanlı bakış açısını göstermektedir. Filmde öteki olarak sunulan kadın temsil, finalde beyaz erkeğin başarısını kabul etmekte ve onaylamaktadır. Böylelikle erkek egemen ordu sistemine uyum sağlamayı öğrenmekte ve bu sisteme entegre olabilmektedir.

A Few Good Man filminin siyah temsillerden sanık olan Dawson orduya başarı ile entegre olmuştur. Dawson, hiç istemediği halde filmin sonunda ordudan onursuz bir biçimde ayrılmak zorunda kalmakta ama yaptığı hatayı da görmektedir. Onur değeri ile

orduyu özdeşleştiren siyah erkek, aslında bu değeri bir bahriyeli olmadan da yakalayabileceğini anlar. Artık siyah temsil sisteme ordu dışından başka bir yolla da entegre olabileceğini kabul etmiştir. Diğer siyah temsil olan Yargıç ise, beyazlaşmış bir siyah olarak zaten sistem içinde yükselmiş ve sistemin işlevsel önemli bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla öteki olarak siyah temsillerin sisteme entegrasyonu sağlanmış olmakta ve Hipotez 5'in doğrulandığı görülmektedir.

Filmin ana karakteri olan beyaz erkek temsili Daniel, orduda olmasına rağmen, bunu çok önemli bir değer olarak görmeyen ama filmin sonunda ordudaki varolan ırkçı ve faşizan anlayışın cezalandırılmasını sağlayan karakter olarak olumlanmaktadır. Beyaz erkeğin filmdeki misyonu, içinde bulunduğu hukuk kurumu aracılığı ile yine içinde bulunduğu ordu kurumunu korumak ve bu iki kurumun işleyişinin sürekliliği için rıza ile yeniden üretilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla filmde varolan düzenin bozulmuş olan yanlarının düzeltilerek muhafaza edilmesine yönelik mesaj bulunmaktadır ve bu da Hipotez 3'ü doğrulamaktadır. Ayrıca filmde Hipotez 4 ile ilgili bir veriye rastlanmamaktadır.

A Few Good Man filmi, devletin hukuk, yargı kurumlarında ve devletin uzmanlaşmış baskı aygıtlarından ordu içindeki cinsiyetçi ve ırkçı tutumları örtük şekilde ele alan bir suç / gerilim / drama filmidir. Bu kurumlardaki iktidar ve güç yapılarının erkek egemen bir nitelik taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla **A Few Good Man** filminin yapısının cinsiyetçi ve ırkçı nitelikleri içeriğinde barındırdığı ortaya çıkmaktadır.

4.2.2. Jerry Maguire (1996) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

Jerry Maguire* filmi, görünürde kapitalizm eleştirisi yapıyormuş yanılsaması yaratmakta ancak kapitalizmi yeniden üretmektedir. Kapitalizm filmde kapitalist

* Cameron Crowe tarafından yazılıp yönetilen, 1996 yılı yapımı romantik bir filmidir. Filmin konusu; çok başarılı ve popüler bir spor menajeri olan Jerry Maguire'ın, mesleğinde para kazanmanın insani ilişkilerin önüne geçtiğini fark etmesiyle yaşamında meydana gelen

sistemin geleneksel değerlerini unutmasını protesto eden **Jerry Maguire**, sistemle uyumlulaştırılmaya çalışılan Rod Tidwell ve erkek egemen toplumsal yapının anne ve eş figürünün onaylanması yoluyla yeniden üretilmektedir.

4.2.2.1. Jerry Maguire (1996) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar

Jerry Maguire filminde üç kadın temsil bulunmaktadır: İlki kocası ölmüş, küçük bir oğlu olan, filmde sık sık “single mother / bekâr anne” olarak sınıflandırılan, çalışan beyaz kadın temsili Dorothy; filmdeki siyah erkek temsilinin eşi olan geleneksel anne temsili olarak siyah kadın karakter Marcee; Jerry Maguire’in eski nişanlısı, çalışan beyaz kadın temsili olarak Avery.

Dorothy Boyd, spor menajerlik şirketinde çalışan bir muhasebeci olarak orta sınıfa ait bir temsildir. Jerry ile ilişkilerini hiç onaylamayan koruyucu aile figürü ablası Laurel ve küçük oğlu Ray ile beraber yaşamaktadır. Dorothy karakteri, kadınlara özgü olarak kabul edilen hassaslık, duygusallık, hep bir erkekle evlenip yeniden aile olma özlemini içinde taşıyan (film boyunca sürekli birbirlerine sarılan, öpüşen çocuklu genç mutlu çiftler gösterilir, Dorothy ve oğlu onlara özlemlerle bakar), sadık, bakım verici (örneğin nişanlısının yumrukları ile gözü moraran Jerry ile ilgilenir, yarasına merhem sürer), dürüst (örneğin evlendikten sonra, Jerry’nin mutsuzluğunu fark ederek, evliliklerini bitirmesi gerektiğini söylemesi) gibi özelliklerle inşa edilmiştir.

Filmde siyah erkek (Rod) ve beyaz erkek (Jerry) arasında geçen diyalogda, Jerry bekâr anneler hakkında ne bildiğini Rod’a sorar. Rod, kendisini de bir bekâr annenin büyüttüğünü ve çok şey bildiğini söyler: “Bekâr anneler flört yapmaz. Bekâr anneler

değişimleri anlatmaktadır. Jerry, şirketinin geleceği için bir görev beyanatı yazar ancak daha az kâr getirecek bu öneri, onun şirketten kovulmasına neden olur. Menajerliğe tek başına devam etmeye alışan Jerry’nin elinde bir tek sporcu vardır: siyah futbolcu Rod Tidwell. Ayrıca şirketten Jerry ile beraber ayrılan muhasebeci Dorothy, onun yanında çalışır. Jerry, Rod ve Dorothy kişisel ilginin, fedakârlığın, sevginin ve dostluğun hâkim olduğu bir anlayışla işlerini yaparak, başarıya zorlu bir mücadeleden sonra ulaşırlar.

kutsaldır. Gerçek bir erkek, bekâr bir annenin malını götürmez. Eğer onu sevmiyorsan, ona söylemelisin.” Ancak Jerry, duygularından emin olamadığı halde, bunu söyleyemez ve Dorothy ile evlenir. Düğünleri sırasında çekilen görüntülerde Jerry’nin çok mutlu olmayan halini fark eden Rod, hemen Dorothy’e bakar ve bu durumu fark edip etmediğini anlamaya çalışır. Dorothy fark etmiştir ama belli etmez. Rod hemen Jerry’nin yanına gider ve kendisinin tavsiye ettiği gibi Dorothy ile konuşup konuşmadığını sorar ancak Jerry konuşmadığını söyler. Burada siyah erkeğin bekâr beyaz anneyi korumaya çalıştığı, desteklediği görülmektedir. Siyah erkeğin beyaz kadına olan örtük desteği, ötekinin öteki ile olan dayanışmasıdır. Ancak hem siyah erkek, hem beyaz kadın açık olarak beyaz erkeğe sadıktır ve hep ona inanmakta, destek olmaktadır.

Ancak bunlar ataerkil ideolojinin kadınlara atfettiği niteliklerdir. Dorothy, son derece güçsüz, zayıf ve anti-feminist bir karakterdir. Ablasının kız arkadaşları evlerinde belli sürelerde bir toplanıp, erkeklerle ilgili acı tecrübelerini birbirlerine anlatmakta, içi boşaltılmış bir feminist grup olarak gösterilmektedirler. Dorothy onlara “boşanmış kadın grubu” demektedir. Filmin final sahnesinde, Dorothy, aralarına hiç katılmadığı bu grubun içine girip, şu sözleri söylemektedir: “Hepinizin anlattığı binlerce acıklı hikâyeyi dinledim. Çok önyargılıymışım. Belki de hepiniz haklısınız. Erkekler düşmandır. Ama hâlâ o düşmanı seviyorum”.

Ardından Jerry içeri girer ve kadınların önünde Dorothy’i çok sevdiğini söyler. Evlendikten sonra ayrılan çift, erkekleri düşman ve tehdit olarak gören, yalnız kalmayı tercih eden orta yaşlı bir grup kadının önünde masalsi bir biçimde barışırlar. Ataerkil ideoloji, bu noktada hem aile ideolojisini desteklemekte, hem feminizmi ve yalnız kadınları eleştirerek, yalnız kalmalarının suçunu bir anlamda onlara yüklemektedir. Dolayısıyla feminist grup olarak sunulan kadınların boşandıktan sonra feminist oldukları ve feminist kimliğin sağlıklı bir kimlik olmadığına dair bir mesaj filmde bulunmaktadır. Dorothy bu bağlamda bekâr anne modeli olarak geleneksel kadın rollerini temsil etmekte, eşini ondan ayrılrsa da “düşman” olarak görmeyip sevmeye devam etmektedir. Zaten Jerry de filmin bir sahnesinde Dorothy’yi neden seviyorsun

sorusuna karşılık, “bana sadık olduğu için seviyorum” demektedir. Jerry işinden kovulduğunda, şirketindekilere yeni şirket açacağını ve kendisine inananların onunla birlikte gidebileceğini söyler. Kendi sekreteri bile onunla gelmezken, şirketten ona tek inanan ve işini bırakarak onunla birlikte giden Dorothy olur. Dorothy oğlu olduğu halde, işini bırakır ve riski göze alarak Jerry ile yeni bir hayata başlar. Kadının fedakârlığı ve sadakati filmin anti-feminist söylemlerini desteklemektedir.

Filmdeki ikinci kadın sunumu olan Marcee, Rod’un karısıdır, ondan bir çocuğu vardır ve hamiledir. Her zaman kocasının yanında olan, onun haklarını saldırgan bir şekilde koruyan, paragöz, önceleri beyaz erkeğe inanmayan ve güvenmeyen ancak filmin sonunda beyaz erkeğe inanmaya başlayan siyah bir kadındır. Geleneksel geniş aile olarak sunulan Marcee ve Tod’un ailesi kalabalık bir şekilde beraber yaşamakta ve birbirlerine destek olmaktadır. Siyah çiftin birbirlerini ne kadar çok sevdikleri, sürekli mutlu bir aile tablosunun tekrarlanması film boyunca sunulmaktadır.

Kültürel Feminist Kurama göre, annelik olgusu çok değerli bulunmakta, kadının erkekten farklı olan bu yönünü olumlu niteliklerle değerlendiren “farklılaştırıcı” bakış açısının ise filmde tersine çevrilerek, iki anne stereotipi üzerinden erkeklerle “bütünleştirici” bir söylemle kullanıldığı görülmektedir. Kültürel Feminist Kuram açısından yüceltilen annelik olgusunun, filmde erkek bakış açısıyla kadın ile erkeğin bir arada olduğunda anlamlı bir bütün oluşturduğu yoksa eksiklik olduğuna dair bir söylem kullanılmaktadır.

Bu bağlamda, ataerkil sistemin önemli bir parçasını oluşturan aile ideolojisi, siyah toplum içinde filmde çocukları olan, birbirlerine hâlâ aşık olan siyah çift aracılığı ile işlevselleştirilmiştir. Beyaz ailelerden sonra siyah aile de sisteme uygun olarak inşa edilmiştir. Hatta siyah çift, beyaz çiftten daha mutludur. Filmde beyazların beyazlarla, siyahların siyahlarla evli olduğu ve ırklar arası evliliklerin ya da flörtlerin bulunmadığı görülmektedir. Ulusal Toplumcu Irk Kuramı, filmde bu bağlamda ırkların arılığının düzenlenmesi için örtük olarak bulunmaktadır.

Filmin üçüncü kadın karakteri Avery, kızıl saçlı ve seksi bir beyaz kadın karakterdir. Ataerkil ideoloji doğrultusunda feminist olarak tanımlanabilecek özelliklere sahiptir: bir kadın olarak hırslı, statükocu (nişanlısı Jerry, işini, kariyerini, popülerliğini kaybedince ona “looser / ezik” diyerek aşağılamış, ayrıldıktan sonra statüsü yüksek olan diğer erkeklerle çıkmıştır), bencil, şehvetli bir temsildir. Jerry Avery’i terk ettiğini söylediğinde, şimdiye kadar kimsenin onu terk etmediğini söyleyerek çılgına dönmüş ve Jerry’e yumruklar atarak onu yere sermiş ve “Beni incitmene izin vermem. Sana göre fazla güçlüyüm. Ezik!” diye bağırıştır. Ayrıca Avery, bazı insanların hassas yönleri olduğunu, onun böyle yönleri olmadığını, filmlerde ağlamadığını, bebekleri sevmediğini, Noel’i erken kutlamadığını, hayatını mahveden adama “Oh, zavallı bebeğim” diyemeyeceğini belirtmiştir. “Ben buyum, iyi ya da kötü. Ama seni seviyorum” diyen Avery, geleneksel kadınlara özgü duygusal hassaslığı ve zayıflığı taşımadığını vurgulamaktadır. Erkeği sinirlendiğinde dövecek kadar güçlü, seksi, başarılı bir iş kadını olarak sunulan Avery, filmde kötü karakteristik özelliklerle donatılarak, olumlanmamakta ve bu durum da filmin anne olan kadınlara karşı daha duyarlı olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Cinsiyetçi yapı, erkeğine sadık olan bir beyaz ve bir siyah kadının “anne”lik özelliklerini kutsallaştırmakta ve onları adeta birer melek saflığında sunarak desteklemektedir. Aile ideolojisi de annelik ile birlikte iç içe geçerek vurgulanmaktadır.

4.2.2.2. Jerry Maguire (1996) Filminde İrkçi Sunumlar

Jerry Maguire filminde öne çıkan iki temsil; spor menajeri olan beyaz erkek temsili ile Jerry Maguire ve sporcu olan siyah erkek temsili ile Rod Tidwell’dir. Mesleki dağılım, beyaz erkeğin siyah erkeğin menajeri olarak, onu mevcut sistemle uyumlulaştırabilmek için danışmanlık yaptığını ilk bakışta göstermektedir.

35 yaşındaki Jerry Maguire, kapitalist sistemin rekabetçi ortamına ayak uydurmuş, bireyci, hırslı, zengin, elit, ayrıcalıklı, başarılı, popüler, kariyerli bir üst sınıf temsilidir. Bir gün işinde paranın fazla ön plana çıktığını, kişisel ilişkilerin arka plana atıldığını, yapay ilişkilerle insanlıklarını kaybettiklerini hissederek, bu duygularını

“Düşünüp de Söylemediğimiz Şeyler: İşimizin Geleceği” adında bir görev beyanatu yazar ve şirketinde çalışan herkese bir kopyasını verir. Bu görev beyanatında ana fikir “Az para, az müşteri, daha çok ilgi”dir. Paranın altyapıyı oluşturan ekonomik ilişkileri belirlediği bir alanda, böyle bir duygusal yaklaşım görünürde çalıştığı şirkette hoş karşılanmakla birlikte, birkaç gün sonra işten kovulur. Duygusal zayıflıklar kadınlara aittir ve erkekler böyle bir davranış gösterdiklerinde, ait oldukları mantığın hâkim olduğu kamusal alandan uzaklaştırılarak cezalandırılırlar. Kovulduktan sonra, kendi işini ve müşterilerini korumaya çalışan Jerry, başarısız olur. Narsisizmin üst sınırlarında gezinen, kendini “Görüşmeler Kralı” olarak nitelendiren ve “Benimle yarışsan kaybedersin” diyen Jerry, en korktuğu “yalnız kalma” duygusu ile baş başa kalır.

Jerry, romantik türün anlatı yapısına uygun olarak, filmin başında eski sevgilileri tarafından “sen yalnız kalamazsın”, “arkadaşlıkta iyidir ama bağlılık da kötüdür” söylemleri ile sürekli eleştirilmektedir. Ancak nişanlısı Avery’i terk etme cesaretini göstermekte, ardından yine yalnız kalmamak için Dorothy ile evlenmektedir. Filmin sonunda Jerry önce karısından ayrılmakta, sonra karısının kollarına duygularından emin bir biçimde dönmektedir. Film klasik Hollywood “mutlu son”u ile bitmektedir.

Filmdeki siyah temsili olan Rod Tidwell, hırslı, çok para kazanarak zengin olup sınıf atlamak isteyen bir sporcudur. Ancak sürekli olarak birilerinin ona ne kadar harika, başarılı bir oyuncu olduğunun söylenmesine ihtiyacı bulunmaktadır. Bu desteği de, beyaz Jerry’den ve siyah eşi Marcee’den almaktadır. Örneğin Rod, gazetecilerle, reklamcılarla tanışmadan önce Jerry ona “Topa en hâkim yakalayıcı. Hızlı, sert ve karizmatik. O adam sensin” diyerek, onun motive olmasını sağlamaktadır. Böylelikle siyah erkeğin otoriteye olan bağımlılığı ve sürekli birileri tarafından yüceltilerek, onaylanma ihtiyacı gösterilmektedir. Ayrıca Rod, davranışları yüzünden spor kulüpleri tarafından “davranış sorunu var” mazereti ile anlaşma yapamamakta, sisteme uyumsuz bir siyah temsili olarak sunulmaktadır. Jerry, filmde “Sana yardım etmeme yardım et” diyerek bu durumu özetlemektedir. Düzenle uyum sağlayabilmesi için Jerry tarafından yönlendiren, iş bağlantıları yapılan, hatta davranışları düzenlenen Rod, sonunda

Amerikan Rüyasına uygun bir biçimde başarıya ulaşır ve beyaz toplum tarafından onaylanır.

Rod'un beyaz erkek bedenine uygun olarak standardize edilen maskülen vücut yapısı, filmde bedeninin çıplak olarak gösterildiği yerlerde görülmektedir. Siyah erkek, deri renginin farklılığının dışında mükemmel bir vücut yapısına sahiptir ve tek eksiği beyaz erkeğin başarılı olduğu kamusal alanda yakalayamadığı başarıdır.

Filmdeki diğer önemli erkek karakterlerden birisi şirkette beraber çalıştıkları ama şirketten kovulduktan sonra rakibi haline gelen Bob Sugar'dır. Beyaz bir erkek temsili olan Bob, güvenilirmez, hırslı, insani özelliklerini kaybetmiş biri olarak olumsuzlanır.

Bir diğer temsil, filmin başından sonuna Jerry'nin akıl hocası olan Dicky Fox'tur. Fox, sürekli Jerry'nin yaşadığı olaylar ile ilgili yorumlar yapan beyaz yaşlı bir erkek temsildir. Sürekli tavsiyelerde bulunan, yönlendiren, ilham veren ve izleyicinin gözlerine, doğrudan kameraya bakarak konuşan bu karakter, filmdeki anlatı yapısını bölerek, izleyicinin filmin sürekliliğine olan dikkatini bozmaktadır. Film boyunca önerileri şunlardır:

- “Bu işin temeli kişisel ilişkilerdir” (Burada Jerry, çok başarılı bir menajer olmasına karşın, mesleğindeki eksikliklerin farkına varmaya başlar).
- “Düşe kalka git. Yarın yeni bir gündür” (Jerry, şirketin mantığına karşı çıktığı için işten kovulmuş, nişanlısı tarafından terk edilmiş, iş açısından başarısız olmuştur).
- “Herkesi sevmediğin sürece, kimseye satamazsın” (Jerry, en önemli beyaz sporcusunu kaptırmış, elinde bir tek siyah sporcu kalmıştır. Ancak onunla çok ilgilenmemekte, başarılı olacağına inanmamakta, “Benimle niye kaldın? Ben battım” demektedir. Burada akıl hocası siyahları da sevmesi gerektiğinin mesajını vermektedir).
- “Sabahları kalkmayı çok severim. El çırpıp, şöyle derim: Harika bir gün olacak” (Bağlanmaktan korkan Jerry, Dorothy ile ilişkiye girmekte ancak kendini çok

kötü hissetmektedir. Sabah onun evinde uyandığında, Ray'in oyuncağına basarak uyanmıştır. Ray'i çok sevmekte, ona hediyeler getirmekte, Rod'a "çocuk muhteşem" demektedir. Burada Jerry'nin yalnızlık korkusunu tamamlayıcı unsurlardan biri olarak babalık özlemini içinde taşıdığı görülmektedir. Jerry'nin bağlılıkla ilgili gelecek korkuları başlamıştır).

- "Eğer bu boşsa (kalbini gösterir), bunun (kafasını gösterir) bir önemi yoktur" (Jerry, Dorothy ile evlenmiş ancak mutlu olamamıştır. Aynı zamanda Rod'un başarılı olacağından emin değildir. Yani hem kadına hem siyah erkeğe karşı sevgisinden emin değildir).

- "Hey, bütün cevapları bilemem. Dürüst olmak gerekirse, hayatta başarı kadar başarısızlıklarım da oldu. Ama karımı seviyorum, hayatımı seviyorum, sana da benimki gibi bir başarı diliyorum" (Jerry, hem karısını ne kadar çok sevdiğini anlayarak, ona dönmüş ve aile kurmuş, hem de Rod'un başarılı olmasını sağlamıştır. Jerry'nin akıl hocasının sözleri, filmin son sözleridir ve bu sözler, aslında filmin aile ideolojisine dayanan, iş yaşamının başarı ve başarısızlıklarına rağmen, her zaman bir eşin varlığının ve sevgisinin gerekliliğinin önemini vurgulamaktadır).

Zaten Jerry, Dorothy'ye geri döndüğünde şu sözleri söyler: "Ahlaksız bir dünyada yaşıyoruz. Ve zorlu rakiplerimizin olduğu bir iş yapıyoruz. Seni seviyorum. Sen beni tamamlıyorsun". Böylelikle filmin erkeğin ve kadının birbirini tamamlayıcı yapısının, romantik türün anlatı geleneklerine uygun olarak erkeği uyumlulaştırdığı görülmektedir. Ayrıca filmin ataerkil toplumda egemen cinsel pratik olan heteroseksüelliği destekleyen yapısı, doğrudan aile ideolojisini güçlendirmektedir.

4.2.2.3. Jerry Maguire (1996) Filminin Genel Değerlendirilmesi

Jerry Maguire filminde, beyaz erkek temsil aracılığı ile, kapitalizm ve çalışma etiği üzerine toplumsal ve psikolojik bir çatışma bulunmaktadır. Filmdeki iktidar ve güç ilişkilerinin işleyişinin tek yolu para kazanmak ve başarılı olmaktan geçmektedir. Kapitalist sistemin rekabetine uyabilme yeteneğini gösteren bireyci özellikler gösterebilenler toplum tarafından onaylanmakta, diğerleri başarısız ve sıradan olarak

gösterilerek, sınıflarının ve statülerinin düşük olması doğallaştırılarak meşrulaştırılmakta ve eleştirilmektedir. Kapitalist sisteme uyum gösteremeyenler, yalnızlıkla, başarısızlıkla, parasızlıkla cezalandırılmaktadır.

Filmin kapitalizmin standardize edilmiş bireyine uyan rekabetçi, hırslı, zengin ve popüler olmak isteyen beyaz erkek temsili, kâr elde etmek amacıyla farkında olmadan vazgeçtikleri ve kaybettikleri kişiler arası ilgi, sevgi, dürüstlük, dayanışma gibi önemli geleneksel toplumsal değerlerin kaygısını yaşamakta ve bu değerleri yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Geleneksel kontrol mekanizmalarından olan ve toplumu bir arada tutmak ve korumak için kullanılan bu değerler, filmde aile ideolojisinin içinde kullanılarak işlevselleştirilmiştir. Filmin örtük mesajı, kapitalist toplumsal yapının devamı için gerekli olan bireyciliğin, ancak sevgi ve aile kavramları ile harmanlandığında daha verimli olacaktır. Bu durum, sinema tarihinden önemli bir filmi, Orson Welles'in **Citizen Kane** (Yurttaş Kane, 1941) filmindeki ünlü Rosebud* sendromunu tekrarlamaktadır: "Para her şey değildir". Filmin sonunda verilen mesaj, Amerika'nın varolan sorunları büyük değişimlere gerek kalmadan biraz reform ile sistem içinde çözebileceğidir. Kapitalist toplumlarda yaşayan bireylerin para kazanma hırsı ile insani değerlerinin yitimi arasındaki çatışma, Jerry Maguire temsili aracılığı ile kişiselleştirilmekte ve çözüme bağlanmaktadır: bir birey hem para kazanarak modern toplumların değerlerini koruyabilmekte, hem de insani değerlerini koruyarak geleneksel toplumların geleneksel değerlerini koruyabilmektedir. Filmdeki mevcut olan kapitalist sistemin içindeki çatışmalar ve gerilimler çözülmekte ve sistemin devamlılığı yönünde mesaj verilmektedir. Bu durumda Hipotez 3'ün doğrulandığı görülmektedir.

Beyaz temsilden sonra siyah erkeğin temsili ise, kapitalist sistemin empoze ettiği şekliyle tek ideali para kazanıp sınıf atlamak olan bir karakterdir. Ancak siyahlara ait davranış kalıpları ile toplumda "uyumsuz" olarak sınıflandırılmakta ve bu konuda birçok

* **Rosebud:** Orson Welles'in Citizen Kane (Yurttaş Kane, 1941) filminde geçen bir kelimedir. Filmde dünyanın en zenginlerinden biri olan gazete kralı Charles Foster Kane'in ölmek üzereyken söylediği son sözdür. Rosebud isminin, filmin sonunda Kane'in çocukluğundan kalan kızağının ismi olduğu anlaşılmaktadır (Okyay 1996: 72, 73). Rosebud sendromunun anlamı paranın her şey olmadığı, yozlaştırdığı, yoksulun daha mutlu olduğudur (Wood 2004: 320).

engelle karşılaşmaktadır. Siyah temsilin ulaşmak istediği hedef, toplum tarafından sevmek, saygı görmek, onaylanmak ve para kazanmaktır. Kısaca siyah temsil, toplum tarafından kabul edilmek ve meşrulaştırılmak istenmekte ama topluma uyum göstermede zorluklar çekmektedir. Siyah temsil filmin sonunda spor menajerliğini yapan beyaz erkeğin yardımı ile beyaz erkek kahramanlara atfedilen Amerikan Rüyasına uygun bir biçimde başarıya ulaşır, toplum tarafından onaylanır ve zengin olur.

Böylelikle filmdeki beyaz erkeğin misyonunun, siyah erkeğin mevcut düzene uyumunu sağlamasına yardımcı olmak olduğu görülmektedir. Dolayısıyla filmin yetenekli ancak bir türlü başarıyı yakalayamayan siyah temsilinin beyaz temsil aracılığı ile hedeflerine ulaşması, filmin ırkçı yapısını ortaya çıkarmaktadır. Örtük olan bu ırkçı yapı, beyaz erkek ile siyah erkeğin dostluğu ile gizlenmektedir. Film boyunca kültür farklılıklarına rağmen, en zor koşullarda bile birbirlerine olan inançlarını koruyan, destekleyen ve iyi / kötü günlerinde birlikte olan iki karakter olarak sunulmaktadırlar. Hipotez 2 filmde kültürel temsil vasıtası ile ırk ayrımının yapıldığına dair doğrulanmaktadır.

Siyah erkek ilk başlarda bir türlü uyum sağlayamadığı kapitalist sistemle uyumlu hale getirilerek, sisteme entegre olmakta ve beyazlaşmış siyahlar arasına katılmaktadır. Filmde öteki olarak sunulan siyah temsilin entegrasyonu ile Hipotez 5 ispatlanmış olmaktadır.

Siyah erkek, beyaz erkek bedenine uygun olarak standardize edilen maskülen vücut yapısına rağmen ikincil konumu ile siyahlar için ne bir ideolojik toplumsal rol modeli ile ne de cinsel bir haz nesnesidir. Dolayısıyla Hipotez 4 filmde doğrulanmamıştır.

Filmde siyah toplumun temsili, paraya çok önem veren ve sürekli para kazanmak peşinde olan bir grup şeklindedir. Rod'un, sevgi, saygı, toplum ve dolarlar anlamına geldiğini söylediği ve "kwan" diye adlandırdığı hedefine ulaşması, Jerry aracılığı ile gerçekleşmektedir. Bu noktada siyah erkeğin toplumda kabul edilme, onaylanma ve para kazanmaya olan eğiliminin, beyaz erkek aracılığı ile gerçekleştiği

görülmektedir. Aslında Rod, çok iyi oynadığı ve amacına ulaştığı spor karşılaşmasından sonra, medya önünde show yapmakta, spor spikerlerinin onun için “normalde medyaya karşı oldukça saldırgan ve uzak duran adam” şeklinde yorumları duyulmaktadır. Toplum tarafından onaylandığını, sevildiğini gören Rod’un ismi, stadyumun tabelasında “In Rod We Trust* / Rod’a Güveniyoruz” yazısının çıkmasıyla ödüllendirilmektedir. Böylelikle para, siyah erkeğin Tanrısı olarak gösterilmektedir.

Ayrıca siyah toplumun sevgi dolu bir grup olarak bu özelliğinin film boyunca sürekli vurgulandığı görülmektedir. Siyah çift birbirlerini çok sevmekte, her fırsatta bunu söylemektedir. Aslında bu noktada sevgi bağı ile bir bütünleşme içine giren siyah grubun, geleneksel geniş aile olarak yüceltiildiği görülmektedir. Geleneksel toplumların geleneksel geniş aile yapısının temsili için siyah aile seçilirken; beyaz aile sanayileşmiş toplumların temel aile yapısını oluşturan çekirdek aile olarak kullanılmaktadır. Beyaz aileyi oluşturan bireyler yalnız ve mutsuz olarak sunulmaktadır. Yabancılaşmış bireylerden kimisi (Dorothy ve oğlu) “aile” özleminin farkında iken, kimisi (Daniel) bilinçsiz bir şekilde bu özlemi yaşamaktadır. Filmin finalinde çekirdek beyaz ailenin revize edilmesi, filmde sıklıkla vurgulanan ailenin psikolojik işlevini ön plana çıkartmaktadır.

Siyahlar, sistemin dışlaştırdığı zayıf bir grup olarak, kendi aralarında dayanışmaya, bütünleşmeye ihtiyaç duymaktadırlar. Böylelikle sisteme karşı bir “biz” bilinci oluşturulmaktadır. Aslında sistem bu yolla yeniden ötekiyi üretmektedir. Özellikle de beyazlaşmış siyahlar, sisteme entegre olmaya çalışarak, biz bilincini örtmeye çalışmaktadırlar.

Siyah erkek başarıya ulaştıktan sonra, canlı yayında karısını, çocuklarını, ailesinden herkesi ve son olarak Jerry’in çok sevdiğini söylemektedir. Jerry için “Sen benim kwan büyükelçimsin, dostum” demektedir. Böylelikle beyaz erkek hem siyah erkeğin para kazanması için yol gösteren bir yardımcı hem de bir dost olduğu vurgulanmakta ve spor karşılaşması çıkışında da medya önünde birbirlerine sarılarak ağlamaktadırlar.

* “In God We Trust /Tanrıya güveniyoruz” yazısı Bir Amerikan Dolarının arka yüzünde yer alan yazıdır. Aslında güvendikleri Tanrının para olduğu şeklinde de yorumlanabilmektedir.

Dolayısıyla filmdeki en önemli söylem, beyaz erkek ile siyah erkeğin dostluğudur. Çağdaş Irk Kuramına göre değerlendirildiğinde, ırkçılığa uygun olarak eskiden düşman olarak sunulan siyah ve beyaz temsillerin şimdi “dost” olarak sunulması modern ırkçılığın bir kılıfıdır. Film boyunca kültür farklılıklarına rağmen, en zor koşullarda bile birbirlerine olan inançlarını koruyan, destekleyen ve iyi / kötü günlerinde birlikte olan iki karakter olarak sunulmaktadır. Jerry, şirketten ayrıldığında Rod, onunla çalışmayı kabul eden ilk müşterisidir. Telefonda Jerry’ye “Show me the Money / Bana parayı göster” ve “I love black people / Siyahları seviyorum” diye bağtırmakta, tüm şirket Jerry’i hayretler içinde dinlemektedir.

Beyaz erkeğin misyonu, siyah erkeğin mevcut düzene uyumunu sağlamaktır. Beyazlar kendi aralarında rekabetçi bir yapı sergilemekte, güvenilmez ilişki biçimleri yaşamaktadır. Örneğin Jerry yetiştirdiği elemanı tarafından işinden kovulmakta, iş yaşamında sürekli onunla rekabet etmek zorunda kalmaktadır. Diğer bir örnek ise; Frank Cushman adında çok başarılı ve genç beyaz bir sporcunun babası Matt Cushman ile olan görünürdeki dostluğunun Jerry’i yanıltmasıdır. Cush’un babası, Jerry’ye “Sözüm söz. Oğlumun menajeri sensin” demekte ancak Jerry’nin arkasından onun rakibi ile anlaşma imzalamaktadır.

Oysa siyah erkek, önceleri Cush daha popüler olduğu için sürekli onunla ilgilenen ve kendisiyle ilgilenmeyen Jerry’i asla bırakmamaktadır. Jerry başarısız olduğunda ve yapayalnız kaldığında terk etmeyen iki kişi olan beyaz kadın (Dorothy) ve siyah erkek (Rod), “sadakət”lerinden asla vazgeçmemektedirler. Beyaz erkek beyaz kadını ve siyah erkeği benimseyememekte, onlarla ilgili yaşadığı sorunların çözümlenebileceğine inanmamaktadır. Burada hem kadınlara hem siyahlara karşı örtük bir önyargının varlığı bulunmaktadır. Örneğin alt-orta sınıftan, çocuğu olan bir beyaz kadının onu mutlu edemeyeceğine dair önyargı yüzünden bağıllık sorununu yaşarken; siyah erkeğin özel yaşamında kalbinden geldiği gibi davrandığını ancak iş yaşamında kalbi ile değil, mantığı ile hareket ettiği için başarılı olabileceğine dair inancı yoktur. Aslında beyaz erkeğin ötekisi olanlar, ona gönüllü olarak destek vermeye devam ederek, ötekilik konumlarını

tekrar üretmektedirler. Çünkü beyaz kadın onunla evlenerek, ardından ayrılarak onu beklemeye devam etmekte, geleneksel anne ve eş rollerini yeniden üretmekte; siyah erkek ise başarılı olabilmek için sürekli onun desteğine ve arkadaşlığına ihtiyaç duyarak ikincil konumunu pekiştirmektedir. Böylelikle siyah erkek sistemle uyumlu hale getirerek, entegre olmakta ve beyazlaşmış siyahlar arasına katılmaktadır. Beyaz kadın da mevcut uyumlu konumunu devam ettirmektedir.

Filmdeki rol performansı, beyaz erkek sayesinde işlerlik kazanmaktadır. Beyaz kadını ve siyah erkeği olayların akışının değiştirilmesinde uyaran beyaz erkektir. Olayların akışında, sonuca ulaşmasında tüm zorluklara rağmen, aktif ve etkin olan beyaz erkektir. Dolayısıyla filmin akışındaki olaylar zincirinin beyaz erkek merkezli olduğu görülmektedir.

Filmin aile ideolojisini yeniden üreten ideolojisine uygun olarak, filmin kadın karakterleri ise, mesleki olarak ikincil konumlarda bulunan ve annelik üzerinden olumlanan ve erkeğine “sadık” olan kadınlardır. Ataerkil ideolojiye uygun olarak beyaz kadın temsil, son derece güçsüz, zayıf ve anti-feminist bir karakterdir. Dolayısıyla Hipotez 1, filmin cinsiyetçi yapısından dolayı doğrulanmaktadır.

Kamusal alanda kadınlar ikincil statüde yer alırken, siyahlar yükselmek için beyazların yardımına ihtiyaç duymakta ve beyazlar mesleki hiyerarşik sıralamada en üstte bulunmaktadır. Jerry işini kaybetse bile zekâsı, gücü ve tecrübeleriyle, filmdeki kendi sözleriyle “yaşamda kalmayı” başarmaktadır. Büyük paraların döndüğü spor alanında, kadınlar yer almamakta, beyaz erkeğin para kazanma amacıyla araç olarak siyah erkek sporcu kullanılmaktadır.

Mesleki hiyerarşide beyaz erkekler filmde üst ve ayrıcalıklı sınıflar olarak temsil edilirken, beyaz kadın alt-orta sınıfta, siyah erkek orta sınıftan gösterilmektedir. Beyaz kadının sınıf atlama ile ilgili hiçbir hırsı, isteği bulunmazken; siyah erkeğin ve ailesinin yani siyah grubun tek derdi sınıf atlamaktır.

Filmde kurumlar bazında cinsiyet ve ırk ayrımcılığı yapıldığına dair bir veri bulunmamaktadır. Dolayısıyla Hipotez 6 doğrulanmamaktadır. Ancak Hipotez 7 filmin ayrımcılığı destekleyen genel yapısıyla ispatlanmaktadır.

Jerry Maguire filmi, Amerikan Sinemasındaki Tür filmlerinin somutlaştırdığı ve güçlendirdiği Amerikan değerlerini içinde barındıran romantik bir filmidir. **Jerry Maguire** filmi, görünürde kapitalizm eleştirisi yapıyormuş yanılsaması yaratmakta ancak kapitalizmin temel değerleri olan bireycilik, rekabet, kâr elde etme...v.d., yeniden üretmektedir. Dolayısıyla **Jerry Maguire** filminin kadınların geleneksel toplumsal rollerinin yüceltildiği cinsiyetçi yapısı ve siyahların sistemde başarılı olabilmek için bağımlı konumlarını dostluk adı altında gizleyen örtük ırkçı bir yapısı bulunmaktadır. Ataerkil ideoloji, aile ideolojisi, cinsiyetçi ve ırkçı ideoloji filmde yeniden üretilmektedir. Hipotez 4 ve Hipotez 6 dışındaki tüm hipotezlerin **Jerry Maguire** filminde doğrulandığı sonucuna varılmıştır.

4.2.3. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

Wild Wild West* (Vahşi Batı) filminde, Amerika Birleşik Devletleri'ni, beyaz erkek bilim adamı ve hükümet ajanı, beyaz erkeğin ötekisi olan kovboy ve hükümet ajanı olan siyah erkek ile birlikte kurtarmaktadırlar. Irklar arası sorunların beyaz ve siyah erkek arasında kişiselleştirilerek anlatıldığı filmde, beyaz erkeğin akli ve siyah

* **Wild Wild West** (Vahşi Batı) filmi, 1999 yılında Barry Sonnenfeld tarafından çekilmiştir. Film türler arası melezleşmenin iyi bir örneğidir: western, aksiyon, bilim kurgu, macera, komedi türlerinin harmanlanmasından oluşmaktadır. Filmin konusu, Dr. Loveless'ın Amerika Birleşik Devletleri'ni ele geçirmeye çalışmasıdır. Bunun için, Amerika'nın her tarafındaki en ünlü kimya, fizik, hidrolik ve patlayıcı ile ilgilenen bilim adamlarını General McGrath'e kaçırtır ve hepsini bir araya toplayarak, Amerika topraklarını ele geçirmesini sağlayacak en güçlü savaş silahını yapmaya çalışır. Ancak karşısında Jim West ve Artemus Gordon adında iki başarılı ajan vardır ve Dr. Loveless'ı engellemek için Amerika Birleşik Devletleri Başkanı tarafından görevlendirilmişlerdir.

erkeğin fiziksel gücü Amerika'ya karşı hareket eden düşmanlar için birleştirilmektedir. Tarihsel süreç içinde ırklar arası ilişkilerde, efendi / köle, feodal bey / serf, işveren / işçi ilişkilerinde hep ikincil konumda bulunan siyahlar için aynı sistem farklı egemenlik biçimleri ile devam etmektedir: akıllı, rasyonaliteyi, mantığı ve bilimi (ya da teknolojiyi) temsil eden beyaz erkek karşısında, fiziksel gücü temsil eden siyah erkeğin aslında geçmişin bir uzantısı olarak sisteme örtük bir şekilde entegrasyonu sağlanmaktadır. Siyah erkeğin Amerika'yı kurtaran bir kahraman kovboy olması, entegrasyon için gerekli olan bir kılıftır.

Wild Wild West filmi, Amerika'da 1960'larda yayınlanan ve çok tutulan bir diziden uyarlanmıştır. Bir bilim kurgu, fantezi ve casusluk gerilimi olan dizide, Amerikan iç savaşı sonrasında James Bond'u sayılabilecek James West'in ve kılık değiştirme konusunda uzman olan ekip arkadaşı Artemus Gordon'un maceraları anlatılmaktadır. Başkana bağlı gizli servis ajanları olarak görev yapan ikili, Amerika'yı kötü niyetli sihirbazlardan, yoldan çıkmış politikacılardan ve Dr. Loveless gibi çılgın bilim adamlarından korumaktadırlar. Dizide James West karakterini beyaz bir oyuncu olan Robert Conrad oynamıştır. Filmde ise, siyah bir kovboy fikri, biraz da komedi ile karıştırılarak yumuşatılmaktadır (Erdine, Yalçın 1999: 38, 39).

4.2.3.1. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar

Wild Wild West (Vahşi Batı) filminde kadınların sunumlarında, genellikle salonlarda çalışan fahişe stereotipine rastlanmaktadır. Filmde öne çıkan kadın temsil, Hispanik Rita Escobar'dır. Salonlarda şarkı söyleyen Rita, kendi mesleğini artist olarak tanımlamaktadır. Rita amacına ulaşmak için cinselliğini araç olarak kullanan ve kendisini bir arzu nesnesi olarak sunan bir kadındır. Babasını aradığını söyleyerek, hem filmin siyah erkek temsilini, hem beyaz erkek temsilini kandırır. Her ikisi de Rita'ya hayrandırlar ve onun için aralarında rekabet etmektedirler. Kendisini "babasını bulmak isteyen, korku dolu, acıkmış, yarı çıplak bir kadın" olarak tanımlayarak, acındırmaktadır. Aslında filmin sonunda iki erkeği de amacı doğrultusunda aldattığını,

aradığının babası değil kocası olduğunu söyler. Kocasını dünyanın önde gelen hidrolik uzmanlarından biridir.

Ayrıca kadının rol performansı açısından olayların akışında, yönlendirilmesinde son derece pasifleştirildiği, kendini korumaktan aciz olduğu ve aptallığı ile olayların karışmasına neden olduğu görülmektedir. Örneğin Gordon'ın icadı olan uyku verici topa yanlışlıkla basınca, Jim'in, Gordon'ın ve kendisinin uyumasına neden olmuş ve Dr. Loveless'a yakalanmışlardır. Hatta Jim ve Gordon, uyandıklarında kendilerini mısır tarlalarında Dr. Loveless tarafından boyunlarına öldürücü bir metal halka takılmış halde bulurlar. Bu tehlikeli duruma düşmelerinin nedeni de kadındır.

Uzak Doğulu kadın temsil Mean Le East, Dr. Loveless'ın kişisel asistanıdır. Uzak Doğulu bu kadın temsili, Rita gibi cinselliğini amaç için kullanan bir kadın olarak Jim'in öldürülmesini sağlamaya çalışır ama başarılı olamaz. Jim'in soyadı olan West (Batının) ve kendi soyadı olan East (Doğunun) hiçbir zaman bir araya gelemeyeceğini söyler.

Ayrıca Dr. Loveless'in yanında bulunan kadınların hepsinin ortak özellikleri arasında seksi, güzel, savaşçı, dövüşçü, silahları ve tüm teknolojik aletleri kullanabilmeleri gelmektedir. Birer arzu nesnesi ve engelli bir erkeğin yardımcıları olarak kötü tarafta sunulan temsillerdir. Hatta içlerinden biri Jim West'i vurur.

4.2.3.2. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminde Irkçı Sunumlar

Wild Wild West (Vahşi Batı) filminde başkahraman Yüzbaşı Jim West karakteridir. Sistemde yükselmiş siyah oyunculardan biri olan Will Smith'in canlandığı karakter, çok güçlü, çok iyi dövüşen (örneğin bir Çinliden dövüşmeyi öğrendiğini söyleyen bir beyazı kürekle vurarak yener ve bunu şimdi uydurduğunu söyler, Frankenstein gibi her tarafı metallerle yama biçiminde kaplanmış bir insan-yaratık melezi de yener), pragmatist şiddete dayalı bir saldırganlığı bulunan ve kadınların arzu nesnesi olan siyah erkek temsilidir. Kadınlara karşı çok kibardır. Filmde

siyah, Uzak Doğulu, Hispanik kadınlarla flörtleşmekte, onlar tarafından çok beğenilmekte ancak asla kadınların hazırladıkları tuzağa düşmemektedir. Filmin başında General McGrath'ın üç beyaz adamının önüne çıplak bir şekilde düşen Jim'e, adamlar "utangaç bir zenci" deyince onlara kızar ve hepsini döver.

Trendeki yolculuklarında Hispanik Rita'yı zorunlu olarak yanlarına alırlar ancak Jim, sürekli olarak kadının, kendisinin ve Gordon'ın dikkatleri dağıttığını tekrarlar. Rita'nın kendilerine ayak bağı olacağını ısrarla söyler. Ayrıca Rita'ya uygulanan korumacı cinsiyetçilik tutumu, siyah erkekten Hispanik kadına yapılmaktadır. Jim: "Loveless'ı bulursak ve sen hâlâ trendeyse ne olacak?" der. Rita'nın cevabı korumacı cinsiyetçi tutumu gönüllü olarak destekler: "Beni yakalamasına izin vermezsin". Rita hep kurtarılan kadın olmakta ve kurtarıcıları olan siyah ve beyaz erkeğe teşekkür etmektedir. Rita'nın film boyunca Jim'in cesaretine ve mücadele yöntemlerine hayran kaldığı da görülmektedir. Jim kadınlarla ilgili olan olumsuz önyargılarını ve güvensizliğini şu cümlelerle anlatır: "Güzel kadınları bilirsiniz. Bir an cesaret verirler. Sonra ayaklarınızı yerden keserler". Jim misyonlarını gerçekleştirirken kadınları bir engel olarak görmekte ve kadınlara karşı cinsiyetçi bir yaklaşım sergilemektedir. Dolayısıyla filmin cinsiyetçi ideolojisinin üretilmesini sağlayan karakter, siyah temsildir.

Siyah takım elbisesi, siyah kovboy şapkası, siyah çizmeleri ve siyah atıyla Jim West, bilim kurgu türünün siyah deri kıyafetli dünyayı kurtaran adam stereotiplerinin kovboya dönüşmüş siyah temsilidir. Western türünde iyilerin beyaz giydiği ve beyaz ata bindiği, kötülerin siyah giydiği ve siyah ata bindiği dönemlerden sonra, iyiyi temsil eden siyah kovboy, siyahlar içinde sunulmaktadır. Beyaz erkek kovboyunun yerine siyah erkek geçmiş, kimliğini yeniden beyaz erkek kovboya göre düzenleyerek tanımlamıştır. Böylelikle siyahın, beyaz erkek kovboyun özelliklerinin standardize edildiği bir toplumla bütünleştiği görülmektedir. Bu özellikler arasında bağımsız, dayanıklı, cesur, özgüvenli, kendine yeten, iyi ata binen, iyi silah kullanan, yardımsever, mutlaka intikamını alan, kendi kurallarıyla toplumun kuralları arasında uyumsuzluk

yaşayan yalnız bir kovboy olma bulunmakta ve daha önce bu değerlerle idealize edilen beyaz erkeğin yerine siyah erkek konmaktadır.

Jim, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'nın yakın dostudur. Ofisine girerken kendisini silahını almak için durduran dedektif, Jim'e şunları söyler: "Savaşı kazanmak sana kırk dönüm ve bir katır kazandırdı ama başkanın ofisine böyle giremezsin. Tabancayı ver". İçeriden Amerika Birleşik Devletleri Başkanı seslenir: "Yüzbaşı West'in daha fazla gecikmesine neden olmayın". Ve Jim silahlarıyla birlikte içeri girer. Böylelikle iç savaşta savaşıyor ve savaştığı için ödüllendirildiği anlaşılan siyah temsilin, Başkanla olan yakınlığı ve statüsünün yüksekliği vurgulanmaktadır. Ancak Başkan'ın Jim'i tek eleştirdiği nokta; "Ve West... Her zaman, önce ateş et, sonra ateş et. Biraz daha ateş et. Herkes ölünce birkaç soru sor yaklaşımın gerekmiyor" olarak belirtilmektedir. Hatta Gordon Jim'e "tetik budalası" demektedir. Ancak Başkan'ın çok güvendiği kişi Jim West'tir. Zaten Dr. Loveless'in elinden onu Jim ve Gordon kurtarır.

West, ismini soran Uzak Doğulu kadın temsiline, James Bond filmlerinin kahramanının repliği gibi yanıt vermektedir: "West, James West" (Bond, James Bond) Böylelikle filmdeki metinlerarasılığa bir örnek olarak, James Bond filmlerinden alınan bu referans verilebilmektedir.

Filmin beyaz temsillerinden biri olan Artemus Gordon, iyi bir ajan ve teknoloji konusunda dahidir. Gordon filmin başında, Şişko-Candy Erkek Salonunda fahişe kılığında girmiş bir şekilde, General McGrath'ı tavlama çalışmaktadır. Salonda onu elde edebilmek için şarkı söyler. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'nın dublörünü de yapar.

Amerika Birleşik Devletleri Başkanı beyaz orta yaşlı bir temsildir. Çok güçlü, kararlı, Amerika'yı asla kötülere teslim etmeyen bir karakter olarak inşa edilmiştir ve sistemin istediği bir başkan tipi olarak onaylanmaktadır.

A Few Good Man filmindeki Albay Jessup temsili gibi Otoriteryan (Yetkeci) kişilik örneği olarak Dr. Arliss Loveless, eski Konfederasyon ordusundandır ve filmin en kötü karakteri olan beyaz temsildir. Kendisi için çalışan General McGrath'ı bile acımasızca öldürür. Teknolojiden çok iyi anlar, teknolojiyi üretmeleri için bilim adamlarını kaçıtır ve onlara yeni savaş makineleri yaptırır. Dr. Loveless'ın en önemli savaş aracı çelik dev tarantula makinesidir. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı bir tren yolu açılışını yaparken onu bu makine sayesinde tutsak alır. Amacı: Amerika Birleşik Devletleri'nin derhal ve koşulsuz olarak Loveless Birliğine teslim olmasıdır.

Filmin bir diğer kötü karakteri “Kanlı” ve “New Liberty Kasabı” unvanlı General McGrath temsilidir. Ukala, asabi, acımasız, pis gibi olumsuz niteliklerle sunulmaktadır. Ailesini sınırın yakınında özgür kölelerin şehri olarak tanımlanan New Liberty katliamında kaybeden Jim'in amacı, bu olayın sorumlusunu bulmak ve intikam almaktır. Ancak gerçek “New Liberty Kasabı” Dr. Loveless'dır.

4.2.3.3. Wild Wild West (Vahşi Batı) (1999) Filminin Genel Değerlendirilmesi

Wild Wild West (Vahşi Batı) filminde cinsiyetçilik ya da ırkçılık ile ilgili açık temalar bulunmamakta ancak olaylar zinciri içinde temsillerin sunumlarında örtük cinsiyetçi ve ırkçı tutumların varlığı sözkonusu olmaktadır. Örneğin film boyunca, siyah / beyaz ve doğa / teknoloji karşıtlığı temsiller bazında vurgulanan bir olgudur. İlk görevlendirildiklerinde birbirlerini hiç sevmeyen ve anlaşılamayan Jim ve Gordon, aslında pek çok ortak noktaya sahiptir: ikisi de orduda savaşmış ve şimdi hükümet için çalışmaktadırlar. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı ikisini Dr. Loveless'ı engellemek için görevlendirdiğinde şunları söyler: “Elimdeki en iyi adamlarsınız. Görüş farklılıklarınızı bırakın ve her kimse bu çılgını bulup durdurun”. Burada Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'ndan siyah ve beyaz erkeğe resmi bir entegrasyon çağrısı vardır: siyah ve beyaz ırkların, Amerika düşmanları için güçlerini birleştirme çağrısı.

İlk olarak, bu çağrıyla dikkate almayan iki kahraman, görevlendirildikten sonra bile aralarındaki rekabete devam ederler. Hatta beyaz temsil, Başkanın dediği gibi

farklılıklarımızı bir kenara bırakıp, birlikte çalışmalıyız demektir. Birlikte uyumlu çalışma teklifi, beyaz erkekte siyah erkeğe filmde iki kez yapılmaktadır. Çölde yalnız kaldıkları sahnede, Jim bir kertenkeleyi yakalar ve ateşte pişirerek yer. Ancak Gordon ona hayretler içinde bakmaktadır. Sonra Jim'in elinde büyük bir örümceğin dolaştığını görür ve telaşla uyarır. Jim ise sakin bir şekilde örümceğin elinde sadece ısınmaya çalıştığını söyleyerek, örümceği yere bırakır. Siyah erkek doğa ile iç içe gösterilmektedir. Gordon çöl hakkında bu kadar çok şeyi nasıl bildiğini sorunca, Jim kendisini Kızılderililerin büyüttüğünü söyler. Jim, küçükken gerçek ailesinden uzaklara çalıştırılmak üzere gönderilmiş ve oradan kaçmıştır. Jim'i yanlarına alan Kızılderililer büyütülmüştür. Dolayısıyla beyaz erkeğin ötekisi olan siyah erkeği yine bir başka öteki olan Kızılderili büyütülmüştür. Bu ötekinin öteki ile olan dayanışmasının bir göstergesidir.

Ayrıca burada siyah erkek ile beyaz erkek arasındaki karşıtlık, bir başka örtük karşıtlığı ortaya çıkarmaktadır: doğa / teknoloji. Siyah erkek doğa ile iç içe büyümüş biri olarak doğa ile özdeşleştirilmiş, beyaz erkek ise teknoloji konusundaki bilgileri ve icatları ile teknoloji ile özdeşleştirilmiştir. Çağdaş ırk kuramı ile ele alındığında, beyaz ve siyah erkeğin dostluğu dışında aralarında oluşturulan doğa / teknoloji karşıtlığı ile temsillerin sunumundaki ırkçılık maskelenmektedir. Başka bir örnek verecek olursak, Başkan tarafından görevlendirildikten sonra binmeleri gereken trene, Jim at ile, Gordon kendi icat ettiği nitrosikletle gider. Jim, Gordon'un icadıyla dalga geçer ancak Gordon ondan çok önce trene varmıştır. Jim trene binebilmek için son sürat koştuğu atıyla, pencereden gördüğü Gordon'a trene binmek için yalvarır. Bu durum, teknolojinin ve beyaz erkeğin zaferidir.

Gordon şiddet ve silah karşıtıdır. Eğer iyi plan yapılırsa, silahlara ve şiddete başvurmaya gerek kalmayacağını, şiddete dönüşen durumların beceriksizlikten kaynaklandığını düşündüğünü belirtmektedir. Kısacası siyah erkek, hemen silahına dayanan, dövüşçü sert bir erkek olarak sunulurken; beyaz erkek modern, uygar, bilgili ve şiddet karşıtı olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla aslında siyah ve beyaz erkeğin birbirlerini tamamladıkları görülmektedir. Beyaz erkek zekâsı ile, siyah erkek fiziksel

güçlülüğü ile bir bütünün parçalarını oluşturmaktadır. Ve birlikte çalışmaları, sistemin devamı için gereklidir.

Bu nedenle filmdeki karakterlerin rol performansı siyah erkek ve beyaz erkek arasında paylaşılmaktadır. Her ikisi de farklı biçimlerde (beyaz erkek aklını, siyah erkek fiziksel gücünü kullanarak) olayların akışını değiştirmekte ve sonuca ulaşmada aktif ve başarılı olarak görülmektedir. Dolayısıyla siyah ve beyaz erkeğin birbirlerini tamamladıkları ve bu durumda mevcut olan sistemi korumak ve devamını sağlamak üzere bir araya geldikleri, böylelikle filmde Hipotez 3'ün doğrulandığını göstermektedir.

Dolayısıyla filmdeki türsel karakterlerin rol performansı, toplumsal cinsiyet rollerine göre erkek merkezli, ırklara göre hem beyaz hem siyah merkezli olarak tanımlanabilmektedir. Ancak rol performansının içeriği, politik alanda değil, siyah temsil için kişisel alanda tanımlanmaktadır. Ailesini öldürdüğü için Dr. Loveless'in dört senedir peşinde olan siyah temsilin aksine, beyaz temsil sürekli olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin ve Başkanın tehdit altında olduğunu siyah temsile hatırlatmaktadır. Siyah erkeğin gösterdiği başarılı rol performansı, politik alandaki düzenin (beyazların egemen olduğu) devamını sağlamak için gerekeni yapmaktır. Siyah temsil burada "düzenin bekçisi" olarak konumlandırılmaktadır. Dolayısıyla politik alan beyazlara atfedilmiştir. Siyah temsil bu yolla kendi öteki konumunu yeniden üretmektedir ama sistemin içinde dahil edildiği yanılışmasını yaşayarak yapmaktadır. Böylelikle beyazlaşan siyah olarak sistem tarafından meşrulaştırılmaktadır. Burada kapitalist sisteme göre modern, gelişmiş ve uygar olan teknolojiyi üreten bilim adamı Gordon iken; Jim daha geleneksel, kırsal kesime ait olan, daha vahşi ve saldırgan olarak sunulmuştur.

Filmde genelde teknoloji beyazlara atfedilmiştir: bizzat kendisi teknolojiyi üreten olarak Gordon ve teknolojiyi başkaları aracılığı ile ürettirerek kullanan Dr. Loveless. Biri teknolojiyi dünyayı geliştirme amaçlı olarak kullanırken; diğeri Amerika'ya hâkim olmak için baskı ve güç aygıtı olarak kullanmaktadır. Dr. Loveless,

bir ulusun gücünü mevcut ordusunun belirlediğini ancak artık geleneksel ordunun işlevini yitirdiğini ve makinelojinin kendisi tarafından keşfedildiğini söyler.

Bu bağlamda, Ekofeminist Kuramın bakış açısıyla, erkeklerin teknoloji ile olan ilişkileri açıklanabilmektedir. Ekofeminist yaklaşıma uygun olarak, erkeklerin teknolojiyi üretmesinin temelinde, doğaya olan bağımlılığın reddedilmesi ve doğanın yeniden üretilerek doğaya hâkim olunması olgusu bulunmaktadır. Aynı şekilde efendi olarak kabul edilen erkeklerin, kadının varlığını ve üreme gücünü inkâr etmesi sonucu doğayla özdeşleştirilmesi ve nesneleştirilmesi sözkonusudur. İkinci bakış açısı ile doğa ve kadın özdeşleştirilmekte ve nesneleştirilmekte, kadının ve doğanın yeniden üretim güçlerine karşılık erkekler tarafından yapay bir yeniden üretim olarak teknoloji alternatif olarak geliştirilmekte ve filmde teknoloji erkeklere ait bir alan olarak sunulmaktadır. Irk açısından ise, filmde yer alan ikinci yapı olan modern / ilkel karşıtlığı, benzer şekilde açıklanabilmektedir. Teknolojinin temsilcileri olan beyaz erkeklerin karşısında doğa ile özdeşleştirilen ve ötekileştirilen kadınlar gibi siyahlar da bulunmaktadır.

Siyah erkeğin sunumu maskülen, beyaz erkeğin sunumu feminendir. Siyah erkek dövüş sanatlarını iyi bilerek dövüşürken; beyaz erkek dans ederek dövüşmektedir. Beyaz erkek ileride siyah erkeğin ceketinin içine yerleştireceği kurşun geçirmeyen çelik bir bluz örür ve siyah erkeğin hayatı bu bluz sayesinde kurtulur. Beyaz erkeğin yine aklını kullanarak geliştirdiği bir koruyucu yelek, siyah erkeği ölümden kurtarır. Beyaz erkek, siyah erkeğin koruyucusu olarak gösterilmektedir.

Jim West, muhafazakâr heteroseksüel kimliği ile, filmin başında fahişe kadın kılığına giren Gordon ile çok dalga geçmekte ve hiç güzel olmadığını söylemektedir. Ayrıca “Jim West kostüm giymez” demektedir. Feminin davranışlara karşı tepki gösteren Jim, filmin başında eleştirdiği Gordon’ın yaptığını filmin sonunda kendisi de yapmakta ve kadın kılığına girmek zorunda kalmaktadır. Jim, dansöz kılığına girerek dans etmektedir.

Siyah erkeğin temsili ırkçılık ile karşılaştığı sahne, maskeli balodadır. Maskeli baloya Gordon'un tavsiyelerini dinlemeyerek, kostümle gitmez. Gordon eğer günlük giysisi ile giderse, eski köle sahipleri beyazlar arasında siyah ve silahlı bir kovboy olarak görüleceği uyarısında bulunur. Nitekim gittiği maskeli baloda, Amerika'da köleliği kaldıran Abraham Lincoln pastasını parçalayarak çıkan ırkçı Dr. Loveless'in Jim'e sözleri onun ırkçı söylemini göstermektedir: "Bize katılmanız ve tek renkli partiyi renklendirmeniz ne hoş". Dr. Loveless kendi deri renginden farklı olan deri rengini kabul etmemekte, dışlamakta ve değersizleştirmektedir. Böylece karşıtını aşağılayarak, kendi değerli ve ayrıcalıklı konumunu onaylamış olmaktadır.

Dr. Loveless, ırkçı yapısı ile, kendisinden farklı olanları değersizleştirerek, kendisinin maddi kaynaklara haklı olarak sahip olduğunu meşrulaştırmakta ve toplumun maddi yönden eşitliksizçi yapısını kendi çıkarları doğrultusunda desteklemektedir. Dr. Loveless, güneyde savaş sırasında vücudunun alt bölümünü (bacaklarını, üreme organlarını...v.d.) kaybetmiş, tekerlekli iskemleye mahkum olmuştur. ırkçı söylemleri filmin başka sahnelerinde de kendini gösterir: "Eminim sizin gibi yapılı bir zenci için, benim bir kadının zevklerinden yararlanmam imkânsız görünüyor. Makinelerin kullanımına tanık olunca, alt yarımın yerini tutacak başka bir şey bulacağımı tahmin edersiniz".

Toplumsal cinsiyet ayrışmasına etken faktörlerden biri olan teknoloji olgusunun erkek cinsi tarafından yoğunluklu kullanılmasının feminist bir bakış açısıyla açıklaması Azizah al-Hibri'den gelmektedir (Akt: Donovan 1997: 337, 338): Azizah al-Hibri, ataerkil yıkıcılığın kökeni olarak gördüğü erkeklerin kadın düşmanlığını açıklayan kuramında, tarih öncesi dönemlerde erkeklerin kadınların yeniden üretim güçlerine yani büyüsel kanama olgusuna (kadınların birden, güçlü bir şekilde ama ölmeden kanayabilmelerine) karşı kıskançlık duyduklarını ve bu fiziksel süreçleri kendilerinin paylaşamadıkları ölümsüzlük araçları olarak gördüklerini savunmuştur. Kadınlar kanama dönemlerinden sonra sürekli yeniden iyileşip, kendini yeniden üretmektedir. Dolayısıyla erkeklerin bakış açısından kadınlar "ölümsüzlüğün anahtarına" sahiptir. Erkekler, kendilerini hayatın sonsuz yeniden üretiminden mahrum

edilmiş ve dışlanmış hissederek, kadınları asıl ama üstün bir “öteki” olarak görmüşlerdir. Erkek, kendi üstünlük duygusunu oluşturabilmek için üretime dönmüş, üretim yeniden üretimin bir taklidi haline gelmiştir. Erkek, tüm enerjisini teknolojiye vererek, dünyasını dönüştürmeye yönlendirmiştir. Aşkın erkek benliğinin kurulması için ötekinin, kadının ve dişileştirilmiş doğanın egemenlik altına alınması gereklidir. Erkek, efendiliğini ancak ötekine boyun eğdirerek kurabilir. Al-Hibri, aslında erkeğin bu teknolojik emperyalizminin, kendi yetersizlik duygusundan dolayı (yeniden üretimi gerçekleştirememesinden dolayı) dışı olandan korkmasından ve onu reddetmesinden kaynaklandığını savunmaktadır. Erkeğin bu şiddetli yetersizlik duygularından dolayı kendi değerini onaylattırma ve kabul ettirme ihtiyacı vardır. Bu nedenle erkek, gerçek ile yüz yüze gelmeli ve kendi varlığını sorgulamalıdır. Aksi takdirde, erkek farklı egemenlik çeşitlerini devam ettirmeye mahkumdur.

Dolayısıyla filmde üreme gücünü kaybetmiş bir erkeğin (Dr. Loveless), bu eksikliğini teknolojiye sahip olarak kapattığı görülmektedir. Erkek bakış açısından, teknolojik aletlere hükmedebilmenin gücü, kadınların üretici cinsellikleri ile bir tutulmaktadır. Filmde teknolojiye sahip olanların, güce ve iktidara sahip olduğu ve bunların da beyaz erkekler olduğu görülmektedir. Ayrıca Dr. Loveless, Jim’e kızar ve onu cezalandıracağını söyler. Ancak Jim, Dr. Loveless’ı cezalandırarak, onu öldürür ve ailesini öldüren kişiden intikamını almış olur. Burada aslında ırkçı bir beyaz erkek ile siyah erkeğin mücadelesi bulunmaktadır.

Jim, maskeli balodaki temsili ırkçılık sahnesinde, gördüğü beyaz kadını Gordon zannederek, onun göğüslerini eller ve beyazlar tarafından cezalandırılarak asılmak istenir. Jim bir baloda asla beyaz bir kadının göğüslerini ellememesi gerektiğini anladığını söyler. Asılmadan önce söylediği sözler de ırkçılık bağlamında önem taşımaktadır: “Aramızda kalsın, şu kölelik olayı var ya... neden bu kadar büyüttüklerini anlamıyorum. Etrafta kendine hizmetçilik yapılmasını kim istemez? Yoksa siz mi şişman kızlarınızı kaldırıp kendi lanet olası pamuklarınızı toplayacaksınız? Hiç sanmam. Bu yüzden içeri girip viskimizi içelim”. Ancak bu konuşmanın ardından, asılma fikrinden kurtulamayınca, son olarak beyaz kadının göğsüne dokunarak hata

yaptığını ve bunu düzeltmek istediğini söyler ve bunun için de evlenme teklif eder. Teklifi duyan beyaz kadın bayılır. Siyah erkek beyaz kadın dışında öteki kadınlarla birlikte olabilmekte ancak o dönemde beyaz kadınlara dokunamamaktadır.

Wild Wild West filminde siyah temsil, ayrıca kadınların arzu nesnesi olarak gösterilmekte, filmde beyaz kadın dışında ötekileştirilen siyah, Uzak Doğulu, Latin kadınlarla birlikte gösterilmektedir. Burada siyah temsilin siyahlar için ideolojik bir rol modeli yerine cinsel bir haz nesnesine indirildiği ve Hipotez 4'ün doğrulandığı görülmektedir.

Marjinal olarak ötekileştirilen Dr. Loveless, ırkçı bir temsil şeklinde olumsuzlanmaktadır. Filmin diğer marjinalleri olan siyah temsil olumlanmakta iken, kadın temsilleri arasında Dr. Loveless'in kadınları (Uzak Doğulu temsil de dahil olmak üzere) olumlanmamakta, Hispanik kadın temsili filmin sonunda eş rolüne geçerek olumlanmaktadır.

Filmde yer alan toplumsal cinsiyet ve ırk temsillerinin mesleki hiyerarşik sıralaması, filmin örtük cinsiyetçi ve ırkçı yapısını desteklemektedir: beyaz Amerika Birleşik Devletleri Başkanı, teknolojiye sahip kötü adam beyaz Dr. Loveless, teknolojiyi üreten dahi bilim adamı beyaz Gordon, ajan siyah temsil Jim gelmektedir. Kadınlar en alt hiyerarşik sıralamada erkekleri eğlendirme araçları olarak kullanılmaktadır. Erkeklerin hepsi üst sınıftan ayrıcalıklı olarak sunulmalarına rağmen, kadınlar alt sınıftan sunulmaktadır. Güç ve iktidarın çoğunluk olarak beyaz erkeklerin elinde bulunduğu görülmektedir. Güç ilişkileri daha çok sahip olunan teknoloji aracılığı ile kullanılan meşru olmayan şiddet yoluyla tanımlanmaktadır.

Filmde ırkçı Dr. Loveless'a karşı siyah ve beyaz erkek birlikte çalışmakta ve sonunda ikisi birlikte hem Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'nı hem de ülkeyi kurtarmaktadırlar. Ve ödül olarak Başkan, kendisini korumaya yönelik yeni bir kurum oluşturulması için bir yasa imzaladığını, bunun da Gizli Servis olduğunu ve onları da ajanları yaptığını söyler. Böylelikle siyahın sisteme entegrasyonu, Başkan tarafından

ikisinin de gizli serviste ajanlar olarak aynı statülere yükseltilmesiyle sağlanmaktadır. Ancak filmde kurumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığı yokmuş gibi gözükse de, aslında siyahların temsillerindeki örtük ırkçılığın varlığı, Hipotez 6'yı doğrulamaktadır.

Filmde kültürel temsiller aracılığı ile ataerkil ideoloji, aile ideolojisi (Rita'nın bir kadın olarak cinsel nesne gibi sunumuna rağmen, filmin sonunda babasını değil kocasını arayan bir kadına dönüştürülerek evcilleştirilmesi ve uyumlulaştırılması aile ideolojisini desteklemektedir), cinsiyetçi ideoloji (dolayısıyla kadınların bu şekilde fahişe ve geleneksel toplumsal rollerine uygun olarak eş rolünde klasikleşmiş stereotipler şeklindeki sunumları), ırkçı ideoloji (siyah erkeğin beyaz erkeğe göre daha ilkel, saldırgan, vahşi ama yetenekli gösterilmesi ve sisteme dahil edilmesi) yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla cinsiyetçilik açısından Hipotez 1'in ve ırkçılık bağlamında Hipotez 2'nin ispatlandığı görülmektedir. Ayrıca siyah erkeğin sisteme entegrasyonunun resmi olarak sağlanması da Hipotez 5'in doğrulandığını göstermektedir.

Western filmlerinin sonunda atıyla gün batımına doğru uzaklaşan "yalnız kovboy"un yalıtılmışlığı ve manzaranın ortasında nokta gibi kalışıyla melankolik bir nitelik kazanmaktadır (Abisel 1995: 114, 115). Filmin final sahnesinde, western türüne özgü olan, özgür birey idealinin canlı tutulması için, kovboyların kötülere cezalandırılması ve düzenin yeniden eski haline getirdikten sonra yalnız bir şekilde topluluktan uzaklaşması motifi kullanılmaktadır. Filmde birbirlerinin hayatlarını kurtaran siyah ve beyaz erkek, son sahnede Amerika'yı kurtaran western kahramanları olarak, at yerine Dr. Loveless'ın yaptırdığı çelik tarantulaya binmiş, çölde yalnız başlarına günbatımına doğru ilerlemektedirler. Film, Western türünün finalini, ikonografik ve anlatı yapısı açısından tekrarlamaktadır. Bu final sahnesi ayrıca, bilim kurgu türünün teknolojik olarak gelişmiş bir aletini ikonografik olarak western türünün ikonografisinin içine yerleştirmektedir.

Wild Wild West filminde, cinsiyet ve ırk ayrımcılığını destekleyen kültürel temsiller bulunmakta ve Hipotez 7 ispatlanmış olmaktadır. Sonuç olarak filmde Hipotezlerin tümü doğrulanmıştır.

4.2.4. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

Sinema tarihinde kült olarak kabul edilen **Shaft*** filmi, ilk kez 1971 yılında çekilmiş ve 1970’li yılların başında popüler olan **blaxploitation*** adı verilen şiddet dolu

* **Shaft** filmi 2000 yılında siyah yönetmen John Singleton tarafından çekilmiş, Amerika’nın en ünlü siyah oyuncularından Samuel L. Jackson tarafından John Shaft karakteri canlandırılmıştır. Film aksiyon ağırlıklı bir dedektiflik öyküsü temeline dayanmaktadır. Filmin konusu beyaz bir kız arkadaşı olduğu için, beyaz ırkçı bir erkek olan Walter Wade tarafından öldürülen siyah bir erkeğin cinayet soruşturmasıdır. Shaft tarafından tutuklanan Walter, babası çok zengin olan bir emlak yatırımcısının oğlu olarak, kefaletle serbest bırakıldığında Amerika’dan kaçar. 2 yıl sonra mahkemede aklanacağını düşünerek, geri döner ancak yine Shaft tarafından tutuklanır. Cinayete tanık olan Diana Palmiere’yi hem Shaft hem de Walter aramaktadır. Sonunda Diana bulunur ve tanıklık yapması için razı edilir. Muhtemelen suçlu bulunacağı mahkemeye gelirken Walter, öldürdüğü siyah erkeğin annesi tarafından vurularak öldürülür.

* **Blaxploitation:** 1971 yılında çekilen ilk **Shaft** filmi, yeni bir furyanın başlamasına neden olmuş, daha sonra buna **Blaxploitation** adı verilmiştir. **Black** (siyah) ve **exploitation** (istismar) kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Bu yeni alt-tür, Afrika kökenli Amerikalıların ilgisini çekecek çeşitli konuları kullanıp, onları bir şekilde istismar ederek seyirciyi çekmeyi planlamıştır. Aslında bu furyanın temeli, **Shaft** filminden önceye dayanmaktadır. 1960’lı yıllardaki anaakım sinemada yer alan ve bir anlamda “Tom Amca” rolünü oynayan Sidney Pointer’ın başrolünü oynadığı filmlerden sıkılan Afro-Amerikalıların, her şeylerini kendilerinin üstlendikleri, Afro-Amerikalıların hayatını tüm gerçekleri ile yansıtan bağımsız filmler, genç siyahlara özdeşleşebilecekleri rol modelleri sunmuşlardır. Bu ilgiyi fark eden MGM, para kazanabilmek için **Shaft** filmini çekmiştir. Gençler seksi, küfürbaz, kavgacı John Shaft’in Afro saçlarını ve favorilerini, davranışlarını taklit etmeye başlamışlardır. İlk başlarda suç öyküleri anlatan aksiyon filmlerinden oluşan **Blaxploitation**, daha sonraki yıllarda kung fu, western, bilim kurgu, korku türlerine de el atmıştır (Yalçınkaya 2002: 10).

suç öykülerini anlatan, oyuncu kadrosunun siyahlardan oluştuğu ve hedefi siyah izleyiciler olan, buna rağmen yapımcılarının çoğunun beyaz olduğu bir alt türün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ticari bir siyah polisiye öyküsü olan **Shaft** filmi, çeşitli zamanlarda yeniden çekilmiştir.

İlk çevriminde John Shaft karakteri, “cool” ve sert görünümlü, siyah deri ceketli, yaşadığı dönemin siyahlar arasındaki moda saç şekilleri (o dönemlerde 70'lere uygun şekilde moda olan afro tarz saça sahipken; günümüz shaft karakteri kafasını kazımayı tercih etmektedir), bıyıkları...v.b. olan, küfreden, çapkın bir temsil olarak özellikle de siyah erkeklerin özdeşleştikleri bir model olmuştur. Bu arada “Shaft” kelimesi, Amerikan Argosunda penis anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Shaft karakterinin ismi, kadınlardan yüksek seviyede zevk alan bir seks makinesi olarak sunumu ile örtüşmektedir (Erdine, Yalçın, Ertan 2000: 83).

2000 yılının Shaft karakterini daha önce de canlandıran Richard Roundtree oynarken, Samuel L. Jackson Shaft'in yeğenini oynamaktadır. Rap müzik, şiddet, aksiyon ağırlıklı günümüz **Shaft** filmi, siyahların beyaz kapitalist sisteme entegre olabilmeleri yönündeki örtük mesajları içermektedir. Film New York şehrinde yaşayan tam bir ırkçı beyaz katil, işlenen suçu kanıtlayabilecek Amerikalı beyaz bir kadın, Dominikli uyuşturucu satıcısı ve siyah Shaft karakterleri ile arasında geçmektedir. Ancak ilk **Shaft** filmlerindeki gibi siyahlara karşı ırkçı davranışlar sergileyen beyazlara karşı bir tutumu içermemekte, yüzeysel bir eleştiri niteliğinde kalmaktadır.

Ayrıca yine ilk **Shaft** filmlerinde karakter, çevrildiği yılların ruhuna uygun olarak bireysel takılan ve suç kavramını kendine göre tanımlayan bağımsız bir adalet arayıcısı özel bir dedektifken; günümüz örneğinde New York polisinin, kurumlaşmış ırkçılığın bir parçası durumuna gelmiş ve önce cinayet masasında sonra narkotik bölümünde çalışan bir polis olarak kullanılmıştır. Hatta zaman zaman dik kafalılık yapıp, yargıya olan inancını kaybedince rozetini fırlatıp mahkeme duvarına saplamakta, burada bir adalet eleştirisi gündeme gelmektedir (Ertan 2001: 16).

4.2.4.1. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar

Shaft filminde cinayete tanık olan ve garsonluk yapan beyaz genç bir kadın olan Diana Palmieri temsili, siyah genç bir kadın polis olan Carmen temsili, öldürülen gencin annesi olan siyah yaşlı bir kadın temsili en dikkat çeken kadın temsilleridir.

Barda çalışırken sigara molası vermek için dışarı çıktığında siyah bir gencin öldürülmesine tesadüfen tanık olan Diana Palmieri, katil tarafından tehdit edilmiş ve rüşvet alarak susması sağlanmıştır. Genel karakteristik yapısı kendine güvensiz, korkak, güçsüz gibi olumsuz karakteristik niteliklerle inşa edilen kadın temsili, işçi sınıfına ait bir temsildir.

Siyah genç kadın polis temsili olan Carmen Vasquez ise, beyaz kadın temsiline göre güçlü bir karakterdir. Hem fiziki olarak güçlü hem de fiziksel olarak güzeldir. Polis kurumunun içinde çalışan meşrulaştırılmış ve sisteme uyumlanmış bir temsil olarak onaylanmaktadır. Ayrıca filmde Shaft'e en çok yardım eden karakterlerden biridir. Olayların gerçekleşmesinde rol performansı açısından aktif ve başarılıdır.

Öldürülen siyah gencin annesi ise, siyah yaşlı bir kadın temsildir. Devletin hukuk ve polis kurumlarına inanmıştır. Özellikle de bu kurumlarda görev yapan siyahlara, bunların içinde de Shaft'e güvenmektedir. Ancak filmin sonunda katilin mahkemede suçlu bulunacağı garanti olmasına karşın, kendi adaletini kendisi sağlamış ve beklenmedik bir şekilde oğlunun katilini mahkemeye giderken merdivenlerde silahla vurarak öldürmüştür.

Filmde ayrıca Shaft'in birlikte olduğu kadınların hepsi siyah kadın temsilleridir. Siyahlar siyahlarla birlikte olmaktadır. Siyah erkeklerin siyah kadınlarla birlikte olmayı tercih ettikleri gösterilmektedir.

Siyah kadınların ya da siyah ırkın güzelliğine dair söylemlerin, temellerinden biri **Blaxploitation** akımıdır. **Blaxploitation**'ın korku filmlerinden olan **Blakula** (1972)

filminin afişinde “O Siyah! O Güzel! O Blacula!” sözleri dikkat çekmiştir. Bu 1920’lerdeki Harlem Rönesansı ile başlayan “Siyah Güzeldir” söyleminin bir uzantısıdır. Afrika kökenli şair, yazar ve sanatçıların başlattığı bu hareketle, Afro-Amerikalılar kendileriyle ve kültürleriyle gurur duymaya başlamışlardır (Yalçınkaya 2002: 10).

4.2.4.2. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminde Irkçı Sunumlar

Shaft filmi, beyaz erkek merkezli aksiyon filmlerinin “siyah” erkek merkezli hale dönüştürülmüş şeklidir. **Shaft**, ağırlıklı olarak siyah erkek karakterler etrafında kurgulanmış bir anlatı yapısına sahiptir.

John Shaft karakterinin, siyah kadınların cinsel bir arzu nesnesi olarak, sahip olduğu güçlü cinselliğe dair söylem, film boyunca farklı siyah kadınlarca vurgulanmaktadır. Filmin jeneriğinde yer alan silahlar, kurşunlar, çıplak siyah kadınlar, polis rozeti göstergeleri, toplumsal cinsiyet rolleri açısından geleneksel erkek kimliğini oluşturan güç ile ilgili klişelerdir. Shaft, fiziksel olarak çok güçlü, kararlı, aktif, yenilmez, dürüst bir yapıya sahiptir. Polis olarak çalışan ancak Walter’ın mahkeme tarafından kefaletle serbest kalacağı açıklaması yapıldıktan sonra, mesleğini bırakan ama aynı olaylar üzerinde çalışmaya ısrarla ve idealist bir biçimde devam eden çalışkan bir siyahtır. Kazandığı para konusunda ya da ekonomik sınıfı konusunda hem beyazlar hem de Hispanikler tarafından aşağılanmakta ve önemsenmemekte ama adaleti ve eşitliği aramaktadır. Shaft, içinde bulunduğu polis kurumunu da ırkçılıkla eleştirerek, onlara “rozetli Naziler” demektedir. Kurum içindeki siyahlar tarafından desteklenmekte ve Walter’ı tekrar yakaladığında, getirdiği polis merkezinde alkışlarla karşılanmaktadır.

Shaft filminde, siyah genci ortada bir neden yokken, sadece ırkçı düşünceleri yüzünden öldüren beyaz erkek temsili olan Walter Wade, Jr., çok zengin bir emlakçının oğlu olarak, şımarık, kendine çok güvenli, kabadayı, hırslı, ayrıcalıklı, kültürlü, seçkin bir sınıfa ait temsildir. Üst sınıfın temsilcisi olmasına rağmen, ırkçı bir katil olarak olumsuzlanmaktadır. Filmde öldürülen siyah genç temsil olan Trey’in beyaz kız

arkadaşı tarafından Walter, “ırkçı bir serseri” olarak tanımlanmaktadır. Walter, siyah bir erkeği nedensiz yere ırkçı tutum içine girerek öldürmüş ama siyah bir dedektif tarafından tutuklanarak cezalandırılmış, yıllar sonra kurbanının siyah annesi tarafından öldürülmüştür.

Dolayısıyla filmde, siyah bakış açısıyla siyahlara zarar verenlerin yargı yanlarında olmasa bile, mutlaka cezasını çekeceğini ve bu cezanın da yine siyahlar tarafından verileceği söylemi bulunmaktadır. Bu durum, aynı zamanda siyahların, toplumda huzursuzluk yaratma potansiyeli olduğuna dair bir mesaj da vermektedir. Çünkü anne, suçlunun tutuklanacağını bile bile, oğlunun katilini öldürmüş ve beyazların adalet sistemine, mevcut düzene karşı gelmiştir.

Walter’ın öldürdüğü Trey, beyaz kız arkadaşı olan modern ilişkilere sahip siyah bir gençtir. Trey ve sevgilisi, bara girdikleri andan itibaren, Walter’ın sözlü tacizlerine maruz kalmakta, ona sözle değil ama gösterdiği davranışla verdiği cevap çok dikkat çekici eleştirel bir nitelik taşımaktadır. Önce masadaki bıçağı eline alarak kalkar, ancak elindeki peçeteye bir Ku Klux Klan şapkası yaparak, Walter’ın başına geçirir. Trey’in espirisine Walter’ın beyaz arkadaşları bile gülerken, Walter’la dalga geçerler ancak Walter aşağılamaya çalıştığı bir siyahın kendisine verdiği zekice cevaba karşı çok sinirlenir. Walter, Trey’in arkasından dışarı çıkarak, demir bir çubukla başına vurur. Walter’ın beyaz kadın ile siyah erkek arasındaki ilişkiyi onaylamayan tutumu, Ulusal Toplumcu Irk Kuramının savunduğu fikirleri çağrıştırmaktadır.

Walter, ülkesine geri döndüğünde, Shaft tarafından tutuklanarak, nezarethaneye atılır. Nezarethanede, alt sınıftan siyahlar ve Hispaniklerle birlikte geceyi geçirirken, bir siyahın kendisinden ayakkabılarını istemesi üzerine, iri bir vücuda sahip olan siyaha bakarak “onlar sana olmaz” der. Ancak siyahın kendisine yumruk atmasıyla yere yığılır. Ardından ayağa kalkarak, siyahlara karşı duyduğu nefretle kendisinden çok daha iri olan siyah erkeği iki darbeye yere indirir. Walter kendisinden daha güçlü olan siyahı döverek çevresinde bulunan ve olaya hiç karışmayan diğer siyahların önünde beyaz üstünlüğünü kurar.

Uyuşturucu kaçakçılığı yapan Hispaniklerin oluşturduğu uyuşturucu çetesinin lideri olan Peoples Hernandez temsili, sürekli sınıf atlamak isteyen, beyazlar gibi olmak, beyazlar gibi yaşamak isteyen, seçkin ve ayrıcalıklı sınıflara ulaşabilmek için kurduğu çetenin yasa dışı işlerini yürüten bir temsildir. Kendisine “kral yılan” demektedir. Çünkü geldiği yere hakkıyla, adam öldürerek gelmiştir. Dolayısıyla hırslı, paragöz, bencil, acımasız bir katil ama aynı zamanda şefkatli bir baba olarak sunulan beyazın ve siyahın da ötekisi olarak temsili, öteki söylemlerinin film süresince tekrarlandığını göstermektedir. Filmin başka bir sahnesinde, Walter kendisi ile işbirliği yapmaya geldiğinde, onun gibi olmak istediğini, onunla birlikte şehre gitmek istediğini, onunla takılmak istediğini söyler. Çünkü bu tür elit ortamlara kendi başına gittiğinde, insanların kendisine bakışlarına dayanamamakta, on dakika içinde mekândan ayrılmak zorunda kaldığını söylemektedir. Dolayısıyla istediği beyaz adamın saygınlığı, nüfuzudur. Toplum içinde kabul edilme isteğidir. Bunu da beyaz adamlarla dolaşarak, elit beyazlara uyuşturucu satarak yapmayı istemektedir.

Siyahların ve Hispaniklerin temsilleri olan Shaft ile Peoples arasında, filmin başından itibaren sürekli bir sorun bulunmaktadır. Shaft polis kimliği ile onu yakalamaya çalışmakta ancak başaramamaktadır. İlk karşılaştıkları sahnede Peoples, giydiği Mısır pamuğundan olan birinci kalite giysisinin, Shaft’ın maaşının yarısı değerinde olduğunu söyleyerek, kendi meşru olmayan yasa dışı zenginliğini bir baskı unsuru olarak kullanır. Ardından Shaft, Peoples’ı tutukladığında, ona “Zavallı Kentucky Fried zencisi” diyerek, kendi ekonomik üst konumuna dair söylemini pekiştirir ve Shaft’ın orta sınıf olmasıyla dalga geçer. Kendisine sunulan sigarayı beğenmeyerek, Camel içtiğini söyler. Sürekli elit ve seçkin gözükmeye çalışan, Hollywood hayranı bir özentisi olarak sunulan Peoples, filmin kötü ve onaylanmayan karakterlerinden birisidir. Dolayısıyla burada da Peoples’in ırkçı bir söylemi olduğu görülmektedir: ona göre, bir siyah, her ne kadar beyazlara eşdeğer olmaya çalışsa da, bunu asla başaramaz, hep ‘Öteki’ olarak kalır. Dolayısıyla beyazlar dışındaki ırksal ve etnik azınlıkların sınıfsal çatışmaları, bu iki karakterde somutlaşmaktadır.

Shaft ve Peoples, filmin sonunda karşı karşıya gelirler ve teke tek dövüşerek aralarındaki sorunu halletmeye karar verirler. Bu sahnede Peoples, Shaft'e "Senin düşmanın ben değilim" diyerek, ortak düşmanlarının beyaz adam olduğunu vurgular. Ancak sahne düşman olmaması gereken, ortak düşmanları olan iki ırkın birbirlerini öldürmeye çalışmasıyla sona erer. Peoples dövüşmek yerine silahına sarılan ilk kişidir ama Shaft'ten hızlı olmadığı için vurulur ve ölür. Burada saldıran ve dürüst olmayan taraf, Peoples olarak gösterilmektedir. Çünkü her ikisi de beyazın ötekisi olmasına rağmen, Shaft sistemle bir ölçüde de olsa uyumlu bir karakterdir. Böylelikle ırkçı söylem bu noktada devam etmektedir: iki 'öteki' arasında, sistemle uyumlu olana yaşama şansı verilmiştir.

Bu bağlamda Amerika'daki ırksal azınlıkların aralarında bulunan sorunlar da gündeme getirilmiştir. Siyahlar ile siyahlardan sonra en büyük azınlık grubunu oluşturan Hispanikler arasında yaşananlar, ırklar arası gerilimler olarak filme yansımıştır. Siyahlar artık meşrulaştırılarak sisteme entegre olabilmiş, devletin polis gibi kurumlarında çalışarak kabul edilmişken; Hispanikler yasa dışı işlerden para kazanmaya ve sınıf atlamaya çalışan temsiller olarak, sistem tarafından onaylanmamış ve meşrulaştırılmamışlardır. Siyahlardan sonra belki de tolere edilmesi gereken yeni grup olarak filmlerde temsilleri ikinci azınlık grubu olarak tanımlanabilmektedir.

4.2.4.3. Shaft (Korkusuz, 2000) Filminin Genel Değerlendirilmesi

Filmin düalist yapısı siyah / beyaz, siyah / Hispanikler, beyaz / Hispanikler, ırkçılık / ırksal eşitlik, zengin / yoksul, üst sınıf / alt sınıf, yasal / yasal olmayan, kanun / sokak kanunları, polis / sokak çeteleri gibi karşıtlıklara dayanmaktadır. Kısaca filmin temelleri "ırk", "sınıf" ve "hukuk" olguları üzerinde oluşturulmuştur. Sınıf ve hukuk olgularının birbirleri ile olan etkileşimleri ırklar arası mücadele ile harmanlanarak sunulmaktadır. Aslında sınıfsal eşitsizlik ve adalet önündeki eşitsizlik bu etkileşimlerin ırksal boyutundaki yansımalarıdır. Irklar arası mücadele, filmdeki siyah / beyaz karşıtlığını vurguladığı kadar, siyah / Hispanikler arasındaki karşıtlığına da dikkati çekmektedir. Siyahlar ve Hispanikler, beyaz adamın "Öteki"si olmalarına rağmen,

sistemle uyumlu olup olmadıklarına yönelik sorunları, aralarında çatışmaya neden olmaktadır.

Film, adalet ve yargı eleştirisi çerçevesinde, iktidarın bu önemli kurumlarına beyazların hâkim olduğuna dair bir söylemi içinde barındırmaktadır. Hiyerarşik olarak güç ve iktidarın beyazların elinde olduğu bir toplum, bu filmde Walter'ın zengin olan babası, beyaz yargıç, beyaz avukat, beyaz rüşvetçi polis olarak; sırasıyla beyaz kapitalist iş adamı, devletin ideolojik aygıtlarından hukuk kurumunun adamları ve devletin baskı aygıtlarından polis gücünün adamları olarak temsil edilmiştir. Yani kapitalizm, ideoloji ve baskı bir arada beyazları temsil etmekte ve kendi çıkarları için ötekilere karşı savaştır. Dolayısıyla Hipotez 6 filmde doğrulanmaktadır.

Mesleklerin hiyerarşik dağılımlarında, önemli kurumların temsilcileri beyaz erkekler olmuş, siyahlar da beyazların girdiği işlere girebilen ve yükselebilen bir grup olarak tanımlanmıştır. Bu film bağlamında, siyahlar toplumda kabul edilmekte ve entegre olabilmekte iken; Hispanikler bu sürecin dışında kalmakta ve para kazanabilmek ve zengin olup sınıf atlayabilmek için yasal olmayan yolları kullanmaktadırlar. Ancak çeteleşme olgusu, uyuşturucu satıcılığı ve kullanımı hem siyahların hem Hispaniklerin bir sorunu olarak sunulmaktadır.

Siyahların bir grup olarak kendi aralarındaki ilişki örüntüleri, sınıf farkı gözetmeksizin, bütünlükçü bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Çünkü siyahlar arasındaki işbirliği, film süresince vurgulanan bir olgudur. Shaft, polislikten ayrıldığında, hem polis olan siyah arkadaşları hem de diğer siyahlar yardım etmeye ve destek olmaya devam ederler. Ayrıca filmin bir sahnesinde de, Shaft sokak çetesi liderini döverken, iki beyaz devriye polisi olanları görmezden gelerek giderler. Bu durumda bazı beyaz polislerin de Shaft ile işbirliğini sürdürmeye devam ettiği görülür.

Ancak toplum yapısı içinde ırklar arası ilişkiler, genel toplumsal ilişkiler ağında mücadele eden gruplar olarak sunulmaktadır. Beyazlarla siyahlar arasında ideoloji olarak ırkçı cinayet davasının mücadelesi, siyahlara karşı hâlâ devam eden ayrımcı

tutumların bir simgesi olarak filmde yer alırken; Hispaniklerin toplum içinde zenginlik yoluyla statü elde etme çabaları ile kendilerini siyahlardan üstün görme çalışmaları bu bağlamda örnek olarak gösterilebilmektedir.

Hatta siyahlarla beyazlar arasında bir dostluk bile söz konusudur. Filmde bir siyahı ya da beyazı, bir Hispanik ile yakın ilişki içinde görmek mümkün değil iken; siyahların birçok beyaz arkadaşı bulunmaktadır. Irkçılık ile ilgili olgularla dalga geçen Shaft ve onun beyaz genç bir erkek polis arkadaşı, hem birlikte çalışmakta hem de birbirlerine kızacakları şeyleri söyleyerek gülmektedirler. Örneğin Shaft beyaz polis arkadaşını ırkçı olmakla suçlarken, o da Shaft'e "zenci" demektedir.

Kurumsal ırkçılık **Shaft** filminin anlatı yapısında sık sık tekrarlanan bir olgudur. Örneğin siyah gencin öldüğü sırada onunla dalga geçen Walter'a çok sinirlenen Shaft, tüm basının gözü önünde ona yumruk atar. Shaft'in yumruğu üzerine şefi olan rüşvetçi beyaz polis yanına gelir ve "Bunca yıldır bunu bekliyordum. Ekipten çıkarılacaksınız." der. Bu noktada kurum içi ayrımcılığın hâlâ devam ettiği görülmektedir. Shaft dönüp bir yumruk daha atar ve "bunun için mi?" der. O sırada siyah genç ölmüş, Walter "burnum kırıldı" diye bağırılmaktadır. İronik olan, siyah genç ölürken, herkesin zengin beyaz erkeğin yediği yumrukla ve onun haykırılarıyla ilgilenmesidir. Bu durum, ırkçılığın toplumsal yapıda da bir karşılık bulduğunun en temel göstergesidir.

Polis kurumuna olan eleştirel yaklaşım, polis kurumunda yer alan biri beyaz, biri siyah olan polislerin rüşvet alması ve yakalanması gereken kişilerle işbirliği yapması ile vurgulanmaktadır. Beyaz yaşlı bir polis de maaşı ile alamayacağı mülklere sahip olmuştur. Bu bağlamda, polis teşkilatının yozlaşmışlığı, ayrımcılığın dışında bu şekilde de gösterilmektedir. **Shaft** filminde yer alan güç ilişkileri genellikle meşru (polislerin uyguladığı) ya da meşru olmayan yollarla (yine polislerin ve çetelerin uyguladığı) şiddet kullanılmasıyla uygulanmaktadır. Örneğin Polis kurumundaki yozlaşma, polislerin rozetlerine güvenerek, sokaklarda istediklerini öldürmeleri ile de gösterilmiştir. Rüşvet alan polis memurları, Carmen'i sokak ortasında vurmuşlar, çevreden itiraz eden iki siyah gence silahlarını doğrultarak, "karışmayın polis işi" demişlerdir. Shaft, polislikten

istifa ettikten sonra, Walter'ı kendi tarzıyla yakalayacağını, avukat, politikacı, kurallar, yasalar olmayacağını, her şeyin para ile satın alındığını söylemekte ve tür filmlerinde kahramanların sıkça başvurduğu yöntem olan, kendi adaletini kendi sağlama klişesine yönelmektedir.

Shaft, olayların akışında, değiştirilmesinde, sonuca ulaşmasında, karar süreçlerinde filmdeki en aktif ve etkin temsil olarak sunulmuştur. **Shaft** filminde, toplumsal cinsiyet rollerine göre karakterlerin rol performansı erkek merkezli, ırklara göre siyah merkezlidir.

Genel olarak beyazların orta sınıf ya da üst sınıf, siyahların da alt sınıftan olmaları beklentileri, filmde yaklaşık olarak gerçekleşmiştir. Üst sınıf beyaz erkek, alt ve işçi sınıfından siyah erkek ve kadın temsilleri ve orta sınıf siyahlar filmde mevcuttur. Üst sınıftan siyah bir temsil filmde kullanılmamıştır. Alt sınıflardan gelen siyahlar, genelde “ırk”larına; orta sınıftan gelen siyahlar temelde “sosyal sınıf”larına göre değerlendirilmektedir. Dolayısıyla orta sınıf olan siyah polisler, sosyal sınıflarına göre gruplandırılarak, toplumla, yani beyazlarla daha uyumlu olan bir giyim stiline, duruşa, davranışlara, yaşam stiline sahiptir. Aynı zamanda siyahların tamamı Shaft ve polis olan diğer orta sınıf siyahlar gibi, sisteme entegrasyonu sağlayamamışlardır. Alt sınıflar ve yoksul olan siyahlar da filmin içinde sürekli karşılaşılan temsillerdir. Alt sınıftan gelen siyah temsilleri, ırksal kökenleri ile daha “özgün” ama marjinal bir biçimde temsil edilmişlerdir. Shaft, sisteme dahil edilen bir orta sınıf üyesi olarak, polisliği bıraktığında sisteme ve devletin hukuk sisteminde ve polis kurumundaki ayrımcılığa karşı çıkıyor yanılması yaratılmakta, uyumlu siyah kimliğinde bir değişiklik olmamaktadır. Alt sınıftan olan ve Shaft'e sürekli yardım eden işsiz bir siyah olan Rasaan'ın evi, renkli Afrika posterleri ile dolu çok zengin bir kültürü temsil etmektedir ancak temizlikçiye verecek parası olmadığı için ev iki senedir temizlenmemiştir. Kısaca özgün ve renkli ama pis bir siyah olarak gösterilmiştir. Alt sınıftan olan siyah temsiller kendilerine ait yaşam tarzları, kültürleri, giyimleri ve konuşmalarıyla filmde yer alırken, üst kimlik olan Amerikan vatandaşlığının altında kendi ırksal alt kimliklerini kaybetmedikleri,

korudukları ve özgünlüklerine değer verdikleri ve kültürel asimilasyonu kabul etmedikleri gösterilmektedir.

Siyahların bir grup olarak kendi aralarındaki ilişki örüntüleri (işbirlikleri, arkadaşlıkları, siyah erkeklerin siyah kadınlarla birlikte olması gibi), sınıf farkı gözetmeksizin, bütünlükçü bir yapı olarak tanımlanmaktadır. Shaft'ın heteroseksüel cinsel kimliğinin gücü, filmde diyalog bazında tekrarlanan bir söylem olarak, onu siyah kadınların bir arzu nesnesi haline getirmekte ve sunumundaki diğer etkenlerle birlikte siyahlar için ideolojik bir toplumsal rol modeli olmasını engellemektedir. Dolayısıyla Hipotez 4 filmde doğrulanmaktadır. Filmde, egemen olan cinsel pratik heteroseksüellik olurken; alternatif bir cinsel kimlik sunumu yoktur.

Shaft filmi, egemen cinsiyetçi söylemleri tekrarlamaktadır. Öldürülen Trey adlı gençten sonra, aslında filmdeki ikinci kurban Diana'dır. Çağdaş kapitalist toplumun kurbanları siyah genç bir erkek ve işçi sınıfına mensup beyaz genç bir kadındır. Filmin kayıp cinayet tanığı olarak, film boyunca herkesin aradığı ve çoğunluğunun konuşmasını engellemek amacıyla bulunduğu öldürmek istediği Diana, "kurban"laştırılmıştır. Ancak geleneksel tür filmlerinde beyaz erkek tarafından korunan ve kurtarılan beyaz kadın, bu filmde siyah erkek (Shaft) tarafından bulunmakta, doğru olanı yapmaya yönlendirilmekte, korunmakta ve kurtarılmaktadır. Görüldüğü gibi, beyaz erkeğin misyonu, bu filmde siyah erkeğe verilmiştir. Filmin cinsiyetçi yapısının desteklenmesi amacıyla, ataerkil ideolojinin filmlerdeki pratiği olarak kurban kadınları kurtarmak görevi için, bu kez siyah erkek araçsallaştırılmaktadır. Böylelikle siyah erkek toplumsal cinsiyet ayrımcılığını doğallaştırma ve meşrulaştırma yoluyla, filmin cinsiyetçi yapısını dolaylı olarak desteklemekte ve Hipotez 1'in doğrulandığı ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda varolan ataerkil düzenin koruyucusu olarak da, Hipotez 3'ün doğrulandığı görülmektedir.

Beyaz erkek tarafından tehdit edilen ötekileştirilen beyaz kadın, yine bir öteki olan siyah erkek tarafından korunmaktadır. Filmdeki beyaz kadın temsili korumacı cinsiyet ayrımcılığına uygun bir şekilde güçsüz, korunmaya muhtaç ve korkak bir figür

olarak, tür filmlerinde yer alan geleneksel kadın temsilini tekrarlamaktadır. Filmin sonunda ise, karakola gelen siyah genç bir kadın Shaft'ı aramaktadır. Sevgilisine karşı saldırı davası açmak istediğini söyleyen siyah kadını önce resmi polis olmadığı için reddeden Shaft, ardından siyah kadının fiziksel şiddete maruz kaldığını görünce dayanamaz ve kendi yoluyla bu işi halletmeye karar verir. Artık Shaft, beyaz erkeğin misyonu olan beyaz kadını korumak misyonuna, siyah kadını korumak misyonunu da eklemiştir.

Filmdeki siyah kadınlar ise, siyah erkeğe kimi iş alanında destek veren, kimi özel hayatında onunla birlikte olan temsillerdir. Olaylar zinciri içinde aktif bir biçimde rol performanslarını sergilemekte ancak yine de ikincil konumlarını korumaktadırlar. Bu filmde siyah ve beyaz erkeklerin, kadınlardan fiziksel olarak güçlü olduklarına dair egemen ataerkil söylem mevcuttur.

Shaft filminin gerek kadın gerek erkek temsilleri, postmodern tüketim toplumunun bedeni araçsallaştırıcı ideolojisine uymamakta, filmin içindeki cinsel içerikli diyaloglar ve jenerikteki çıplak siyah kadın ve erkek bedeni görüntülerinin dışında, bedenlerin cinsel bir sunumuna rastlanmamaktadır.

Shaft filmi, ırkçılıkla ilgili söylemleri eleştiriyormuş gibi bir izlenim bıraksa da, örtük olarak ırkçılık ideolojisinin yeniden üretimini yaparak, filmin günümüzün ırkçı yaklaşımlarının bir örneği olduğunu ortaya koymaktadır. Cinayetin olduğu gecenin görüntüleri, filmin içinde sürekli tekrar edilerek pekiştirilmekte ve meşrulaştırılmaktadır.

Ataerkil ve ırkçı bir kapitalist sistemde, eleştiri yapabilme ve karşı çıkabilme hakkına sahip olabilmek için bile, sistemle uyum sağlanması gerekmektedir. Bu bağlamda Shaft karakteri, dolaylı yollardan ırkçılığın farklı bir şekilde egemen yapıları yeniden inşa etmesi için aracılık yapmaktadır. Shaft kapitalist sistemin bir parçası haline gelen ve sistem tarafından onaylanan siyah temsil olarak, siyah ırkının en iyi örneklerinden biri şeklinde sunulmaktadır. Ancak özellikleri sistem tarafından inşa edilen özelliklerdir: fiziki ve cinsel olarak güçlü, cesur, kararlı, rekabetçi...v.d.

Filmin sonunda, ırkçı düşüncelerini eyleme çevirdiği için egemen beyaz ideolojinin varisi olan beyaz erkek, adalet önünde olmasa da, öldürülerek cezalandırılmıştır. Ancak bu cezayı bir beyaz değil, kendisi de o ırkçı söylemin mağdurlarından biri olan bir siyah vermiştir.

Filmde beyaz ırkın siyah ırktan üstün olduğuna dair bir söylem yerine, beyaz ve siyah ırkı bütünleştirici bir söylem bulunmaktadır. Ama aynı yaklaşım siyah ırkın Hispanikler ile olan ilişkilerinde bulunmamakta, aksine ayrımcı bir söylem bulunmaktadır. Beyazların da Hispaniklere karşı söylemi, ayrımcı nitelikler taşımaktadır. Bu filmin asıl “Öteki”si Hispaniklerdir. Ancak siyahlar da ırkçı sistemde, Hispaniklere göre bir adım öndedir ama bu söylemin dışında kalmamışlardır. **Shaft** filminde kadınlar ve siyahlar var olan düzen ile uyumluyken ve olumlanırken; Hispanikler uyumlu olmamakta ve olumlanmamaktadırlar. Böylelikle filmdeki örtük ırkçı söyleme göre, sistem beyaz erkeğin ötekisi olan iki ‘öteki’ arasında, sistemle uyumlu olana yaşama şansı vermektedir. Hipotez 5 siyahların sisteme uyum sağlayabilmeleri açısından doğrulanmaktadır. Dolayısıyla **Shaft** filminde, ırkçılık olgusu siyah / beyaz ırkçılığından daha geniş bir alana yayılmaktadır. Bu durum, siyah / beyaz ırkçılığının merkezi öneminin gizlenmesine neden olmaktadır.

Filmdeki ana tema, Walter’ın ırkçı kimliğidir. Filmde Walter’ın öldürdüğü Trey, ırksal bir stereotipe uymamakta, aksine güler yüzlü, sakin, kontrollü ve zeki biri izlenimi bırakacak bir şekilde sunumu yapılmaktadır. ırkçı görüşlerinin kaynağına dair bir bilgi verilmeyen ancak sırf siyalara karşı önyargılı olduğu için, siyah bir erkeğin beyaz bir kızla olmasını hazmedemeyen ve parasının gücüne güvenerek, siyah genci gözünü kırpmadan öldüren Walter, idealist, ısrarcı bir ırkçı olarak film boyunca ırkçı kimliğinden hiç taviz vermemekte ve “kötü adam” kimliğini korumaktadır. Karşısında ırkçılığa karşı olan bir başka idealist, ısrarcı bir siyah erkek vardır. Dolayısıyla filmin ana teması açıkça ırkçılıktır. Ancak ırkçılık gibi toplumsal bir sorun, bir beyazla bir siyah arasındaki mücadeleye dönüştürülerek, bireysel bir soruna indirgenerek kişiselleştirilmiş, toplumsal boyutundan koparılmıştır.

Shaft filminin siyah temsillerinin, yeni ve farklı bir egemenlik alanında yeniden üretildiği ve bu üretilen sistemin ataerkil ve ırkçı ideolojiler doğrultusunda oluşturulduğu görülmektedir. Böylelikle ırkçılık ile ilgili olarak Hipotez 2'nin doğrulandığı görülmektedir. Shaft temsili, sisteme entegre olmuş beyazlaşmış bir siyah olarak, ırklarının en iyi temsilcisi olan bir kahraman şeklinde sunulmakta ve tüm siyahların olumlu görülmesini sağlamakta ve ırksal eşitsizlik olgusunun yok olduğuna dair yanlış bilinç uyandırılmaktadır. Shaft karakterini canlandıran oyuncu Samuel L. Jackson, Amerikan sinemasında yükselmiş önemli siyah oyuncularından biri olarak, özel yaşamında da sisteme uyum sağlamış beyazlaşmış bir siyah figürüdür. Artık bu sistemde yükselen azınlık grupları olarak siyahlar tolere edilmekte ve sistemin içine sistemin işine yarayacak parçalar olarak yerleştirilerek işlevselleştirilmektedirler. Örneğin bu filmde olduğu gibi siyah polisler ya da Shaft gibi siyah kahramanlar bu işlevi yerine getirmekte araçsallaştırılmaktadırlar. Bu da tür filmlerinin azınlık gruplarının yükselişlerinin tolere edilebilmesi için bir araç olarak kullanıldığını göstermekte ve Hipotez 7'nin doğrulandığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Beyaz kadınlar, siyah kadınlar ve diğer azınlık grupları, siyah erkeğin sistemle bütünleştikçe artan gücünün arkasında kalmaktadırlar. **Shaft** filminde, tüm Hipotezler doğrulanırken, toplumsal cinsiyet ve ırk ayrımcılığının doğallaştırılarak ve meşrulaştırılarak, farklı boyutlarda örtük olarak desteklendiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

4.2.5. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

Lara Croft: Tomb Raider* filmi, ilk kez 1996 yılında piyasaya sürülen ve en popüler video oyunlarından biri haline gelen “Tomb Raider” adındaki aksiyon macera türündeki interaktif oyunundan sinemaya uyarlanmıştır. Bu bilgisayar oyununun en önemli özelliği, aksiyon türündeki bir oyunda ilk defa bir kadın kahramanın kullanılmasıdır. Her bakımdan idealize edilmiş, güçlü, akıllı, cesur ve güzel kahraman olan Lara Croft’un, çok büyük bir ticari başarı kazanması, onun sinemaya uyarlanmasını sağlamıştır (Erdine 2001: 44).

Lara Croft: Tomb Raider filmi, kapitalist sistemin öncelikle bilgisayar oyunu olarak yaratıp başarıya ulaşması üzerine sinemaya aktardığı yeni bir kadın temsili gibi gözükmektedir. Ancak Lara Croft, ataerkil ideolojinin maskülen erkeklerinin standartlarına göre idealize edilmiş bir karakter olarak, kadın kimliği erkek kimliği üzerinden tanımlanan bir temsildir. Dolayısıyla erkeklere ait alanlarda bir kadının yer alabilmesi ve başarılı olabilmesi için, Lara Croft gibi erkeksileşmesi gerekmektedir. Aynı zamanda erkek bakış açısıyla da bir arzu nesnesi olarak sunulmaktadır. Böylelikle ataerkil ideolojinin Lara Croft temsili aracılığı ile, beyaz erkek kahramanın konumunun onaylanmasında ve devamının sağlanmasında işlevselleştirildiği görülmektedir.

* **Lara Croft: Tomb Raider:** Film, Simon West’in yönettiği 2001 yılı yapımı macera, aksiyon ve fantastik türün melezişmesinden oluşmaktadır. Ardından 2003 yılında Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life (Yaşamın Kaynağı) adlı devam filmi çekilmiştir. Devam filminde de aynı türsel melezişme söz konusudur. Filmin çözümlenmesinde devam filmi de bir kaynak olarak kullanılacaktır. Filmin konusu ise şöyledir: Lara, evinin gizli bir odasında, içinde çok açılı bir göz olan arkeolojik objenin saklandığı bir saat bulur. Bu saatin, sihirli üçgen adı verilen ve çok büyük bir enerjiyi açığa çıkaracak, sahip olduğu kişiye Tanrısal gücü verecek ışığın üçgeninin anahtarı olduğu ortaya çıkar. Ancak bu gücün peşine, merkezi Venedik’te olan İlumunadi denilen çok tehlikeli, güçlü ve gizli bir tarikat da düşer. Antik kehanetlere inanan bir kavimin torunları olan beyaz, varlıklı ve yaşlı insanlardan oluşan bu tarikat, Lara ile birlikte ışığın üçgenini bulmak için mücadeleye girerler. Filmin sonunda Lara, ışığın üçgenini bularak yok eder.

4.2.5.1. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar

Lara Croft: Tomb Raider filminde, ilginç bir biçimde tek kadın karakter Lara Croft'tur. Lara, tür filmlerinde geleneksel olarak alıştığımız "erkek kahraman" stereotipinin "kadın kahraman"a dönüştürülmüş halidir. Erkek merkezli aksiyon filmlerinin, kadın merkezli aksiyon filmlerine değiştirilmiş bir versiyonudur. Lara, erkek kahramanlarda görülmeye alışık olunan tüm fiziksel ve karakteristik niteliklere sahiptir. Öncelikle dünyayı kurtarmak, evreni kurtarmak gibi önemli misyonları olan erkek kahramanlar gibi aynı misyona sahiptir ve yalnız olmayı tercih etmektedir. Genellikle erkekleri terk eden ve onların cinselliklerinden haz alan bir karakterdir. Eski sevgilisinin evine, sevgilisi banyodayken girer ve onu çıplakken zor durumda bırakarak konuşmaktan zevk alır. Bu bağlamda, filmin erkek egemen toplumsal yapıda egemen cinsel pratik olan heteroseksüelliği yeniden ürettiği görülmektedir. Ayrıca erkeğin çıplaklığından utanması ve zor durumda kalması, bu konudaki klasik kalıplaşmış (çıplaklıktan kadının utanmasına yönelik) klişeleri yıkmaktadır.

Devam filminde sevdiği erkeklere karşı biraz daha ılımlı görünen Lara, eski sevgilisi Terry Sheridan ile çalışır. İki filmdeki sevgilileri tanrısal gücü ele geçirip, dünyaya hükmetme arzusu olan erkeklerdir. Devam filminde Terry'nin Lara'yı terk ettiği, Lara'yı anlayabilmenin zor olduğundan bahsettiği görülmektedir. Lara, Terry'nin koruyucu hareketlerinden çok hoşlanmakta ancak filmin sonunda onu öldürmek zorunda kalmaktadır. Hatta Lara, onu öldürmek zorunda kalabilme ihtimalinden dolayı, filmin sonuna doğru Terry'i yatağa kelepçelemiştir. Bu da, kadının 'doğasında var olan doğurganlığın', öldürmeyle yer değiştirmesini çağrıştırmakta ve kadın erkekleştirilmektedir.

Lara, ataerkil sistemde erkeğe özgü niteliklere uygun olarak, fiziksel olarak çok güçlü bir savaşçı, dövüşçü, çevik, hızlı, çok iyi silah kullanan bir kadındır. Karakteristik nitelikleri arasında çok zeki (bilmeceleleri çözmekte usta), cesaretli, meraklı, maceracı, dürüst, kendi kararlarını kendisi veren, kendi hayatını kendisi yönlendiren, azimli, inandığı şey uğruna ölümü göze alan gibi olumlu niteliklerle donatılmıştır. Lara,

aksiyon filmlerindeki erkek kahramanlar gibi, motosiklet, cip, at, jet ski, uzay kapsülü, paraşüt gibi geleneksel aksiyon araçlarının hepsini çok hızlı bir şekilde kullanmaktadır. Şelalerden aşağı atlamaktan korkmayan, kutuplarda köpek kızaklarını süren, denizin altına dalarak tapınaklar keşfeden, denizin altında mahsur kaldığında köpek balığını kullanarak yüzeye çıkan (**Jaws** filmlerindeki köpekbalığına yem olan kadın kurbanların aksine, köpekbalığını kendisine çekmek için kolunu keserek kanını akıtan, köpekbalığı geldiğinde ona vurunca hayvanı ürküten ve köpekbalığının yüzgeçlerine tutunarak yüzeye çıkan Lara ne kadar korkusuz olduğunu göstermektedir), herkesin aradığı arkeolojik objeleri ilk bulan ki bu filmde saati ve sihirli üçgeni, devam filminde Pandora'nın kutusunu bulur, tapınağın içinde hiçbir erkeğin cesaret edemediği bir biçimde sallanan bir kütüğün üstüne binerek (bu sahne atın üzerine binen bir kovboyun güçlü cinsel imgesini çağrıştırır) sihirli üçgeni çalıştıran güçlü ve cesur bir kadındır.

Feminist kuramlar, ataerkil değerlerle oluşturulan idealleştirilmiş bir kadın bedeni imgesinin yaratıldığını ve toplumsal cinsiyet ayrımlaşmasında bedenin toplumsallığının önemine işaret etmektedirler. Feminist kuramlar arasında özellikle de Varoluşçu Feminist Kuramın eleştirdiği, erkek bakış açısıyla oluşturulan kadın bedeni imgesi, “bakışın nesnesi” olan Lara'nın bedeniyle somutlaşmaktadır. Bu kadın bedeni maskülenleşse de, kültürel olarak yaratılan kadın modelinin standartlarına uymaktadır. Postmodern tüketim toplumunun imgesel hazza dayanan hedonistik yapısı, Lara'nın filmde yer alan banyo yaptığı sahnede, fetişleştirilen bedeninin metalaşmasını sağlamaktadır. Film boyunca giydiği kıyafetler, genellikle üzerine yapışan kıyafetler olarak, ilgiyi bedenine yöneltmek bir haz ve doyum nesnesine indirgemesine neden olmaktadır. Devam filminde Lara'nın cinselliğinin daha fazla ön plana çıkartıldığı görülmektedir.

Varoluşçu Feminist Kuram açısından bakıldığında, Lara'nın bedeninin nesneleştirildiği, dolayısıyla filmde başkahraman olarak özne olduğu şeklinde bir yanılısma yaratıldığı görülmektedir. Lara, erkek izleyicilerinin seyirlik bir haz nesnesi olarak, erkek bilinçdışının ataerkil yapılanmasının sürekliliğini sağlayan yeni bir nesnedir. Lara'nın bedeni aracılığı ile nesneleştirilen ve ötekileştirilen bu konumu,

sinemada bir kadın özne olma tanımından çok uzaktadır. Çünkü kadının öznellik tanımı, erkeğin standartları ve beğenileri üzerinden nesneleştirilmesini sağlayacak şekilde yapılmaktadır.

Lara'nın bedeninin özel ve kamusal alandaki temsili, Bourdieu'nun Habitus kuramına uygun bir biçimde, ait olduğu seçkin sınıfın bir temsilcisi olarak sağlıklı, kuvvetli, güçlü ve ince bir forma sahiptir. Seçkin sınıflara ait beğenin maddileşmesi olan Lara'nın bedeni, aynı zamanda sistemin 'cinsel obje' kriterlerine uygun yapısı ile sinema endüstrisinin bir sermayesi olarak, postmodern toplumlarda bedenin disipline ve kontrol edilmesinin bir göstergesidir. Lara'nın nesneleştirilen bedeninin toplumsallığı ve kolektifliği, onun bedeninin kişisel ve özne olma özelliğinin önemini azaltmaktadır. Bu bağlamda, Amerika'nın kültürel temelli yaratılan hegemonik güzellik ölçütlerinin, tüketim ideolojisi aracılığı ile empoze edildiği görülmektedir. Dolayısıyla filmde ataerkil sistemin kadın bedeni üzerindeki kontrolü, Lara'nın bedenini kişisellikten çıkararak, kadınlar tarafından örnek alınacak genelleştirilmiş bir nesneye dönüştürülmesi ile sağlanmaktadır.

Seçkinliğin bir göstergesi olarak, "Lady" unvanına sahip olan Lara, aristokrat bir İngiliz ailesinin kızıdır. Dünyanın çeşitli yerlerindeki eski tapınak veya şehir kalıntıları içinde kalmış antik objeleri toplamaktan hoşlanan bir maceraperesttir. Bu uğurda ölümü bile göze alacak kadar cesur olduğu görülmektedir. Yakın dövüşü çok iyi bilmektedir, silah kullanmakta usta seviyesindedir, yabancı diller konusunda çok yeteneklidir ve birçok dili ana dili gibi konuşmaktadır. Tehlikeli, esrarengiz ve mistik yerleri gezmekte ve kayıp hazineler, uygarlıklar, önemli arkeolojik objeler keşfetmektedir. Bu özellikleri ile Indiana Jones'un ve James Bond'un 2000'li yıllardaki dişi versiyonu gibidir (Erdine 2001: 44).

Sınıfsal olarak seçkin ve ayrıcalıklı üst sınıfa ait bir kadın temsildir. Çok büyük bir malikâne de yaşamaktadır. Çok zengin ve kültürlüdür. Seçkin okullarda eğitim görmüştür. "Mezar yağmacısı" anlamına gelen Tomb Raider ismi, onun rahat ve konforlu bir yaşama sahipken, macerayı seçmesinin göstergesidir.

Lara, savaşçı yanı ve şiddet anlayışı ile bir başka erkeksi özellikle daha donatılmıştır. Genellikle erkeklere atfedilen savaşçı özelliğinin Lara'ya olumlu bir özellikmiş gibi yüklenmesine hem Kültürel Feminist kuram, hem Ekofeminist kuram açısından eleştirel yaklaşılabilmektedir. Örneğin Lara, pragmatist bir şiddet anlayışına sahiptir. Amacına ulaşabilmesi için, en kısa yolu kullanmayı tercih etmekte, bir kutuyu açmak için bile o kutunun vidalarını çıkarmak yerine, son derece erkeksi bir hareketle parçalamaktadır. Lara, genellikle çift silah kullanmaktadır. Western kovboylarının silahı kullanış tarzları, Lara'nın gösterişli silah kullanmasının kaynaklarını oluşturmaktadır.

Lara'nın gelişmiş teknoloji ile arası çok iyidir. Özellikle de Bryce'un geliştirmiş olduğu ve antrenman için kullandığı robotla çok akıllıca savaşmakta ve yenmektedir. Genellikle teknolojiyi kullanmakta yetersiz görülen geleneksel kadın temsillerinin aksine, erkek temsiller gibi ileri teknolojiyi çok iyi bilen bir temsil olarak sunulmaktadır.

Filmin başında erkek hizmetçisi Hillary the Butler, Lara'ya beyaz bir elbise getirerek, "Hanımefendi olmanızı sağlamaya çalışıyorum, hanımefendi dediğin ılımlı olur" der. Ancak Lara, kıyafetleri giymez. Bedenini saran pantolon ya da taytlarını giymeye devam eder. Filmin sonunda uçak, Lara'yı beyaz elbisesini ve beyaz şapkasını giymiş olarak görür ve çok şaşırır. Hatta Bryce, Lara'nın bu kıyafetlerle fotoğrafını eker. Filmin sonunda, babası ile konuştuktan sonra Lara, bir hanımefendi gibi giyinmiş, kendisine bir tepsi içinde sunulan silahlarını alarak, Bryce'un yenilediği robotla yapacağa antrenmana başlar. Aslında ataerkil sistemde kadınlığın simgesi olan etek, elbise, topuklu ayakkabı gibi kıyafetler, kadınların hareket kabiliyetlerini kısıtlayarak, yaşamlarını sınırlandırmaktadır. Genellikle Lara, pantolon, bluz, bot gibi erkeksi kıyafetleri giymeyi tercih etmektedir. Ancak giydiği elbise bile Lara'nın eylemlerine engel olamayacaktır.

Ancak ataerkil sistemin işleyişinin içinde feminist bir kadın temsiline sunuluşuna uygun olarak, Lara yemek yapmayı becerememektedir. Mikrodalga fırında bile yiyecekleri pişirmeyi başaramamaktadır. Ayrıca evde temizliği, erkekler

yapmaktadır. Bu da Lara'nın kadınların geleneksel rolleri ile hiç ilgilenmediğini, yapmadığını göstermektedir. Aynı zamanda, evde temizliği erkeklerin yapması, ataerkil sistemde kadına ait olan bu görevin erkeğe verilerek, bir klişenin daha yıkıldığını göstermektedir. Her yönden başarılı bir kadının, geleneksel rollerinin “eksik” olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Çünkü erkekleştirilmiş bir kadının tüm ‘başarıları’, zaten ‘erkek dünyasına’ ilişkin alanlardadır.

Lara'yı ataerkil sistemin geleneksel kadın rollerine bağlayan önemli unsur, filmde küçükken öldüğü öğrenilen babası ile çözülmemiş elektra kompleksidir. Güçlü bir kadın olarak sunulan Lara'nın en zayıf yönleri, babasının ölümünü kabullenememesi, sürekli onu özlemesi ve birlikte yaşayacakları zamanın kendilerinden çalındığını düşünmesidir. Filmde Lara'nın duygusal olduğu zamanlar, babası ile ilgilidir: ölmeden önce ona yazdığı mektubu okuduğu, filmin finalinde bir araya geldikleri, evinin bahçesindeki anıt mezarını ziyaret ettiği zamanlardır. Lara, babasına korkunç bir yalnızlık hissettiğini söylemekte, babası ise ona “Asla yalnız değilsin. Ben hep seninleyim ve her zaman da oldum” diyerek, koruyucu baba figürünün ölmüş olsa bile, bu misyonuna devam ettiğini ifade etmektedir.

Lara'nın “öteki”lerle olan ilişkisi çok iyidir. Budistlerin, Kamboçyalıların ve Rusların dilini bilmekte ve onlarla çok rahat bir ilişki kurabilmektedir. Devam filminde de Çinliler ve Afrikalılar öteki olarak sunulmakta ancak Lara ile ilişkileri benzer nitelikleri taşımaktadır. Ötekiler her zaman Lara'ya yol göstererek, misyonunda yardım etmektedirler. Çünkü Lara da bir ‘öteki’ dir. Ama bir kadın olduğu için değil, ‘erkekleşmiş bir kadın’ olduğu için ötekidir. Bu da beyaz erkeğe göre “öteki” olan kadının her zaman “öteki”lerle olan bağının, erkeklerle olan bağlardan daha kuvvetli olduğunu göstermektedir. Filmin anlatı yapısı içinde öteki olarak sunulan bu temsiller olumlanmakta ve kadın kahramana yardım eden grup olarak diğer gruplardan ayrılmaktadırlar.

4.2.5.2. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminde Irkçı Sunumlar

Filmde toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili geleneksel stereotipler, özellikle erkek temsillerde görülmektedir. Beyaz, varlıklı, üst sınıftan seçkin erkek temsilleri, genellikle kendi çıkarlarını hem korumak hem de daha fazla güce sahip olmaya çalışan klasik temsillerdir. Bu temsillerin filmde kötü karakterler olarak sunulmalarından dolayı, onaylanmadığı, öte yandan 'öteki' olan Afrikalı temsillerin ilk filmde olumsuzlandığı ve devam filminde olumlandığı görülmektedir. Dolayısıyla filmde, ırkçılık konusunda klasik kalıpları kırma yönünde bir eğilim olduğu da görülmektedir.

Baba figürü Lord Richard Croft, çok ünlü, başarılı, zengin, kültürlü üst sınıftan bir arkeolog olarak, filmin ataerkil yapısının gizli merkezini oluşturmakta ve filmdeki varlığı sistematik bir şekilde hatırlatılmaktadır.

Lara'nın eski sevgilisi arkeolog Alex West, hırslı, para için her şeyi yapan beyaz erkek temsilidir. Lara ona hain demektedir. Bu özelliklerinden dolayı Lara onu terk etmiştir.

Filmin kötü karakterlerinden birisi olan Manfred Powell, avukat olarak gösterilmekte ancak asıl ilgi alanını antika parçalar oluşturmaktadır. Çok zengin, ayrıcalıklı, kültürlü bir üst sınıf beyaz erkek temsilidir. Amacı; sihirli üçgene sahip olarak, Tanrı'nın gücüne sahip olmaktır. Filmde güç ve iktidar sahibi olabilmek için, kendisinden yaşlı ve ayrıcalıklı olan İlumunadi tarikatının lideri olan beyaz adamı öldürür ve onun yerine geçer. Powell, Lara'ya babasıyla birlikte yeni bir hayatı yaşayabilmesi için, üçgeni kendisine vermesini teklif eder.

Işığın insanları anlamına gelen İlumunadi tarikatına mensup ağırlıklı olarak beyaz yaşlı erkeklerden oluşan grup, hiyerarşik düzende güç ve iktidara sahip çok önemli kişiler olarak gösterilmektedir. Bu tarikata mensup kişiler, güç ve iktidar ilişkilerinde ağırlıklı olarak şiddet yolunu kullanmaktadırlar. Bunun için de genellikle paralı askerler tutmaktadırlar. Örneğin Powell gibi bu tarikata üye olan Lara'nın

babasının arkadaşı olan arkeolog Bay Wilson, yaşlı beyaz bir erkek temsilidir. Ancak babasına ve Lara'ya ihanet ettiği için olumsuzlanır.

Siyah erkek temsil, Powell'ın tuttuğu paralı askerlerden biri olarak, sürekli Lara'yı öldürmeye çalışmaktadır. Devam filminde ise Afrikalı bir kavimden olan ve Lara'ya rehberlik eden siyah temsil, onun dostu olarak sunulmuştur.

Bryce, teknoloji ile arası son derece iyi olan, zeki, savaşçı robotlar üreterek Lara'nın egzersizlerine katkıda bulunan ancak onun kadar güçlü olmayan fiziği ile sürekli mızızlanan bir temsil olarak sunulur. Teknoloji alanında bir dahi olan Bryce, dünyanın neresine gidersen gitsin Lara'nın iletişim kurduğu ve yardım aldığı yardımcı karakterlerden birisidir. Ataerkil sistemin erkeğe özgü temel niteliklerinden biri olan 'teknoloji yani rasyonalite ve akıl', tüm diğer özelliklerine rağmen Lara'ya değil, ona yardım edecek bir erkeğe verilmiştir.

Hillary, Lara'nın hanımefendi olmasını arzulayan (Lara'ya elbisesini giymesi için getirir), ürkek (Lara'nın yaptığı idmanlarda etkisiz hale getirdiği bir robotun tek bir kol hareketiyle korkar), silah kullanmada pek başarılı olmayan (eve giren düşmanların sesini duyar, Lara çoktan savaşmaya başlar, Hillary yatağından kalkar, terliklerini giyer, silahını alır ve aşağı iner. Ancak hazırlanıp indiğinde çatışma bitmek üzeredir) bir temsil olarak, pasif bir karakterdir. Bryce ve Hillary, Lara'nın tüm misyonlarında ona yardımcı olan temsillerdir. Özellikle de Bryce, teknoloji, akıl ve rasyonaliteye sahip bir erkek olarak Lara'nın bu konudaki 'eksik'lerini tamamlamakla görevlidir.

4.2.5.3. Lara Croft: Tomb Raider (2001) Filminin Genel Değerlendirilmesi

Lara Croft: Tomb Raider filmi toplumsal cinsiyet sunumu açısından incelendiğinde, Lara Croft karakterinin klasik olmayan bir temsil gibi gözüktüğü dikkat çekmektedir. Ancak aslında bu kadın temsili, cinsiyet stereotiplerinin tersine çevrilmiş halidir ve geleneksel erkek kahraman stereotipi kadın kahramana dönüştürülmüştür.

Lara genellikle film boyunca tüm işleri kapitalist sistemin bireyci mantığına uygun bir biçimde tek başına yaparken, erkekler onu oldukları yerde hayranlıkla seyretmektedir. Bu durum, devam filminde de mevcut olmakta, Lara, Yunanistan, Hong Kong, Çin, Afrika gibi dünyanın çeşitli yerlerinde biyolojik silahları tasarlayan Dr. Jonathan Reece ve Çin'in ünlü suç şebekelerinden birinin lideri olan Chen Lo ve adamları ile savaşmaktadır. Her iki filmde de Lara'nın, olaylar zinciri içindeki rol performansı açısından, olayların akışında, değiştirilmesinde ve sonuca ulaşmasında aktif ve etkin olarak başarılı olduğu görülmektedir. Diğer karakterlerden hiçbiri filmin sonuna kadar istikrarlı bir biçimde rol performanslarını koruyamamaktadırlar. Dolayısıyla bu filmde, türsel karakterlerin rol performansı toplumsal cinsiyet rollerine göre kadın merkezlidir.

Filmin sonunda piramidin tepesine koşan bir kadın (Lara) ve bir erkek (Powell) figürü, simgesel anlamda iktidara ve güce koşan farklı cinsten iki rakibi göstermektedir. Lara, piramidin tepesine erkekten önce ulaşmakta ve zafer onun olmaktadır. Kazandığı ödül ise, ataerkil sisteme uygun bir biçimde, babası ile farklı bir zaman boyutunda yeniden buluşup konuşma fırsatıdır. Ardından zamanı geri çevirerek, biraz önce ölmüş olan sevgilisini kurtarır. Babasını öldüren kişinin Powell olduğunu anlamasıyla birlikte, ondan intikam almak için yıkılmakta olan tapınağın içine geri girer. Silahları bırakarak, teke tek bir kadın ve bir erkek dövüşürler. Lara, Powell'i bu final dövüşünde yener ve onu öldürür. Bir erkeği yenmeyi başaran güçlü bir kadının asıl amacının babasının intikamını almak olduğu ise doğallaştırılarak gizlenmektedir. Burada kadın karakter iyi kahraman olarak sunulurken; erkek karakter kötü temsil olarak sunulmaktadır.

Lara'nın yenmesi gerektiği rakipleri arasında ötekiler de vardır. Devam filminde kötü öteki olarak konumlandırılan Çinli Chen Lo ile Lara, arkeolojik bir obje olan küre için pazarlık yaparken, Lara'nın emir vermesine sinirlenir. Bir kadından emir almayı hazmedemeyen öteki erkek, Lara ile teke tek dövüşür. Lara, onu da yener ve öldürür. Ayrıca Lara, Tanrısal bir güce ve zamanı kontrol edebilme gibi bir özelliğe sahip olan ışığın üçgenini silahla parçalayarak yok eder. Devam filminde ise, Lara, yeryüzüne yaşam getiren, yaşamın kaynağı olan Pandora'nın Kutusunu bulmaktadır. Mitolojide bir

kadın tarafından açılan Pandora'nın kutusu, dünyaya kötülük getirmektedir. Lara, Pandora'nın kutusunu açmayı çok ister, biraz açar, içinden çıkan sesi ve ışığı görür ancak ataerkil sistemin kehanetini oluşturan mitin tekrarlanmaması için kutuyu kapatır. Kutuyu bulup, tereddütsüz açmak isteyen tüm erkeklerin yanında, Lara, kutuyu mitolojik hikâyeye duyduğu inançla açmaya korkar. Bu noktada, dünyanın geleceğinin kadın kahramanın kararına bırakıldığı bir bakış açısı bulunmaktadır. Ancak aslında bu misyon, babası tarafından Lara'ya miras bırakılmıştır.

Lara Croft filminde, görünürde feminist bir temsil ve feminist bir söylem var gibi gözükmektedir. Genellikle cinsiyet ayrımcılığında, kadın ve erkek gruplarının arasındaki biyolojik farklılıkların temel alınarak deterministik bir ilişki ile, kadın ve erkeğin ekonomik, politik, toplumsal, kültürel...v.d. alanlara katılımlarının farklılığı konusundaki sonuçlar meşrulaştırılmaktadır. Ancak Lara Croft, erkeğin eksik ötekisi olarak biyolojik temelli yapılan tanımlara karşı bir stereotiptir. O, bir erkeğin sahip olduğu ve kadında biyolojik olarak olmadığı savunulan fiziksel güç ve maskülenliğe sahiptir. Bir erkeğin hızına, cesaretine, gücüne, zekâsına sahiptir. Dolayısıyla Lara Croft, ilk bakışta kadını yetersiz gören tüm cinsiyetçi yaklaşımlara karşı alternatif bir temsil olarak görülmektedir. Kadınların fiziksel özelliklerinin ataerkil hegemonik söylem amacı için bir araç olarak kullanıldığı durumlara karşı gelmekte, bu söylemi tersine çevirmektedir. Lara'nın üstün performansı, kadınlarla erkekler arasında biyolojik bir eşitsizlik sorunu yoktur mesajını vermektedir. Biyolojik farklılıklara yüklenen olumsuz anlamları kabul etmemektedir. Ama Lara'nın kadınlık tanımı, kadınların bakış açısıyla değil, standart kabul edilen bir erkeğe göre, erkeğin niteliklerini kazanmasıyla ve erkek bakış açısıyla yapılmaktadır. Ataerkil sistemin cinsler arası ilişkilerde sorunun kaynağı olarak gösterdiği biyolojik eşitsizlik olgusunun, filmde kadının erkeklerin fiziksel gücüne sahip olduğu zaman yok olduğu mesajı verilmektedir.

Tarihsel süreç içinde cinsiyet ve ırk farklılıklarını belirginleştiren en önemli olgulardan biri olan işbölümünün, toplumsal cinsiyet rolleri açısından farklılaşma gelenekleri **Lara Croft** filminde bulunmamaktadır. Lara Croft, tür filmlerindeki kadının geleneksel rollerinin meşrulaştırıldığı stereotiplerden tamamen farklı, yeni inşa edilmiş

erkek temsillerle kadın temsillerin melezleşmesinden oluşmuş bir karakterdir. Statü açısından da, erkeklerin ardında ikincil bir konumu bulunmamakta, ekonomik ve politik alanlarda aktif olarak sunulmaktadır. Cinsiyetler arası kaynak paylaşımında eşitliği sağlamakta, sihirli üçgeni Powell'ın teklifiyle yarı yarıya paylaşmaktadır.

Ancak karşı karşıya olunan, ataerkil sistemin ihtiyaçlarına göre yeniden üretilen bir kadın temsilidir. Postmodern kapitalist toplum, gelişen teknolojinin getirdiği yeni üretim ilişkileriyle (bilgisayar oyunları, internet gibi) birlikte, arz-talep döngüsüne bağlı olarak işlevleri ve misyonları aynı olan erkek kahramanların cinsiyetlerini ya da ırklarını değiştirmektedir. Lara Croft, kadın kahraman olarak bilgisayar oyunlarının sinemadaki yeni uzantısıdır. Lara Croft, yeni bir tüketim alanını oluştururken, erkek kahramanların özelliklerini taşıması, onu bağımsız bir feminist temsil yapmamaktadır. Çünkü filmde ölmüş olmasına karşın, baştan sona hissedilen bir baba figürü bulunmaktadır. Lara, babasının yeteneklerini miras almıştır. Film boyunca asıl hedefi babası ile yakalayabileceği yeni bir yaşam fırsatıdır. Sonuçta babasına ulaşır, babasının katilinden intikamını alır, eski erkek arkadaşını ölümden kurtarır. Ancak örtük söylem, Lara'yı babasına bağlayan, ona özlem duyan, ölümünü kabul edemeyen, yaşama geri döndürmek için mücadele eden bir kadını ataerkil sistemin içine yerleştirmektedir. Yerleştirirken bu söylemin gizlenmesi amacıyla, Lara aktif, güçlü ve başarılı bir kadın temsiline dönüştürülmektedir. Bir aksiyon macera filminin kadın merkezli olması ve kadının rol performansının çok güçlü olması, filmde cinsiyetçiliğin olmadığına ya da cinsler arası eşitliğin sağlandığına dair bir yanılsama yaratmaktadır.

Devam filminde erkeklere karşı daha ılımlı bir tavır takınan, daha çok ataerkil sisteme yumuşatılarak bağlanan Lara, hain olduğunu bildiği halde eski sevgilisi ile çalışmak istemekte, ona güvenmekte ancak filmin sonunda öldürmek zorunda kaldığında çok acı çekmektedir. Dolayısıyla devam filminde baba figürünün yerini, Lara'yı seven ve koruyan bir erkek almıştır. Böylece, kadının koruyucu erkek figürüne ihtiyacı olduğu, Lara gibi güçlü bir kadın örneğinde bile meşrulaştırılarak, yeniden üretilmektedir.

Kadın temsili, ataerkil söylem içinde ve temelde babaya bağımlı bir biçimde yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla filmde ataerkil ideoloji ve baba merkezli bir aile ideolojisi yeniden üretilmektedir. Filmde herhangi bir cinsiyet ya da ırksal önyargı teması bulunmamaktadır. Ancak filmin erkeğe göre kadını yeni ve farklı bir biçimde tanımlayarak cinsiyetçi yapıyı örtük bir şekilde desteklediği görülmekte ve Hipotez 1 filmde doğrulanmış olmaktadır. Film Lara'nın varolan ataerkil düzene dayanan sistemi korumaya yönelik misyonu ile Hipotez 3'ü doğrulamaktadır. Ayrıca Lara'nın kadınlar için gerçek bir feminist temsil olmamasının yanı sıra, onun bedeninin bir arzu nesnesine dönüştürülerek fetişleştirilmesi de, Hipotez 4'ün ispatlandığını ortaya çıkarmaktadır.

Lara Croft: Tomb Raider filminde, cinsiyet farklılıklarının belirlenmesinde en önemli alanlardan biri olan işbölümü ayrımının geleneksel olandan farklı olduğu ve Lara Croft'un politik ve ekonomik alanlarda aktif ve belirleyici olduğu görülmektedir. Bir kadının kapitalist sisteme "dahil olabilmesi", kabul edilebilmesi ve yükselbilmesi için, kapitalizmin kurallarına uyması gerekmektedir. Lara da bunun iyi bir örneğidir. Lara Croft, ataerkil yapıdaki kapitalist sistemin ihtiyaçlarına göre yeniden üretilen rekabetçi, güçlü ve bireyci bir kadın temsili olarak, sisteme entegre edilmiş bir kadındır. Ayrıca Lara Croft'un "öteki"ler olarak sunulan Budistlerle, Kamboçyalılarla, Ruslarla, Çinlilerle, Afrikalılarla ilişkisi çok iyidir. Olumlanan öteki gruplar, Lara Croft'un misyonunda yardımcı olarak görev yapmaktadırlar. Böylelikle Hipotez 5'in doğrulandığı ve beyaz erkeğin ötekisi olan kadınların ve ötekilerin sisteme dahil edildiği görülmektedir.

Filmde yer alan beyaz erkek temsilleri üst sınıftan, seçkin, güç ve iktidar ilişkilerini yöneten güçlü figürlerdir. Amaçları kendi çıkarlarını korumak ve daha fazla güce sahip olmaya çalışmaktır. Çoğunluğunu beyaz erkeklerin oluşturduğu dinsel sistemlere bağlı bir tarikate mensup olan bu grubun içindeki ayrımcılık, filmde onaylanmamaktadır. Dolayısıyla kurumsal cinsiyetçilik ve ırkçılığın var olduğu ancak onaylanmadığı görülmekte ve Hipotez 6'nın doğrulanmadığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Lara Croft: Tomb Raider filminde, ırk ile ilgili önemli olabilecek olumsuz bir kültürel temsile rastlanmamakta ve bu nedenle Hipotez 2 filmde ispatlanmamaktadır. Ancak kadının kimlik tanımı, üretim araçlarına sahip erkekler tarafından yani ataerkil kapitalist sistem tarafından yapılmakta ve kadının kültürel temsili tür filmlerinde cinsiyet ayrımcılığını dolaylı olarak destekleyecek şekilde sunulmaktadır. Bu nedenle, cinsiyet açısından rol modeli olarak Hipotez 7 filmde doğrulanmaktadır.

4.2.6. X-Men 2 (2003) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

X-Men 2 * (2003) filmi, son dönemlerde Hollywood'da çekilen çizgi roman uyarlaması* çalışmalarının öncülerinden, en başarılı ve popüler olanlarından biri

* **X-Men 2 (2003)** filmi üçleme halinde çekilmiş bilim kurgu, macera, aksiyon gibi çeşitli türlerin melezlendiği postmodern bir yapıdır. **X-Men** üçlemesinin ilk filmi 2000 yılında, ikinci filmi 2003 yılında ve sonuncu ve aynı zamanda üçlemenin ve serinin son filmi olarak pazarlanan üçüncü filmi ise 2006 yılında çekilmiştir. Araştırmada incelenecek olan **X-Men** filmi, serinin ikinci filmidir. Ancak serinin ilk ve son filmi de analizi desteklemek amacıyla yararlanılan birer kaynak olarak kullanılacaktır. Analiz için **X-Men 2** filminin seçilmesinin nedeni, üçlemenin ilk filminde çizgi romanların ilk uygulama senaryosunda öykünün ve türsel karakterlerin henüz oturmaması ve ikinci filme bir giriş niteliği taşımasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca ilk filme kamuoyundan gelen tepkiler ve filmin ticari başarısı sonucu, ikinci filmin sistemin rasyonelitesine daha uygun kurgulanacağı düşünülmüştür. **X-Men 2** filmi, öykünün daha genişlediği, ayrıntılandığı ve türsel karakterlerin tam olarak şekillendiği bir film olmuş ve bu özelliği nedeniyle incelenmek üzere seçilmiştir.

* **X-Men** üçlemesi, popüler kültürün ve modern mitlerin en önemli besin kaynaklarından çizgi romanın babalarından sayılan Stan Lee tarafından yaratılmış ve 1963'te yayınlanmaya "Tüm zamanların en garip süper kahramanları" sloganıyla başlamıştır. **Spiderman, Batman, Catwoman, Hulk, Daredevil, Hellboy, Elektra, Fantastic 4Four** Marvel Comics'in çizgi roman uyarlamalarından bazılarıdır. Marvel Comics'in en popüler çizgi romanlarından biri olan **X-Men**, 37 yıl boyunca 34 **X-Men** karakterini çizgi roman evrenine katmıştır. **X-Men** karakterleri özellikle bilim kurgu türünün türsel temsilleri açısından incelendiğinde, hem çizgi romanlarında hem de filmlerinde bir farklılık yaratmaktadır: **X-Men** karakterleri çok çeşitlilik göstermekte ve hepsinin birbirinden çok farklı ve üstün mutant özellikleri bulunmaktadır. **X-Men** filmleri tek kahraman üzerine inşa edilen **Batman, Superman,**

olmuştur. **X-Men** üçlemesi, önyargı ve ırkçılık konularını, sistem tarafından “öteki”leştirilen mutant karakterler aracılığı ile anlatmaktadır. İçinde yaşadıkları toplum tarafından bir tehdit ve korku nesnesi olarak görüldükleri için dışlanan mutantların kendi aralarındaki bölünmede, kendilerini ifade etmede, kabul ettirmede ve savunmada başarılı olamamalarına sebep olmaktadır. Üçlemenin sonunda sistemle uyum sağlayabilenlerin ve mevcut sistemi koruyarak destek olan mutantların toplu bütünlüklerine dair mesaj verilmektedir.

4.2.6.1. X-Men 2 (2003) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar

X-Men 2 filminde verilen toplumsal cinsiyet açısından ilginç bir bilgi, mutant genini taşıyanların ve geçirenlerin erkekler olduğuna dair bilgidir. Bu bağlamda evrim teorisine dayanan **X-Men** filmlerindeki insanüstü özelliklere sahip mutantların bu üstün, yetenekli olarak tanımlanan her özelliğinin erkeklerle atfediliyor olmasıdır. Zaten **X-Men** serisindeki en güçlü lider konumundaki mutantlar yaşlı beyaz erkekler olan Profesör Xavier ve Magneto’dur. **X-Men 3**’de Jean Grey karakterinin çok güçlendiği ancak güçlerini kontrol edemediği ve insanları öldürme biçiminde kullandığı için, Wolverine tarafından öldürülerek durdurulduğu görülmektedir. Bir başka örnek olarak, Jean’in sadece Profesör Xavier’ın kullanabildiği Cerebro’yu kullanmaya çalışması ancak başaramamasıdır. Cyclops sürekli Jean için Cerebro’nun tehlikeli olduğunu tekrarlamaktadır.

X-Men 2 filminde egemen cinsiyetçi söylemlerin temsil edildiği kurumların devlet ve eğitim kurumları olduğu görülmektedir. Devlet kurumunun, yani hiyerarşik güç ilişkilerinin temsilcileri olarak tür filmlerindeki genel eğilime uyan filmde, orta yaşlı beyaz erkek imgeleri, güç ilişkilerinin sembolü halinde üç bölümde de tekrarlanmaktadır: Mutantlara karşı olan, filmin sonunda bir mutanta dönüştürülerek

Spiderman gibi çizgi roman uyarlaması filmlerinden farklılık göstererek, birden çok kahramanı izleyiciyle tanıştırmaktadır. Mevcut kahramanların hepsinin ayrı ayrı geçmişleri, iç çatışmaları, kişilikleri ve özellikleri bulunmaktadır. Dolayısıyla psikolojik açıdan karmaşık olan bir çizgi roman özelliği taşımaktadır.

cezalandırılan ancak ölen, daha sonra yerine Mystique'in geçtiği ve böylelikle mutantlarla ilgili görüşlerinde olumlu ve barışçıl yönde değişiklik olan politikacı orta yaşlı beyaz erkek temsili Senatör Robert Kelly (**X-Men**); Amerika Birleşik Devleti Başkanı orta yaşlı beyaz bir erkek (**X-Men 2 ve 3**); Mutantlarla ilgili araştırmaları yapan ve operasyonları yöneten askeri personelin başında bulunan orta yaşlı beyaz erkek temsili General William Stryker (**X-Men 2**); Oğlunun (Angel) mutant olmasından dolayı çok rahatsız olan, bunun için mutant karşıtı ilacın bulunması amacıyla destek veren ancak Magneto'nun adamları tarafından öldürülmek üzereyken mutant oğlu tarafından kurtarılan orta yaşlı beyaz erkek Bay Worthington (**X-Men 3**); İyi mutantların başında olan çok güçlü orta yaşlı beyaz erkek Profesör Xavier (**X-Men 1, 2 ve 3**); Kötü mutantların başında olan çok güçlü orta yaşlı beyaz erkek Magneto (**X-Men 1, 2 ve 3**).

Güç ilişkilerinin cinsiyetçi ve aynı zamanda ırkçı sembolleştirilmeleri olarak, bu temsillerden ilki Profesör Xavier'dir. **X-Men** filmlerinin iyi karakterleri arasında yer alan Profesör X ya da Charles Francis Xavier, **X-Men** karakterlerinin arasında hem kurucusu, hem yetenekli gençleri yetiştirme okulu müdürü, hem de liderleri olarak temel karakterlerden birisidir. Profesör Xavier, dünyanın en güçlü mutantlarından biri olarak çeşitli özelliklere sahiptir: yaşayan tüm mutantların yerini tespit edebilme, düşünce okuyabilme, hafıza silbilme, kendi fikirlerini başkalarının zihinlerine yerleştirebilme. Mutantların insanlarla birlikte barış içinde yaşayabileceğine inanmakta ve bunun için mücadele vermektedir. Kendini kurduğu okulunda genç mutantların eğitimine adanmıştır. Eski bir asker olarak sakatlanıp tekerlekli sandalyeye mahkum olmuş bir genetik uzmandır. Onun ideallerine bağlı olan mutantlar için bir güç, bilgelik ve otorite simgesi; aynı zamanda manevi bir baba figürü olarak hikâyelerin merkezinde yer almaktadır. Bu arada iyi mutantların Profesör Xavier çevresinde bir "aile" modeli oluşturduğu da görülmektedir. Eski dostu ve rakibi olan Magneto ise, Profesör Xavier'in zayıf yanının fedakâr olmasından kaynaklandığını söylemektedir.

Bir diğer önemli güç simgesi **X-Men** serisinin kötü adamı olan Magneto ya da Magnus ya da Eric Magnu Lehnsherr'in mutant güçleri arasında, elektrik ve her türlü

elektromanyetik alanı kontrol edebilmesi, uçabilmesi, güç alanları oluşturabilmesi ve metal nesnelere eğip bükerek istediği şekle sokabilmesi gelmektedir.

Magneto'nun isminin anlamı, mitolojideki Magnus'dan gelmektedir. Magnus, mitolojide Medea'nın hizmetinde çalışan ve Medea tarafından mıknağa çevrilen genç bir adam olarak geçmektedir (<http://www.ad.com.tr/mitoloji/isimler/mn.html>). Çocukken yaşadığı Nazi kampları, onu insan düşmanı yapmış ve insanlarla uyum içinde yaşanmasının gerekli olmadığı, aksine insanların yok edilmesi gereken bir tür olduğunu düşünmesine yol açmıştır. Zaten **X-Men** filminin ilk açılış sahnesi 1944 yılında Polonya'da bir Nazi kampında geçmektedir. Magneto annesi ve babası ile birlikte toplama kampına götürülmektedir. Yolda yürürken kollarına numara damgalanmış olarak çalıştırılan Nazi kampındaki Yahudileri görür ve insanların yaptıklarına karşı olan nefreti bakışlarından belli olur. Askerler Magneto'nun anne ve babasını kampa alırken, onu dışarıda bırakırlar. Birbirlerinden zorla ayrılan aile üyelerinin arasına demir kapılar kapanır. Magneto büyük bir üzüntüyle, kapanan kapılara koşar, askerler onu tutarlar ancak o an metali eğip bükme özelliğine dair mutant geninin sıçrama yaparak geliştiğine tanık olunur. Çünkü demir kapılar Magneto'nun gücüyle parçalanır. Ancak Magneto, bir askerin kendi kafasına vurması sonucu bayılır ve böylece durdurulmuş olur.

Bir sonraki sahnede, Jean Grey'in senatodaki konuşmasında mutasyonların çocuk yaşta oluştuğu ve stresin yüksek olduğu anlarda tetiklendiğini söylemesi ile, bir önceki sahnede görülen Magneto'nun mutant güçlerinin nasıl birden bire ortaya çıktığının açıklaması yapılmış olmaktadır. İronik olarak Magneto'nun öfkesi, ırkçılığa, farklı olana yapılan ayrımcı uygulamalara karşı mutant genini tetiklemiştir. Magneto, insanoğlunun mutantlara karşı olan önyargıları sonucunda Brotherhood of Evil Mutants grubunu kurar. İnsanlara karşı ırkçı tavrını sürekli onlara "homo sapiensler" diyerek ve onları aşağı bir tür olarak görerek gösterir.

Magneto'nun varislerinden biri olan Pyro ya da St. John Allerdyce, ilk önce iyi mutantların arasında yer alan, daha sonra Magneto'nun davetkâr karanlık tarafına

dayanamayarak geçen dengesiz bir karakterdir (Dede 2003: 40). Pyro'nun, Magneto'nun gücünün büyüleyici tarafına kapıldığı ve Magneto'nun kendisine söylediği “Böcekler arasında bir Tanrı'sın” sözlerinin süreçte etkili olduğu görülmektedir. Pyro ateşi kontrol edebilme yeteneğine sahiptir ancak ateş yaratamamakta, yanında alevini silah olarak kullandığı bir çakmak taşımaktadır. Büyük bir gücün büyük bir zayıflığı da bulunmaktadır.

X-Men filmlerinde insanlar arasında olduğu gibi, mutantlar arasında, mutant güçlerinin fazlalığına göre, bir güç ilişkileri hiyerarşisi bulunmaktadır. Profesör Xavier ve Magneto, kendi X-adamlarının liderleri olarak, kendi grupları ile ilgili önemli ve hayati kararları almakta, insanlarla aralarında çıkan sorunlarda hiyerarşik olarak en üstte yer alan insanlarla görüşen mutantlar olmaktadır. Mutant güçlerinin özelliklerine ve fazlalığına göre doğallaştırılmış hiyerarşik bir sıralamanın bulunduğu mutantlar içinde, güç ve iktidar ilişkilerinde politik alanda egemen olan cins erkek mutantlardır. Bu alanın dışında bırakılanlar kadın mutantlar (Jean Grey, Storm...v.d.), genç erkek mutantlar (Wolverine, Pyro, Iceman...v.d.), mutantların bile ilk görüşte yadırgadığı mutantlardır (Nighthcrawler).

X-Men 2 filminin kötü insanı, aynı zamanda ırkçı ve faşist tutumları ile cinsiyetçi ve ırkçı ideolojiyi destekleyen ve Wolverine'in biyolojik babası olan eski asker ve mutantlar üzerinde deneyler yapan tür filmlerinde sıkça rastlanan “deli bilim adamı” motifinin temsilcisi William Stryker, mutant karşıtı hareketin liderliğini yapmakta ve mutant türünü yeryüzünden silerek dünyayı daha güvenli bir yer haline getirmek amacını taşımaktadır. Mutantlardan nefret eden ya da onları bir hayvan, bir hastalık olan gören Stryker, aslında kendi öz oğlu olan Jason'ın mutant olduğunu kabullenememiş, onu hasta olarak görerek tedavi etmeye çalışmış ve başarısız olmuştur. Dolayısıyla hükümet adına çalışan ve güç ilişkilerini yöneten, olaylar zincirinde hiyerarşik olarak çok etkili olabilen tutucu General Stryker, farklılıklara olan öfkesini ötekileri yok ederek dindirmeye çalışan ırkçı bir temsil olarak onaylanmamakta ve filmin finalinde ölmektedir.

X-Men filmlerinde iktidar beyaz erkeklerin hegemonyasındadır. Filmin cinsiyetçi yapıyı kurumsallaştırdığı devletin ideolojik aygıtlarından biri de eğitim kurumudur. Mutantlar için eğitim kurumu, toplumsal entegrasyonu yakalayabilmek için araçsallaştırılan sistemli bir toplumsallaşma sürecini oluşturmaktadır. Ayrıca eğitim, bir mutantın hem toplum içinde kabul edilmesi, başarıya ulaşabilmesi ve hiyerarşik olarak üst düzeylere ulaşabilmesi için, hem de diğer mutantlarla birlikte olarak sosyalleşebilmesi ve mutantlar arasında da başarılı olabilmek ve hiyerarşik anlamda yükselebilmek için önemli bir aracıdır. Filmdeki eğitim kurumu, devlete ait resmi bir eğitim kurumu değildir. Üniversiteye hazırlık gibi görünen ancak aslında yetenekli mutantların keşfedilerek, mutant güçlerini kontrol etmeyi öğrenecekleri özel bir okuldur. Okulun başında Profesör Xavier bulunmaktadır. Ancak okulun öğretmenlerinin çoğu bayanlardır: Jean Grey ve Storm. Bu da egemen cinsiyetçi söylemlere uygun olarak kadınlara uygun olan işler arasında öğretmenliğin bulunduğunu, karakterler her ne kadar güçlü birer mutant olsalar da, kadınsı bir görevi de toplumsal ilişkiler çerçevesinde yerine getirdikleri görülmektedir.

X-Men filmlerindeki en öne çıkan kadın mutantlardan biri Jean Grey karakteridir. Mutant güçleri arasında nesnelere düşünce gücüyle hareket ettirebilmesi ve başkalarının düşüncelerini okuyabilmesi, telepati gücü gelmektedir. **X-Men 2**'de arkadaşlarını kurtarmak için suların altında kalarak kendi hayatını feda etmekte ama **X-Men 3** filminde ise Phoenix efsanesine uygun olarak Dark Phoenix olarak yeniden doğmaktadır. **X-Men 3** filminde Jean Grey, öldükten sonra çok farklı bir biçimde yaşama geri dönmektedir. Artık gücünü kontrol edemeyen, tehlikeli, cinsel dürtülerine göre hareket eden, insani değerlerini yitirmiş ve eskisinden bile güçlü bir mutant olarak hayata dönmüştür. **X-Men 2** filminde fedakâr, özgeci, mantıklı bir kadından, serinin son filminde uzun kıvılcık saçları ile cinsel cazibesi artırılmış çok güçlü ama kontrolsüz ve tehlikeli bir kadına dönüştürülmüş ve kötü mutantların yanında bir silah olarak Magneto tarafından kullanılmıştır. Jean Grey, kontrolsüz güçleri ile önce Scott Summers'ı, ardından Profesör Xavier'i öldürmüştür. Yaşayanlar içinde seviye 5'de olduğu bilinen tek mutanttır. Magneto'dan ve Profesör Xavier'den bile daha güçlüdür. Ancak gücünü kontrol edememektedir. Jean Grey, **X-Men 3** filminin finalinde Wolverine tarafından

öldürülmek zorunda kalınmaktadır. Gücünü kullanmasını ve kontrol etmesini bilemeyen ve bu duruma çelişkili olarak, yaşayan mutantlar arasında en güçlüsü olan bir kadın mutant, güçlendikçe toplum için bir tehdit olmakta ve bir erkek mutant tarafından cezalandırılarak durdurulmaktadır.

Mutantlar arasında kötülerden biri olan Mystique ya da Raven Darkholme, çok tehlikeli bir mutanttır. Bukelamun gibi istediği insanın görünümünü, sesini ve hatta parmak izini taklit edebilmekte ve bu özelliği ile her yere kolayca girip çıkabilmektedir. **X-Men** üçlemesinde Magneto'nun sağ kolu olarak görülmekte ancak serinin son bölümünde mutant özelliklerini kaybederek, insana dönüşmektedir. Mystique çizgi romanda hiçbir zaman çıplak görünmemiştir. Filmde çıplak bedeninin üzerine yapılan makyajla dolaşan kadın karakterin bedeni, postmodern tüketim toplumunun görsel haz kaynağı olarak, **X-Men** üçlemesinde araçsallaştırılmaktadır. Ayrıca ataerkil ideolojinin sağlam bir kalesi olan Hollywood'da hem çıplak hem de çok tehlikeli bir "femme fatale" karakteri olarak film noir'dan bilim kurguya transfer edilmektedir. Mystique, psikanalitik açıdan erkeklerin (çıplak ve seksi bedeniyle) hem bir arzu nesnesi, hem de çevresinde istediği herkesin kılığına girmesi ile korktukları tehlikeli bir korku nesnesidir.

Üçlemenin tamamında fiziksel açıdan karşılaştığı tüm erkekleri gerek dövüşerek gerekse de cinsel cazibesi kanalıyla yenen Mystique, serinin son bölümünde mutant genini yok eden sıvının bulunduğu iğnenin saplanmasıyla, mutant özelliğini yitirene dek savaşmış, kendi mutant kimliğinden asla utanmamış, hatta savunmuş (örneğin **X-Men 2** filminde Mystique'nin istediği her kılığa girdiğini öğrenen Nigthcrawler "öyleyse neden hep başka kılıkta kalmıyorsun? Biliyorsun herkes gibi görünebilirsin" diye sorunca, "buna mecbur olmamalıyız" demiştir ve **X-Men 3** filminde hükümet tarafından yakalandığında sorgulanırken kendisine Raven ismiyle hitap edilmesine tepki göstermiş "Köle adıyla cevap vermeyeceğim" demiştir, kendisine Mystique denildiğinde sorulara cevap vermiştir ve sorgulamanın sonunda "Artık kölelik yok" demiştir), kimsenin başaramayacağı her işi yapmış, kendine güvenli bir kadın temsilidir.

Erkek egemen ideoloji tarafından değişebilir kimlikleri nedeniyle güvenilir ve korkutucu sunulsa ve Magneto'ya bağlı olarak çalışsa da, aslında Mystique filmde yer alan tek feminist temsildir. Feminist temsilin Magneto'ya bağlı gösterilmesi bile, aslında mutantlar içinde de ataerkil bir sistem olduğunu ve bu "kusursuz" türün kuracağı sistemde bile ataerkil sistemin doğallaştırıldığı görülmektedir. Çünkü **X-Men 3** filminde Mystique mutant genini yok eden iğnenin Magneto'ya saplanmasını engellemek için kendini feda etmiş ve mutant özelliklerini yitirmiştir. Böylelikle onu üstün yapan özellikleri alınarak cezalandırılmıştır. Ancak insan olduktan sonra Magneto "Artık bizden birisi değilsin" diyerek, onu terk etmiş ve yardım etmemiştir. Ancak savaşçı özelliğini yitirmeyen Mystique, Magneto'dan intikamını hkmetle işbirliği yaparak almıştır. Mystique, onu mutant yapan özelliklerini kaybettikten sonra, sisteme uyumlu bir kadın haline getirilmiştir.

X-Men 2 filminin kötü kadın mutanı ya da dişi Wolverine'i olarak tanımlanabilecek olan Lady Deathstrike ya da Yuriko Oyama, Wolverine gibi kemikleri yok edilemez bir madde olan adamantinyum ile kaplı, yok edilmesi mümkün olmayan bir iskelete, uzun metal tırnakların olduğu penelere ve kendi kendini iyileştirme özelliğine sahiptir. William Stryker'ın asistanı olarak, dövüş sanatlarında üstün yeteneklere sahip güçlü bir savaşçıdır ama filmin sonunda gücünün denk olduğu bir erkek olan Wolverine tarafından öldürülmektedir. Lady Deathstrike, Uzak Doğu kökenli bir kadın temsili olarak güçlü bir fiziki yapıya ve dövüş tekniğine sahiptir. Ancak General Stryker tarafından sürekli ilaçla uyuşturularak, bilinçsiz bir biçimde hükümete hizmet etmektedir. Kadınların içinde bir "teki" olmasıyla, General Stryker'a ya da erkeklere olan bilinçsiz bağımlılığı ya da esareti, henüz azınlıklar arasında zgrleşememiş ya da meşrulaştırılmamış olduğunun bir göstergesidir. General Stryker'ın verdiği ilacın tesiri geçtiği anlardaki şaşkınlığı, Uzak Doğulu kadının sancılı kimlik uyanışının belirtileridir.

Mutantlar genellikle üstün özelliklerini ergenlik çağında keşfetmeye ve geliştirmeye başlamaktadırlar. Bu nedenle **X-Men** karakterlerinin bir kısmı ergenliğe yeni girmiş gençlerden oluşmakta ve bu genç mutantların, aslında genç insanlardan

farkları olmadıkları görülmektedir: her iki grup da bedenlerindeki değişimden ve farklılıktan dolayı kaygılanmakta ve kendilerini gelişim psikolojisine göre yalnız hissetmektedirler. Üstün yeteneklerinin yeni yeni farkına varan ergenlik çağındaki Rouge karakterinin mutant güçleri arasında bir dokunuşla bir başkasının hafızasını ve yeteneklerini kendine geçirebilmesi gelmektedir. Hatta karşısındakine daha uzun dokunduğunda, dokunduğu insanların enerjisini çaldığı için komaya sokabilmekte ya da ölümüne neden olabilmekte ve bu yüzden hiçbir zaman kimseyle ilişkiye girememektedir. Rouge, **X-Men 3** filminde de üstün güçlerinden, sevdiği erkek olan Iceman ile birlikte olabilmek için vazgeçmiştir. Zaten üçlemenin tamamında kendisine güvenemeyen, güçlerinden tereddüt eden, özellikle de duygusal açıdan zayıf bir genç kıızı canlandırmaktadır. Sevdiği erkeğe dokunamayan Rouge, Iceman'ın bir başka mutant kızla yakınlaşmasını fark eder ve onu kaybedeceğini sanır. Böylelikle üstün güçlerinden bir erkek için vazgeçmesi, ataerkil ideolojinin cinsiyetçi yaklaşımlarına uygun düşmektedir. Çünkü güçlerinden vazgeçerek okula döndüğünde, Iceman ona “benim istediğim bu değildi” der ancak Rouge’un Iceman’e cevabı olan “Bu benim isteğimdi” demesi, onun gönüllü olarak kendi gücünden vazgeçtiğini vurgulayarak cinsiyetçi söylemleri saklamaktadır. Üçlemenin zayıf ve güçsüz, gücünü kontrol etmeyi bir türlü başaramayan kadın karakteridir.

Wolverine ya da Logan temsili, adı dışında geçmişine dair bir şey hatırlamamakta ve sürekli nereden geldiğini, kim olduğunu bulmaya çalışan gizemli ve yalnız bir anti-kahramanı canlandırmaktadır. Wolverine'in iskelet sistemi yok edilemez bir madde olan adamantinyum ile kaplıdır. Bu maddenin özelliği bedenin kendi kendini yenileme gücünü sağlamasıdır; vücudun bütün yaraları beş dakika içinde iyileşmektedir. Ayrıca Wolverine bir kurt gibi keskin koku alabilme ve en küçük sesleri duyabilme özelliğine sahiptir, açılıp kapanan 15 santimlik keskin pençeleri ile tehlikeli bir vahşi hayvanı andırmaktadır. Wolverine'in ellerinden çıkan pençeleri ve kurtların kulaklarını andıran saçları, onun vahşi doğa ile ortak hayvansı yönlerinin metaforize edilmesidir. Özellikle de **X-Men 2** filminde yer alan vahşi doğada karşılaştığı beyaz bir kurdu takip etmesi ve ardından Wolverine'nin yüzünün üzerine Tarih müzesinde yer alan beyaz bir ayının yüzünün bindirilmesiyle geçişin yapıldığı sahne, aslında onun doğa ile olan ortak

bağlarının gücünü göstermektedir. Dolayısıyla vahşi doğa ile arasındaki bu benzerlik ve yakınlık, ırkçılığın dayandığı temel kuramlardan olan Darwin'in Evrim teorisindeki güçlü olanın yaşamda kalabilecek yeteneğe sahip olduğunu gösteren bir referanstır. Bir deney sırasında iskeletine enjekte edilen adamantinyum metaline uyum sağlayarak mutasyona uğrayan ve başarılı bir şekilde güçlenerek hayatına devam eden Wolverine, filmdeki Evrim teorisinin somutlaşmış temsili gibidir. **X-Men** karakterleri arasında fiziksel olarak en güçlülerden biri olmasının nedeni, doğada kurt ve ayı gibi yaşamda kalma mücadelesini kazanarak sürdürebilen vahşi hayvanlarla olan ortak özellikleridir.

Wolverine'in **X-Men** öyküsü içindeki baba arayışı, üç filmde de bulunmaktadır. İlk filmde Profesör Xavier, Wolverine'e yardım etmeye çalışan bir baba modeli olmasına karşılık, Wolverine yine de onun yanında kalmamış ve gerçek babasını ve kendi gerçek kimliğini arayışı için profesör'ün yanından ayrılmıştır. İkinci filmde Wolverine gerçek biyolojik babasını bulmuştur: General Stryker. Karanlık yönleri ağır basan kötü adam figürü olan General Stryker, Wolverine'i ve onun gibilerinin yeteneklerini kendi pragmatist çıkarları doğrultusunda kullanmak için yaratmıştır. General Stryker, Wolverine'e başarısız bir deneyin ürünü olduğunu, deneye gönüllü olarak katıldığını, deneyden önce de sonra da bir hayvan olduğunu, kendisinin ona sadece pençe verdiğini söylemiş ama kimliğini tam olarak açıklamamıştır. Wolverine onun tarafına geçmeyerek, mutantları seçmiş ve kötü baba modelini reddetmiştir. Üçlemenin son bölümünde baba modeli olarak Profesör Xavier'ı seçmekte ancak üçüncü ve son bölümde, babasını kaybetmektedir.

Wolverine'in dürüst ama sinirli kişiliği zaman zaman herkesi tehlikeye atmasına neden olabilmektedir. Wolverine vahşi doğasına uygun olarak genellikle yalnızlığı seçmektedir, aynı western türündeki kovboyların yalnızlığı ve özgürlüğü tercih etmeleri gibidir. Ayrıca Wolverine, western türünün içinde en ünlü kovboylardan biri olan Clint Eastwood'u hem puro içişiyle hem Eastwood'a göre daha uzun olan favorileriyle hem kovboy şapkasının kıvrımlarını anımsatan saç şekliyle hem de yüz ifadesiyle anımsatmaktadır. **X-Men** üçlemesinin ilk filminde Rouge'un hayatını iki kez kurtarmak için, ona yaşam gücünü vermiştir. Burada fedakâr bir baba rolü ile de karşılaşılmaktadır.

Rouge'a sürekli evlat demekte, hatta Rouge'un ona karşı oedipal duyguları ile de bu baba-kız rolleri meşrulaştırılmaktadır. Dolayısıyla Wolverine ne kadar mutant olarak sunulup ötekileştirilmiş gibi gözükse de, tür filmlerinde sürekli kullanılan beyaz, güçlü, savaşçı, yalnız erkek kahramanın bilim kurgu evreni içinde görsel olarak hayvansılaştırılmış bir başka temsilidir.

X-Men karakterleri içinde, Cyclops ya da diğer adıyla Scott Summers ise, Wolverine'in aksine, tür filmlerinde kullanılan beyaz erkek kahramana fiziksel ve karakteristik yapı olarak en çok çağrışım yapan erkek temsildir. Her iki kültürel temsilin işlevi aynıdır, sadece görsel sunumları açısından farklılıklar yaratılmıştır. Profesör Xavier'in keşfettiği ilk mutant olma özelliğine sahip olan Cyclops, liderinin barışçıl dünya görüşlerine sadık olan bir mutanttır. Cyclops mutant gücü olarak gözlerinden çok güçlü bir optik ışın yayabilmekte ve bu enerji ışınıyla her şeyi vurabilmekte ancak çocukken geçirdiği bir kaza yüzünden bu gücünü kontrol edememekte ve bu gücünün kontrolden çıkmasını önlemek için sürekli parlak kırmızı renkte bir gözlük takmaktadır. Dolayısıyla Cyclops, Jean Grey, Rouge, Nightcrawler karakterleri aracılığı ile, **X-Men** evreni içinde önemli bir temada "güç"ün kontrol edilebilmesi ve kontrolden çıkmamasının sağlanmasıdır.

Iceman ya da diğer adıyla Bobby Drake, istediği zaman dokunduğu her şeyi buza çevirebilmekte, soğuğu ve buzu manipüle edebilmektedir. Filmde gücünü yeni keşfeden bir genç olarak, Wolverine ve Cyclops ile aynı işlevi paylaşmakta, tür filmlerinin klişe erkek kahramanlarının birer yansıması olarak, egemen cinsiyetçi ideolojinin sürdürülmesinde kullanılmaktadırlar.

X-Men 3 filminde bu iki karaktere benzeyen bir diğer mutant olan Angel, çok zengin bir sanayicinin oğludur. Ancak babası Angel'ın mutant olmasından çok rahatsızlık duymaktadır. Bu nedenle de mutantlara normale dönme şansının verildiği tedavinin geliştirilmesine destek olmaktadır. Ergenlik döneminde babasının mutant olmasından hoşlanmayacağını bildiği için, sırtında çıkan kanatlarını kesmeye çalışan

Angel, babasının öncülüğünde geliştirilen bu tedaviyi önce kabul etmekte ancak daha sonra bunun babasının isteği olduğunu düşünerek reddetmektedir.

4.2.6.2. X-Men 2 (2003) Filminde Irkçı Sunumlar

X-Men karakterleri içinde siyah kadın temsili olan Storm ya da Ororo Munroe, Profesör Xavier tarafından keşfedildiğinde, sahip olduğu güçler nedeniyle kendini bir Afrika kraliçesi zannediyordu. Storm'un mutant güçleri arasında hava durumunu kontrol edebilme özelliği gelmekte, gerektiğinde rüzgar, fırtına, yıldırım gibi doğa olaylarını yaratabilmekte veya durdurabilmektedir. Aynı zamanda yarattığı çok yüksek ya da çok düşük sıcaklıklardan etkilenmemektedir. Storm, **X-Men 3** filminde, liderleri ve aynı zamanda simgesel babaları olan Profesör Xavier'ın yerine geçmektedir. Aslında Profesör Xavier'ın yerine geçme sırası Scott Summers'dadır ancak Jean Grey'in ölümü üzerine bunalıma girmiş ve bu bunalımdan çıkamamıştır. Dolayısıyla mutant liderliğinde beyaz genç bir erkekten sonra, sıra genç siyah kadına gelmiştir. Profesör Xavier'ın cenaze töreninde lider olarak Storm konuşma yapmaktadır ve beyaz erkek liderinin yolundan gideceğinin mesajını vermektedir: "Profesör Xavier'ın Birleşik dünya vizyonunu devam ettirmeliyiz."

Beyaz saçlı bir siyah kadın temsili olarak görsel göstergelerinin anlamları; Storm'un sistemle uyum sağlamış, sisteme entegre olabilmeyi başarmış, sistemin işleyen bir parçası olmuş ve bunun sonucunda bağlı bulunduğu grubun liderliği ile ödüllendirilmiş bir siyah temsil olmasıdır. Böylelikle siyah bir kadın temsilinin lider yapılması ile temsili anlamda tüm siyahların meşrulaştırıldığı yanılması yaratılmaktadır. Aslında Storm temsili, sistemin içinde hem ırk ayrımcılığı hem toplumsal cinsiyet bağlamında yeniden üretilmiştir.

Irak ayrımcılığını kurumsallaştıran din, **X-Men 2** filminde Nightcrawler karakteri aracılığı ile kullanılmıştır. **X-Men 2** filminin en önemli mutantlarından biri olan, filmin başında kötü olduğu sanılan, filmin yarısından itibaren iyi bir mutant olduğu anlaşılan Nightcrawler ya da Kurt Wagner, aslında mutasyonun yarattığı korkutucu görünümü

yüzünden, insanların farklı olana öfkesini ve önyargısını hep yaşamaktadır; siyaha yakın gözüken koyu mavi derisi, sarı gözleri, ayaklarında iki, ellerinde üç parmağı, uzun kuyruğu, sivri kulakları ve keskin dişleriyle görünüm itibariyle dinsel bir simge olan “şeytan”ı anımsatmaktadır. Ama aslında görünüşünün aksine eskiden rahiplik eğitimi almış sürekli dua eden bir Katoliktir. Hatta bütün yüzü ve vücudu işlediği her günah için kendini cezalandırma olarak yaptığı yara izleri ile doludur. Bu noktada dinin, ırk ayrımcılığına ve eşitsiz uygulamalara maruz kalan Nightcrawler’ın iyi bir karaktere dönüştürülmek için kullanıldığı ve Nightcrawler’ın kendi yarattığı bu dinsel evreni toplumun dışlama tutumlarından ve eylemlerinden kaçmak için bir yol olarak kullandığı görülmektedir. Aslında Nightcrawler’a yapılan tüm bu ırk ayrımcılığı, temsile yüklenen dinsel motiflerle (örneğin sürekli dua etmesi, ışınlanmadan önce duaya başlaması) maskelenerek yumuşatılmıştır.

Nightcrawler’ın mutant güçleri arasındaki en önemli ve ayırt edici özelliği ışınlanma yeteneğine sahip olması gelmektedir. Kendisini ve kendisi ile temas halindeki kişileri, zihin gücünü kullanarak gittiği yeri görebilmek şartıyla bir yerden bir yere ışınlanabilmektedir. Bu nedenle ona ışınlayıcı da denmektedir. Sürekli dua eden ve inançları çok yoğun olan bu mutantla ilk karşılaşan mutantlar bile dış görünüşü yüzünden şaşırırmaktadırlar. **X-Men 2**’nin açılışında yer alan sekansta, Amerika Birleşik Devletleri Başkanına suikast amaçlı saldıran Nightcrawler, ışınlanma yeteneği ile sürekli kadrardan çıkıp durmakta, nasıl bir yaratık olduğu görülememektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde, görülemeyen, açıklanamayan, anlaşılamayan ve farklı olana karşı geliştirilen düşmanca tutumun ne kadar yanlış ve önyargılı bir tutum olduğu gösterilmektedir. Nightcrawler, kendini çirkin saymakta ve çirkinliğinden dolayı kendini suçlamaktadır. Onunla iletişim kurabilmeyi başaran Storm, ötekinin öteki ile etkileşiminin ve birbirlerine destek vermesinin önemli bir göstergesi olmaktadır. Aslında film, sadece farklı olması ile değil, çirkin olmasıyla da insanlarda antipati ve korku uyandırdığını ancak aslında adeta melek gibi bir mutant olduğunun altını çizerek, önyargının ne kadar yanlış bir tutum olduğu mesajını Nightcrawler karakteri aracılığı ile iletmektedir. Bu noktada, olumsuz anlam yükleme sürecinde, fiziksel özelliklerin ırk ayrımcılığı amacı için araçsallaştırıldığı görülmektedir.

X-Men 3 filminde Nightcrawler karakterinin görsel göstergeler anlamında devamı olan Beast ya da Hank McCoy karakteri, fiziksel olarak mavi derili, sarı gözlü ve her tarafı kıllıdır. Ancak Nightcrawler'ın bir önceki filmde gördüğü önyargılı tutumların yanlış olduğu hatırlatılırcasına, bu filmde Beast, Hükümetin mutant işleri bakanı olarak temsil edilmiştir. Fiziksel özelliklerin araçsallaştırılmadığı ve ötekileştirilmediği bu temsilin, farklılıkların meşrulaştırıldığı politika alanında etkin bir şekilde sunulduğu görülmektedir. Nightcrawler ve Beast temsilleri, koyu renk mavi tenleri ile filmde siyahlar arasında koyu renk siyahları temsil etmektedirler. Nightcrawler, koyu renk siyah olarak en alt sınıfı oluşturan, yoksul, kimsesiz, işsiz siyahlar gibi toplum dışına itilmiş ve potansiyel tehlike olarak görülen bir temsildir. Beast ise, koyu renk siyahlar arasında yükselmeyi başarmış, sisteme entegre olmuş bir temsildir. Storm açık renk siyah derisi ve beyaz saçlarıyla, sistemde yükselmesine izin verilmiş, kendi grubunun lideri olmuş, “beyazlaşmış siyah” söyleminin imgesi olarak, gerçek hayatta elit ve seçkin üst sınıf açık tenli siyahları temsil etmektedir.

4.2.6.3. X-Men 2 (2003) Filminin Genel Değerlendirilmesi

İrkçilik açısından bakıldığında, Darwin'in evrim teorisi, **X-Men** filmlerinin temelini oluşturmaktadır. **X-Men** üçlemesinin ilk filmi Evrim teorisini anlatan bir dış sesle başlamaktadır: “Mutasyon, evrimin tek anahtarıdır. Onun sayesinde tek hücreli bir organizmadan, evrim geçirerek gezegendeki dominant tür olabilmışizdir. Bu süreç yavaştır ve normalde binlerce, binlerce yıl sürebilir. Ama her yüz bin yılda bir, evrimde atlamalar olur.” İlk filmin açılış sahnesinde yer alan dış ses, gezegende dominant tür olan insanın bakış açısının anlatıldığı bir erkek sesine aittir.

X-Men 2 filminin açılışı da evrenin görüntüleri üzerine bir dış sesin yine Evrim Teorisi ile ilgili anlattığı cümlelerle başlamaktadır: “Mutantlar... Varlıklarının keşfinden beri mutantlar korku, şüphe ve daha çok nefretle anıldı. Gezegenin her yerinde tartışma gittikçe büyüyor. Mutantlar evrim zincirindeki bir sonraki halka mı? Yoksa sadece dünyadan kendi paylarını almaya çalışan yeni bir insan türü mü? Cevap ne olursa olsun tarih tanıktır. Dünyayı paylaşmak hiçbir zaman insanlığın

tanımlayıcı özelliği olmamıştır.” Yine bir erkek sesin seslendirdiği bu açılış metni, daha çok insanlar ve mutantlar ayrımı baskın olduğu için, daha objektif, bilimsel bir dış sestir. Bu noktada otoriter ve yönlendirici dış ses söz konusudur. **X-Men 2** filmi, bu açılış ve jeneriğin ardından Beyaz Saray’a geçmekte ve orada gezdirilmekte olan turistlere Lincoln resminin önünde, köleliği kaldıran ve Amerika Birleşik Devletleri'nin bütünlüğünü korumayı başardığı için ABD tarihinin en büyük başkanlarından biri olarak tarihe adını yazdıran Lincoln'ın sözleri aktarılmaktadır: “Biz düşman değil, aslında dostuz. Düşman olmamalıyız. Tutkularımız bizi zorlarsa da bu bizim sevgi bağlarımızı koparmamalı. Lincoln bunu ülkenin 16. Başkanı olarak yaptığı konuşmada söylemişti.” Ardından canlılardaki evrimsel gelişimin anlatıldığı Tarih Müzesindeki gezilere geçilmektedir. Anlatı yapısındaki bu anlamlı öteki söylevleri, özellikle de üçlemenin üçünün de Evrim Teorisine dayanan yapısı ile meşrulaştırılmaktadır. Nitekim; yine **X-Men 2** filminin final sahnesi, dünya üzerinde evrim biyologlarınca yaşamın başladığı yer kabul edilen suyun, filmde Alkalay gölünün çekimleri üzerinde, yine dış sesle **X-Men**'in ilk filminde açılış sahnesindekilerle hemen hemen aynı olan evrim ve mutasyonun anlatıldığı cümlelerle sona ermektedir: “Mutasyon, bu evrimimizin tek anahtarı. Tek hücreli bir organizmadan gezegenin baskın türü haline bu şekilde geldik. Bu süreç yavaş, normalde yüz binlerce yıl sürüyor. Ama her birkaç bin yılda evrim ileri doğru atılmaya başlıyor.” Bu dış ses ise, metnin bağlamından anlaşılacağı üzere bir mutantın sesidir. Bir bayan mutant, açıkça kendilerini savunan bir açıklama yapmaktadır. Dolayısıyla **X-Men** üçlemesinin ilk iki filminde metinlerarasılık, Evrim Teorisi ve Mutasyon ile ilgili tekrarlanan farklı öznelerin söylevleri ile belirginleşmektedir.

X-Men'deki kahramanların mutant oluşu da bir farklılık yaratmaktadır. Çünkü diğer çizgi romanlardaki kahramanlar arasında Superman Krypton gezegeninden gelmiş bir uzaylı; Batman savaş sanatı konusunda eğitim alarak uzmanlaşmış bir milyarder; Spiderman bir örümceğin ısırmasıyla örümceğin özelliklerinin insan geniyle karışması sonucu özel güçler kazanan bir genç; Hulk ağır dozda radyasyona maruz kalmış bir insan...v.d., bulunurken, **X-Men** karakterleri insan üstü güçlerle doğan ve insan evriminin ulaştığı son noktayı temsil eden mutantlardır (Erdine, Yalçın, Aykar, Ertan

2000: 85). X-Adamlar ne uzaylıdırlar, ne insandırlar, ne de sonradan evrim geçirerek üstün özellikler kazanmışlardır. Çizgi roman sayfalarındaki bu güçlü ve cazibeli mutant karakterler, **X-Men** filmlerinde daha da gösterişli ve etkileyici birer kültürel temsile dönüşmüşlerdir.

X-Men'in evreninde, insanlar ve mutantlar insanlığın evriminin bir sonraki adımı olarak bir arada yaşamaktadırlar. Evrim Teorisi, **X-Men** filmlerindeki evrimsel sıçrama sonucu ortaya çıkan insan-mutant melezi olan homo sapiens superior'ı, yani üstün insanı açıklamaktadır. Ancak mutantlar ne kadar üstün güçlere sahip olurlarsa olsunlar, farklı oldukları için toplumun dışına itilmekte, kendi yeteneklerini ailelerinden ve içinde yaşadıkları toplumdan saklamak zorunda kalmaktadırlar. Bu nedenle sürekli bir yalnızlık ve yabancılaşma yaşamaktadırlar. Yalnız oldukları için, üstün güçlerinin getirdiği sorumlulukları ve yükümlülükleri tek başlarına sırtlamakta ve bu nedenle acı çekmektedirler. Üstün güçler ve yetenekler, bir kostümün arkasında toplumdan saklanmakta ve gizlenmektedir. **X-Men** çizgi romanlarında ve filmlerinde mevcut olan bu “öteki”leştirme olgusu, tüm karakterlerde hissedilmektedir.

Bu noktada “mutant” kavramının tanımı büyük bir önem taşımaktadır. Mutantlar, normal olanın dışındakiler, değişime uğramış ve bozulmuş olarak ötekileştirilen karakterlerdir. Ötekileştirilmelerinin nedeni, mutantların gittikçe genişleyen bir topluluk olmalarıdır. Mutantlar, normal olmayanların normal insanlar için oluşturduğu potansiyel bir tehlikedir. Hatta mutantların “öteki”leştirilmesi olgusu, **X-Men 2** filminde renklerle sembolize edilmektedir: Profesör Xavier'ın kullandığı Cerebro adlı makinede insanlar beyaz birer ışıkla temsil edilirken; mutantlar tehlike ve tehdit anlamları ile okunabilecek kırmızı ışıkla temsil edilmektedirler. **X-Men 2** filminin açılış sekansında Senatoda mutantların temsilcisi olarak konuşma yapan Jean Grey, kırmızı bir döpiyes takımı giymiştir. Senatoda kırmızı rengini giyen tek kişi ileride tehlikeli olabilecek mutant bir kadındır. Zaten söyledikleri dikkate alınmamış, anti-mutant hareketlerinin öncüsü bir senatör tarafından konuşması engellenmiştir. **X-Men 3** filmindeyse Jean Grey'in Phoenix olarak çok güçlü ve kontrolsüz bir mutanta dönüşmesi ile beraber kırmızı renk bir kıyafet ve kırmızıya yakın uzun kızıl saçları olur.

Bu durumda kırmızı renginin **X-Men** üçlemesinde tehlike anlamına geldiği görülmektedir.

Toplum için birer korku ve tehdit nesnesi haline dönüştürülerek “öteki”leştirilen mutantlar, sürekli hükümette bulunan tutucu senatörler, asker kökenli hükümet çalışanları tarafından yok edilme planları ile tehdit edilmekte, baskı ve şiddete maruz kalmaktadırlar. Mutantlara karşı eylemleri engellemek ve sahip oldukları mutant güçlerini kullanma biçimleri konusundaki görüş farklılıkları nedeniyle, mutantlar arasında iki grup oluşur: Mutantlara insanlarla barış içinde yaşamayı öğretebileceğini düşünen iyi adam olarak Profesör Xavier ve mutantların dünyaya hâkim olmaları ve bunun için insanları yok etmeleri gerektiğine inanan kötü adam olarak Magneto. Böylelikle tür filmlerinin anlatı yapısındaki önemli bir öge olan iyi / kötü üzerine kurulu düalist yapı iki karakter aracılığı ile oluşturulmuştur. Bu noktada, mutantlar süper güçleri olan tehlikeli bir etnik azınlığa benzemektedir. Mutantların içindeki iki figür olan iyi / kötü figürü, kendini sisteme adapte eden ya da sisteme muhalefet eden topluluk önderlerine benzemektedir.

X-Men filmlerinin her bölümünde anlatılanlar farklı gibi gözükse de, aynı sorunsal metinlerarası olarak, artan bir önemle tekrarlanmaktadır. **X-Men** üçlemesinin tamamında saldırgan olan ve savaşı başlatan tarafın insanlar olduğu görülmektedir. Farklı olandan korkan ve onları hasta olarak tanımlayan insanlar, sürekli önyargılı tutumlarını eyleme çevirmeye çalışmakta; ilk filmde mutantları tespit edip fişlemeye çalışmakta ve mutantlara karşı kanun çıkarmaya çalışmaktadırlar.

Filmin yönetmeni Bryan Singer, ilk filmin, aslında ikinci filmin fragmanı ya da kısa bir girişi şeklinde düşünülebileceğini söylemektedir (Erdine 2003: 67).

İkinci filmde insanlar, eskiden iki mutant liderin inşa ettiği Cerebro* adı verilen ve Profesör Xavier'in evrende yaşayan tüm mutantlara ya da insanlara bağlanabildiği özel bir cihazı ele geçirerek evrendeki tüm mutantları öldürmek istemektedirler.

X-Men 2'nin bir diğer özelliği, sıradan insanlar üzerindeki mutant tehdidi, çocukları mutant olan ailelerin yaşadığı sorunlar (Dede 2003: 40) (örneğin **X-Men 2** filminde Bobby Drake ailesine mutant olduğunu açıkladığında, annesi Bobby'e "mutant olmamayı hiç denedin mi?" diye sorar. Aslında bu soru, insanların mutantları bir hastalık olarak gördükleri ama bu yanlış bilginin temelinde bilgisizlik ve korkudan kaynaklanan önyargının bulunduğunu ve önyargının engellenmesi için hiçbir girişimde bulunulmadığını göstermektedir), ikisi de mutant olan çiftlerin yaşadıkları zorluklar (Rouge ve Iceman çifti), geçmişini hatırlamayı kimlik arayışını sürdüren mutantlar (Wolverine), çirkinliğinden ötürü korkulan ama melek kadar iyi olan mutantlar (Nightcrawler) gibi yan öyküleri kullanarak, mutantları çok boyutlu olarak toplumsal, psikolojik, cinsel...v.d., ilişkileri çerçevesinde anlatmaktadır.

Ayrıca **X-Men 2** filmi, temel temalarından birini oluşturan "öteki" söyleminin bulunduğu çok çarpıcı bir sahne ile başlamaktadır: insanın ötekisi olan mutant, mutantların içinde iyi mutantların ötekisi olan, hem kötü mutant hem de Yahudi mutant olan, kısaca "ötekinin ötekisinin ötekisi olan Yahudi Mutant Magneto'nun tecrit edilmesi sahnesi" (Dede 2003: 41). Bu sahnede Magneto, metali eğip bükebilen bir mutant gücüne sahip olduğu için, özel plastikten yapılan ve kaçamayacağı bir hapisanede tutulmaktadır. Bu noktada Magneto'nun Yahudilerin temsili olarak

* **Cerebro:** Filmde cerebro'nun metaforik anlamları bulunmaktadır. Cerebro beyin anlamına gelmekte ve beyin okumayla ilgili olarak filmde sunulmaktadır. Mutantların kendi içlerinde bir kontrol edilebilirlikleri bulunmaktadır. Profesör Xavier, istediğinde mutantlara ulaşabilmekte, nerede olduklarını bulabilmekte, zihinlerini okuyabilmekte ve kontrol altında tutabilmektedir. Profesör Xavier'in bu gücü, mutlak bir kontrol anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu durum, mutantları insanlar için daha bir tehlikeli hale getirmektedir. Senatoda yapılan konuşmalardaki vurgular, insanların özgürlüklerinin tehdit edildiği yönündedir.

ötekinin ötekisi konumunda olumsuzlandığı (hem mutant hem mutantların içinde kötü mutant hem de Yahudi olması bağlamında) ırkçı bir söylemin bulunduğu görülmektedir.

Üçüncü filmde ise, hükümetin mutantları hasta olarak görme eğilimi radikal boyuta gelmektedir. Çünkü insanlar tarafından mutant genini yok eden bir tedavi geliştirilmiştir. Böylelikle isteyen mutantlar bu ilacı alarak, güçlerinden kurtulacak ve normale dönecektir. Mutantlar artık bir seçim yapabilme şansına sahip olacaktır. Ya farklılıklarından kurtularak, normal bir insana dönüşüp topluma uyum sağlayacaklar ve entegre olacaklar ya da farklılıklarından vazgeçmeyerek, öteki olarak dışlanmaya devam etmeyi tercih edeceklerdir. Zaten filmin temel düalist yapısını oluşturan insan / öteki (mutant) karşıtlığı, egemen sınıfların tahakkümünün (dışlama tutumunun) doğallaştırılması işlevini görmektedirler. Üç filmde de tekrarlanan söylem, insanların kendilerinden olmayana karşı olan önyargılı düşünceleri, tutumları ve ırkçı tavırlarının olumsuz olduğudur.

Sıradan insanlardan farklı olan mutantların topluma entegre olabileceği iki kanal bulunmaktadır. Birincisi “Ben de herkes gibiyim ve insanım” diyerek en azından kendi farklılıklarını asimile ederek topluma uyum sağlamaktır. İkincisi “Evet, herkesten farklıyım; ama toplumun bir parçasıyım, beni böyle kabul etmelisiniz” diyerek farklılığı ile bütünün yeni bir parçasını oluşturmaktır (Dede 2003: 41). Toplum içinde mutantlarla entegrasyonun sağlanabilmesi için, öncelikle insanların bilinçlenmeleri, mutantlar konusundaki bilgisizliklerinden kaynaklanan önyargılarını aşmaları ve onları kabul ederek dışlama tutumlarına son vermeleri gerekmektedir.

X-Men filmlerinin açık bir biçimde sorunsal olarak sunduğu kavramlar arasında önyargı, yabancı korkusu, güç ve iktidar ilişkileri, iyilik, kötülük ve ayrımcılık bulunmaktadır. Dolayısıyla filmlerin ana tema olarak önyargıyı sunduğu ve toplumsal önyargıya eleştirel olarak yaklaştığı görülmektedir. Bir önyargı eleştirisi olarak yorumlanabilecek **X-Men** filmleri, toplum dışına itilerek ötekileştirilenlerin bazılarını topluma entegre eden bir yapıyı onaylamaktadır.

X-Men filmleri içinde yer alan kadın, genç beyaz erkek ve temsili siyah mutantların (Nighthcrawler, Beast) karar alınma süreçlerinde bulunmadığı ancak olaylar zinciri içinde alınan kararların yerine getirilmesi sürecinde aktif birer aktör konumunda olduğu ve rol performanslarının olayların akışında, değiştirilmesinde ve sonuca ulaşmasında başarılı olduğu görülmektedir. Her bir mutant kendi güçleri çerçevesinde olayların akışı içindeki yerini almaktadır.

X-Men karakterleri, farklı oldukları için toplum dışında bırakılan uyumsuzlar grubu olarak sınıflandırılmaktadırlar; bu da onların simgesel olarak en büyük azınlık grubunu oluşturduklarını göstermektedir. Bu durumda Amerika Birleşik Devletleri'nde en büyük azınlık grubunu oluşturan siyahların metaforu olarak da görülebilmektedirler.

Örneğin Profesör Xavier'in insanlarla birleşme yanlısı barışçıl tutumu Martin Luther King ile kıyaslanabilirken, Magneto'nun insanlarla barışmayı reddeden ve insanları yok etmenin en iyi çözüm olacağına inanan, şiddet dolu genetik üstünlük çağrılarını Malcolm X'in düşünceleri ile karşılaştırılabilmektedir (Erdine, Yalçın, Aykar, Ertan 2000: 85). Profesör Xavier'in grubundaki mutantlar, sistemle, toplumla uyum sağlamaya çalışan, entegre olmaya çalışan bilinçli ve eğitilmiş mutantlar olarak; Amerika'da sistemle entegrasyonu sağlayan üst sınıf seçkin, eğitilmiş siyahlara denk düşmektedir.

Zaten Profesör Xavier'in başkanlığındaki okulda mutantlar, doğüstü güçlerini kontrol etmeyi ve insanlığın yararı için kullanmayı öğrenmektedirler. Kendilerine yöneltilen bunca nefrete ve öfkeye rağmen, onlar insanlarla uyum içinde yaşamak ve var oldukları dünyayı korumak amaçlı olarak mücadelelerini sürdürmeye çalışmaktadırlar. Aslında bu iyi mutantlar, muhazakârlığa, bağınazlığa, dar kafalılığa, hoşgörüsüzlüğe, acımasızlığa karşı mücadele eden mutantlardır (Erdine 2003: 61). Yani sisteme entegre olabilmenin ön koşulunun eğitilmiş ve bilinçli olmaktan geçtiğini bilen bu mutantlar, Amerika'da yükselmeyi başaran siyah üst sınıfın, eğitime önem vermesinin ve eğitilerek yükselmelerinin ve profesyonel işlere girmelerinin filmdeki yansımalarıdır.

Oysa Magneto'nun grubundaki mutantlar, şiddet ve güçten yana olmakta ve ancak bu yolla mutantların insanlara karşı zafer kazanabileceğine inanmaktadırlar. Dolayısıyla ırklar arası ilişkiler, yani mutantlar ve insanlar arasındaki ilişkiler önyargılı bir düşmanlığın ve nefretin üzerine oturarak, ırklar arası açık veya örtük mücadeleye dönüşmektedir. Devlet mutantlara karşı güç ilişkilerini baskı uygulayarak ve zamanı geldiğinde özel güvenlik kuvvetlerinden aldığı destekle şiddet uygulayarak korumaktadır. Örneğin **X-Men 2** filminde Amerika Başkanından Profesör Xavier'ın okuluna gizli bir baskın düzenleyebilmek için izin koparmayı başaran General Stryker'a Başkanın söylediği şu söz anlamlıdır: "Akşam haberlerinde görmek istediğim son şey mutant bir çocuğun cesedi". Her ne kadar Başkan tavrını koysa da, General Stryker mutant çocukları esir almış ve onları deneyinin kobayı olarak hapsedmiştir. Zaten General Stryker, eskiden beri mutantlar üzerinde deney yapan bir bilim adamı olarak, mutantlar üzerinde uyguladığı fiziksel ve duygusal şiddetin temsilcisidir. Bunun da en iyi örneği; Wolverine'dir.

X-Men filmlerinin anlatı yapısı içinde ötekileştirilen grup olarak sınıflandırılan mutantlar, kendi aralarındaki bölünmelere rağmen, sistemle uyumlu hale getirilip pasifize edilmektedirler. Bunu da Amerika'nın kaynaşma potası (melting pot) diye adlandırdığı çeşitli din, dil ve ırklara mensup insanları aynı potada eritmek idealinin hem çizgi romandaki hem de sinemadaki yansımalarını oluşturarak gerçekleştirmektedir. Çünkü **X-Men** üçlemesi mutant olma bilincini yani normal olandan, standart olandan farklı olmayı, farklılığına rağmen birlikte yaşama için mücadeleyi, farklı olanın önyargılı düşüncelerle ve eylemlerle nasıl toplum dışına itildiğini bilim kurgusal bir evrende kurgulayarak anlatmaktadır. Böylelikle türsel karakterler, ideolojik birer rol modeli olmaktan çıkmakta ve içi boşaltılmış birer aksiyon kahramanına ve cinsel birer haz nesnesine dönüştürülmekte ve böylelikle filmde Hipotez 4'ün doğrulandığı ortaya çıkmaktadır.

Örneğin Magneto küçükken Nazi kampında kendisine karşı ırkçılık yapan insanlara karşı ırkçılık yapmaktadır. Magneto insanlara karşı çocukken kazandığı bu nefret ve kin nedeniyle, mutantların insanlardan üstün olduğuna inanmakta ve insan

ırkının ırkçı ve vahşi olduğunu düşünerek yok edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Aslında filmde Magneto'nun yaptığı ırkçılığa karşı ırkçılıktır. Ancak ırkçılığa karşı ırkçılık tutumu **X-Men 2** filminin finalinde olumsuzlanmakta ve finalde mutantlar ve insanlar uzlaşmacı bir sonuca varmaktadır. Amaç; gelecekte sisteme entegrasyon sağlanması amacıyla farklılıkların tolere edilebilmesidir. Bu da farklılıkların korunması, onlara saygı duyulması, kabul edilmesi ve doğal karşılanması gibi yapay olarak kurgulanan söylemler yoluyla gerçekleşmektedir.

Ancak **X-Men 3** filmi, toplum içindeki farklı olanlarla ilgili sorunsalı daha kompleks hale getirerek, “farklılıklarınızı yok edebilme ve bizim gibi olabilme şansını sizlere verseydik neyi seçerdiniz?” gibi bir soru ile tartışmaya açık bir finalle sonlanmıştır. Aslında bu noktada ilginç olan, mutantlarla insanlar arası savaşın yerine, mutantların kendi aralarındaki bölünmelerinin ve savaşmalarının ön plana çıkarılmasıdır. Dolayısıyla mutantların ideolojik olarak ortak çıkarlarına ulaşmalarının engellenmesi için, filmde kendi içlerinde muhalefet biçiminde düşman hale getirilmekte ve güçlü bir grup olarak parçalanarak ayrılmakta olduğu görülmektedir. Sisteme entegre olan mutantlar, sisteme muhalif olan mutantları yenmekte, hükümetin geliştirdiği anti-mutant ilaçlarını muhalif olanlara karşı kullanmaktadır. Böylelikle isyan eden ses susturulmakta ve uysallaştırılmaktadır. Bu bağlamda ötekileştirilen grupların kendi içlerindeki sisteme muhalif sesleri yok etme pahasına bile olsa, sisteme entegrasyonlarının gönüllü olarak sağlanması, hipotez 5'in filmde doğrulandığını göstermektedir.

Filmde güvenilmez olarak sunulan insanlar, insanlar ile mutantlar arasındaki geçici çözümler, Nazilerin Yahudi soykırımını yaşamış mağdur Magneto'nun insanlara karşı inançsızlığı gibi olgular, insanlar ile mutantların birlikte yaşama konusundaki öngörülerini açısından çok umutlu gözükmemektedir. İnsanlar tarafından geliştirilen anti-mutant ilaç, gerçek yaşamda siyahların tenlerini beyaza dönüştürebilecek bir ilaçla ya da gay, lezbiyen gibi alternatif cinsel kimlikleri olanlara heteroseksüel olmasını sağlayacak bir ilaçla eşdeğerdir. Hükümet tarafından farklı olanın iyileştirilmesi çabası, çok tehlikelidir. Bu durumda ortaya çıkan tablo, uzlaşmacı görünen ama insanların baskın olduğu bir dünya profilidir.

Filmde toplum içinde farklılıkların kabul edilmesi, önyargıların yok edilmesi, cinsiyet ve ırk ayrımcısı olan ideolojilerin sonlanması gibi bir mesaj yerine; ortada “biyolojik bir eşitsizlik sorunu” varmış gibi farklılıkların hâlâ bir sorun olarak yapılandırıldığı ve kabul edilmeye devam edildiği, dolayısıyla farklı ve aşağı olan bir grubun varlığının meşrulaştırıldığı ve ezilen bir sınıfın varlığının egemen sınıfların çıkarlarını koruyabilmesi için dolaylı olarak desteklendiği ve böylelikle cinsiyetçi ve ırkçı ideolojilerin sürekliliğinin sağlandığı görülmektedir. Efendi konumunda olan insanlar, ötekileştirerek homojenleştirdiği mutantların, aslında farklılıklarını, çeşitliliklerini ve çoğulluklarını kabul etmek istememektedirler. Çünkü kendilerinden aşağı olarak gördükleri mutantların tüm bu özellikleri, efendinin üstünlük klişelerini tehlikeye sokabilme kapasitesini içinde barındırmaktadır. Amerikan sinemasında tür filmleri kanalıyla toplum içinde mevcut olan “farklılıklar”, türsel temsiller kanalıyla sembolleştirilerek (mutantların siyahları sembolize etmesi gibi) dolaylı yollardan meşrulaştırılmaktadır.

Devlet kurumu daha çok mutantların güçlerinin insanlar için tehlikeli olabileceği boyutu ile ilgilenirken ve onları baskı altında tutarken, filmdeki eğitim kurumunda mutantların güçlerini kontrol edebilmesi öğretilmektedir. Dolayısıyla önemli temalardan birisi de “gücün kontrolü ve gücün kontrol dışına çıkmamasının sağlanması”dır. Gücün sistem için tehlikeli ve yıkıcı olmaması, aksine sistem içinde kalması ve sistemin işleyen bir parçası olarak işlevselleştirilmesi gerekmektedir. Filmde yer alan kurumsal ayrımcılığın, beyaz erkeklerle ötekiler arasındaki gücün dengelenmesi için cinsiyetçilik ve ırkçılığı meşrulaştırması olgusu, Hipotez 6’yı desteklemektedir.

Her iki kurumda da cinsiyetçi ve ırkçı ideolojiye uygun bir biçimde, hem insanlar arasında hem de mutantların kendi içlerinde orta yaşlı beyaz erkeklerin hiyerarşik güç ilişkilerinin temsilcileri oldukları belirlenmektedir. Mutant güçlerinin özelliklerine ve yoğunluğuna göre doğallaştırılmış hiyerarşik bir sıralamanın bulunduğu mutantlar içinde, güç ve iktidar ilişkilerinde politik alanda egemen olan ve mutant genini taşıyan cins erkek mutantlar olarak temsil edilmekte ve iktidarın beyaz erkek mutantların hegemonyasında olduğu görülmektedir. Dolayısıyla insanlar arasında olduğu gibi, mutantlar arasında da erkek egemen bir sistem mevcuttur. Bu durumda

filmde Hipotez 1 ve Hipotez 2 doğrulanmakta ve filmin cinsiyetçi ve ırkçı bir yapısı olduğu belirlenmektedir.

Ayrıca önyargıya yüzeyde eleştirel bir bakış açısının olduğuna dair bir mesaj verilirken, aslında önyargı ve öteki ideolojisi egemen ideoloji bağlamında yeniden üretilmektedir. Özellikle de **X-Men** üçlemesi ataerkil ve ırkçı hegemonyacı bir mesajın verilebilmesi için oldukça uygun bir öyküye ve karakterlere sahiptir. Mutant kadınların ve simgesel olarak siyahı temsil eden mutantların (örneğin Nighthcrawler) güç ve iktidar ilişki örüntülerine göre hiyerarşik konumları beyaz erkeklerin piramidin tepesinde yer alan konumları itibariyle piramidin ortasında ve tabanıdadır. Ataerkil, kapitalist, cinsiyetçi ve ırkçı ideoloji **X-Men** üçlemesinde özellikle toplumsal cinsiyet ve ırk sunumları açısından egemen söylem olarak doğallaştırılan, desteklenen, korunan, pekiştirilen ve yeniden üretilen değerlerdir. Cinsiyet ve ırk ayrımcılığının mutantlar aracılığı ile simgesel olarak anlatıldığı film üçlemesi, Çağdaş ırk kuramının var olduğu en iyi örneklerden birini oluşturmaktadır.

Dolayısıyla varolan sistemin yapısının sürekliliğinin korunması amacıyla filmde Hipotez 3 doğrulanmaktadır. Son hipotez olan Hipotez 7, **X-Men 2** filminin kurumsallaşmış ayrımcılığın meşrulaştırılmasında Amerikan sinemasının bir aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. **X-Men 2** filmde araştırma için öne sürülen tüm hipotezler doğrulanmaktadır.

4.2.7. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminin Toplumsal Cinsiyet ve Irk Sunumlarının Çözümlemesi

Manchurian Candidate*, son yıllarda Amerikan Sinemasında sık karşılaşılan yeniden çevrimlerden biridir. Yeniden çevrimler, Amerikan Sinema Endüstrisinde aslında sürekli gündemde olmasına rağmen, son dönemlerde “yaratıcılık” ve “özgünlük” bağlamında bir tıkanıklıkla karşılaşan Hollywood, çizgi romanlardan, televizyon dizilerinden uyarlamalar ya da eski filmlerin yeniden çevrimlerini yapmaya başlamıştır. Özgünlük konusundaki tıkanıklık, yeniden çevrimlerin nedenlerinden biri olmakta, klasik değeri olan sanat eserleri kendilerine denk düşen koşullarda yeniden gündeme gelmektedirler. Amerikan sinema sektörü, ülkenin içinde bulunduğu siyasal, sosyal ve kültürel ortamlarına göre yeniden üretimde belirlenmektedir. **Manchurian Candidate**

* **Manchurian Candidate** (Mançuryalı Aday, 2004), Jonathan Demme tarafından yönetilmiş ve Amerikan Sinemasının sisteme uyum sağlamış ve Oscar ile ödüllendirilmiş siyah oyuncusu Denzel Washington’ın ve Meryl Streep’in başrollerini paylaştığı politik entrikaya dayalı bir aksiyon filmidir. Filmin konusu, politikacı bir aileden gelen Raymond Shaw’un yükseliş hikâyesini anlatmaktadır. 1991 yılında Kuveyt’te birlikte çalıştığı askerler, Raymond’dan hoşlanmamaktadırlar. Ancak tuzağa düşürüldükleri yerde yaşadıkları çatışma sonrasında, Raymond birliğindeki askerlerin birçoğunun hayatını kurtarmış bir kahraman olarak, Amerikan ordusunda verilen en büyük madalyayı kazanır. Savaş sırasında Raymond’a saygı duymayan askerler, savaş sonrasında ondan tüm birlikteki askerlerin hayatlarını, kendi hayatını hiçe sayarak kurtaran bir savaş kahramanı olarak söz etmeye başlarlar. Raymond, savaş kahramanı kimliği ile, siyasi kariyerinde de yükselmeye başlar ve Amerika Birleşik Devletleri Başkan Adayı olur. Ancak savaş sonrasında, birlikten sağ kalanların sürekli olarak gördükleri ortak kâbus, Kuveyt’teki ortak geçmişlerine ilişkin hatıralarını etkilemekte, halüsinasyonlar görmekte ve bu durum, huzursuz olmalarına neden olmaktadır. Binbaşı Ben Marco (Denzel Washington), kendileri üzerinde deney yapıldığı, gerçekte savaş sırasında yaşananların hatırlananlardan farklı olduğu, cerrahi operasyonlarla vücutlarının çeşitli bölgelerine yerleştirilen mikro kapsüllerin hem anılarını silip yerine yenilerini yerleştirmede, hem de istenildiği zaman hipnotize edilerek söylenenleri yaptırma kullanıldığını iddia etmektedir. Ben ve Raymond beyinlerinin yıkandığının farkına varırlar.

filminin, olmayan bir düşman yaratarak, Amerika'yı korumaya çalışan devlet, beyin yıkama, paranoya, komplo temaları, aslında günümüz Amerika'sına denk düşmektedir. Bu nedenle, **Manchurian Candidate** filminin 1962 yılındaki ilk özgün çevrimi ile 2004 yılındaki yeniden çevriminin karşılaştırılması filmin incelenmesi açısından büyük bir önem taşımaktadır.

4.2.7.1. **The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminde Cinsiyetçi Sunumlar**

Manchurian Candidate filminde, Raymond Shaw'un annesi olan Eleanor Shaw temsilinde beyaz orta yaşlı bir kadın, Rosie rolünde siyah genç bir siyah kadın temsili bulunmaktadır.

Eleanor Shaw temsili, filmin merkezinde yer alan kötü karakterdir. Güce tapan, hırslı, çıkarıcı, oğlunun hayatına müdahale eden ve hayatını yönlendiren, zengin, seçkin, üst sınıfa ait bir temsildir. Politikacı olan Senatör Eleanor Shaw, aslında Mançurya Global Vakfının kendisine ve oğluna bağışladığı paralarla, oğlunun kahraman gibi gözükmelerini sağlayarak Başkan Adayı olmasına destek olmuştur. Oğlunun özel hayatına da müdahale etmiş, sevdiği kız olan Senatör Thomas Jordan'ın kızı Jocelyn'i Raymond'dan ayırmıştır. Ancak oğlunun üzerinde yapılan deneylerin, iyi olduğunu düşünmekte ve bizzat kendisi oğlunu hipnotize edebilmektedir. En ileri teknolojinin kullanılarak insanlar üzerinde işlevselleştirildiği bu beyin yıkama yöntemini, oğlunu basit bir tetikçiye çevirerek gücünün karanlık yönlerini göstermiş olmaktadır. Oğlunun üzerinde yapılan deneylerle ilgili olarak bilgi sahibi olduğu için, diğer Amerikan Başkan Adayı olan Senatör Thomas Jordan'ı öldürmesi için Raymond'ı hipnotize eder. Ancak Raymond Senatör'ü öldürürken, Jocelyn onu görür. Bu durumda Raymond, ömrü boyunca tek sevdiği kadın olan Jocelyn'i de öldürmek zorunda kalır. Annesi yüzünden sevdiği kadını öldürecek kadar canavarlaşması, Raymond'ın gerçekleri anlamasını sağlar. Eleanor ile oğlu Raymond arasındaki oedipal kompleks, Raymond'ın annesinden özerkleşmemesinden kaynaklanmaktadır. Oğlunu sürekli yönlendiren, her

şeyine karışan, sürekli kontrol eden anne figürü, oğlunu birlikte öldürülmeden önce kendisi yıkayarak simgesel olarak günahlarından arınmaktadır.

Filmde dominant anne figürünün varlığı son derece belirgindir. 1962 yapımı ilk filmin çekildiği yıllarda, soğuk savaş ortamında Amerika’da çok güçlü bir düşünce mevcuttur: “momism”. Annelerine aşırı bağlı erkeklerle dolu bir toplumun soğuk savaşta vatan cephesini savunamayacağına dair bir kaygıdır. Dolayısıyla annelerle olan ilişki ve politika konusu filmdeki anne figürüne son derece bağlı gözükmektedir. İkinci filmde de bu anne figürü aynen korunmuş ama filmin en başarısız kısımlarından biri o politik durumun artık olmaması, momismin olmaması, dolayısıyla bu noktada boşlukta kalmasıdır. Ayrıca filmin dramatik yapısı içerisinde kurulan diğer paralellikler (demokratlar-cumhuriyetçiler, komünistler-kapitalistler) gibi anne-oğul çatışması da verilmektedir. Filmin bu karşıtlıklar üzerinden yürüyen yapısında hepsinin iç içe geçtiği görülmektedir.

Dolayısıyla Eleanor’un ayrıcalıklı bir aileden ve sınıftan gelen beyaz politikacı kimliği, filmde toplumsal cinsiyet rolleri açısından olumlanmamaktadır. Genellikle filmlerde annelik temsiline kutsallaştırıldığı, özel bir konuma oturtulduğu ve üretici cinsellik anlamında olumlu olarak kullanıldığı halde, bu filmde anneliğin iğdiş edici fallik anne olarak onanmadığı görülmektedir. Bununla beraber onaylanmayan bir başka olgu ise, kadının politikacı kimliğidir. Hiyerarşik olarak Senatör görevi ile iktidar ve güç ilişkilerini yöneten, beyaz erkeklere liderlik eden, gelecekte de Amerika’yı dolaylı yollardan yönetmek için gizlice hareket eden kadın, tehlikeli olarak gösterilmiştir. İktidarın ve gücün kadının elinde olmasının tehdit edici boyutu, filmin cinsiyetçi yaklaşımını açıklamaktadır. Eleanor filmin sonunda, oğlunun intikamı ile karşı karşıya kalır ve oğluyla birlikte öldürülür. Amerikan toplumunun geleceği için tehlike ve tehdit oluşturan düşman, Amerikan toplumunun içindedir (politikacı bir kadın ve anne) ve cezalandırılarak öldürülür.

Filmin diğer kadın temsili, Rosie, filmin yarısından itibaren FBI ajanı olduğu ortaya çıkan ve siyah erkeğe inanan, yardım eden ve filmin finalinde onun hayatını

kurtaran bir temsildir. Ben intihar edecekken, onu vurarak kendini öldürmesini engeller. Karakteristik nitelikleri ve fiziki güzelliği ile de olumlanan Rosie, güçlü, kararlı, zeki bir ajandır. Devletin önemli bir kurumunda gizli birimde çalışan siyah kadın temsili, sisteme entegre olmuş beyazlaşmış siyahlardan birisidir.

Her iki temsil de, filmin içindeki olayların akış sürecinde aktif olarak rol performanslarını sergilemekte ve olayların sonuçlarını etkilemeye çalışmaktadırlar. Eleanor olayların sonucunu istediği gibi elde edemezken; Rosie başarıya ulaşarak olumlanır.

4.2.7.2. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminde Irkçı Sunumlar

Filmin erkek sunumları arasında siyah temsil olarak Ben Marco, ABD Başkan Adayı olan beyaz temsil Raymond Shaw, rakibi beyaz Senatör Thomas Jordan, askerler üzerinde deneyler yapan beyaz temsil Doktor Atticus Noyle bulunmaktadır.

Siyah temsil olan Ben Marco, gördüğü kâbuslar sonucu doktorlar tarafından “Körfez Savaşı Sendromu” ya da “Post Travmatik Gerilim Rahatsızlığı” hastalıklarını geçirdiğine ikna edilmiştir. Sürekli uykusuzluk çekmekte ve uyku hapları kullanmaktadır. Geçmişte Gerilla birlikleri, Komando, Anti-Terör birliği gibi yerlerde çalışmış güçlü bir siyahtır. Birliğinde beraber savaştığı er Mervin’in kendisine gelmesi ve kâbuslarını anlatması ile araştırmaya başlar. Ancak kimse onun söylediklerine inanmaz. Savaştan sonra yaşadığı gerilimler yüzünden halüsinasyonlar ve kâbuslar gördüğünü ve tüm bunların onu delirttiğini düşünerek psikolojik baskı altına alınır. “Deli” yaftası yapıştırılanın siyah bir erkek olması, ırksal önyargılı yaklaşımların bir örneğini oluşturmaktadır. Ben, Raymond’a “Ben deli değilim” der ve ona bir tek inanan Raymond olur. Bu deliliğe dair dışlama tutumu, filmin sonunda söylediklerinin gerçek çıkmasıyla çözülür ve siyah erkek kendini toplumun önünde bu olumsuz etiketten kurtararak, toplum tarafından onaylanır. Kâbusların çözülmesi ile, hem Ben’e hem de Raymond’a kendi birliklerindeki iki askerini öldürttüğü ortaya çıkar. Ben “İyi bir

asker düşmanını tanır. Düşmanın kim olduğunu bildiğimi sanıyordum” diyerek, düşmanın Amerikalıyı Amerikalıya öldürtenler olarak kendi içlerinde olduğunu ve kendisinin de bir araç olarak kullanılmasını engelleyemediğini ifade eder. Filmin sonunda suikastçi olarak da yine bir Amerikalıyı vurmak için hipnotize edilir. Ancak bu sefer amaç; Amerika’yı kurtarmaktır. Aynı söylem Raymond’da da vardır: “Düşman benim”.

1962 yılı yapımı ilk filmin barındırdığı ironi ve mizah, bu filmde bulunmamakta, filmde karakterler ciddiyet içinde boğulmaktadırlar. Karakterler film boyunca genellikle hiç gülümsemezler. Özellikle Ben vesikalığı çekilirken “isterseniz gülümseyin” diyen fotoğrafçı kıza hiçbir tepki vermez. Raymond ve annesi ise, bol bol gülümserler ancak bu politik alandaki sahte bir gülüştür. Raymond Shaw, New York Senatörü olarak Amerikan Başkanlığına aday olan ancak medyada yansıtıldığının aksine utangaç, kendine güvensiz, hayal kırıklıkları olan beyaz bir erkek temsilidir. En büyük sorunu olan annesi, onu sürekli kontrol altında tutmaktadır. Raymond’ın çevresindekilere en çok tekrarladığı cevap annesine verdiği cevapla aynıdır: “Biliyorum”. Çünkü sürekli hayatı annesi tarafından hipnotize edilerek yönlendirilmektedir. Aslında görünürdeki seçkin, üst sınıf, ayrıcalıklı beyaz erkeğin altında hipnozla işlenen cinayetler bulunmaktadır. Yıllar önce annesinin ayırdığı ancak hâlâ sevmeye devam ettiği Joselyn’e duygularını açmış ancak Joselyn tarafından aşağılanarak reddedilmiştir. Kendisini reddeden Joselyn’i daha sonra cezalandırarak öldürür.

Raymond’ın, annesine olan bağımlılığı, filmde tek yapması gereken şeyin her zaman annesinin ve Amerika’nın koruyucu kolları arasına dönmek olduğu şeklinde vurgulanmıştır. Filmin sonunda Amerika Birleşik Devletleri Başkanı seçilen Raymond, düşmanın kendisi ve kendisini yaratan annesi olduğunun bilinciyle, Ben’e kendisini ve annesini vurdurtur. Böylelikle bilmeden de olsa bir deneyin kurbanları olarak birer katile dönüşen beyaz erkek, kendi hatasının farkına vararak, kendisini ülkesi için feda eder. Annesinin yarattığı bu süreci engelleyerek, hem Amerika’nın geleceğini kurtarır ki filmin bir yerinde “Geleceği bugünden yaratmalıyız” demektedir, hem de beyaz erkeğin onurunu kurtararak meşrulaştırmaktadır. Beyaz erkeğe bu göreve ortak olarak siyah

erkek eşlik etmektedir. Beyaz ve siyah erkeğin birbirlerine inandıkları, korudukları ve birlikte hareket ettikleri bütünlükçü yapı, **Manchurian Candidate** filminde mevcuttur.

Senatör Thomas Jordan, dürüst, güçlü, zengin elit bir beyaz olarak, tür filmlerinde sıkça rastlanılan iktidarı temsil eden beyaz orta yaşlı erkek stereotiplerinden birisidir. Kendisinin alternatifi olan kadın stereotipinin kötü olarak temsil edilmesi ve sonuçta öldürülmesi, ataerkil söyleme uygun düşen bir son olarak dikkat çekmektedir.

Filmde bilim kurgu türünün deli bilim adamı motifi olarak, Doktor Atticus Noyle temsili vardır. Güney Afrikalı bir bilim adamı olan Noyle, kaçak bir genetikçidir ve askerler üzerinde deney yapmak suçundan savaş suçlusunu olarak aranmaktadır. Teknolojisini ve hizmetlerini teröristlere satmıştır. Mançurya Global Vakfı'nın sponsor olduğu askerler üzerinde yapılan Etkili Davranış deneyleri üzerinde çalışmıştır. Askerlerin kayıp olduğu 3 gün boyunca, onlar üzerinde deney yaparak olumsuzlanan düşman temsilidir.

4.2.7.3. The Manchurian Candidate (Mançuryalı Aday, 2004) Filminin Genel Değerlendirilmesi

Manchurian Candidate filminin ilk özgün çevrimini, 1962 yılında John Frankenheimer yönetmiş ve Bennet Marco rolünü Frank Sinatra oynamıştır. Harvey, Kore Savaşından bir kahraman olarak döndüğünde, birlikte savaştıkları askerler onun niye bir kahraman olduğunu, madalya ile ödüllendirildiğini hatırlamamaktadırlar. Bir süre sonra askerler kâbus görmeye başlayınca, Harvey bu durumu araştırmaya başlar ve gizli bilgilerle karşı karşıya kalır. 1962 yapımı orijinal filmde Kore Savaşına giden askerlerin zihin kontrol yöntemiyle hükümet ve ordunun içinde bulunduğu bir komplonun içine düşmesi, 2004 yılı yapımı yeniden çevriminde Körfez Savaşı sonrası Amerika olarak yer değiştirmiştir.

2004 yılı yapımı filmin başında “Kore, 1951” yerine “Kuveyt, 1990” yazısı bulunmakta, bu tarihsel sıçrama aslında karakterlerin yapılarında ve birbirleriyle olan

ilişkilerinde önemli farklılıklar yaratmaktadır. Örneğin ilk filmde Raymond Shaw, önemli bir gazetenin patronu iken; yeni filmde Körfez Savaşı'nda gösterdiği kahramanlıktan ötürü şeref madalyası ile ödüllendirilmiş ve bir politikacı olarak Amerikan Başkanlığına aday olmuştur. **Mançuryalı Aday** isminin kaynağını oluşturan öykü ise şöyledir: 1931 yılında Japonya, Mançurya'yı ele geçirir ve başa kukla bir başkan getirir. Böylelikle **Mançuryalı Aday** ismi, zamanla başkalarınca kontrol edilmek anlamına gelen bir deyim haline gelir. Filmdeki şirketin son büyük projesinin kendi adaylarının seçilmesini sağlamak olduğu görülmektedir. Böylelikle Amerikan Başkanını bir kukla başkanına dönüştürmek ve ABD'nin babası olmak amacını hedeflemektedirler. İlk filmde askerlerin kaçırılarak hipnotize edildikleri yer düşmanın işbirlikçisi olan Mançurya'dır ve kukla başkanı yaratmaya çalışanlar Komünizmin temsilcileridir. Yeni filmde ise komünizmin yerini, büyük bir sermayeye sahip bir şirket almaktadır. İlk filmdeki düşman, dışarıdan içeriye sızmış bir komünizm tehlikesi iken; ikinci filmde ise düşman belirsizdir: dışarıya ya da içerisinin belirsizleştiği bir dünyada belirsiz bir hedefdir. Yani kaynağı belirsiz terörden beslenen korkulara dayalı bir karanlık hikâyeye bulunmaktadır. İlk filme göre çok daha gelişmiş teknolojiler kullanılarak askerlerin hafızaları ve beyinleri ile oynanan karakterler, psikolojik bir savaşın mağdurları olarak, Soğuk Savaş yılları boyunca devam eden "insanların beyinleri ile oynanması" korkusunun devamı niteliğini taşımaktadır. İlk filmde Abraham Lincoln, sürekli evdeki büstüyle, duvardaki portresi ile, kıyafet balosundaki kostümlerle hatırlatılmakta, ABD'nin babası olarak sunulmakta, ayrıca ABD'nin suikaste giden ilk başkanı olarak da önem taşımaktadır. Filmin George W. Bush'un yeniden başkan seçildiği bir dönemde vizyona girmesi de ilginç olarak yorumlanmaktadır (Dadak 2004: 26, 27, 29, 30).

Yalçın da, yeni filmin ilk film kadar başarılı olamadığını belirtmektedir. İlk film sert eleştirel yapısıyla son derece muhalif ve asi görünürken; yeni film daha ılımlı ve liberal gözükmektedir. Hatta yeni filmin finali son derece iyimser ve naiftir (2005: 18).

Filmin genel yapısına uygun bir biçimde, karakterlerin sınıfsal temsiliyet açısından orta ve üst sınıflarda oldukları görülmektedir. Çünkü filmin içinde kullanılan

kurumlar olan devlet ve orduda çalışanlar ya üst sınıftan ya da orta sınıftandır. Filmdeki beyazlar ayrıcalıklı üst sınıflara aitken; siyahlar biri orduda çalışan (Ben) ve biri de FBI'da çalışan (Rosie) orta sınıf siyahlardır. Sistemle uyum sağlayamamış, entegre olamamış bir siyah temsili filmde yer almamaktadır. Öteki temsili olarak çok az görülen Er Mervin karakteri ise, alt sınıftan bir kurban olarak temsil edilmiştir. Sınıfsal temsiliyetlerin cinsiyet ve ırka göre dağılımı, tür filmlerindeki geleneksel yaklaşımları tekrarlamaktadır. Bu durumda, filmde sınıfsal temsiliyet açısından ekonomik altyapı ve üstyapıdaki üretim ilişkilerini belirleyen zengin ve güçlü sınıfların beyazlar olduğu görülmekte, güç ve iktidar ilişkileri onlar tarafından yönetilmektedir. Kendi çıkarlarının korunması için de, beyaz üst sınıflar, zaman zaman meşru olmayan şiddet yoluna başvurumaktadırlar.

Filmde cinsiyetçi muhafazakâr bir söylem bulunmaktadır. Filmde Amerikan Başkan Adayı olarak yükselebilen içimizdeki düşman temsili görünürde genç beyaz bir erkek olmasına karşın, onu yaratan bir “kadın”dır. Amerikan halkını korku ile besleyerek, düşman figürlerinin bizzat kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden çevrelerce yaratıldığı söylemi “kadın merkezli” üretilen siyasi komplo teorileriyle kadını simgesel olarak tehlikeli görmenin bir yansımasıdır.

Filmde siyahlar ve beyazlar arasında bütünleştirici bir söylem bulunmaktadır. Bu bütünlükçü söylem, siyahların birbirlerine destek oldukları ve siyah ve beyaz ırkın da entegre edilerek, Amerikan kimliği altında, Amerika'yı korumak amacıyla birleştirildikleri görülmektedir. Film boyunca siyah erkek (Ben) ile beyaz erkek (Raymond) arasındaki arkadaşlığa dair tekrarlanan söylemler, siyah ve beyaz ırkın sistem içindeki entegrasyonunun göstergesidir. Aynı tema **Wild Wild West**, **Jerry Maguire** filmlerinde de merkezi önem taşımaktadır. Beyaz ve siyah erkek ülkelerini dışarıda korumak için savaşa birlikte gitmekte, ülkelerini düşmana karşı korumak için birbirlerine inanmakta, birbirlerini korumakta ve birlikte mücadele etmektedirler. Siyah erkeğin hakkında şikâyette bulunmayarak, onun tutuklanmasını engelleyen ve onu koruyan beyaz erkek, ayrıca savaş madalyasını siyah erkeğe vererek “Ben bunu hak

etmiyorum” der. Beyaz erkek “Biz arkadaş mıyız?” diye sorar ve siyah erkeğin yanıtı “Biz arkadaşız ve bu kimsenin bizden koparamayacağı bir şey” diye cevap verir.

Siyah ve beyaz erkeğin dostluğu, filmin sonunda Amerika’yı kurtarmak amacıyla beyaz erkeğin siyah erkeğe kendini gönüllü öldürtmesiyle vurgulanır. Bu durumda rol performansı beyaz erkekte pasif bir tutum iken; siyah erkeğin olayların ortaya çıkarılmasında, akışının değiştirilmesinde ve sonuca ulaşmada aktif ve başarılı olduğu görülmektedir. Siyah kadın da siyah erkeğe olaylar akışı içinde aktif ve başarılı bir şekilde yardım etmektedir. **Manchurian Candidate** filminde karakterlerin rol performansı siyah erkek merkezlidir. Ancak siyahların rol performanslarının güçlü olması, ırkçılığın artık yok olduğuna, ırklar arası eşitliğin sağlandığına dair bir yanılısama yaratmaktadır. Çünkü Çağdaş ırk kuramı perspektifi ile bakıldığında, yükselen ırksal temsiller bu yöntemle sistem içinde tolere edilerek, örtük ırkçılık ideolojisi ile yeniden üretilmektedirler.

Filmde, Amerikan halkının en büyük düşmanının siyah ile beyaz ırkı birbirlerine düşman yapmaya çalışanlar olduğuna dair örtük bir mesaj bulunmaktadır. Mançurya Global Vakfı, Beyaz Saray’a ajan koymak amacıyla bilime finans sağlamış ve bilim adamları da Kuveyt’teki askerleri kaçırarak, üç gün boyunca onların beyinlerini yıkamışlardır. Askeri birliğin başında bulunan siyah erkeği başarısız olmuş gibi göstererek, birlikte yer alan ve birlikteki askerler tarafından sevilmeyen beyaz erkeği tüm birliği kurtaran bir kahraman gibi göstererek, siyah erkeğin başarısızlığının üstüne beyaz erkeğin başarısını beyin yıkama yöntemiyle inşa etmişlerdir.

Savaş kaybı olarak birlik içinden biri siyah biri beyaz olmak üzere, iki askeri seçmişler ve beyaz askeri siyah askere (Ben’e) silahla vurdurarak öldürmüşler, siyah askeri de beyaz askere (Raymond’a) boğarak öldürmüşler ve bu cinayetleri hafızalarından sildirmişlerdir. Filmin sonundaki savaş kaybı olan Raymond, geleceği ümit vaat eden genç beyaz bir erkektir. Filmin sonuna doğru, hem beyaz erkeği (Raymond’ı) hem de siyah erkeği (Ben’i) hipnotize eden, yani hem beyaz erkekler için hem siyah erkekler için bir tehlikeyi temsil eden beyaz anne figürü (Eleanor) anneliğin,

politikacı kimliğin, kadınlığın ve Amerikan düşmanı zihniyetin temsilcisi olarak sunulmuştur. Filmin “öteki”si kadınlığa dair sınırlarını bilmeyen, potansiyel düşman olarak beyaz bir kadın ve onun yönetimi altındaki Mançurya Global Vakfında yer alan erkeklerdir. Devlet ve ordu, ötekinin hedefi olarak Amerika’nın iktidarını ele geçirmek için kullanılan ve içine sızılan ideolojik aygıtlardır.

Amerikan Başkan Adaylarının tamamının beyaz oldukları, erkeklerin egemen olduğu kamusal alan olarak kabul edilen politika alanı, filmde tehlikeli bir “öteki” olarak sunulan Eleanor’un ömrü boyunca hedefi olmuştur. Raymond’a “Bunu senin için yaptım. Benim elde edemediğim şey senin olsun diye. Babanın harcamış olduğu fırsat... Bu ülkeye liderlik etme fırsatı. ... Bu yüzden seni alıp biraz değiştirmelerine izin verdim” der. Ancak kadının politik alandaki liderlik ideali, onun sisteme uyum sağlamış ve sistemi korumaya kendini adanmış bir siyah erkek tarafından cezalandırılarak öldürülmesine neden olur. Artık sistem beyaz erkek tarafından olduğu kadar, siyah erkek tarafından da korunmaktadır. Siyah erkek, beyaz erkeklerin egemen olduğu sistemin bekçisidir. Aynı olgu **Wild Wild West** filminde de bulunmaktadır. Böylelikle mevcut düzenin devamını sağlamaya yönelik mesajı ile film, Hipotez 3’ü doğrulamaktadır.

Dolayısıyla özellikle siyah erkeklerin ataerkil kapitalist sistemde meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği görülmektedir. Siyah kadınlar da siyah erkeklerin ardında ikincil konumda bu filmde meşrulaştırılmaktadırlar. Ancak aynı durum beyaz kadın temsili için geçerli olmamakta, beyaz kadına karşı siyah erkek araç olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, cinsiyete ilişkin olumsuz tutumların açık, ırkçılığa ilişkin olumsuz tutumların **Manchurian Candidate** filminde örtük olduğu dikkati çekmektedir. Böylelikle Hipotez 1’in ve Hipotez 2’nin doğrulandığı görülmektedir. Dolayısıyla entegrasyona yönelik tutum, filmin cinsiyetçi ve ırkçı tutumlarını saklamaktadır. Filmde, kadınların ve siyahların, temel güç ilişkilerinin bulunduğu ekonomik ve politik alanın dışında bırakıldığı görülmektedir. Bu alana oğlu, kocası, babası...v.d., aracılığı ile girmiş olan kadınlar, fazla müdahale etmeye kalktıklarında cezalandırılmakta; siyahlar ise bu sistemin dışarıdan koruyucuları olarak

konumlandırılmaktadır. Bu dışlama tutumu, kadınların politik alanlara, kamusal alanlara ait olmadığına dair haklılaştırıcı nedenlerle doğallaştırılmaktadır. Siyahlar aktif olarak politika alanına sokulmamakla birlikte, sistemin dahil etme tutumları ile beraber belli seviyelere kadar yükselmelerine izin verilmektedir. Böylelikle siyahların sisteme entegrasyonu ile Hipotez 5'in doğrulandığı görülmektedir.

Tezde incelenen son film olan **Manchurian Candidate** filminde, ataerkil ve ırkçı ideolojilerin, bütünlükçü bir kılıf altında yeniden üretildiği görülmektedir. Erkeklerin egemen olduğu politika gibi alanların yine onlara ait olması gerektiğine ve kadınların bu alanlardan uzaklaştırılması gerektiğine dair söylem cinsiyetçi ideolojiyi desteklerken; beyazların ve siyahların dostluğu ve dayanışması adı altında yüzeysel bir eşitlik durumu yanılsaması yaratılmaktadır. Oysa filmin genelinde Amerika'nın yöneticileri konumundakilerin beyaz erkekler olduğu, siyah erkeklerin Amerika'nın mevcut olan beyaz iktidarını korumak amacıyla sisteme dahil edildiği görülmektedir. Dolayısıyla filmdeki kurumsal cinsiyetçilik ve ırkçılık olgusunun varlığı, Hipotez 6'nın doğrulandığını göstermektedir. Siyah erkeğin yönetici konumlarında olduğu veya Amerika Başkanı aday olmaktan çok uzak olduğu görülmektedir. Güç ve iktidar ilişkileri beyaz üst sınıf erkekler arasında paylaştırılmış ve filmde bu durum onaylanmıştır. Egemen ataerkil ideoloji, açık bir biçimde cinsiyet ayrımcılığının devamını desteklemekte ancak ırk ayrımcılığı dolaylı olarak yeni bir egemenlik şekli biçiminde yeniden üretilerek, aslında var olmayan yapay bir eşitlik olgusu yaratılmaktadır. Böylelikle ayrımcılığı destekleyen kültürel temsilleri ile, Hipotez 7'de filmde doğrulanmaktadır. Ancak filmin türsel konumu itibariyle, cinsel haz nesnesine dönüştürülen bir rol modeline rastlanmamıştır. Bu nedenle Hipotez 4 filmde doğrulanmamaktadır.

Dördüncü Bölümde, 1990'lardan günümüze Amerikan Sinemasındaki Tür Filmleri arasından seçilen yedi örnek film, toplumsal cinsiyet ve ırk sunumları açısından çözümlenmiştir. Spesifik olarak beyaz erkek temsili, beyaz kadın temsili ve siyah erkek temsili üzerinde yoğunlaşılacak çalışmada, kültürel olarak yeniden inşa edilen bu temsillerin tür filmlerindeki ideolojik işlevleri eleştirel bir perspektifte değerlendirilmiştir.

SONUÇ

1990’lardan günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan beyaz erkeklere, beyaz kadınlara ve siyah erkeklere ait kültürel temsillerin araştırmanın hipotezleri temelinde incelenmesi sonucu cinsiyetçi ve ırkçı sunumların ortaya çıktığı görülmüştür. Çözömlenen yedi filmin tamamında cinsiyetçiliğin olup olmadığını araştıran Hipotez 1’in doğrulandığı ve Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kadınlara ait kültürel temsillerin, ataerkil ideoloji temelinde inşa edildiğı sonucuna ulaşılmıştır. Kadın karakterlerin genellikle yaygın stereotiplere uygun şekilde anne veya eş olarak olumlandığı ya da fahişe ve cinsel arzu nesnesi olarak onaylanmadığı görölmektedir. Bu iki stereotipe ek olarak yeni yeni gelişmeye başlayan ve ilk bakışta feminist bir temsil olarak algılanabilecek maskülen görünümlü, savaşçı aksiyon kadın kahramanları da, aslında erkek egemen dünyada varolabilmek için erkeksileşen ve erkek kimliğini model alan temsillerdir. Bu yeni kadın kahraman stereotipleri, ataerkil sistemin cinsler arası eşitsizlikte sorunun kaynağı olarak göstererek meşrulaştırdığı doğuştan “biyolojik eşitsizlik” olgusuna karşı çıkışın birer göstergesi olarak umut vermektedirler. Ancak savaşçı kadın imgeleri, mevcut eşitsizliklerin farklı bir şekilde maskelenmesinin yeni bir görünümünü oluşturmaktadırlar.

Düşünsel üretim araçları olarak kültür ve ideoloji üreten kitle iletişim araçlarının çoğunlukla erkeklerin elinde olması, yönetmenlerin erkek bakış açısıyla filmleri çekmelerine neden olmaktadır. Erkek yönetmenler sınıfsal, cinsel ve ırksal eğilimlerini, toplumsal bilinçdışının kültürel dışavurumu olarak filmlere yansıtmakta ve kadınların, siyahların toplum içindeki statülerini ve konumlarını filmlerdeki temsiliyetleri ile şekillendirmektedirler. Dolayısıyla kendi sınıflarının çıkarlarını korumak için ataerkil ideolojiyi düşünsel üretim araçlarına sahip olmayanların düşüncelerini biçimlendirmek amacıyla kullanma ayrıcalığına sahip olmaktadır. Bu durumda kadın aksiyon kahramanlarının, görünürde eşitlikçi olan fakat örtük bir biçimde cinsiyetçi yapıyı yeniden üreten farklı ve yeni bir egemenlik sistemini yansıttığı görölmektedir.

İncelenen filmlerde ırkçılığın olup olmadığını araştıran Hipotez 2, altı filmde doğrulanmış ancak bir filmde (**Lara Croft: Tomb Raider**) yer almadığı görülmüştür. Amerikan sinemasında tür filmlerindeki siyah erkeklere ait stereotiplerin, genellikle beyaz erkeğin Öteki'si şeklinde, dolayısıyla toplum içinde ikincil statüde ve misyonda yardımcı konumunda sunulduğu görülmektedir. Siyah temsillerin bilinen stereotiplerinin dışında, aksiyon motifli tür filmlerinde yer alan maskülen görünümlü beyaz kadın kahramanlar gibi aynı işlevi yerine getiren siyah erkek kahramanlar da dikkati çekmektedir. Bu filmlerde gerek beyaz kadın gerek siyah erkek temsillerinde kimlik tanımlamaları maskülen ve savaşçı kahraman imgesi üzerinden sunulmakta, bu nedenle beyaz kadın, görünürde erkekle eşitleniyor gibi bir izlenim yaratılsa da beyaz erkek, siyah erkek ve beyaz kadın olmak üzere üçlü bir hiyerarşik yapı içinde konumlandırılmaktadır.

Dolayısıyla siyah erkeklerin kimlik tanımlamaları, beyaz erkek kahramanların standartlaştırılmış özne tanımlamaları üzerinden yapılmakta ve ortaya özgün olmayan, beyazları örnek alan siyah kahramanlar çıkmaktadır. Beyaz erkek kahramanın tüm özelliklerinin siyah erkek kahraman için de kullanılması, siyah temsillerin sunumunda ırk ayrımcılığı olmadığına dair yanlış bilinç uyandırmaktadır. Bir diğer ifadeyle söz konusu filmlerde siyah - beyaz ayrımı örtülü hale getirilerek yeniden sunulmaktadır. Dolayısıyla beyaz kadın kahramanlar için geçerli olan cinsiyetçi tutumlara dair ayrımcılık, siyah erkek kahramanlar için de ırkçı tutumlar temelinde geçerli olmaktadır.

İncelenen filmlerin tamamında doğrulanan Hipotez 3, Amerikan sinemasındaki tür filmleri aracılığıyla Amerikan değerlerine ve Amerikan sistemine uygun olarak üretilen, farklı cinslerden ve ırklardan kültürel temsillerin, ataerkil yapıdaki kapitalist sistemin korunmasına ve devamlılığının sağlanmasına yönelik işleviyle ispatlanmış olmaktadır.

Hipotez 4 ise, filmlerden üçünde onaylanmamakta (**A Few Good Men, Jerry Maguire, Manchurian Candidate**), dört filmde doğrulanmaktadır (**Wild Wild West, Shaft, Lara Croft: Tomb Raider, X-Men 2**). Hipotez 4'ün temelinde, toplumsal

üretim altyapısını oluşturan üretim araçlarında kullanılan teknolojinin gelişmesinin, üstyapıda yer alan kurumlardan kitle iletişim araçlarını etkilemesi bulunmaktadır. Böylelikle üretim güçlerinde meydana gelen değişimler, üretim ilişkileri alanını etkilemekte ve teknoloji toplumda cinsiyetler ve ırklar arası ilişki örüntülerini değişime ve gelişime zorlamaktadır. Örneğin Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde kullanılan bilgisayar teknolojisinin gelişmesi, filmlerin temalarının, türsel temsillerinin, türlerinin, ikonografilerinin...v.d. melezleşmesine neden olmaktadır. Özellikle de türsel temsillerin aksiyon motifinin yer aldığı tür filmlerindeki cinsiyet ve ırk açısından çeşitlenmesi sonucu beyaz erkek kahramanlarla “eşit” konuma gelmesi, toplumdaki cinsiyet ve ırk ayrımına dayanan sınıfsal eşitsizliği tehdit etmekte ve yeni üretim ilişkilerini gerekli kılmaktadır. Var olan üretim gücündeki bu gelişmeler, mevcut üretim ilişkilerini zorlayarak onu aşmaktadırlar. Ancak ortaya çıkan çelişkili durum, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki mevcut uyumun bozulmasına neden olmaktadır. Bu noktada tekrar uyumlu ilişkilere ulaşılabilmesi için, çelişkinin aşılmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, farklı cinsiyet ve ırktan kahramanların kapitalist sistemle uyum içinde olabilmesi ve çelişki yaratmaması için içlerinin boşaltılarak ideolojik birer toplumsal rol modeli yerine cinsel haz nesnesine indirgenmeleri gerekli olmaktadır. Bu sağlandığında, temsiller birbirlerinden farklı özellikler bile gösterebilirler, kitle iletişim araçlarınınca toplumsal bir rıza ile yeniden üretilmektedir.

Dolayısıyla aksiyon filmlerindeki beyaz kadın ya da siyah erkek kahramanların, hegemonik ataerkil söylemin modern hale getirilmiş temsilcileri olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak içinde aksiyon motifi bulunan **Wild Wild West**, **Shaft**, **Lara Croft: Tomb Raider** ve **X-Men 2** filmlerinde de Hipotez 4 doğrulanmaktadır. Ancak aksiyon motifi barındırmayan suç / gerilim / drama filmi **A Few Good Men** filminde, romantik film **Jerry Maguire'da** ve ayrıca politik film **Manchurian Candidate**'te kahramanların böyle bir özellikleri bulunmamaktadır.

İncelenen filmlerin tümünde doğrulanan Hipotez 5, tür filmlerindeki beyaz erkeğe ait kültürel temsillerin dışında kalan karakterlerin Öteki'leştirildiği ve bu sistem içinde özellikle beyaz kadınların ve siyah erkeklerin mevcut ataerkil sisteme

entegrasyonlarının ya da örtülü asimilasyonlarının sağlandığını göstermektedir. İncelenen tür filmlerinde de görüldüğü üzere, cinsiyetçi ve ırkçı ideolojiler, Öteki'ni eksik (kadınları yetersiz, siyahları vahşi ya da potansiyel tehlikeli, suçlu) olarak tanımlamakta, homojenleştirmekte, önemsizleştirmekte, dışlamakta, nesneleştirmekte ve egemen ideolojinin çıkarları doğrultusunda araçsallaştırmaktadır. Öteki'ni dışlama tutumunun tam tersi olan dahil etme tutumları, özellikle de ırksal dahil etme politikaları bazı siyahların sisteme entegrasyonlarını sağlamaktadır.

Hipotez 6, filmlerden dördünde doğrulanmakta (**Wild Wild West**, **Shaft**, **X-Men 2**, **Manchurian Candidate**), iki filmde doğrulanmamakta (**Jerry Maguire**, **Lara Croft: Tomb Raider**) ve bir filmde ise hem doğrulayıcı hem de doğrulanmayan öğelerle (**A Few Good Men**) karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla kurumlar, tür filmlerinde kimi zaman kurumsal cinsiyetçiliğin ve ırkçılığın meşrulaştırılmasını sağlamak üzere kullanılırken; kimi zaman da filmlerde kurumlar ile ilgili bir sunuma rastlanmamaktadır. Bazı filmlerde ise kurumlar, hem cinsiyetçiliği ve ırkçılığı destekleyen hem de cinsiyetçilik ve ırkçılık karşıtı unsurlar aracılığıyla sunulmaktadır.

Toplumsal formasyonda altyapıdaki ekonomik işleyiş, üstyapıda yer alan kurumların ideoloji yoluyla işlemesi sonucu yeniden üretilerek korunmaktadır. Ataerkil yapıdaki kapitalist toplumların değerlerini meşrulaştıran kurumlar, tür filmlerinin içinde cinsiyetçi ve ırkçı ideolojinin ayrımcı uygulamalarının önemli bir alanını oluşturmaktadırlar. İncelenen örneklerden hareketle, tür filmleri içinde, özellikle de devlet, ordu, hukuk, eğitim gibi kurumların ataerkil ideolojiyi ve ırkçı yaklaşımları belirgin biçimde yansıttığı ortaya çıkmıştır. Egemen ideolojiye göre şekillenen bu kurumların barındırdığı hiyerarşik düzen ve iktidar örüntüleri genellikle beyaz erkeğin egemenliği altındadır. Tür filmlerinin kurumsal işleyişe dair sunumları varolan ve gelecekteki düzenin öngörüsünü de içermektedir. Toplumsal kurumlar insan ilişkilerini eşitlikçi bir düzenlenmeye doğru yönlendirdiği zaman, toplumsal yapının kendini yenilemesi, değiştirmesi ve gerçek toplumun bireylerinde değişimin gerçekleşmesi mümkün olacaktır. Ancak bu çalışmadan çıkan sonuç dahilinde, kurumlardaki değişime direnen ataerkil yapının varlığını sürdüreceği öngörülmektedir.

İncelenen tür filmlerinde ayrıca aile kurumunun da onanarak yeniden üretildiği görülmektedir. Aile kurumu, hem ataerkil düzenin egemen cinsel pratiği olan heteroseksüelliğin desteklenmesi ve denetlenmesi hem kadının toplum içindeki ikincil statüsünün devamının sağlanması hem de toplumsal yapının geleneksel değerlerinin korunması açısından önem taşımaktadır. Mevcut toplumda işleyen bu sistemin yapısı içinde aileler parçalanırken, filmlerde temsil edilen aileler kurmaca içinde parçalanmış görünseler bile dramatik yapı, daha sonra yeniden ailenin birliği ve bütünlüğü yönünde gelişmeler göstermektedir. İç içe işleyen kapitalizm ve ataerkillik için en önemli birimlerden biri olan modern toplumların çekirdek aile tipi çözülme eğilimi gösterdiği için, tür filmlerinde ailenin merkezi önemine dair mesajlar bulunmaktadır. Ek olarak, çözümlenen tür filmlerinde heteroseksüelliğin açık bir şekilde öne çıktığı ve farklı cinsel kimliklerin temsil edilmediği görülmektedir.

Hipotez 7, incelenen tür filmlerinin tamamında ispatlanmaktadır. 1990'lı yıllardan günümüze Amerikan sinemasındaki tür filmlerinin, kurumsallaşmış cinsiyet ve ırk ayrımcılığının oluşturulmasında, yaygınlaştırılmasında, yasallaşmasında, devam etmesinde ve sistematik bir biçimde pekiştirilmesinde kullanılan bir araç olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Dolayısıyla ataerkil hegemonik söylem ile mevcut ekonomik ve siyasal sistemi meşrulaştıran kitle iletişim araçlarından biri olarak Amerikan sinemasındaki tür filmleri bu bağlamda önem taşımaktadır.

Tür kuramı açısından bakıldığında incelenen yedi örnek film, kendi türlerine ait içerikleri, biçimleri ve türsel temsilleri tekrarlamakta, temsil ettikleri türün geleneksel anlatı kalıplarını, gerilimlerini ve çatışmalarını yansıtabilen başarılı birer örneğini oluşturmaktadırlar. Ancak ait oldukları türe yine içerik, biçim ve türsel temsiller boyutunda yaratıcı olabilecek bir yenilik katmadıkları ve kendi türlerinin tarihi içinde farklı ve özel bir örnek olarak yer almadıkları da görülmektedir.

Sonuç olarak, araştırma konusunu oluşturan filmlerde tekrarlanan bazı ortak söylemler bulunduğu görülmektedir. Öncelikle güç ve iktidar ilişkilerinin çoğunlukla

beyaz erkek temsiller tarafından yönetildiği belirlenmektedir. Ayrıca **Wild Wild West** filminde görüldüğü üzere, rasyonalite, akıl ve teknoloji beyaz erkeklere atfedilen bir özellik iken; siyahlar fiziksel güç ile temsil edilmektedirler. Bunlar arasında özellikle beyaz erkek ile siyah erkeğin arasındaki dostluk vurgulaması gelmektedir. Bu durum siyah ırkın sisteme entegrasyonunun sağlanabilmesi için kullanılan örtülü bir girişime işaret etmektedir. Irklar arası gerilimler, toplumsal boyutundan koparılarak, kişiselleştirilmekte ve bir beyaz erkek ile bir siyah erkeğin aralarındaki sorunları (özellikle de birbirlerine güven duymaları ile ilgili endişelerini) çözerek anlaşmalarına bağlanmaktadır. **Jerry Maguire** filminde olduğu gibi beyaz erkeğin destekçilerinin siyah erkek ve beyaz kadın olduğu görülmektedir.

Çözümlenen filmlerde ırkların kendi içindeki ve ırklar arasındaki ilişki örüntüleri bu anlamda farklılıklar taşımaktadır. Beyazlar beyazlarla kapitalist sistemin rekabetçi zihniyetine uygun olarak rakip özerk bireyler şeklinde sunulurken, beyazlarla siyahlar ya birlikte çalışan bir ekipte ya da dost olarak gösterilmektedirler. Siyahların entegrasyonu için örnek olarak, beyaz erkeklerin egemen olduğu bir yapıda “sistemin bekçisi” görevi için siyah erkeklerin seçilmesi (**Manchurian Candidate** ve **Wild Wild West** filmlerindeki gibi) verilebilir. Artık siyah erkek temsilleri, sistemin bekçisi olduğu kadar, beyaz erkeğin korumakla yükümlü olduğu beyaz kadının ve siyah kadının da doğrudan veya dolaylı yollardan koruyucusu görevini üstlenmektedir.

Dolayısıyla incelenen tür filmlerinde beyaz ırkın siyah ırktan üstün olduğuna dair bir söylem yerine, beyaz ve siyah ırkı bütünleştirici bir söylem bulunmaktadır. Ancak siyahların sistemle entegrasyonunda bile ırkçı ve cinsiyetçi söylem etkili olmaktadır. Çünkü beyaz adamın “Öteki”leri olanlar arasında bile ancak sistemle uyumlu olana ve mevcut sistemi koruyarak destek olanlara yaşama şansı verilmektedir. Örneğin incelenen filmlerden **Shaft** filminde siyah Shaft karakteri ile hispanik Hernandez temsilleri arasındaki mücadeleyi sistemle uyumlu olan siyah temsil kazanmaktadır. Bir diğer incelenen örnek olan **X-men 2** filminde sistemle uyumlu olan ve insanlarla barış içinde yaşamak isteyen mutantlar, sisteme muhalif olan ve insanların yok edilmeleri gerektiğine inanan mutantları yenmekte ve insanların yanlarındaki

yerlerini almaktadırlar. Sistemle entegrasyonu sağlayabilen mutantlar filmde kendilerinden olanları karşılarında alarak yaşamda kalmayı başarmaktadırlar.

Ancak beyazlar ve siyahlar arasındaki dostluk söylemi, karşı cinsten ve ırktan ilişkilerin sunumunda geçerli olmamaktadır. İncelenen tür filmlerinde ırklar arası ilişkilere (evlilik, flört gibi) yer verilmemektedir. Siyahlar siyahlarla, beyazlar beyazlarla birlikte gösterilmekte ve alternatif olabilecek bir beyaz ile siyah ilişkisi filmlerde görülmemektedir. Böylelikle ırkların saflığı ve karışmaması bağlamında Ulusal-Toplumcu Irk kuramının filmlerde örtük olarak yer aldığı görülmektedir.

Tekrarlanan bir başka söylem ise, siyah toplumun kendi aralarında birbirlerine hangi sınıftan, meslekten, dinden...v.d., olursa olsun, destek olmalarıdır. Aslında zayıf ve güçsüz olanlar bütünleşme içine girmeye eğilim göstermektedirler. Örneğin siyahların gettolaşması ve dayanışması bu duruma en iyi örneklerden birisidir. Siyahların kendi aralarındaki bütünleşmeleri, sistemin onları dışlamasından kaynaklanmaktadır. Sorun yaşayanlar arasındaki bu dayanışma “biz” bilincini oluşturmaktadır. Ancak sistemle uyum sağlamış ya da diğer bir deyişle beyazlaşmış siyahlar, inşa edilen bu biz bilincini örtmeye çalışmaktadırlar. Böylelikle sistem tarafından dolaylı yollarla Öteki yeniden üretilmiş olmaktadır.

İncelenen filmlerde siyahlar dayanışma halinde gösterilirken, beyazlarda bu tip bir dayanışma olmamakta ve bağımsız birer birey olarak yaşadıkları görülmektedir. Siyahlar geleneksel toplumların aile yapısı olan geleneksel geniş aile ile temsil edilirken; beyazlar modern toplumların çekirdek ailesi ya da yalnız olarak sunulmaktadırlar. Siyahlar arasındaki biz bilinci, bütünlükçü, dayanışmacı yapıya sahip bir grup olarak betimlenmektedir. Temel ilişki biçimleri sevgidir. Eş, çocuk, dostluk, akraba sevgisi ögesi ile siyahların gelenekselleştirdikleri ve modern toplumların bireyci özelliklerini kazanmada zorluk çektikleri ve uyum sağlayabilmek için mücadele verdikleri görülmektedir. Dolayısıyla siyahların sisteme uyum sağlayabilmek için, birbirlerinden destek aldıkları ve sistemde tek başlarına varolmayı başarabilen beyaz erkek temsillerin niteliklerini taşımadıkları görülmektedir.

Çözömlenen tür filmlerindeki türsel temsillerin sınıfsal sunumlarının, Darwin'in kuramına uygun olarak güçlü olanın hayatta kaldığı ve başarılı olarak zengin olmayı hak ettiğı ancak güçsüz olanın yoksul ve başarısız olmayı hak ettiğı düşüncesinden hareketle inşa edildiğı belirlenmektedir. İncelenen filmlerden **A Few Good Man** filminde ordu içindeki "kırmızı kod" kuralı iyi bir örneğı oluşturmaktadır. Bu kurala göre, birlikteki askerler güçlü ya da zayıf olarak sınıflandırmakta ve ordu içindeki bu ayrımcı görüş, Öteki'ni zayıf, hasta ve güçsüz olan biçiminde belirlemekte ve böyle olduğı için olumsuzlayarak Öteki'ni yok etme hakkını kendinde görmektedir. Dolayısıyla ordu, hem fiziksel hem duygusal anlamda zayıf olan bahriyelilerin affedilmediğı, yaşayamadığı ve yaşatılmadığı bir kurumdur. Böylelikle zayıf, güçsüz ya da hasta olanların, aşağı görülmesinin, sevilmemesinin, dışlanmasının ve cezalandırılmasının doğallaştırılması ve haklılaştırılması sağlanmaktadır.

Ayrıca incelenen filmlerde siyah erkek temsillerinin sisteme uyum sağlaması için onlara yardım edenler beyaz erkek temsiller olmaktadır. Beyaz erkek ve siyah erkeğın dostluğu bağlamında, siyahların sistemle entegrasyonunun sağlanması için beyaz erkekler, siyah erkeklerin yanında olmakta, modern değerlerle uyumsuzluk gösteren yanlarını törpülemekte ve filmin sonunda siyah erkeklerin sisteme kabulünü sağlayarak meşrulaştırmaktadırlar. Uyum sağlayabilen siyahlar, beyazların onayından geçerek sistemin işleyen bir parçası haline gelmektedirler. Zaten siyah erkek temsillerin amacı toplum tarafından kabul edilmek, sevilmek, saygı görmek, onaylanmak, para kazanmak, zengin olmak ve statüyü yükseltmek olarak belirlenebilmektedir.

Yapılan araştırmada tür filmlerinde siyah erkek temsil açısından, beyaz erkekten sonra gelmekte, hiyerarşik sıralamada onun ardından beyaz kadın ve siyah kadın gelmektedir. Siyah kadın, siyah erkekten sonra hep ikincil konumunu korumaktadır. Bu da ataerkil sistemin siyah erkeğın yükselmesine izin verdiğı ancak siyah kadınının statüsünün henüz aynı yerde sabit tutulduğunu göstermektedir. Ataerkil yapı, beyazlar arasında olduğı kadar, Öteki olan gruplar arasında da bulunmakta ve hiyerarşik yapıya uygun olarak sistemde yükselebilmek öncelikle siyah erkeğe verilmektedir. Böylelikle

beyaz kadınlar, siyah kadınlar ve diğer azınlık grupları, siyah erkeğin sistemle bütünleştikçe artan gücünün arkasında kalmaktadırlar.

Beyaz kadınların ve siyah erkeklerin kültürel temsillerinin egemen ideolojinin değişen çıkarlarına göre inşa edilmesi, günümüzde filmin öyküsü içindeki rol performanslarını geliştirmekte ancak merkezi bir konuma yine de yerleştirmemektedir. Beyaz kadınların ve siyah erkeklerin kültürel temsillerinin filmlerdeki rol performansları açısından olayların akışı içinde, yönlendirilmesinde, sonuca ulaşmasında aktif ve başarılı oldukları görülmektedir. Ancak rol performanslarının güçlü olması ırkçılığın veya cinsiyetçiliğin yok olduğuna ve eşitlik sağlandığına dair bir yanılsama yaratmaktadır. Rol performanslarında başarılı oldukları alanlar önem taşımakta ve toplumdaki konuları hakkında belirleyici olmaktadır. İncelenen filmlerde sistemin kilit noktaları olan Hükümet, Yargı, Bilim, Başkanlık gibi yerlerde nadiren temsil edilmektedirler. Bu önemli alanlarda önemli pozisyonlarda temsil edilseler dahi, başarısız olarak sunulmakta ve mevcut ikincil konuları haklılaştırılmaktadır.

Dolayısıyla ataerkil toplumsal yapıya sahip günümüz kapitalist toplumlarının, egemen olan cins ve ırkın Öteki'ler üzerindeki ekonomik, cinsel, toplumsal, kültürel, politik, psikolojik alanlardaki tahakkümü, Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde yer alan kültürel temsiller aracılığı ile sürekli yeniden üretilmektedir. Sosyal yeniden üretim süreci içinde kurumlardaki ayrımcılık, Öteki'leştirmeyi üreten düalist düşünceler, yaratılan stereotipler sosyal ilişkilerin varolan kalıplarının meşrulaştırılması için araçsallaştırılmaktadırlar.

Gerek gerçek yaşamda gerek Amerikan sinemasında tür filmlerindeki beyaz kadınların ve siyah erkeklerin temsillerinde, eşit eğitim ve iş olanaklarının sağlanıyormuş izlenimi verildiği ancak buna rağmen beyaz kadınların ve siyah erkeklerin beyaz erkeklerle eşit konuma ulaşmayı başaramadıklarına dair tekrarlanan söylemlerin, 1990'lardan günümüze varolagelen bir argüman olarak güncelliğini koruduğu görülmektedir.

Bu bağlamda, ataerkil ideolojinin pratiğinin uygulama alanlarından biri olan Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde beyaz kadınların ve siyah erkeklerin temsillerinin, küresel boyuttaki kültürel hegemonyası düşünüldüğünde, “toplumsal rol model”leri olarak belirleyici bir yere ve toplumsal yapının zaman içerisinde gelişmesine ve değişmesine öncülük edebilme özelliğine sahip olduğu görülmektedir. Ancak erkek egemen Amerikan sinema endüstrisinin özellikle de kadınlara ait kültürel temsilleri hâlâ dinsel ve tarihsel mitlere göre doğallaştırarak ve haklılaştırarak verme çabaları devam etmektedir. Günümüzde iletişim teknolojilerine bağlı olarak toplumsal ilişkilerin ve toplumsal rollerin bu denli hızlı ilerlediği toplumsal koşullarda bile, kaynaklarını artık kurallarının geçerliliğini yitirmeye başladığı geçmiş toplumların değerlerine göre oluşturulan kadın temsillerin değişime olan ihtiyaçları mutlak gözükmemektedir. Bu temsillerin değişebilmesinin önkoşulu, kendini eğitmiş ve geliştirmiş kadın yönetmenlerin bakış açılarının çektikleri filmlerdeki kadın temsillerine gerçekçi bir şekilde yansımalarının gerekliliğidir. Aksi takdirde, erkek egemen toplumun çıkarları doğrultusunda, kadın temelde hep kutsal bir eş, anne, bakire figürü ya da fahişe / arzu nesnesi figürü olarak değişmeyen muhafazakâr düalist bir bakış açısıyla sunulmaya devam edecek ve sistematik bir biçimde nesneleştirilecek, kutsallaştırılacak, fetişleştirilecek, cezalandırılacak ya da ödüllendirilecektir. Ortaya çıkan cinsler ve ırklar arası eşitsizlikçi yapı, sürekli bu temsiller aracılığı ile beslenmeyi sürdürecektir. Kadın bir türlü Amerikan sinemasında gerçek ve özerk bir özne konuma erişemeyecek ve izleyiciler de ataerkil ideoloji doğrultusunda inşa edilen kadın karakterleri içselleştirmeye devam edeceklerdir.

Sonuç olarak, tezin araştırma bölümünde incelenen tür filmlerinde cinsiyetçiliğin halen açık bir biçimde, ırkçılığın ise genellikle örtük bir biçimde devam ettiği görülmektedir. Varolan toplumsal ilişkiler çerçevesinde, cinsiyete ve ırka ilişkin ayrımcı uygulamaların yakın bir gelecekte değişeceği ne yazık ki öngörülmemektedir. Amerikan sinemasındaki tür filmleri de bu sistemin bir parçasıdır.

Amerikan sinemasındaki tür filmleri’nde izleyiciye sunulan beyaz erkek, beyaz kadın ve siyah erkek temsillerinin örtük ya da açık toplumsal cinsiyet ve ırksal

“stereotip”leştirilmesi bilinen stereotipler bazında devam etmekte, yeni stereotip olarak beyaz erkek kahramanı örnek alan savaşçı beyaz kadın, siyah erkek ve siyah kadın stereotipleri ortaya çıkmaktadır. Ancak bu temsiller de egemen ideoloji tarafından üretilen kültürel temsiller olarak, ırk ve cinsiyet ideolojisinin sistem içindeki yerinin devamında yer alan yeni stereotiplerdir.

Gerek gündelik yaşam pratiklerinde gerekse de kitle iletişim araçlarında yer alan kadınlara ait temsillerdeki cinsiyet ayrımcılığını ve buna karşı gelişen feminist yaklaşımları anlayabilmek, yaşadığımız toplumda erkek merkezli hegemonyayı deşifre etmek açısından büyük önem taşımaktadır. Feminist kuramlar, hem erkek egemen toplumsal sistemin varlığı üzerine argümanların anlamlandırılması için, hem de çeşitli feminist yaklaşımların kendi içlerindeki ortak noktaların ve farklılaştıkları noktaların anlaşılabilir bir sonuca ulaşabilmesi ve bu konuda feminist bir duruş ve yöntem geliştirilebilmesi için gereklidir. Feminist hareketlerin başarıya ulaşabilmesinin yolu, önce bir birey sonra bir kadın olarak içinde bulunulan durumun farkındalığını yaşamak, sorunun tanımını yapabilmek, soruna karşı eleştirel olabilmek ve çözüm yolları aramaktan geçmektedir. Ataerkil toplumun yıkıcı koşullarını görebilmek ve buna karşı bir metodoloji geliştirmek gerekliliği mevcuttur.

Dolayısıyla feminist yaklaşımların çoğu, erkek tarafından verilen dişi kimliğini reddetmekte ve dişiliği olumsuzlamak için yeniden değerli hale getirmeye çalışmaktadır. Değersiz sayılan bir şeyi değerli hale getirmeye çalışmak yerine, toplumsal cinsiyet rolleri aşılmalı, kadınlar özgün ve sağlıklı bir feminist kimlik oluşturmalıdır. Yapıcı ve olumlu bir kimlikte olumlu ve olumsuz öğeler kabul edilmeli, özeleştirilip yapılmalı ve kendini tanımlama süreci, olumlu ve olumsuz unsurlar arasındaki dengeyi kurarak ve değer vererek eleştirel bir biçimde yeniden inşa edilmelidir.

Feminist metodoloji, toplumda kadının daha iyi anlaşılabilmesi için dişil bakış açısının gösterilmesinin gerekliliği üzerinde durmaktadır. Kadınlar, kadınları baskı altında tutan erkeklerin kısıtlayıcı ve muhafazakâr bakış açılarından daha farklı bir bakış açısına sahiptir. Dolayısıyla kadınlar, kadınların bakış açılarıyla kendilerini ifade etme

olanağına sahip olmalıdır. Feminist metodoloji, özellikle de sinemadaki kadın yönetmenlerin yorumlarıyla erkeklerden ne kadar farklı olduğunu kanıtlamaktadır.

Feminist bir duruşun inşası için, öncelikle kadına ve erkeğe toplum içinde atfedilen hiyerarşik yapı içindeki statülerin, kadının ve erkeğin sosyal rollerinin değişmesi gerekmektedir. Bunun için de toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin kalıpyargıların değişmesi, kadının erkek gibi kendini özne olarak yeniden kendi bakış açısıyla tanımlaması gerekmektedir. Değişimi getirebilecek en önemli çözüm yollarından biri kadının özel alanda yaptığı maddi ve manevi olarak değersiz görülen ev işlerinin ve çocuk bakımının her iki cins tarafından ortak olarak yapılmasının getireceği sonuçlardır. Böylelikle kadın kamusal alanda hiyerarşik yerini belirleyen statüsü için daha çok zaman ayırma imkânına kavuşacak ve erkekle eşit şartlarda rekabet ortamına girebilecektir.

Varolan toplumsal yapı için potansiyel tehlike olarak yükselen grupları oluşturan kadınlar ve siyahlar, tür filmlerinin yinelenen temaları, anlatı yapısı, olay örgüleri, ikonografileri ve türsel karakterleri aracılığı ile kültürel alanda sistematik bir şekilde yeniden üretilerek sistemle uyumlulaştırılmaktadırlar. Amerikan sinemasındaki tür filmleri varolan sistemde ortaya çıkabilecek çatışmaları ve tehlikeleri asimile edebilmek için, toplumsal sorunları ve ırklar arası ve cinsler arası sorunları bireysel boyuta indirgeme yolunu kullanmakta ve toplumsal gerilimlerin ve çatışmaların boşaltılmasında önemli bir misyon yüklenmektedir. Böylelikle tür filmleri ataerkil düzenin ve hiyerarşisinin toplumsal cinsiyet ve ırk temsilleri aracılığıyla rıza ile yeniden üretilmesini sağlayarak desteklemektedir. Dolayısıyla Amerikan sinemasındaki tür filmlerinin sistemdeki mevcut ilişkiler ağının meşrulaştırıcısı olarak yerini aldığı ve bu bağlamda cinsiyetçi ve ırkçı ideolojilerin bir uygulama alanı olarak varolan ataerkil düzeni sistematik bir şekilde yeni yollarla pekiştirdiği ve güçlendirdiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

1. TÜRKÇE KAYNAKLAR

A. KİTAPLAR:

Abisel, Nilgün (1995). **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2000). **Metinlerarası İlişkiler**. Ankara: Öteki.

Althusser, Louis (2003). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. (Birinci Basım).
Çeviren: Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.

Atayman, Veysel (1995). **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Duygu / Aşk Filmleri**. (Birinci Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Atayman, Veysel (2004). **Postmodern “Kurtarıcılar”**. İstanbul: DonKişot Yayınları.

Baudrillard, Jean (1997). **Tüketim Toplumu**. (Birinci Basım). Çevirenler: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bensadon, NEY (1990). **Başlangıcından Günümüze Kadın Hakları**. Çeviren:Şirin Tekeli. (Üçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, Arthur Asa (1996). **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**. Editörler: Nazi Ulutak, Aslı Tunç. Çevirenler: Murat Barkan, Uğur Demiray, Deniz Güler, Nazlı Bayram, Aslı Tunç, Nazmi Ulutak, A.Haluk Yüksel. (İkinci Baskı). Eskişehir: T. C. Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Yayınları No.91.

Berger, John (1988). **Görme Biçimleri**. (Üçüncü Basım). Çeviren: Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları.

- Berkday, Fatmagül (1996). **Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın**. (İlk Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, Seçil, Kıran, Ayşe (Eziler) (1999). **Reklamlarda Kadına Yönelik Şiddet**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Cevizci, Ahmet (2000). **Felsefe terimleri sözlüğü**. (Birinci Basım). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coward, Rosalind (1993). **Kadınlık Arzuları “Günümüzde Kadın Cinselliği”**. (Üçüncü Basım). Çeviren: Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derman, Deniz (1989). **Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**. Ankara: Değişim Yayınları.
- Donovan, Josephine (1997). **Feminist Teori**. (Birinci Baskı). Çevirenler: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dowling, Collette (1999). **Sindrella Kompleksi Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu**. (Altıncı Basım). Çeviren: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Dökmen, Zehra Y. (2004). **Toplumsal Cinsiyet**. (Birinci Basım) İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dönmezer, İbrahim (2004). **Gelişim ve Öğrenme Psikolojisi**. (Genişletilmiş 5. Basım). İzmir: E.Ü. Basımevi.
- Eliade, Mircea (2003). **Dinler Tarihine Giriş**. (Birinci Basım). Çeviren: Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erdoğan, İrfan, Alemdar, Korkmaz (2002). **Öteki Kuram**. Ankara: Erk.

- Fiske, John (1996). **İletişim Çalışmalarına Giriş**. (Birinci Basım). Çeviren: Süleyman İrvan. Ankara: Bilim Sanat Yayınları/Ark.
- Foucault, Michel. **Cinselliğin Tarihi I**. (1993). (İkinci Baskı). Çeviren: Hülya Tufan. İstanbul: Afa Yayınları.
- Giddens, Anthony (2000). **Sosyoloji**. (Birinci Baskı) Yayına Hazırlayanlar: Hüseyin Özel, Cemal Güzel. Ankara: Ayrac Yayınevi.
- Güçhan, Gülseren (1999). **Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji**. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: No.1171 İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları: No: 34.
- Günay, Doğan (2003). **Metin Bilgisi**. (İkinci Baskı). İstanbul: Multilingual.
- Hanson, Peter (2003). **Kayıp Kuşak Filmleri**. (Birinci Basım). Çeviren: Kürşad Ertuğrul. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Işık, Emre (1998). **Beden ve Toplum Kuramı**. (Birinci Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Işık, Emre (2004). **Gen-Politik**. (Birinci Basım). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kakıncı, T. (1993). **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri**. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kakıncı, T. (1995). **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Polisiye / Gerilim Filmleri**. (Birinci Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kolker, Robert Phillip (1999). **Yalnızlık Sineması**. (Birinci Basım). Çeviren: Ertan Yılmaz. Ankara: Öteki Yayınevi.

Makal, Oğuz (1995). **100 Filmde Başlangıçından Günümüze Güldürü / Komedi Filmleri** (Birinci Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Mardin, Şerif (1993). **İdeoloji**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Miles, Robert (2000). **İrkçılık**. (Birinci Baskı). Çeviren: Sibel Yaman. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Millet, Kate (1973). **Cinsel Politika**. (Birinci Baskı). İstanbul: Panel Yayınevi.

Monaco, James (2001). **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. Sinema, Medya ve Mültimedya Dünyası**. Çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti.

Mutlu, Erol (1995). **İletişim Sözlüğü**. (2. Basım). Ankara: Ark Yayınevi.

Nazlı, Aylin (1995). **Çalışan Evli Kadınlar İçin Normatif Öncelik Sorunu (İzmir Örneği)**. İzmir : E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Kurumlar Sosyolojisi Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

Okyay, Sevin (1996). **120 Filmde Seyriâlem**. (Birinci Basım). İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık Yapım ve Tic.Ltd.Şti.

Onaran, Alim Şerif (1986). **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi.

Özdemir, Selda Tan. (2003). **Kara Filmler Neo-Noir'dan Future Noir'e**. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın LULL.

Özden, Zafer (2000). **Film Eleştirisi**. İstanbul: Afa Yayıncılık.

- Plumwood, Val (2004). **Feminizm ve Doğaya Hükmetmek.** (Birinci Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Reich, Wilhelm (2002). **Faşizmin Kitle Ruhunu Anlayışı.** (Üçüncü Basım). Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Panel Yayınevi.
- Rifat, Mehmet (2000). **XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1 Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler.** İstanbul: Om Yayınevi.
- Roloff, Bernhard, Seebler, Georg, Weil, Claudius (1996). **Erotik Sinemanın Estetiği Cinsellik Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi.** (Birinci Baskı). Çeviren: Veysel Atayman. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (1997). **Politik Kamera.** İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sayın, Önal (1994a). **Sosyolojiye Giriş.** (İkinci Baskı). İzmir: Üniversite kitapları.
- Scognamillo, Giovanni (1994). **Amerikan Sineması.** İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Scognamillo, Giovanni (1997). **Dünya Sinema Sanayii.** İstanbul: Timaş Yayınları.
- Segal, Lynne (1992). **Ağır Çekim.** (Birinci Basım). Çeviren: Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solanas, Valerie (2002). **Erkek Doğrama Cemiyeti Manifestosu.** (Birinci Baskı). Çev: Ayşe Düzkan. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Şenel, Alâeddin (1993). **İrk ve İrkçilik Düşüncesi.** (İkinci Basım). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Taş, Mehmet (1999). **Avrupa’da Irkçılık Göçmenler ve Aşırı Sağ Partiler**. (Birinci Baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Tuğcu, Tuncar (2001). **Resmi Tarih ve Adolf Hitler**. Ankara: Gökçe Kitabevi.

Wollen, Peter (1989). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. (Birinci Basım). Çeviren: Zafer Aracagök. İstanbul: Metis Yayınları.

Wood, Robin (2004). **Hitchcock Sineması**. Çev: Ertan Yılmaz, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

B. MAKALELER:

Altman, Rick (2003). “Tür Sineması”. **Dünya Sinema Tarihi**. Geoffrey Nowell-Smith(der). İstanbul: Kabalcı Yayınevi:322-333.

Balcı, Burcu (2000). “Bir Felaket Simülasyonu: Matrix”. **Sinemasal**. Yaz Sayı: 5: 19-26.

Balcı, Burcu (2003). “Amerikan Sineması’nda Bilim Kurgu Türünde Yaratılan Korku Metaforları: Kuyruklu Yıldız ve Asteroit Tehlikesi”. **Kilad Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi**. Güz Yıl: 2 Sayı: 4: 39-64.

Balcı, Burcu (2004). “Din-Bilim Çatışmasının Toplumsal Cinsiyet Rollerini Üzerindeki Etkisi Bağlamında Contact Filminin Çözümlemesi”. **Interactions Ege Journal of English and American Studies**. Spring Issue. Volume: 13.1: 13-30.

Bassham, Gregory (2003). “Matrix’in Dini ve Çoğulculuk Sorunları”. **Matrix ve Felsefe**. (Birinci Basım). Editör: William Irwin. Çeviren: Murat Sağlam. İstanbul: Güncel Yayıncılık: 131-146.

Dadak, Zeynep (2004). “Mançuryalı “Yeni” Aday”. **Altyazı**. Aralık. Sayı: 35: 26-30.

Dede, Özbaşaran Nilgün (2005). “Aşk Alevlendiren Biyolojik Program”. **Cumhuriyet Bilim Teknik Dergisi**. 27 Ağustos sayı: 962, 12-15.

Dede, Volkan (2003). “X-Men 2”. **Altyazı**. Mayıs. Sayı: 18: 38-41.

Der: Erdine, Senem (2001). “Yeni Binyılın Dişı Bond’u”. **Sinema**. Eylül. Sayı: 77: 42-49.

Der: Erdine, Senem (2003). “Dünyanın Bütün Mutantları Birleşin!”. **Sinema**. Mayıs. Sayı: 97: 60-67.

Erdine, Senem, Kutlar, Aygen, Çetin, Berna (1998). “Tür Filmleri”. **Sinema**. Mart. Sayı:39: 104, 105.

Erdine, Senem, Yalçın, Burçin S. (1999). “Adım West, James West...” **Sinema**. Kasım. Sayı: 57: 36-42.

Erdine, Senem, Yalçın, Burçin S., Aykar, Burcu, Ertan, Engin (2000). “Dikkat X Adamlar Geliyor”. **Sinema**. Kasım. Sayı: 68: 82-89.

Erdine, Senem, Yalçın, Burçin S., Ertan, Engin (2000). “Aksiyonda “Afro” Rüzgarı”. **Sinema**. Aralık. Sayı: 69: 82-84.

Ertan, Engin (2001). “Korkusuz”. **Sinema**. Ocak. Sayı: 70: 16.

Gürmen, Pınar Tınaz (2001). “Evvel Zaman İçinde”. **Sinema**, Kasım. Sayı: 79: 30, 31.

Küçükkurt, Fatma Dalay (2004). “Film Anlatısının “Çatışma” ve “Gerilim” Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması”. **Sinemada Türler ve Anlatı**. Editörler: Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata. (Birinci Basım). Ankara: Vadi Yayınları: 15-48.

- Lawler, James (2003). “Hepimiz O’ yuz! Kant Matrix’i Nasıl Yanıltacağımızı Açıklıyor”. **Matrix ve Felsefe**. (Birinci Basım). Editör: William Irwin. Çeviren: Murat Sağlam. İstanbul: Güncel Yayıncılık: 161-177.
- Mulvey, Laura (1997). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”. Çeviren: Nilgün Abisel. **25. Kare**. Ekim – Aralık sayı: 21, 38-46.
- Nirun, Ata (1998). “Vampir Sineması”. **Negatif**. Ağustos. Sayı:44: 99-110.
- Sayın, Önal (1994b). “Avrupa’da Düşünce Akımlarının A.B.D.’nin Toplumsal Düzeninin Oluşumuna Etkileri”. **500. Yılında Amerika**. Yayına Hazırlayanlar: Recep Ertürk, Hayati Tüfekçioğlu. İstanbul: Bağlam Yayıncılık: 83-94.
- Steeves, Leslie H. (1999). “Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları”. **Medya, İktidar, İdeoloji**. (İkinci Basım). Derleyen: Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları / Ark: 127-197.
- Şirin, Uygur (2000). “James! Şu Bizim James”. **Sinema**. Ocak. Sayı: 59: 52, 53.
- Yalçın, Burçin S. (2004). “Truva Ölümsüzlüğü kim istemez ki?”. **Sinema**. Haziran. Sayı: 6: 16.
- Yalçın, Burçin S. (2005). “Mançuryalı Aday Öncülünün Arkasından Kısık Sesle Bağırıyor”. **Sinema**. Ocak. Sayı: 1: 18.
- Yalçınkaya, Can (2002). “Siyah Güzeldir Blacula”. **Geceyarısı Sineması**. Güz. Sayı: 15: 10-13.

C. ÇEVİRİ MAKALELER:

Plous, S. (2003). The psychology of prejudice, stereotyping, and discrimination: An overview. In S. Plous (Ed.), **Understanding Prejudice and Discrimination** (pp. 3-48). New York: McGraw-Hill.'den uyarlanmıştır. Çeviri: Simay İcier, Emrah Aktunç. <http://www.understandingprejudice.org/apa/turkish/index.htm>

2. İNGİLİZCE KAYNAKLAR:

A. KİTAPLAR:

Delgado, Richard (2001). **Critical Race Theory : An Introduction**. New York, NY, USA: New York University Press.
(<http://site.ebrary.com/lib/ege/Doc?id=10032514&ppg=2>)

Lorber, Judith (1994). **Paradoxes Of Gender**. New Haven and London: Yale University Pres.

B. MAKALELER:

Anderson, Elijah (March 2000). The Emerging Philadelphia African American Class Structure. **ANNALS, AAPSS**, 568, 54-77.

Anthias, Floya (2001). "The Concept of 'Social Division' and Theorising Social Stratification: Looking at Ethnicity and Class". **Sociology**. BSA Publications Limited. Printed in the United Kingdom. Vol. 35, No. 4, 835–854.

Bourne, Jenny (2001). "The life and times of institutional racism". **Race & Class**. Institute of Race Relations. Vol. 43(2): 7-22.

Dirks, Tim (1996 – 2006). "Film Genres". <http://www.filmsite.org/genres.html>

- Long, Jonathan A., McNamee, Mike J. (2004). "On The Moral Economy Of Racism And Racist Rationalizations In Sport". **International Review For The Sociology Of Sport**. ISSA and SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA, New Delhi). 39/4, 405–420.
- Mcconahay, John B., Hardee, Betty B., Batts, Valerie (Dec., 1981). "Has Racism Declined In America? It Depends On Who Is Asking And What Is Asked?". **The Journal Of Conflict Resolution**. Sage Publications, Inc. Vol.25, No.4. , 563-579.
- Moore, Laurie Jo (June 2000). Psychiatric Contributions To Understanding Racism. **Transcultural psychiatry**. McGill University. Vol 37(2):147–183.
- Nesbit, Tom (May 2006). "What's the matter with social class?". **Adult Education Quarterly**. American Association for Adult and Continuing Education. Vol. 56 No. 3, 171-187.
- Phillips, Coretta (2005). "Facing inwards and outwards? Institutional racism, race equality and the role of Black and Asian professional associations". **Criminal Justice**. Sage Publications. London, Thousand Oaks and New Delhi. 1466–8025; Vol: 5(4): 357–377.
- Robinson, Cedric J. (2005). The Black middle class and the mulatto motion picture. **Race & Class**. Institute of Race Relations 0306-3968 Vol.47(1): 14-34.
- Rosado, Caleb. "The Undergirding Factor is POWER Toward an Understanding of Prejudice and Racism".
<http://edchange.org/multicultural/papers/caleb/racism.html>.
- Weeks, Matthew, Lupfer, Michael B. (August 2004). "Complicating Race: The Relationship Between Prejudice, Race, and Social Class Categorizations". **PSPB**. Society for Personality and Social Psychology, Inc. Vol. 30, No. 8, 972-984.

3. ELEKTRONİK KAYNAKLAR:

(... /) <http://pages.emerson.edu/Courses/fall00/ma360e/papers.htm>

(.../...) <http://www.ad.com.tr/mitoloji/isimler/mn.html>

YÜKSEKÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN
Soyadı: BALCI
Adı: BURCU

Merkezimizde Doldurulacaktır

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : 1990'LARDAN GÜNÜMÜZE AMERİKAN SİNEMASINDAKİ TÜR
FİLMLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET VE IRK SUNUMLARI

Yabancı Dil : GENDER AND RACE PRESENTATIONS IN AMERICAN GENRE
FILMS SINCE 1990 TO THE PRESENT

TEZİN TÜRÜ : Yüksek Lisans [] Doktora [X] Doçentlik [] Tıpta Uzmanlık [] Sanatta Yeterlilik []

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ :

Üniversite : EGE ÜNİVERSİTESİ

Fakülte : İLETİŞİM FAKÜLTESİ

Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Diğer Kuruluşlar :

Tarih:

TEZ YAYINLANMIŞSA :

Yayınlayan :

Basım Yeri:

Basım Tarihi:

ISBN:

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : ÖNÜR, NİMET

Ünvanı : DOÇENT DOKTOR

TEZİN YAZILDIĞI DİL: TÜRKÇE	TEZİN SAYFA SAYISI: 303
TEZİN KONUSU (KONULARI) : TÜR FİMLERİ, TOPLUMSAL CİNSİYET, İRKÇILIK, KÜLTÜREL TEMSİLLER	
TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER : 1-TOPLUMSAL CİNSİYET 2--FEMİNİZM 3-İRKÇILIK 4-TÜR FİMLERİ 5-KAPİTALİZM <u>Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.</u>	
İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER:(Konunuzla İlgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.) 1-GENDER 2-FEMINISM 3-RACISIM 4-GENRE FILMS 5-CAPITALISM <u>Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.</u>	
1-Tezimden Fotokopi Yapılmasına izin veriyorum [] 2-Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir [] 3-Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir [X]	
Yazarın İmzası	Tarih :

ÖZET:

Amerikan sinemasındaki tür filmlerinde, ataerkil bir egemen anlamın üretildiği, izleyiciye sistematik bir şekilde iletildiği, desteklendiği, pekiştirildiği, meşrulaştırıldığı ve yeniden üretildiği görülmektedir. Amerikan sinemasındaki tür filmlerinin ataerkil söylemi doğrultusunda, beyaz erkekler dışında kalan temsiller (beyaz kadınlar, siyah kadınlar ve erkekler) Öteki'leştirilmektedir.

Araştırmada Feminist kuramlar, Irk kuramları ve Tür kuramı ışığında, yöntem olarak niteliksel içerik analizi, feminist film eleştirisi ve tür filmi eleştirisi, 1990-2006 yılları arasından seçilen farklı türlerdeki örnek 7 filme uygulanmıştır. İncelenmek üzere seçilen filmler **A FEW GOOD MAN** (1992), **JERRY MAGUIRE** (1996), **WILD WILD WEST** (1999), **SHAFT** (2000), **LARA CROFT: TOMB RAIDER** (2001), **X-MEN 2** (2003) ve **THE MANCHURIAN CANDIDATE** (2004) filmidir.

Tür filmlerinde cinsiyet ve ırk ayrımcılığının kurumsallaşması, cinsiyet ve ırk temsillerinin hiyerarşik düzen içindeki yerini belirleyen sınıfsal konumları, güç ve iktidarın toplum içindeki dağılımında yaratılan ve korunulan eşitsizlikçi yapı, dışlama ve dahil etme tutumları ile beraber Öteki'leştirilen grupların sisteme entegrasyonları ve örtük asimilasyonları, Öteki ve Öteki'leştirme, bedenin kapitalist ideoloji için araçsallaştırılması, önyargı, stereotipler, siyahların kendi aralarındaki ayrımcılıkları incelenmektedir.

Araştırmanın sonucunda, tür filmlerinin genellikle egemen ideolojinin kendi çıkarları doğrultusunda geliştirdiği temsiller aracılığı ile, ataerkil ideolojinin dışında bağımsız bir temsil inşa etmediği ortaya çıkmaktadır. Tür filmleri farklı gözükse de örtük olarak aynı işlevlere sahip temsiller ile varolan stereotipleri yeniden üretmektedirler. Dolayısıyla 1990'lardan günümüze Amerikan Sinemasındaki beyaz kadınların, siyah erkeklerin ve kadınların sunumunda, toplumsal rol modeli olarak bir gelişme görülmemekte ve ataerkil ideolojiye açık ya da örtük olarak bağlı bir biçimde üretilmeye devam ettikleri saptanmaktadır.

ABSTRAKT :

It is a widely accepted idea that hegemonic patriarchal messages are produced, communicated to the audience in a systematic way, promoted extensively, reinforced, legitimized and reproduced in American genre movies. In consistence with the patriarchal discourse of these movies, representations other than white male (white women, black men and women) have been labeled as “the other”.

In this dissertation, in the light of the premises of feminist theory, race theory and genre theory, seven movies produced between 1990 and 2006 have been analyzed using methods of content analysis, feminist film criticism and genre criticism, which are **A FEW GOOD MAN** (1992), **JERRY MAGUIRE** (1996), **WILD WILD WEST** (1999), **SHAFT** (2000), **LARA CROFT: TOMB RAIDER** (2001), **X-MEN 2** (2003) ve **THE MANCHURIAN CANDIDATE** (2004).

In genre movies, the institutionalization of sexism and racism, class struggles that determine the hierarchical positions of race and gender representations, the unequal social structure which results from and is reinforced by power distribution among social forces, the integration and insidious assimilation of such groups that have been restricted to an absolute frame of otherness through inclusion and exclusion attitudes, other and otherness, reification of the body as an instrument of the capitalist ideology, prejudices, stereotypes and self-discrimination among black people are considered as the points of discussion.

In conclusion, it will be discussed that genre movies do not yield independent representations other than what patriarchal ideology has already produced in order to maintain its hegemonic position through stereotypical representations. In other words, genre movies reproduce the already existing stereotypes which are ostensibly rebellious and revolutionary but indeed just a replica of hegemonic stereotypes. Therefore, in the presentation of white women, black men and women in American film industry since 1990's, speaking of a progress in terms of role models seems to be impossible and it is highly obvious that these stereotypes continue to be reproduced in harmony with the dominant ideology either overtly or subtly.

ÖZGEÇMİŞ

21 Haziran 1972 tarihinde Antalya’da doğdu. İzmir’de Yavuz Selim İlköğretim Okulunu, ardından Bornova Suphi Koyuncuoğlu Lisesini bitirdi. 1989 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon ve Fotoğrafçılık Bölümüne girdi. 1992 yılında “Yönetmenlik” branşından mezun olarak lisans eğitimini tamamladı. Lisans aşamasında 1990 yılında TRT Ankara Televizyonunda Ertuğrul Karşlıoğlu’nun yanında “Orta Asya’dan Esintiler” adlı belgeselin kurgu aşamasında stajyer öğrenci olarak görev yaptı. 1994 -1995 yıllarında Flash TV’nin İzmir Bürosunda Haber Yönetmenliği, Haber Montajcılığı, Yayın Yönetmenliği; 1995–1996 yıllarında şimdiki adıyla İzmir Tv olan Kanal 1’de Yayın Yönetmenliği, Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği, Haber Spikerliği; 1996–1997 yıllarında Ege TV’de Haber Spikerliği yaptı. 1996 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv ve Sinema Anabilim Dalında Yüksek Lisans eğitim programına girdi. 2000 yılında “1990’lı Yıllarda Amerikan Bilim Kurgu Sinemasındaki Muhafazakâr Değerler” adlı tez çalışması ile yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2000 yılından itibaren Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo- Televizyon ve Sinema Bölümü İletişim Bilimleri Anabilim Dalında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Ayrıca 2000 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv Anabilim Dalında Doktora programını kazanarak, doktora eğitimine başladı.

A. AKADEMİK ÇALIŞMALARI:

PROJELER:

- “**Toplumsal Cinsiyetin Kurumlaşmasında Medyanın Rolü**”, Ege Üniversitesi Araştırma Fon Saymanlığı Projesi, Proje No: 2001/İLTF/002, *Araştırmacı*, 2001-2005.
- E.Ü. İletişim Fakültesi “**Yeni Anlatım Olanakları: Görüntü ve Ses Kurgusunda Bilgisayar Uygulamaları**” projesi kapsamında “Ege Üniversitesi Ziraat Fakültesi Tanıtım filmi”nde Yönetmen.

B. MAKALELER:

•“Bir Felaket Simülasyonu: Matrix”, SİNEMASAL, İzmir Büyük Şehir Belediyesi Yayıncılık ve Tanıtım Hizmetleri A.Ş., Yaz 2000/5, S: 19-26.

ULUSAL HAKEMLİ DERGİLERDE YAYINLANAN MAKALELER:

•“Amerikan Sineması’nda Bilim Kurgu Türünde Yer Alan Korku Metaforları: “Kuyruklu Yıldız ve Asteroid Tehlikesi”, KİLAD Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları No:4, Yıl: 2, Sayı: 4, Güz 2003, s:39-64.

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİLERDE YAYINLANAN MAKALELER:

•“Din – Bilim Çatışmasının Toplumsal Cinsiyet Rolü Üzerindeki Etkisi Bağlamında *Contact* Filminin Çözümlemesi”, INTERACTIONS, Ege Journal of English and American Studies, Ege University Press, Volume 13.1 Spring 2004, s:13 – 30.

BİLDİRİLER:

ULUSLARARASI BİLDİRİLER:

•“Çocuk Dünyasının İnşasında Kimlikler, Olaylar, Zaman ve Mekânın Mitlerle Yeniden Oluşturulması: “Sihirli Annem” ”, Seda Sünbül Olgundeniz, Burcu Balcı, II. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi: “İletişimin Çocuğa Etkisi” & II. Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali ve Kongresi “Çocuk, Savaş ve Barış”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 4-5-6 Nisan 2005.

•“Amerikan Sinemasında Bilim Kurgu Türünde Yer Alan Modern Robot Mitinde Yaratılan Yeni Çocuk Temsili: Yapay Zekâ”, Seda Sünbül Olgundeniz, Burcu Balcı, II. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi: “İletişimin Çocuğa

Etkisi” & II. Uluslararası Çocuk Filmleri Festivali ve Kongresi “Çocuk, Savaş ve Barış”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, 4-5-6 Nisan 2005.

BAZI KONFERANSLARI, SEMİNERLERİ VE SÖYLEŞİLERİ:

• **“Düzgün Konuşma”**, Kara Kuvvetleri Komutanlığı İstihkam Okulu ve Eğitim Merkezi Komutanlığı, 10 Haziran 2002.

• **“Amerikan Bilim Kurgu Sinemasındaki Muhafazakâr Değerler”**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Topluluğu Tarafından Düzenlenen “Sinemayı Düşünmek” Perşembe Seminerleri-4, 27 Nisan 2001.

• **“Film Afişlerinde Kadının Sunumu”**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü “Toplumsal Cinsiyet Roller: Uzlaşma ve Çatışma” Seminerleri, 6 Haziran 2001.

• **“Diksiyon”**, İzmir Valiliği Konak İlçe Müftülüğü, 8 Ekim 2002.

• **“Gittiği Yere Kadar (As Good As It Gets)”**, Dünya Beyin Haftası kapsamında Türkiye Beyin Araştırmaları ve Sinirbilimleri Derneği (TÜBAS), Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Tv Sinema Bölümü, Ege Üniversitesi Beyin Araştırma Uygulama Merkezi, Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi, Ege Üniversitesi (Öğrenci) Sinema Toplulukları ve Ege Üniversitesi Sağlık Kültür ve Spor Daire Başkanlığı işbirliği ile düzenlenen “Sanatsal Sinemada Beyin ve Davranış” Seminerleri, 13 Mart 2003.

• **“90’lı Yıllar Bilim Kurgu Türünde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri”**, İzmir Sanat, 29 Mayıs 2003.

• **“Contact”**, 24-28 Eylül tarihleri arasında TTB İzmir Tabip Odası Halk Sağlığı Komisyonu tarafından düzenlenen “Bilim” konulu VIII. Halk Sağlığı Güz Okulu, 25 Eylül 2003.

• **“Güzel ve Etkili Konuşmada Solunumun Etkisi”**, Karşıyaka Anadolu İletişim Meslek Lisesi, 31 Ekim 2003.

• **“Bilim Kurgu Filmleri ve Kadın”**, Ege Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi(EKAM), 4 Aralık 2003.

• **“Matrix Üçlemesi”**, Dipnot kitap grubu (Amerikan Lisesi Mezunları), 4 Mart 2004.

- “**X MEN**”, İzmir Sanat, 18 Mart 2004.
- “**Güzel ve Etkili Konuşma**”, Karşıyaka Hamdullah Suphi Tanrıöver İ.Ö. Okulu, 26 Mart 2004.
- “**Sözsüz İletişimde Beden Dilinin Önemi**”, Karşıyaka Necip Demir Ticaret Meslek Lisesi ve Anadolu Ticaret Meslek Lisesi ve Anadolu İletişim Meslek Lisesi, 09 Aralık 2005.

VERDİĞİ KURSLAR:

- “**Etkili ve Güzel Konuşma**”, Ege Üniversitesi Rektörlüğü Sürekli Eğitim Merkezi ve Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi İşbirliği, Atatürk Kültür Merkezi, 23.02.2005-13.04.2005; 09.11.2005-04.01.2006.
- “**Güzel ve Etkili Konuşma**”, T.C. Hava Kuvvetleri Komutanlığı Hava Sınıf Okulları ve Teknik Eğitim Merkezi Komutanlığı, Gazimir, 01- 02 Şubat 2006.
- “**Diksiyon**”, İzmir Polis Radyosu, 4 – 5 Mayıs 2006.

GÖREVLİ OLDUĞU BAZI ORGANİZASYONLAR:

- 23-24-25 Mayıs 2001, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon Sinema Bölümü ile Sağlık Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı’yla Bahar Şenlikleri kapsamında düzenlenen “**I.Ulusal Kısa Film Günleri**”, Düzenleme Komitesi.
- 22-23-24 Mayıs 2002, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon Sinema Bölümü, Ege Üniversitesi Sağlık Kültür Spor Daire Başkanlığı ve Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema topluluğu tarafından düzenlenen “**Ege Üniversitesi Uluslararası II. Kısa Film Günleri**”, Organizasyon Komitesi üyesi.
- 17-18 Nisan 2002, “**International Visual Communication Symposium**”, Etkinlik Komitesi üyesi ve multivizyon gösterisinin hazırlanması ve tasarımında görevli.
- 2 Ekim 2002, Ege Üniversitesi Açılış Töreni için “**Ege Üniversitesi 2002-2003 Öğretim Yılı Tanıtım Filmi**”nde Yönetmen Yardımcısı.

• 3 Mart 2003, Kampüs Kùltür Merkezinin Açılışında gösterilen “**Üniversitenin Penceresinden**” konulu tanıtım filminde Yönetmen Yardımcısı.

• 22 Mayıs 2003, Bahar Şenlikleri kapsamında Radyo- Televizyon ve Sinema Bölümü tarafından düzenlenen “**Ege Üniversitesi Yarışmalı Kısa Film Toplu Gösterimi**”, Etkinlik komitesi.

• 5-7 Mayıs 2004, E.Ü. Edebiyat Fakültesi Amerikan Kùltürü ve Edebiyatı Bölümü'nün “**9. International Cultural Studies Symposium**” çerçevesinde İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü'nün gerçekleştirdiği “**Smyra'm İzmir'im**” konulu Kısa Film Yarışmasında Düzenleme Komitesi ve “Belgesel” dalında jüri üyeliği.