

**T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI**

**2005'DEN GÜNÜMÜZE LARS VON TRIER SİNEMASINDA
KADIN TEMSİLİ**

**HAZIRLAYAN
MÜKRİMA ÜMER**

**DANIŞMAN
DOÇ. DR. ŞERMİN TAĞ KALAFATOĞLU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak savunduğum “2005'den Günümüze Lars von Trier Sinemasında Kadın Temsili” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

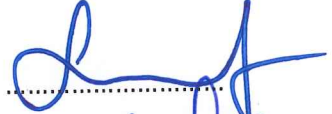


06/08/2019

Mükrima ÜMER

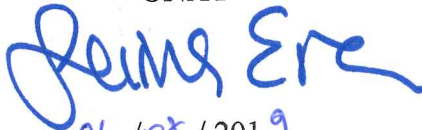
16530600003

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Mükrima ÜMER'in hazırladığı "2005'den Günümüze Lars Von Trier Sinemasında Kadın Temsili" başlıklı tez 02/08/ 2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Doç. Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU	Ordu Üniversitesi GSF	
Jüri Üyeleri :	Prof. Dr. Aytekin CAN	Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi	
	Dr. Öğr. Üyesi Adem YÜCEL	Ordu Üniversitesi GSF	

ONAY


06. / 08. / 2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdürü V.

ÖNSÖZ

"2005 Yılından Günümüze Lars von Trier Sinemasında Kadın Temsili" adlı tez çalışmasının hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Doç Dr. Şermin TAĞ KALAFATOĞLU'na teşekkürü borç bilirim. Tez sürecinde hayatıma giren, varlığıyla moral bulduğum canım oğlum Erkin Doruk'a ve desteğini esirgemeyen sevgili eşim Engin ÜMER'e teşekkür ederim.

Mükrima ÜMER

Ordu 2019

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
KISALTMALAR VE SİMGELER.....	vi
TABLOLAR DİZİNİ	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
PROBLEM	3
AMAÇ	4
SINIRLILIKLAR	5
TANIMLAR.....	5
YÖNTEM.....	6
BİRİNCİ BÖLÜM	9
1. SİNEMADA KADIN TEMSİLİ, TEMSİL VE FEMİNİZM	9
1.1. TEMSİL.....	9
1.2. FEMİNİST TEORİDE KADIN TEMSİLİ.....	12
1.3. SİNEMADA FEMİNİST TEORİ.....	14
1.4. SİNEMADA KADIN TİPLEMELERİ	20
1.5.SİNEMA TARİHİNDE KADIN TEMSİLLERİ.....	22
2. LARS VON TRIER SİNEMASI	63
2.1. AVRUPA ÜÇLEMESİ (1984-1991).....	65
2.1.1. Suç Unsuru (1984).....	66
2.1.2. Salgın (1987).....	67
2.1.3. Avrupa (1991).....	70
2.2.MEDEA.....	72
2.3.ALTIN KALP ÜÇLEMESİ (1996-2000).....	74
2.3.1. Dalgaları Aşmak (1996).....	74
2.3.2. Gerizekalılar (1998).....	77
2.3.3. Karanlıkta Dans (2000).....	80

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	83
3. LARS von TRIER SİNEMASININ SON DÖNEMİNDE KADIN TEMSİLİ .	83
3.1.AMERİKA ÜÇLEMESİ (2003- 2005)	85
3.1.1Dogville (2003).....	85
3.1.2. Manderlay (2005)	93
3.2. DEPRESYON ÜÇLEMESİ (2009-2013)	99
3.2.1.Antichrist (2009).....	99
3.2.2.Melankoli (2011)	104
3.2.3. Nymphomaniac: Vol. I ve Vol.II (2013)	112
3.3. JACK'İN İNŞA ETTİĞİ EV (2018).....	116
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	120
KAYNAKÇA	124
ÖZGEÇMİŞ	130

ÖZET

[ÜMER, Mükrima].[2005'den Günümüze Lars Von Trier Sinemasında Kadın Temsili], [Yüksek Lisans], Ordu, [2019].

Tarih boyunca kadınların sosyal konumu belli başlı özellikler ile tanımlanmıştır. Sanat da bu kabullere göre kadınları temsil etmiştir. Yirminci yüzyılın başından itibaren sinema sanatının toplumdaki kadın tanımlarından uzak kalmadığı görülmektedir. Sinemada kadının temsili toplumdaki kadın algıları ile gerçekleşmektedir. Son dönemde ise sinemanın bağımsız kadın karakterlerin hikayelerinin anlattığı söylenebilir.

Danimarka sinemasının yönetmenlerinden Lars von Trier'in de filmlerinde kadın karakterlerin önemli bir yeri vardır. Trier'in ilk döneminde kadınların ahlaki ideallerin, masumiyetin, dinin sembolü olarak tanımlandığı söylenebilir. Trier'in çalışma kapsamında ele alınan filmlerinde ise bu rolün tersine döndüğü görülmektedir. Son dönem filmlerinde yönetmen kadın karakterlerini toplumu rollerine ters düşen şekilde gösterdiği görülmektedir. "Dogville" ve "Manderlay" filmlerinde Grace ve Melankoli filmindeki Justine'in de "Nymphomaniacs"da Joe'nin toplumun kendi gerçeklerine uyumsuz olduğu görülmektedir. Grace ise toplumun düzenini adalet ve hak uğruna dönüştürme amacındadır. Justine kişisel dünyasında melankoli duygusuyla ifade edilmektedir. "Antichrist" filminin kadın karakteri ise doğa ve büyüçülük ile tanımlanmaktadır.

Bu çalışmada temsil ve kadın temsili açısından feminizmin düşüncelerine yer verilmiştir. Kadın temsillerini anlamak amacıyla sinema tarihinden kadın karakterleri de araştırılmıştır. Trier'in sinemasının genel karakterinin anlatıldığı bölümden sonra son dönem filmlerinde kadın temsiline nasıl gerçekleştirildiği araştırılmıştır. Trier'in kadın karakterleri değerlendirilirken onların suç kavramı etrafında anlam kazanabileceği söylenebilir. Çalışma kapsamında incelenen filmlerde kadın karakterler toplumsal rollerine karşı çıkar şekilde görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Lars von Trier, Temsil, Sinema Tarihi, Kadın.*

ABSTRACT

[ÜMER, Mükrima]. [Women's Representation in Lars Von Trier Cinema From 2005 to Present], [Master Thesis], Ordu, [2019].

The history of communicating with its history. According to these assumptions, art represents women. Since the beginning of the twentieth century, it is seen that the art of cinema has not been distant from the definitions of women in society. She makes her representation in cinema with the perceptions of women in society. If it ends, it can be said that the stories of independent female characters of the cinema are told.

Lars von Trier, one of the directors of Danish cinema, women play important roles in his films. It can be said that in the first period of Trier, moral ideals were defined as symbols of innocence and religion. It is seen that this role is reversed in the films that Trier does not work. In recent films, the director shows that she portrays female characters in a way that goes against society roles. In "Dogville" and "Manderlay" films, Grace and Justine in Melancholy, and "Nymphomaniacs," Joe appears to be incompatible with society's own realities. Grace aims the order of society for justice and the right to order. In Justine's personal world we express a sense of melancholy. The female character of "Antichrist" is defined by nature and witchcraft.

It presents the representations of Women, which represent this thing and represent women. After the section on the general character of Trier's cinema, he found out how to represent women in his recent films. When evaluating Trier's female characters, it can be said that they can gain meaning around the concept of crime. In the films examined within the scope of the study, female characters were seen as opposed to their social roles.

Key Words: *Lars von Trier, Representation, History of Cinema, Women.*

KISALTMALAR VE SİMGELER

Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
Haz.	: Hazırlayan
s.	: Sayfa Sayısı
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğeri

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. 2000 sonrası filmlerde Trier'in karakterleri ve karşılık geldiği durumlar.....	86
--	----

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Rene Magritte "Bu Bir Pio Değildir" (1929), Tuv. Üzr. Yağlıboya,60.3 x 81.1cm.....	10
Görsel 2. Bara'nın canlandığı Kleopatra karakteri.....	24
Görsel 3. "It" filminin afişi (1927).....	24
Görsel 4. Betty karakteri akşam yemeğine çıkacağını ev işleriyle uğraşan ve bebeğine bakan ev arkadaşına söyler	25
Görsel 5. "Metropolis" (1927) filminin afişi.....	26
Görsel 6. Metropolis filminden Maria ile Freder'in karşılaştığı sahne.....	27
Görsel 7. Doktor, Maria'yı bağladığı düzenekte makina insanın görüntüsünü Maria'ya dönüştür.....	27
Görsel 8. Metropolis filminden sahne.....	28
Görsel 9. Maria görünümündeki makine insanın yandığı sahne.....	28
Görsel 10. "Jeanne D'Arc'ın Tutkusu" (1928) filminin afişi.....	29
Görsel 11. "Jeanne D'Arc'ın Tutkusu" (1928) filminden sahne.....	29
Görsel 12. "Ninotchka - Gülmeyen Kadın" (1936) filminin afişi.....	31
Görsel 13. Red Headed Woman (1932) filminin afişi.....	33
Görsel 14. "Kızıl Saçlı Kadın/Red Headed Woman" filminden kareler.....	33
Görsel 15. "King Kong" (1933) filmi afişi.....	34
Görsel 16. "Dance, Girl, Dance" (1940) adlı filmin afişi.....	35
Görsel 17. "Kazablanka" (1942) filminin afişi.....	36
Görsel 18. "Stromboli" (1950) filminin afişi.....	37
Görsel 19. "Gilda- Şeytanın Kızı" (1946) filmi afişi.....	38
Görsel 20. "Tiffany'de Kahvaltı" (1961) filminin afişi.....	40
Görsel 21. "Sapık" (1960) filminin afişi.....	41
Görsel 22. "Kuşlar" (1963) filminin afişi.....	41
Görsel 23. "Sapık" filminden bir kare.....	41
Görsel 24. "Persona" (1966) filminin afişi.....	42
Görsel 25. "Bonnie ve Clyde" (1967) filminin afişi.....	43
Görsel 26. "Barbarella" (1968) filminin afişi.....	44

Görsel 27. "Rocky" (1976) filminin afişi.....	45
Görsel 28. Rocky filminden bir sahne.....	45
Görsel 29. "Godfather" (1972).....	46
Görsel 30. Kay karakteri filmin sonlarında erkek egemen dünyada olduğunu anlar.....	46
Görsel 31. "Şeytan/The Exorcist" (1973) filminin afişi.....	47
Görsel 32. Kramer Kramer'e Karşı filmi afişi.....	47
Görsel 33. "The Shining" (1980) filminin afişi.....	48
Görsel 34. "Alien" (1979) filminin afişi.....	49
Görsel 35. "Terminatör" filminin afişi.....	51
Görsel 36. "Terminatör: Kıyamet Günü" (1991) filminin afişi.....	51
Görsel 37. "Kuzuların Sessizliği" (1991) filminin afişi.....	52
Görsel 38. "Thelma and Louise" (1991) filminin afişi.....	53
Görsel 39. Thelma ve Louise'in intihar ettikleri sahne.....	53
Görsel 40. "Temel İçgüdü" (1992) filminin afişi.....	54
Görsel 41. Tramell'in sorgu sahnesi.....	55
Görsel 42. "Son Tahrik/Last Seduction" (1994) filminin afişi.....	55
Görsel 43. "Matrix" (1999) filminin afişi.....	56
Görsel 44. "Kıll Bill" (2003-2004) filminin afişi.....	57
Görsel 45. "Zaman" (2006) filminin afişi.....	58
Görsel 46. "Siyah Kuğu/Black Swan" (2010) filminin afişi.....	59
Görsel 47. "Siyah Kuğu/Black Swan" filminden bir sahne.....	60
Görsel 48. "Mad Max Fury Road" (2015) filminin afişi.....	61
Görsel 49. "Wonder Woman" (2017) filminin afişi.....	62
Görsel 50. "Suç Unsuru" (1984) filminin afişi.....	67
Görsel 51. "Salgın/Epidemic" (Görsel 50) filminin afişi.....	69
Görsel 52. Dr. Mesmer'in helikopterden indiği sahne.....	70
Görsel 53. "Salgın" filminden bir sahne.....	71
Görsel 54. "Avrupa/Europa"nın (1991) filminin afişi.....	72

Görsel 55. Kessler, patronunun kızı olan Katharina Hartmann'la birlikte dir.....	73
Görsel 56. "Medea" (1988) filminin afişi.....	74
Görsel 57. "Medea" filminden bir sahne.....	75
Görsel 58. "Dalgaları Aşmak/Breaking the Waves" (1996) filminin afişi.....	76
Görsel 59. "Gerizekalılar" (1998) filminin afişi.....	79
Görsel 60. Gerizekalılar filminden bir sahne.....	81
Görsel 61. "Karanlıkta Dans" (2000) filminin afişi.....	82
Görsel 62. Dogville (2003) filminin afişi.....	87
Görsel 63. Manderlay (2005) filminin afişi.....	87
Görsel 64. Tom Grace'e Dogville'e alışması için yardım eder.....	89
Görsel 65. Tom kasaba sakinlerine Grace'i tanıtır.....	89
Görsel 66. Grace kasabalılara kendisini kabul ettirmeye çalışır.....	90
Görsel 67. Grace Ben'in yardımıyla kasabadan kaçtığı düşünmektedir.....	91
Görsel 68. Grace'in babası kasabalıların ceza çekmesi gerektiğini düşünür ve onları öldürtür.....	94
Görsel 69. Babası Grace'e kadınlar hakkında konuşmaktadır.....	96
Görsel 70. Grace, Timothy'i kırbaç cezasından kurtarır.....	98
Görsel 71. Grace çiftliğe düzen getirmiştir.....	99
Görsel 72. Grace Timothy'i kırbaçlar.....	100
Görsel 73. "Antichrist" (2009) filminin afişi.....	102
Görsel 74. Kadın çocuğunun ölümünden sonra depresyona girer.....	103
Görsel 75. Adam kadının terapisti gibi davranmaktadır.....	104
Görsel 76. Erkek, kadının korktuğu şeylerin listesini yapar.....	104
Görsel 77. Kadın kendisinden kaçan adamı aramaktadır.....	106
Görsel 78. "Melankoli" (2011) filminin afişi.....	107
Görsel 79. Justine gördüğü resimleri değiştirir.....	108
Görsel 80. John Everett Millais "Ophelia'nın Ölümü" (1851-53).....	109
Görsel 81. Justine'in gökyüzündeki olaylar ilgisini çeker.....	110
Görsel 82. Melankoli gezegeni dünyaya yaklaşmaktadır.....	112
Görsel 83. Melankoli gezegeni dünyaya çarpar.....	113

Görsel 84. "Nymphomaniac: Vol. I ve Vol. II" (2013) filminin afişi.....	115
Görsel 85. "Jack'ın İnşa Ettiği Ev" (2018) filminin afişi.....	118
Görsel 86. Verge Jack'e yapması gerekenleri anlatır.....	120
Görsel 87. Jack alevlere düşerek ölür.....	121

GİRİŞ

Sinema gerçekliği gösterme gücünü elinde tutarken, sinema sanatının ilk dönemlerinden itibaren de gerçeklik sorunu gündemden düşmemiştir. Gerçeklik, sinemadaki anlatım tarzlarıyla estetik ve teknik olarak düşünölmüştür. Sinema filmlerinin konusu, gerçek hayata benziyor olsa da yaratıcı bir biçimde hayatın yorumudur. Sinemanın gerçek karşısındaki yorumu, onun sanatsal niteliğine işaret etmektedir. Filmler, izleyicilere hayata dair farklı görüşleri estetize ederek sunmaktadır.

Yirminci yüzyılda batı toplumlarında farklı kimlikler ve gruplar haklarını arama yoluna gitmişlerdir. Kadınlar, siyahiler, eşcinseller ve diğer etnik kimlikler toplumdaki haklarını aramışlardır. Bu grupların tarih boyunca toplumdaki görünürlüklerinin olmamaları, haklarının verilmemeleri, bu grupların mücadelesinin çıkış noktaları olmuştur. Kadın hareketleri ve feminist düşünce de bunlardandır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarıyla etkinleşen kadın hareketleri farklı şekilleriyle yirminci yüzyılda devamlılık göstermiştir. Farklılıklar gösteriyor olsalar da kadın hareketlerinin ortak düşüncesinin, toplumda kadının rolünün yeniden düşünölməsi olduğu da ifade edilebilir.

Tarih boyunca kadınların toplumsal anlamda farklı bir yerde göröldüğu düşünölmüştür. Kadınlar sosyal anlamda erkekler gibi özgür olmamışlardır. Kendilerine verilen toplumsal roller kısıtlı olmuştur. Ev içinden iş hayatına kadının rolünün doğuştan, bir kader gibi kendisine sunulması, kadın hareketlerinin eleştirisinin çıkış noktası olmuştur. Bu eleştiri, toplumun hukuk, ekonomi, cinsellik, eğitimi gibi her alanında kendisini gösterirken sanatta da kendisini göstermiştir. Sanat eserlerinde kadınların gösterimi kadın hareketleri tarafından eleştiri altına alınmıştır. Sanat kadınları anlatırken bu durumlara göre davranmış, kadın, görsel sanatta belli kalıplar ile temsil edilmiştir.

Eserler, estetik nitelik açısından değerli görölseler de temsil etme tarzlarıyla bir bakış açısını ön plana çıkartabilmektedirler. Sanatçılar bunu bilinçli veya bilinçsiz yapabilirler. Kadın hareketleri ise sanata ve sanat tarihine bakarken bu yaklaşımın kadının aleyihine olduğunu öne sürmüştür. Sanat eserlerinde kadınların kabul edilmiş rollerin dışında gösterilmediğini iddia etmişlerdir. Ondokuzuncu yüzyıl batı resim sanatında kadın, "madonna, ayartıcı, sanat perisi"

olarak tanımlanabilecek üç kadın tiplmesi ile görölmektedir (Higonnet, 2005, s.288). Üç tip kadının da dinsel ve ahlaki, duygusal ve aşk ilişkileriyle tanım kazandığı ifade edilebilir.

Sinemada kadın tiplmelerinin belli kalıpları olduğu önerilebilir. Toplum karşısında uyumlu ve aileyi koruyan 'anne', sevdiği adama ve kendisini beğenilere ilham veren, onların aklını başından alan 'peri' ve tüm bunları reddeden, toplumsal rollere aykırı olan 'ayartıcı kadın' tiplmeleri sinemanın tarihinde kadın tiplmelerinin kabaca özeti olabilmektedir.

Kadın hareketleri ve feminist düşünce de sinemanın gösterdiği dünyayı eleştiri altına almıştır. Sinemada kadın, erkek bakışının ürünü olarak kabul edilmiş ve eleştirilmiştir. Kadın, aile içi rolleriyle anne ve masum genç kız, toplum hayatında uyumlu aşık, güzel görünmesi gereken birisi olarak düşünölmüştür. Erkek bakış açısının meydana getirdiği kadın temsilleri kadını edilgen olarak görmüştür. Bu bakış açısına göre kadın etkin olduğunda toplumsal rollerine karşı çıkmış olmaktadır.

Sinemadaki kadın temsillerinin değışen kadınlık algısı ve düşüncesiyle de farklılık göstermekte olduğu iddia edilebilir. Sinema sanatının sektörleştiği yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden bugüne doğru kadın, belli tiplmeler ile temsil edilmiştir. Buna karşılık kadın hareketlerinin yükselişe geçtiği 1980'li yıllar ile sinema sanatında da kadın temsillerinin değışim gösterdiği görölmektedir. Kadın toplumda hakları olduğunu bilen bir figüre dönüşürken, bu haklar için mücadeleye çalışmıştır. Sinemada kahramanını bekleyen kadın temsili olayların merkezine geçen kadına yerini bırakmıştır.

Sanat sineması kadar ana akım sinemada da görölen bu değışim kadın kimliğinin sinema perdesinde tek tip olmasından çıkması anlamına gelmektedir. 1980'li yıllar ile birlikte bu değışimin dünya sinemasına yansımak zorunda kaldığı bile kalmıştır.

Danimarklı yönetmen Lars von Trier'in sinemasının Danimarka ve Avrupa sineması içinde düşünölebilsede dünya sinemasındaki değışimlerden etkilendiği söylenebilir. Trier, kariyerinin ilk dönemlerinde kadın karakterlere belirgin bir önem vermemiştir. Filmlerine etkisinde kaldığı Carl Dreyer'in çekemediği "Medea" (1988) filmini çektikten sonra kadın karakterlerin önem kazandığı

söylenbilir. Bu iddia yönetmenin sinematografisiyle de desteklenebilmektedir. Yönetmen "Medea" filminden sonra 'Europa' (1991), 'Dalgaları Aşmak' (1996), 'Gerizekalılar' (1998), 'Karanlıkta Dans' (2000), 'Dogville' (2003), 'Manderlay' (2005), 'Antichrist' (2009), 'Nymphomaniac Vol I ve II' (2013) filmlerinde kadın karakterleri merkez almıştır. Yönetmenin diğer filmlerine göre bilinen ve sinema tarihinde yeri olan bu filmlerdeki kadın karakterlerin belirgin olarak ortak noktaları olduğu söylenebilir.

Çalışmanın problemini, amacı, önemi, varsayımları, sınırlılıkları, tanımlamaları ve yöntemi yukarıda vurgulanan esaslar doğrultusunda belirlenmeye çalışılmıştır.

PROBLEM

Sinema sanatında kadının gösteriminde betimleyici bir tutum ile görülen tiplerin toplumsal kadın tanımlarına uygun olduğu söylenebilir. Ana akım sinema tarihinde kadın, ev içi anne, aşık olunacak, sevimli genç kız veya toplumsal düzeni bozan kadın tipleriyle temsil edilmiştir. Dönemin kadın algılamasının paralelinde sinema filmleri bu tipleri çeşitli şekillerde kullanmıştır.

Hollywood ana akım sinema, sinema sanatının sektörleştiği dönemden bu yana kadın sinema yıldızlarına önem vermiştir. 1949-1979 tarihleri arasında sayısal olarak kadın yönetmenlerin oranının % 0,2 olmuştur (Bakhtiari ve Salimi, 2014, s.187). Bu oran kadın oyuncuların erkek yönetmenler ile çalıştığı ve onların bakış açısıyla şekil kazandığı konusunda fikir vermektedir. Toplumsal kadın kimliğinin kolaylıkla veya eleştirel bir tutum içermeden kadınların sinemada temsil edilmesinin nedenlerinden bir tanesinin sektörün eril bir karakter sergilediği söylenebilir.

1970'li yıllar ile yükselen toplumsal hareketler feminizmin ve kadınların görünür olmasına neden olmuştur. Özellikle 1980'li yıllar ile ana akım sinemaya bile giren kadın özgürlüğü düşüncesi filmlerde yansımalarını bulmuştur.

Bu yıllarda kariyerine başlamış olan Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, ilk filmelerinde kadın kimliğine merkezi önem vermemiştir. 1990'lı yıllarla

birlikte Trier'in filmlerinde kadın karakterlere ağırlıklı yer verdiği görülmektedir. Bu durum 2000 sonrasında ise daha da artmıştır.

Çalışma bu çerçevede içinde 2005 yılından günümüze Lars von Trier sinemasında kadın temsiline ne olduğu problemini cevaplamaya çalışacaktır.

AMAÇ

Bu çalışmanın amacı, öncelikle Lars von Trier'in sinemasında 2005 yılından itibaren kadın kimliğinin nasıl ele alındığını göstermektir. Yönetmenin kadın kimliği konusunda nasıl bir tutum izlediğini anlatmak, kadın karaktere olaylar içinde nasıl bir rol verdiğini göstermek, onların içinde bulunduğu ortam ve özellikle erkekler ile nasıl bir çatışma içinde olduğunu araştırmak çalışmanın amaçlarındandır. Bu kapsamda çalışma aşağıdaki sorulara cevap vermeye çalışmıştır.

1. Lars von Trier'in kadın temsilleri hangi temalar ile düşünülebilir?
2. Lars von Trier'in kadın karakterlerin toplum ve erkek aktörler ile çatışmaları nelerdir?
3. Lars von Trier'in kadın temsillerinde kadınların hak ve özgürlük isteklerinin rolü nedir?

ÖNEM

Çalışma, Danimarkalı yönetmen Lars von Trier'in 2005 sonrası dönemine odaklanmaktadır. Trier sinemasında kadının nasıl temsil edildiği sorusuna cevap arama amacıyla olan bu çalışma ayrıca yönetmenin bu tarihten önceki filmlerine kısaca değinmiş ve bu filmlerdeki kadın temsilleri konusunda da bilgi vermeye çalışmıştır.

Çalışma, sinema tarihinde kadın temsili konusunda genel bir değerlendirme yapmaya çalışmış, onar yıllık dönemselleştirmeler içinde literatürde adı geçen filmlerde kadın temsillerini annelik/aşık genç kız ve tehlikeli kadın/baştan çıkartıcı kadın gibi zıtlık ilişkisiyle ele almıştır.

YÖK tez arama merkezinde yönetmen ve yönetmen sineması üzerine bu konuda yapılmış kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Sadece yönetmenin çalışma kapsamında ele alınan dönemin ilk yıllarına bakan bir araştırma

bulunmaktadır. Yine yönetmen hakkında kapsamlı bir çalışmaya da rastlanmamıştır. Bu sebeplerden çalışmanın alan araştırmalarında söz konusu eksikliği gidermesi açısından önemli görülmektedir.

SAYILTILAR

Bu çalışma aşağıda yer alan sayılılar üzerine şekillenmiştir:

1. Lars von Trier'in kadın karakterlere önemli roller verdiği ve sinemasının karakterini oluşturduğu düşünülmektedir.

2. Kadın karakterin yönetmenin sinemasında suç ile ilişkilendirildiği düşünülmektedir.

3. Kadın karakterlerin toplum ile ilişkisinde problemleri olduğu, bunun ise kendi kimliklerini korumak ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

4. Lars von Trier'in kariyerinin büyük bir bölümünde kadın karakterlerin merkezi olduğu düşünülmektedir.

SINIRLILIKLAR

Çalışma aşağıda yer alan sınırlılıklar çerçevesinde gerçekleştirilmiştir:

1. Çalışma 1980'li yıllardan itibaren sinema filmleri çekmekte olan Lars von Trier'in 2005 yılı sonrası 'Dogville' (2003), 'Manderlay' (2005), 'Antichrist' (2009), 'Melankoli' (2011), 'Nymphomaniac Vol I ve II' (2013) ve 'Jack'in İnşa Ettiği Ev' (2018) sineması filmleriyle sınırlandırılmıştır.

2. Çalışmada yer alan sinema tarihinde kadın temsillerinde son dönem filmlerde popülerlik etkisi göz önünde bulundurulmuştur.

3. Çalışmada yer alan sinemada kadın temsili konusu ana akım sinema ile sınırlandırılmıştır.

TANIMLAR

Temsil: Birinin veya bir topluluğun adına davranma anlamına gelmektedir. Temsil sanatta ise konu edilen bir olgunun benzerini yapmak, suretini çıkartmaktır.

Feminizm: 19. yüzyıldan itibaren görülen kadın kimliği ve hakları konusunda eylemlere bulunan ve teorik üretimlerde olan akımdır.

YÖNTEM

Çalışmanın araştırma modeli niteliksel bir yaklaşım çerçevesinde metinler üzerinden betimsel analizdir. Betimsel analize uygun olarak çalışma ile ilgili veri kaynakları çalışma kapsamındaki sorular sorularak incelenmiştir. Birincil ve ikincil kaynakların araştırıldığı literatür taraması kapsamında konuyla ilgili mevcut kitap, tez ve dergilerin ilgili bölümleri, ayrıca konu ile ilgili Trier'den başka yönetmenlerin filmleri de incelenmiştir. Konuyla ilgili çalışmalar, farklı görüşler ele alınarak özetlenmiş ve kuramsal açıdan Trier'in filmlerini çözümleyebilmek için bir yaklaşım tarzı oluşturulmuştur (Balıcı, 2016, s. 77).

Çalışmanın evreni Lars von Trier'in tüm filmleri olup, örnekleme ise Trier'in 2005 sonrası çektiği 'Dogville' (2003), 'Manderlay' (2005), 'Antichrist' (2009), 'Melankoli' (2011), 'Nymphomaniac Vol I ve II' (2013) ve 'Jack'in İnşa Ettiği Ev' (2018) filmleridir.

Araştırmada ele alınan film örneklerinde kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği betimlenmiştir. Filmlerdeki kadın temsillerinde ne gibi ortak ve farklı özellikler olduğu gösterilmiştir. Ana akım sinemanın ağırlıklı olduğu örneklerde dönemselleştirme onar yıllık dilimler ile sınırlandırılmıştır. Bu dönemselleştirmede kadın hareketleri ve toplumda kadın kimliği değişimlerinin olduğu ana noktalar ve olaylara önem verilmiştir. Dönemselleştirmede kullanılan sinema filmlerinde kadın temsillerinin toplumsal ve düşünsel değişimlerle paralellik gösterdiği görülmüş ve filmler bu kapsamlarda ele alınmıştır.

Trier'in sinemasında kadın kimliğine bakılırken filmlerde önemli görülen sahnelerdeki diyaloglara ve görsellere yer verilmiştir. Bu sahneler seçilirken Trier'in kadın karakterlerinin a) kendilerini ifade etmelerine, b) karşıtı olduğu görüşün temsilcileri (baba, eş, patron... gibi) yani otoriteyle olan diyaloglarına, c) kadın karakterleri tanımlayan aile, toplum ve cemiyet gibi kurumlar ile olan ifadelere ağırlık verilmiştir. Böylelikle Trier'in filmlerinde kadınların nasıl ifade edildiği bilgisine ulaşılmıştır.

Toplanan verilerin değerlendirmesinde tarih boyunca kadın temsilleri konusunda hakim olan kalıplar göz önünde bulundurulmuştur. Kadınların mitlerden gündelik alışkanlıklara kadar tanımlanmasında ikili zıtlıklar ile tanımlandığı görülmektedir.

Mitlerde kadınların "Meryem ya da seks işçisi, melek ya da öldüren cazibe olarak" ikili zıtlıklar biçiminde temsil edilmiştir (Çakır, 2011, s. 508). Trier'in filmlerinde de kadın bu zıtlık ilişkileri içinde düşünülmüştür. Filmlerdeki diyaloglardan çıkartılan betimlemeler ile kadın karakterlerin genel içindeki konumuna bu açıdan yaklaşılmıştır.

Trier'in 2005 yılı sonrası filmlerinde 'Amerika Üçlemesi' olarak bilinen üçlemenin iki filmi 'Dogville' (2003) ve 'Manderlay'de (2005) Grace karakterinin geleneksel baba otoritesinden kaçtığı görülmektedir. İlk filmdeki Dogville kasabasında toplumun içinde yabancı olarak temsil edildiği gözlemlenmiştir. İkinci filmde bulunduğu konaktaki kölelik düzenini kaldırmak istemiştir. Grace karakteri yukarıda geçen ikili zıtlıklar içinde düzen bozucu, baştan çıkartıcı şeklinde görülmektedir.

'Antichrist' (2009) filmindeki isimsiz kadın doğaya ait, cadılık ile ilgili kötülük sembolü şeklinde ele alınmıştır. Kadın karakteri, çocuğunun ayakkabısını yanlış bağlamasıyla annelik rolünü terk ettiğini göstermektedir. Gizemli güçler ile olan bağlantısı açısından doğa rolü anneliği reddetmesiyle ilişkilendirilmiştir.

'Melankoli' (2011) filmindeki Justine ise doğayla olan ilişkisiyle temsil edilmiştir. Dünyanın sonununu huzurla bekleyen Justine, sosyal rolü olan iyi çalışan ve iyi eşi reddetmiştir. İkili karşıtlıklar içinde baştan çıkartıcı kadın kimliğini filmin küçük bit sahnesinde olsa da göstermektedir.

'Nymphomaniac Vol I ve II' (2013) filmindeki Joe ise cinsel kimlik açısından kadından istenilen rolleri terk etmiştir. Film boyunca kendi kişisel isteklerini yaşama arzusunda olduğu görülür. Yine ikili karşıtlıklarda baştan çıkartıcı kadın imgesine uygun düşmektedir. Joe, evlenir ve çocuk sahibi olur. Ancak bu dünyayı kolaylıkla terk etmiştir.

Kadın karakterlerin ana karakter olduğu bu filmlerde Trier'in günahkar, kötülük yapabilen, idealleri uğruna toplumsal kuralları hiçe sayan kadın imgesini kullandığı söylenebilir.

Çalışma kapsamında ele alınan son film 'Jack'in İnşa Ettiği Ev' (2018) filminde kadınların kurban olduğu görülmektedir. Bu film de Trier'in kadın

karakteri merkezden aldığı edilgen hale getirdiği söylenebilir. Çalışmadaki ikili karşıtlıklar düşüncesinin bu filmde işlev kazanmadığı söylenebilir.

Çalışmada ele alınan diğer Trier filmlerin Trier'in sinema anlayışını kavramak adına yer verilmiştir. 2000'li yılların başına kadar ki filmlerinde yönetmenin kadın kimliğine verdiği ter yukarıda söz edilen diyaloglardan elde edilen ifadeler ve ikili karşıtlıklarla ele alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SİNEMADA KADIN TEMSİLİ, TEMSİL VE FEMİNİZM

Bu bölümde temsil kavramı, sinemada kadının temsili ve feminizmin sinemaya bakış açısı kısaca ele alınmaktadır. Feminizmin çalışmaya dahil edilmesinin nedeni, sinemada kadın temsili sorununun feminist kuram ekseninde gerçekleştirilmiş olması, 'kadın temsili' ifadesinin sinemada feminist kuramcılar tarafından tartışılmasıdır. Lars von Trier sinemasında da kadın temsilini bazı ortak özelliklerinin çıkartabilmek için feminist düşünce ve sinemaya getirdiği yorumdan faydalanılmaya çalışılmıştır.

1.1. TEMSİL

Temsil kelimesinin kullanım alanları geniştir. Temsil kelimesinin TDK'da şöyle tanımlanmıştır: "Birinin veya bir topluluğun adına davranma", "söz gelişi" (TDK, 2019). 'Temsil' kelimesinin Latince kullanımı ise eski Yunan kültüründe "var kılmak, ortaya koymak" anlamına gelmektedir. Cansız nesnelere için kullanılan bu anlam sonraları "bir sunuş, tasvir, resim yapma ya da bir oyun sahneleme" etkinliği olarak tanımlanmıştır. On beşinci yüzyıl batı kültüründe yaygınlaşan bu tanım, on yedinci yüzyılda "yeri alınan herhangi bir varlığa işaret etmek için" kullanılmıştır (Pitkin, 2014, ss.233-235 ss.239). Hall'ın aktardığı şekilde İngilizce'de 'temsil' kelimesi ise şu anlamlara gelmektedir (2017):

1. Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek , resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır; zihnimize ya da duylara onun bir suretini yerleştirmektir. Örneğin, "Bu resim Habil'in Kabil tarafından öldürülmesini temsil ediyor" cümlesinde olduğu gibi.

2.Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir. Örneğin "Hristiyanlıkta, haç İsa'nın çektiği acıları ve çarmıha gerilmesini temsil eder" cümlesinde olduğu gibi (s. 24).

Diller, birer temsil aracıdır ve kelimeler her zaman bir şeyleri ifade etmektedirler. Fransız ressam Rene Magritte'in ünlü tablosu "Bu Bir Pipo Değildir" (Görsel 1) bu konuda temsili etkili bir şekilde anlatmaktadır. Resimde bir pipo resmi ve altında 'bu bir pipo değildir' yazısı görülmektedir. Yazı görüntüye işaret etmektedir. Ama gerçekte görülen bir pipo değil, piponun resmidir. Bu yüzden Magritte'in resmi, temsil ve anlam konusunda kaygan bir ilişki olduğunu söylemektedir. Temsil edilen ile temsil edenin aralarındaki bağın kesin ve güçlü olarak düşünülmemeyeceğini göstermektedir.



Görsel 1. Rene Magritte "Bu Bir Pio Değildir" (1929), Tuv. Üzr. Yağlıboya,60.3 x 81.1cm

Stuart Hall, temsilin tanımının yetersiz olduğunu yazmaktadır (2017):

Temsil, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçasıdır. Şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını içerir. Ama bu, kısa süre içinde keşfedeceğimiz gibi, basit ve dolambaçsız bir süreç olmaktan çok uzaktır (s.23).

Hall, temsilin bu karakterinden hareketle, konuyu daha iyi anlamak adına temsil teorilerini üç başlıkta toplamıştır: (1)Yansıtmacı yaklaşım (2) kasıtlı yaklaşım (3) inşacı yaklaşım (Hall, 2017: 35,36).

Yansıtmacı yaklaşım, temsil araçlarının dünyayı olduğu gibi göstermesidir. Diller ve imgeler doğadaki şeyleri yansıtan bir ayna görevindedirler (Hall, 2017, s.35). Bu yaklaşım gerçekte olanın gösterildiğini iddia etmekte, ancak olanların altındaki düzeni eleştirel denilebilecek boyutlarını da göstermediğini söylemektedir. Kadın kimliğinin eve ait olması, onun annelik görevinin tek görevi olması yansıtmacı yaklaşım için eleştirel yönere sahip değildir. Çünkü toplumda kadınların çoğu annedir ve anne olmak onların görevidir. Seçme hakkı yok gibi düşünülmektedir.

Kasıtlı yaklaşım ise yansıtmacıya göre temsilde bulunan kişinin niyetleriyle bunu yaptığını söylemektedir (Hall, 2017, s.35). Bireylerin dünyayı görme tarzları, kültürler, ideolojileri, kendisine özgü bakış açıları temsilde etkilidir. Yansıtmacı yaklaşım niyetlerin olmadığına emin iken kasıtlı yaklaşım niyetleri önemsemektedir. Buna göre de kadının temsiline onu temsil edenin, mesela yönetmenin niyetleri önemli görünmektedir ve bu araştırma konusu yapılmaktadır.

İnşacı yaklaşım, anlamı insanların inşa ettiğini söylemektedir. Kasıtlı yaklaşım bireyin niyetlerini önemsemektedir. İnşacı ise temsildeki dilin kendisini önemsemektedir. Onun kuruluşunun nasıl olduğunu araştırmaktadır (Hall, 2017, s. 36). İnşacı yaklaşım için araştırma konusu dilin kendisidir. Richard Leppert "Sanatta Anlamın Görüntüsü" adlı kitabında bu konu hakkında şunları yazmıştır (2009):

Herhangi bir imgenin "görünüş" tarzı, kısmen, belirli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri tarafından belirlenir. Teamül, kısaca tanımlamak gerekirse, herhangi bir işi toplumun onay verdiği belli bir tarzda yaparken izlenen yoldur. Örneğin yemekleri parmakla değil de çatal, kaşıkla yemek toplumsal bir teamüldür; aynı şekilde ağız silmek için elbisenin kolunu değil de peçeteyi kullanmak da (bir şeyin teamül olması toplum tarafından kabul demektir). Teamüller bir şeyin nasıl yapılacağına önceden kestirilmesinin sağlar. Davranışları ya da üslupları tahmin edebilmemizi sağladığı için rahatlatıcıdır teamüller. Ama tabii bıktırıcı noktaya ulaşabilir ya da davranışlarımızı haddinden fazla kısıtlayabilir de (s.23).

İnşacı yaklaşım teamülleri araştırmaktadır. Teamüller temsil konusundaki araştırmalarda, kod, söylem, iktidar gibi ifadeler ile karşılanmaktadır. Teamüller temsil konusunda önemlidir. Temsillerdeki işlevi belirleyici, kontrol edici olduğu söylenebilir. Teamül, bu yüzden anlamın toplumsal yönünü karşılamaktadır. Anlam, toplumsal ilişkilere göre oluşmaktadır (Hall, 2017, s.40).

Temsil kavramında sorunlu olan yönünün başkasını ifade ederken onun nasıl yorumlandığıdır. Bu yorumlamanın toplumsal bir boyutu vardır. Kimliklerin temsilinde “özellikle de Batılı toplumlarda insanların muğlak olmayan biçimde erkek ya da dişi olduğuna bizi inandıran (bizatihi bedenlerimiz değil) toplumsal cinsiyete dair fikirlerdir” (Bilton, akt. Göker ve Göker, 2009, s.133). Leppert buna 'teamül' kelimesiyle yaklaşım göstermektedir. Leppert, teamül örneklerini gündelik sıradan eylemlerden vermiştir. Kadın olmanın teamülleri örnek olduğunda iyi anne olmak, evcimen olmak, güzel olmak, duygusal olmak gibi kadın teamülleri akla gelmektedir (Leppert, 2009, s.153-156).

Temsil ve kimliklerin temsil edilmesi de buraya kadar anlatılanlara göre belli bir bakış açısının sonucudurlar. Çalışma, Lars von Trier'in sinemasında kadın temsilinin nasıl gerçekleştirildiği sorusuna cevap bulurken nasıl bir bakış açısının filmlerde etkili olduğunu sorun etmektedir. Buna cevap vermek adına kadın temsilleri üzerine eleştirel açılar üretmiş olan feminist düşünce ve sinemada kadın temsillerine bakmak gerekmektedir.

1.2. FEMİNİST TEORİDE KADIN TEMSİLİ

Çalışmanın başlığında geçen kadın temsili sanatta feminizmin bakış açısını gerekli görmeye neden olmaktadır. Bu sebepten çalışmada feminizme, kadının genel olarak temsili konusunda feminizmin ne söylediğine yer verilmesi gerekli görülmüştür.

'Feminizm' kelimesi 19. Yüzyılın sonlarına doğru batı kültüründe kullanıma girmiştir (Humm, 2002, s.17). Kelime, kadınların özgür iradeli varlıklar olduğunu, erkeklerin iktidarında sadece ev içi rollerle sınırlı kalmak istememelerini işaret etmektedir. Ancak kelimenin bu temel anlamı yöntem ve tavır olarak tarih boyunca farklılıklar göstermiştir. Feminizm, tek biçimli bir teori olmamıştır. Bu sebepten feminizmin tek bir tanımı da yoktur. Feminizm diğer teorilerle ilişkide olmuştur. Bunların içerisinde Psikanaliz, Marksizm, Varoluşçuluk, Yapısalcılık gibi teoriler yer almaktadır (Donovan, 2010).

Genel olarak literatürde feminizm, kendi tarihi içinde üç farklı dalga ile düşünülmüştür. 1960'lara kadar ilk dalga, 1960'lardan doksanların başına ikinci dalga ve doksanlardan bugüne gelen son dalga. Feminizmin çok tanımı olsa bile bunların arasında ortaklıklarda bulunmaktadır: "Feminizmin tüm çeşitleri şu üç varsayımı doğru kabul eder: Toplumsal-cinsiyet (gender) kadını erkeğe oranla çok daha fazla ezen bir yapıdır; bu yapıyı kuran ve destekleyen ataerkil düzendir; cinsiyetçi olmayan bir toplum yaratabilmek ancak kadınların deneysel bilgisine başvurarak mümkündür (akt. Pekerman, 2010, s.37).

1950'li yıllardan itibaren feminizm ataerkil düzeni eleştirmiştir. İlk ortaya çıktığı zamanlardan bu yana feminizm, bu tavrını farklı söylemlerle gerçekleştirmeye çalışmıştır. Birinci dalga feminizm bu değişim için mücadele etmiştir. "On dokuzuncu yüzyıl feministleri, kendi egemen beyaz erkeklerin ve onların devletinin önyargılarını (ve daha da fazlasını) keşfediyorlardı" (Mitchell akt. Taş, 2016, s.169). Bu keşif ile beraber kadının rolünün sadece ev içi anne rolü değil kamusal alanda diğer rollerde olduğu düşüncesi yaygınlaşmaya başlayacaktır.

Feminizm kelimesi 1960'lı yıllar ve 1970'lerde yaygınlık göstermiştir (Pekerman, 2012, s.37). 1970'li yıllar feminist hareketin eleştirel yöntemleri benimsedikleri ve siyasi eylemlerine devam ettikleri zamanlar olmuştur. Bu

dönemde teori olarak feminizm, akademi kurum içinde kendisine yer bulmayı önemli görmüştür. Kurumsal anlamda güçlenme amacı, bu dönemde belirginlik kazanmıştır (Humm, 2002, s.32). Bu yüzden teorik araştırmalar siyasi eleştirel tavırlar bir araya gelmiştir. Özellikle bu yıllarda "kadın Hareketi'nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya" başlanılmıştır (Smelik, 2008, s.2).

Simone de Beauvoir'ın "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözü cinsiyetin biyolojik olarak tanımlanmaması gerektiğini önermektedir. Beauvoir'in kadın olunur sözü, cinsiyetin toplumsal yönünü gösterme amacıyla olmuştur. Toplumsal cinsiyet, cinsel rolleri toplum ve kültür ile meydana geldiğini, kişilere yüklediğini ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet, bireylerin kadınsı ve erkeksi rolleri kabul etmesi, onlara uydurulmasıdır. Bu dönemde kadının sosyal rolleri terk etmesi savunulurken, evli ve çocuklu kadınların bu rolleri üstlerine alırken yaşadığı sorunlar önem kazanmıştır (Sevim, 2005, s.51). Beauvoir'in "kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak" sözü de kadınların biyolojik kimliklerini benimseyerek yeni bir kuşağı içlerinde taşıdıklarını söylemektedir (Taş, 2016, s.170). Kadın kimliğinin temsili açısından toplumun kadına sunduğu kadınlık temsili ile bedeninin tanımlanması karşısında feminizm, kadın fikrine yeni açılımlar getirmeye çalışmıştır.

1990'ların başlarıyla 3. dalga feminizm hareketi başlamıştır. Bu dönem kendisinden önceki feminist dalgayı bazı yönlerden eleştirmiştir. Eleştirinin başında da feminizmin üst ve orta sınıf kadın özelinden düşünülmüş olmasıdır (Taş, 2016, s.171). Bu dalgada kadınlık düşüncesi evrensel anlamda kabul görmüştür. Beyaz ve orta sınıf batılı kadının sorunları kadar siyah ve başka etnik grupların veya sınıflardaki kadın kimlikleri ve sorunları ele alınmaya başlanmıştır (Taş, 2016).

Üçüncü dalga feministler daha çok kadına şiddet, cinsellik, kadının güçlendirilmesi gibi mikro politikalarla ilgilenmişlerdir. Ayrıca içerik açısından diğer iki dalgaya göre çok daha çeşitli konular üzerinde durmuşlardır. Üçüncü dalga feminizm özellikle kadınları sınırlayan ve baskı altında tutmaya çalışan konularla ilgilenmiş ve toplumsal değişime gidecek yolu açacak unsurlar olarak da bilinçlenmeyi artıran eylemciliği ve geniş tabana yayılmış eğitimi görüp desteklemişlerdir. (s.171).

3. dalga feministler bireycilik olarak kabul edilebilir kimlik düşüncesine sahip olmuşlardır. Bireysel olan, değerli olurken siyasi ve diğer kimlikler

bireysellik ile değerlendirilmiştir (Taş, 2016, s.172). Temsil açısından belli bir görüşün tipik temsilcisi kadın fikri yerine kişiselliğiyle kendisi olan kadın fikri önem kazanmıştır. Birey, sınıfa bağlanmamış sınıf yerine bireyin kendisi geçmiştir. Bu dönem feminist hareket öteki kadınlar üzerine düşünmüştür. "Lezbiyen, Üçüncü Dünya ve işçi-sınıftan feministlerin çoğulluğun üzerini örtmüş olduğu heteroseksist ve ırçı kabulleri" nasıl ortaya çıkartılabileceği bu dönem feminizmin sorunlarından olmuştur (Humm, 2002: 37).

Genel olarak feminizm tarihi içinde kadın kimliği, toplumsal yönü olan karaktere sahip olmuştur. Doğuştan kadın kimliği biyolojik olarak kabul görürken, toplumsal roller açısından kadın kimliği tarih boyunca kadınlara öğretilmiş, kabul ettirilmiştir. Feminizm bunun yöntemlerinin çok katmanlı olduğunu iddia etmektedir. Aile, okul, üniversite gibi toplumsal ve siyasi kurumlar, annelik, iyi eş, aşık olunacak kadın gibi roller güzellik, gençlik ve saflık gibi değerler toplumsal kabuller ile kadınlara sunulmaktadır. Bu yollardan bir tanesinin de sinema olduğu söylenebilir.

1.3. SİNEMADA FEMİNİST TEORİ

Sinema sanatı kendi tarihinin başlangıcından bu yana gerçeklik açısından ele alınmıştır. Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balazs gibi ilk dönem kuramcılar sinemada gerçekliği sinemanın biçimsel dili ile yorumlamışlardır (Andrew, 2007). Sinema aygıtının gerçekliği nasıl yorumladığı sorunu daha çok montaj, kurgu, ışık, iç çekim, dış çekim gibi teknik sorunlar ile anlaşılmıştır.

Sinemada cinsiyet, etnik kimlikler, sınıfların temsillerine gelindiğinde ise biçimci yaklaşımlar yetersiz kalmaktadır. Bu konuları ele almak konusunda Marksizm, göstergebilim, feminizm, psikanaliz, queer kuramı gibi yöntemler tercih edilmektedir. Bu teoriler sinemadaki kimliklerin nasıl temsil edildiğini eleştirmektedirler. Bunu gerçekleştirirken de doğruluk-yanlışlık eksenine bakmamaktadırlar. Temsillerdeki önerilen görünüşleri eleştirmektedirler. "Kadınlar, kadınların sembolik olarak yanlış tasvir edilmelerinin gücünün bilincine vararak ve bunu eleştirerek feminist olurlar" (Humm, 2002, s.19). Bu yaklaşımlar için kültür, bireye dolaylı veya doğrudan baskılamalarda bulunmaktadır. "Kadınlar, egemen kültürün oluşturduğu "kadın imgeleri"ni kendi

içlerinde taşırlar ve değişim yolunda ilerlerken yalnızca dışsal baskı ve engellerle değil, kendi içlerinde taşıdıkları bu egemen kùltür tanımlarıyla da mücadele etmek zorunda kalırlar" (Berktaş, 2012, s.18).

1960'lı yıllardan sonra feminizm veya kadın araştırmaları için kùltürdeki kadın kimliği bir baskılama görevini taşımaktadır. Özellikle popüler kùltür bu araştırmalar için önemli bir alan haline almıştır. Sinema gibi ticari kaygıları yüksek olan bir sektörde kadınlık, toplumsal anlamda kabul gören işaretler ile gösterilmektedir. Feminizm gibi eleştirel yaklaşımlar için sinema, televizyon, moda, gazeteler gibi medyalar eğlencelik, boş zaman etkinliği değildirler. Bunlar kadınlara ne olmaları gerektiğini söylemektedirler. Feminist düşünce tümüyle sinemayı ele almamış onun paralelinde medya üzerine de düşünmüştür: "Medyaya ilk feminist yaklaşımlar, medyadaki egemen kadın imajlarının, kadınların ve erkeklerin doğası, kadınlar ve erkekler, karı ve kocalar, anneler ve babalar tarafından oynanan uygun roller hakkında yerleşik inanışları yayma ve sürdürmedeki rolüyle ilgileniyordu" (Gledhill, 2017, s.452).

Feminist sinema teorisi kadınların sinemadaki temsilinin politik ve estetik araştırmasını yapmaktadır. Kadın sineması önerisiyle kadınların ürettiği filmler, kadınlara hitap eden filmler ve kadınlarla ilgili filmleri sunarlar (Timisi, s.158). Feminist sinema teorisinin ana ilgiyi " 'kadın olarak kadın'ın kitle iletişim araçlarında temsil edilmedikleri ve bu durumun sinemasal sunum içinde her zaman olan ve olması gereken bir durum olup olmadığıdır" (Özden, 2014, s.194). Bu amaç aynı zamanda feminist edebiyat eleştirisinin de amaçlarını karşılamaktadır (Humm, 2002, s.26). Humma'a göre feminist edebiyat eleştirisi dört sorun etrafında çalışmıştır (Humm, 2002):

İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi (...).İkincisi, kadın yazarların görünmezlikleri (...) Üçüncü olarak, feminist eleştiri okurlara yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla 'feminist okur' sorunuyla karşı karşıya gelir (...)Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla bizim de feminist okurlar olarak edimde bulunmamızı sağlama amacı taşımasıdır (s.26).

İlk amaç sinema perdesinde eril dilin ele alınmasıyla benzerlik göstermektedir. Ayrıca erkek sayısının sinema sektöründe fazla olması kadın sinemacıların geri olanda kalmasına neden olmaktadır. Sinema eserlerinin incelenmesinde tipik bakış açılarını geride bırakma amacı, filmlere başka

açılardan bakmayı önermek ile sonuçlanabilecektir. Bu da film izleyicisinin eleştirel bir seyir yaşaması anlamına gelecektir.

Feminist sinema eleştirisi ve teorisi ilk dönemlerinde Marksizm'den yararlanırken devam eden süreçte göstergebilim ve psikanalizden faydalanmıştır (Özden, 2014, s. 192). Laura Mulvey, göstergebilim yardımıyla sinemada gizil anlamlara ulaşılabilirliğini düşünmüştür. Göstergebilimi ilk olarak sistemli inceleyen Claire Johnston'un çalışmaları olmuştur (Smelik, 2008, s.4). Göstergebilim ile sanatsal biçimi anlatım aracı olarak görmüşlerdir (Derman, 1994, s.2). "Dişil öznenin bu yapı içinde kendine yer bulabilmesi imkansızdır. Kurgu 'kadın' kendini, kadınların kendilerini temsil edemedikleri anlamsız bir hiçlik içinde bulur" (Smelik, 2008, s.12). Perdedeki kadın imgeleri ataerkil ideolojilerin üretimidir. Doğal ve gerçek kadın değildir (Özden, 2014, s.195). Kadın, sinema anlatısında var olan kişidir. Gerçek değildir. Öykü içinde meydana getirilendir (Derman,1994, s.2).

Laura Mulvey ve Claire Johnston erken feminist sinema kuramcıları olarak kabul görmüştür. İki araştırmacının göstermek istedikleri "cinselliğin sunumunda erkek egemenliği" ilişkisi olmuştur (Smelik, 2008, s.10). Claire Johnston'ın 1973'de makalesi "Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması" feminist sinema teorisi ve pratiği üzerine yazılan ilk makalelerden kabul edilmiştir (Smelik, 2008, s.12). Johnston'un çalışması ana akım sinema karşısına avangard, deneysel ve sol görüşlü bir film anlatısı koymayı önermektedir. (Smelik, 2008, s.12). 1980'in başında Laura Mulvey ve Sally Potter teorileri uygulamaya yönelmişlerdir. Ancak avangard sinema ana akım sinema endüstrisini etkileyecek güçte olamamış, sınırlı kalmıştır (Arslantepe, 2010, s.4). 1990'larda Teresa De Lauretis kadın sinemacıların ana akım içerisinde yer alamayacaklarını savunmuştur. Lauretis için kadın sinemacılar gerilla tarzı sinema yapabilirlerdi (Arslantepe, 2010, s.6). 1990'larda Hollywood sinema endüstrisine yoğunlaşan feminist araştırmalar tarihsel incelemeler yapmıştır. Endüstrinin geçmişinde kadın temsilleri üzerine detaylı araştırmalar gerçekleştirmişlerdir (Smelik, 2008, s. 21).

Psikanaliz feminizmde ilk zamanlar eleştirilmiştir. Eleştirilen psikanaliz Amerikan Freudçuluğu olmuştur: "Özellikle, doktrinleri 1940 ve 1950'lerde ideoloji biçimini alan ve erkek egemenliği konusunda kadınların beyinlerini yıkayan revizyonist Amerikan" Freudçuluğu (Donovan, akt. Özden, 2014, s.192).

1970'lerde Juliet Mitchell'in çalışmalarıyla psikanaliz ve feminizm arasında bir bağlantının gerekliliği olduğu önerilmiştir (Özden, 2014, s.193).

Mulvey gibi araştırmacılar psikanalizden etkilenmişlerdir. Özellikle Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın düşünceleri feminist sinema teorisinin psikanaliz ile olan ilişkisinde etkili olmuştur. Mulvey gibi araştırmacılar için sinemadaki bakış eril bakıştır. Erkek egemen gösterme tarzları kadın kimliğini düzenlemekte onları haz alınacak nesnelere dönüştürmektedirler. "Eril bakış", feminist film teorisinin önemli kavramlarından olurken skopofili yani gözetleme isteği sinemada seyredilen kadın kimliğinin durumunu ifade etmiştir (Smelik, 2008). Smelik için eril bakış için düzenlenmiş olan çekici kadın imgesi olarak vamp kadın bu konuda iyi bir örnek olmaktadır (Smelik, 2008).

Vamp karakterin, örneğin Greta Garbo ya da Marlene Deitrich'in cinsel belirsizliği, dişil seyircinin homo-erotik bir haz duymasına izin verir. Bu haz için özellikle erkek gözlerinin dolayımına ihtiyaç yoktur. Dolayısıyla, vamp karakterin yarattığı belirsizlik, dişil seyirci adına bir görsel haz kaynağı olabilir. Koch'a göre vamp, şeyleştirici nazarın etkisinin ötesinde kadınlığa dair aykırı imgeler sunduğundan, fetişleştirilmiş bir kadından ziyade, fallik bir kadındır (s. 8).

Claire Johnston da aynı doğrultuda düşünerek bir yazısında, eğer bir kadın sineması ortaya çıkacak ise, bunun "Gelenekler ve form açısından radikal bir kopuşa yol açması gerektiği" şeklinde belirtmiştir. Dolayısıyla, feminist film teorisi en başından beri, politika ile haz arasında var olan bir gerilimi barındırmaktadır (Smelik, 2008, s. 18).

Sinemada gösterilen kadın figürler, gerçek hayattakinin benzeri olarak düşünülür. Sinemanın gerçeği olduğu gibi göstermesi bu konuda etkili olmuştur. Ama Molly Haskell ve Marjorie Rosen Hollywood sinemasının 'gerçek' kadını değil "sadece ideolojik anlam yüklü 'kadınlık'a ait klişe imgeler" ürettiğini yazmışlardır (Smelik, 2008, s.2).

Kadın konusundan sinemaya karşı olan genel yaklaşım "sinemanın özü itibarıyla dikizci ve gözetlemeci" olduğudur (Ryan ve Kellner, 2010, s.219). Mario Pezzella bu tarz sinemaya gösteri sineması adını vermektedir. Gösteri sineması, kahramanı erkek olan ve onun yolculuğunu izlendiği sinemadır (Pezzella, 2006, s.59). Pezzella, Amerikan sinemasının kalıplaşmış formülünü eril bir bakış üzerinde yükseldiğini söylemektedir. Gösteri sineması hakim temsil modellerine sahip, izleyiciye hayal dünyası sunmaktadır. Pezzella'ya göre sinema

tarihi kadar eski olan bu tarz, 1980'li yıllarda Rambo, Rocky gibi filmlerden güncel süper kahraman filmlerine kadar hala vardılar. Gösteri sineması avangard sanata karşı oldukça tipik ancak kitlenin isteklerine uygun görünmektedir (Pezzella, 2006).

Avangard resim, on iki ton müziği ve 1900'lerin romanı öznenin antik görüntüsünün fragmanlara ayrıldığı, parçalandığını gösterirken, Hollywood sineması kahramanın macerasının, cesur kişiliğın, insancıl etiğın hala olanaklı olduğu son kale gibiydi. Öznenin gelişiminin öyküsü gerçeklikte olanaksızlaştıkça, gösteri sineması tanıdık ve modası geçmiş ideolojisini yeniden öne çıkardı ve yitik deneyimin hayali bir tazminatını sundu (s.60).

Pezzella, psikanalitik göndermelerle izleyicinin gösteri sinemasındaki temsilden nasıl keyif aldığını ve etkilendiğini yazmaktadır. Ben ideali, baba ideali, "çocuksu derin" katmanlar gibi ifadeler ile sinemanın izleyicinin ruhsal sürecinde uyumlu onu besleyen özellikte olduğunu söylemektedir. Bu yüzden sinema perdesi göz alıcı, izleyicinin narsizmini besleyen, onu röntgenci hale getirebilmektedir (Pezzella, 2006, s.61-63). Özellikle dünya sinemasında yeri her zaman sağlam olan Hollywood sineması gösteri sinemasının dilini kurmuştur. "Hollywood anlatı filmi biçiminin, erkek izleyiciyle film arasında yarattığı narsistik süreklilik ya da birlik duygusu sayesinde, pasif kadınların erkek iktidarının gerçekleştiği bir zemin haline geldiği kadın sevmez bir toplumsal yapı oluşturduğu ileri sürülmeye itmiştir" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 221). Hollywood sistemi kimi yazarlarca eleştirilmiştir. Feminist yazar Molly Haskell, Hollywood melodramlarının "ev kadınları için duygusal porno" olduğunu yazmıştır (Gledhill, 2017, s.451). Tarih boyunca genel eğilim olan kadının duygusallığa, kalbe, gözyaşına önem vermesi Hollywood sinemasındaki hakim temsillerin kodları olmuştur.

Mulvey için dikiz hakkı sinemada erkeklere aittir. Buna da anlatım ve sinemasal teknikler neden olmaktadır. Klasik sinemada anlatı yapısı erkek karakteri etkin kılmaktadır. Filmin dramatik boyutu erkek çevresinde gerçekleşmektedir. Seyirci, erkek kahraman ile özdeşleşmektedir (Arslantepe, 2010, s.4). Derman bu durumu şöyle açıklar (Derman, 1994):

Mulvey'e göre, geleneksel sinema müzikaller dışında anlatı ve seyirliği birleştirmiştir. Kadın geleneksel anlatı filminde seyirliğin vazgeçilmez bir ögesidir. Ancak burada kadının görsel varlığı öykünün akışına karşı hareket eder, özellikle erotik anlarda hareketin akışını dondurur. Bu nedenle, bu yabancı varlık anlatıyla birleşmelidir. Önemli olan kadın kahramanın kışkırttığı, daha doğrusu temsil ettiği. O, erkekte sevgi ve korkuyu ilham eden, erkeğin onun için

duyduğu diğer şeyler ve kendi istediği gibi davranmasına neden olmandır. Kadın kendi için en ufak bir öneme sahip değildir (s.9).

Kadının edilgen olarak bakılma konumu ve erkeğin etkin bakma zevki, sinemanın sunduğu doyumlar ve zevkler arasında, en önde gelenidir. "Scopophilia" olarak tanımlanan ve hazzın kaynağı olaya bakma/bakılmayı Freud, erotojenik bölgelerden bağımsız işleyen bir dürtü olarak görür. Bu dürtü özellikle çocukluk döneminde bastırılmıştır ve özel şeylere merak biçiminde kendini gösterir. Çocuklar başka kişilerin genital bölgelerini, bedensel işlevlerini ve erkeklik organlarını merak ederler. Freud bu meraklar üzerine, "scopophilia - görme severlik kuramını" geliştirmiştir. Çocukken başkalarını gizlice izleyerek duyulan zevk, yetişkinlikte de başka biçimlerde varlığını sürdürmektedir. (Derman, 1994, s.6).

Avrupa ve Amerika'da feminist hareket 1970'li ve 80'li yıllarda erkek egemenliğini tecavüz ve pornografi gibi sorunları düşünmeye başlamıştır (Ryan ve Kellner, 2010, s.216). Bu dönemde kadın sinemacıların sayısında bir artış olmuş, feminist teori akademik ve akademik dışı yaygınlık göstermiştir Ryan ve Kellner, 2010).

Sinemada kadınlar dikizlenme nesnelere olmaktan sıyrılıp daha gerçekçi ilgi odaklarına dönüştükçe, cinsiyet karşıtlıklarının olmadığı, cinse ait özelliklerin tek bir cinsel konuma bağlanmaksızın özgürce dolaşıma sunulduğu bir dünyaya işaret eden, ontolojik çerçeve dışında tanımlanmış bir cinsiyet gerçekçiliğinin ortaya çıkmakta olduğunu düşündürür (...) Eğer cinsel konumların sınırlarını tayin eden şey temsillerse, bu dönemde kadın ve erkek sinemacıların bu tür konumların belirlenimsizliğinin altını çizen alternatif temsiller geliştirmeye başlamış olmaları dikkate değer bir gelişmedir (s.232).

Sinemada kadın temsili izleyici için seyredilmesi keyif veren bir imge olarak görülmektedir. Sinema tarihi boyunca bu yaygın olmuştur. Günümüzde de bu durumun devam ettiği söylenebilir. Buna karşılık sinema filmlerinde kadının bu tarz gösteriminin dışına çıkmak isteyen örneklerin de arttığı görülmektedir. Sinema eğitimi almış kadınların sinema endüstrisine girmeleriyle ekranın gerisinde çalışan kadınların sayısı artmıştır. 1980'lerden itibaren kadın hareketinin "pozitif ayrımcılık" kavramının yaygınlaşması, medya ve kültürde kadın kimliğinin sorgulanması ve değişimler meydana getirmesine neden olmuştur (Timisi, 2011, s.161).

1.4. SİNEMADA KADIN TİPLEMELERİ

Her sinema filminde farklı kadınlar görülmektedir. Farklı zamanlarda çekilen ya da aynı dönemde çekilen filmlerde, film türlerinde farklı kadınlar bulunmaktadır. Kadın araştırmaları ve feminist teoriye göre kadınlık belli kalıplar içinde tanımlana gelmiştir. Kadın araştırmaları ve feminist teoride sinema sanatı kadınlara kimliklerini kazanması ve vurgulaması adına temsiller üretmiştir. Bu görüşün sinema tarihine de yansıtılabileceği önerilebilir. Kadın araştırmaları ve feminist teoriye göre sinema kendi tarihinin ilk zamanlarından itibaren kadınları filmlerde "cinsel nesne" olarak göstermeye başlamıştır (Avcıoğlu, 2015, s.116).

Sinema tarihinde kadın imgesini araştırırken birbirine yakın veya paralel olabilecek farklı düşünceler önerilebilir. (1) Türler ve kadın kimliği, (2) kadın rollerindeki tipiklikler, (3) ana akıma karşı alt akımlarda kadın temsili, (4) kültürel farklar ve tarihsel arka planlar ile ülke sinemaları ve kadın temsilleri bunlardan birkaçı olarak önerilebilir. Bunlara ek olarak Chirsitine Geldhill'in pembe diziler üzerine yaptığı araştırmasında "cins ürünü" adına verdiği bir bakış açısı da mümkündür (Glendhill, 2017, s.459).

Gledhill, genre kategorisini "ona ait olan bireysel kurguların benzer hikayeler, klişeler, düzenlemeler, temalar, stil, duygusal etki vs. açısından bir araya toplanabilme" olarak tanımlamaktadır (Gledhill, 2017, s.459). Tür kategorisi, kadın ve erkek şeklinde bir ayrıma gittiği gibi alt ayrımlara kadınların kendi içlerindeki sınıfsal, eğitsel ekonomik, yaşam tarzı ayrımları da gündeme getirmektedir. Buna göre farklı kadın tipleri gösterilirken çoğulcu bir model izlenmiş gibi durmaktadır. Ancak tür kategorisi "üretim sürecinin standartlaştırmakla kalmayıp bir izleyici kitlesinin stabilize etmeye de" yaramaktadır (Gledhill, 2017, s. 463). Genre kategorisi cinsel kimlikler arası farkı göstermek için uygun araçlara sunmaktadır (Gledhill, 2017):

Bunlar bir arada 'cinsin geleneksel/tematik yapısını oluşturan belirsiz bir anlamlar ve tutumlar yığını, felsefi bir diyalektiği' temsil eder. Bu esnek değişen zıtlıklar dizisi içinde maskülenlik/feminenlik karşıtlığı oyun dışı kalan ideolojik gerilimlerden birini oluşturur. Westernde tipik bir şekilde maskülenlik vahşilik/ bireysellik/özgürlükle vefeminenlik medeniyet/topluluk/ kısıtlama ile özdeşleştirilir ama bu, silahlı soyguncu westernlinin filmi tanımlayan cinsin sosyal düzen temsiline nasıl dahiledileceği sorununu ortaya çıkarır (s.466).

Tarih boyunca kadınlar ev içi rolleriyle ele alınmıştır. İyi bir aile için iyi bir anne olmak kadınlara verilmiş görev olmuştur. Bu rol, toplumsal ahlakın taşıyıcısı olarak kadın kimliğini kurgulamıştır. Kadınlar iş hayatlarına girememiştir. Her toplumda çoğu meslekler erkeklere ait olarak görülmüştür. Bu yüzden kadınlar toplumsal hayatta çok görülmemiştir. Tarım toplumlarıyla beraber görülen bu algılama iyi anne kimliğini vurgulamıştır. İyi anne kimliği toplumsal ahlakın savunucusu, bu kurallara göre hareket eden unsur olmuştur. Sinemadaki türler açısından bakmak gerekirse romantik, romantik komedi gibi türlerde bu kadın kimliği vurgulanmıştır. Geleneksel sinemada kadınların ya iyi ve güvenilir bir eş ya da bir seks işçisi olarak ön plana çıkmasına dair örnekler fazladır. Özellikle Hollywood'un klasik stüdyo döneminden ve hatta bu dönem kadınların filmi olarak anılan melodramlardan, 1970'ler ve 1980'ler muhafazakar Amerikan sinemasına kadar birçok dönemde bu örneklerin fazla olduğu iddia edilebilir (Avcıoğlu, 2015, s.116).

Klasik Hollywood anlatısında kadın film öyküsüne bir "dert" katmıştır. Bu dert etkisini kadının film boyunca "iyileştirme" ile "aşık olup aileye katılarak, "erkeğini kazanarak", evlenerek veya "normatif bir kadın rolü üstlenerek" kazanmaktadır. Bunun tersinde de kadın "topluma karşı çıkması nedeniyle soyutlama, yasadışı olma ve hatta ölüm gibi yollarla cezalandırılır" (Derman,1994, s.3). Stanley Cavell'in 1940'lı yılların Holywood romantik komedi filmlerini konu aldığı çalışmasında ele aldığı "Kadının Fendi" (1941) filminde cennetten kovulma anlatısının filmin konusunun arka planında yer aldığını yazmaktadır. Bu gibi evrensel temalar kadın karakterinin 'baştan çıkarıcı' ve 'günahkar' olduğu düşüncelerinin sinemada sıkça kullanılmıştır (Cavell, 2010, s.67).

'Film noir/kara film' türünde ise kadın suçtan bağımsız olarak çözüm bekleyen bir gizem olmuştur. Çoğu "film noir"da öykünün odağı suçun ve "kadın" sorusunun çözümüdür. Egemen sinemanın anlatı kalıplarını çok belirgin bir biçimde kullandığı için "film noir", feminist eleştirinin sıklıkla incelediği bir tür olmuştur (Derman, 1994, s.3).

İyi ve aile içinde değerli olan kadın ile kara filmdeki gizemli kadın tiplemesinin ortak yönü ikisinin de eylemsiz olarak görülebileceğidir. İki kadın tiplemesi de kurtarılmak ve korunmak için vardılar. Bilimkurgu, korku, macera,

polisiye gibi türlerde kadın tiplerini bu iki tiplerle ilgili olduğu iddia edilebilir. Bu tiplerin değişimin etkili olanın dönemin kültüründeki değişimler olmuştur.

Bu bölüm için seçilen filmler sinema tarihinde kabul görmüş filmlerdir. Bu filmlerdeki kadın karakterler literatürde kabul görmüş ve sinema tarihinde değişimlerin olduğunu gösteren karakterlerdir. Filmlerdeki kadın karakterlerin nasıl gösterildikleri betimlenmektedir. Böylelikle kadın karakterlere filmin içinde ne gibi bir konum verildiği açıklanmaya çalışılacaktır.

1.5.SİNEMA TARİHİNDE KADIN TEMSİLLERİ

Bu kısımda sinema tarihi ifadesi ana akım Hollywood sineması ağırlıklı olduğu gibi Hollywood dışından Dreyer ve Kim Ki Duk gibi yönetmenlerin filmlerine de yer verilmiştir. Ana akım sinema özelinden kadın karakteri ele alınırken amaçlanan ise belli tiplerin kolaylıkla belirlenebileceğidir. Ana akım Hollywood sinemasında türlere göre belli karakter tiplerinden söz edilebilir.

Tür filmleri izleyicisine kolaylıkla ulaşabilen filmlerdir. "Bir tür filmini, televizyon dizilerinden çizgi romanlara, uydu yayınlarından video piyasasına, pop müzik topluluklarından spor ayakkabı, kot pantolon, tişört ve anahtarlık üretimine uzanan çizgi üzerinde ortaya çıkan, çok yönlü ve karmaşık bir etkileşim bütünü içinde değerlendirmek gerekiyor" (Abisel, 1995, s. 29). Macera, romantik komedi, kara film, korku gibi türler bu yaygınlıklarıyla dünya ölçeğinde sinema kültürüne girmiş olmaktadır. Bu kısımda ele alınacak olan filmler yaygınlıklarıyla önemlidirler. Bu filmlerdeki kadın tiplerini belli kalıplara göre düzenlenmişlerdir. Yine tür konusunda sinema türünün mitler ve benzeri hikâyelerle ilişkili olduğu da düşünülmektedir (Abisel, 1995, s. 35). Aşağıda ele alınan sinema örnekleri ve kadın karakterlerin belli kalıplar üzerinden birkaç kadın tipini sunmakta oldukları düşünülmektedir.

1927 yılıyla birlikte sinema sanatı sessizlikten sese geçmiştir. "Eğer ilk dönem sessiz sinema kuramının başlıca ilgi alanı sinemanın düş potansiyeli ise, 1920'lerin sonlarında sesin ortaya çıkışı, sinemanın gerçekçi yanına çok daha fazla vurgu yapılmasına neden olmuştur" (Armes, 2011, s.19). Oyuncular ve sektör açısından ilk yıldızlar bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. 1920'li yıllarda Hollywood sisteminde iki kadın tipi karşımıza çıkmaktadır. "Zor durumdaki genç

kızlar (şelaleye doğru sürüklenen buz kitlesi üzerindeki Lillian Gish) ile vamp kadınlar (erkekleri cezbederek korkunç bir sona sürükleyen karakterler)" (Armes, 2011, s.154). Vamp kadınlara örnek Theda Bara, Gloria Swanson, Constance Talmadge gibi oyunculardır. Parti kızı (party girls) tipine ise Norma Shearer ve Joan Crawford gibi isimler girmektedir. Viktoryen bakireleri (Victorian Virgins) yani ahlaki ölçüleri dengeli ve aile kurumuna önem veren tiplere örnek ise Janet Gaynor, Lillian Gish gibi isimlerdir (Derman, 1994, s. 21). Bu yıldızlardan bir tanesi de Theda Bara'dır.

Fox'un 1915'teki büyük yıldızı tam anlamıyla imal edilmiştir. Bu kişi, Fox'un reklamcılarında 'Arab Death' ifadesinden içindeki harflerin yerinin değiştirilerek Theda Bara adını verdikleri vampir benzeri gizemli bir kadındır. Onun piramitlerin gölgesinde doğduğu, boş zamanlarını egzotik parfümler kullanmak, geleceği görmek ve erkekleri baştan çıkartarak çıldırtmak ile geçirdiği sanılmaktadır (Nastasi, 2019). Gerçekte ise o Cincinnati'den gelen Theodosia Goodman adlı bir kadındı. Mary Pickford gibi, hatta çabuk ve daha kötü bir biçimde o da kendisini yıldız rolünün tutsağı olarak buldu ve üç yılda kırk film yaptıktan sonra köşesine çekilmiştir (Armes, 2011, s.150).



Görsel 2. Bara'nın canlandığı Kleopatra karakteri

Egzotik ve mistik özellikler batının doğuya bakışıyla da ilgili görünmektedir. Oryantalizm üzerine araştırmalarında Edward Said, oryantalizmin "'biz" ve "onlar" esasına" dayalı olduğunu yazmıştır (Said, Köse ve Küçük,

2015, s.110). Bara'nın "Kleopatra" (1917) adlı filminde canlandığı Kleopatra (Görsel 2) karakteriyle oryantalist temsile ait özellikler göstermektedir.



Görsel 3. "It" filminin afişi (1927)

Dönemin kadın hareketleri sosyal hayatta kadının yerini genişletme çabasıydı. Gelişen kentleşme ve ekonomi kadınların iş hayatına girmesini şart koşuyordu. Dönemin Amerika'sında "flapper kadını" olarak bilinen kadın karakteri görülmeye başlamıştır. Flapper kadını, herkesin önünde sigara içebilen, partilere gidebilen, kısa saç kesimini çoğu zaman tercih eden özelliklere sahiptir. Flapper kadınları eril bakışın şekillenmesinde etkili olmuşlardır. 1927 tarihli "It" filmi Betty Lou (Clara Bow) (Görsel 3) karakteri bir "flapper kadını" iken filmin sonunda evlilikle "erkeğe teslimiyetle sonlanacak" öykünün ana karakteridir (Bakır ve Onat, 2015, s.91). Filmde kadınlar, erkekler ile eş gösterilmektedir. Ama eşitlik filmde anlatıldığı gibi evlilikte kadının domestik role bürünmesiyle dağılacaktır. Filmde kadınların kendilerini zengin erkeklere gösterme çabalarında olduğu görülmektedir. Evlilik için güzel görünmek filmdeki kadın tipinin özelliğidir. Betty karakteri akşam yemeğine çıkacağını ev işleriyle uğraşan ve bebeğine bakan ev arkadaşına söyler (Görsel 4). Bu sahnede Betty'nin mutluluğu, ev işleriyle uğraşan arkadaşının hayatını yaşamama isteğinde olması dikkat çekmektedir.



Görsel 4. Betty karakteri akşam yemeğine çıkacağını ev işleriyle uğraşan ve bebeğine bakan ev arkadaşına söyler

Akşam yemeği için hazırlanan Betty, flapper kadının özelliği olan becerikliliğini göstermektedir. Üzerindeki giysileri keserek akşam yemeği için farklı bir giyim kuşam oluşturmaktadır. Tüm bu sahneler izleyici için Betty'nin uçarı ve hayalci olduğunu hissettirmek içindir (Bakır ve Onat, 2015, s.91). Romantik komedi türünde olan filmde kadın özelinde aşıkların uçarılıkları tehlikeli olarak gösterilmektedir. Bu yüzden filmin finalindeki evlilik kadının normalleşmesi için gerekli görülmüştür (Cavell, 2010).

'Flapper kadın' tipi, tehlikeli vamp kadın tipi gibi özgür olsa da gerçekçi bir temsil ile anlatılır. Vamp kadın tiplemesi hayali görünür. Flapper ise sanki kadının çocuksu isteklerde olduğu bir evreyi göstermektedir.



Görsel 5. "Metropolis" (1927) filminin afişi

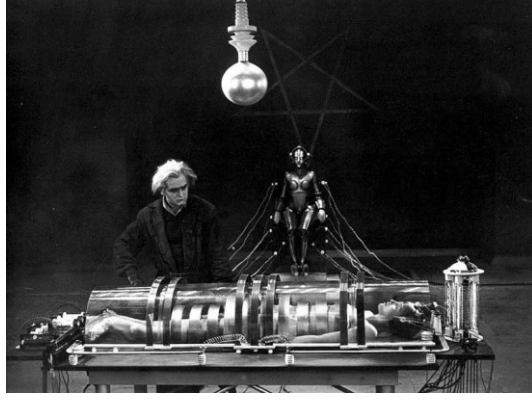
Yönetmen Fritz Lang'ın yönettiği senaryosu Thea von Harbou'ya ait olan "Metropolis" (1927) (Görsel 5) bilim kurgu sinemasında görülen temaların ilklerini içermesinden dolayı değerli görülmektedir. Makinelerin dünyayı ele geçirmesi, insanların köleleştirilmesi, içlerinden birisinin kölelikten kurtulmak için ümit olması gibi temalar filmde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca modern mimarinin, makineleşme düşüncesinin, modernliğin eleştirisinin filmin görsel ve anlatı karakterini oluşturduğu da görülür (Yüksekli, 2013, s.61). Film Alman dışavurumcu sinemasının önemli filmlerinden sayılmaktadır.

İşçi sınıfına mensup Maria (Brigitte Helm) karakterine aşık olan zengin karakter Freder (Gustav Fröhlich) karakteri kentteki sınıf ayrımına ters düşen bir tavır sergilemektedirler. Maria, Freder ile karşılaştığı ama girmemesi gerektiği bahçeden çıkartılmak istenir. Ancak diğer çalışanlar Maria'ya saygı duymaktadırlar. Maria, bu sahnede yanındaki çocuklara "işte kardeşleriniz" diye seslenir (Görsel 6). İki ayrı sınıfı bir araya getirmek, insanların kardeş olduklarını söylemek ister. Maria filmde saflığın, doğanın temsilidir. Kent ve makinelere karşıt olan insanlığın ahlaki olanın karşılığıdır.



Görsel 6. Metropolis filminden Maria ile Freder'in karşılaştığı sahne

Freder, bu sahneye kadar hiçbir şeyin farkında değildir. Metropolis kentini ayakta tutan işçilerin yaşadığı zor koşulları görünce çok etkilenir. Babasını durumu değiştirmek için ikna etmek ister. Bu sahnelerde Maria'nın ağızından çıkan kardeşlik vurgusunu Freder'de babasına yapmaktadır. Maria'yı sonraki sahnelerde işçileri dua ettiği kadın olarak görülmektedir. Maria, saflığın ve erdemin temsilcisidir. Bu sahnede Freder, işçilerin arasına karışmış Maria önünde diz çökmekte, sahneyi de Freder'in babası ve yardımcısı olan doktor gizlice izlemektedirler. Sahnenin sonunda Freder'in babası doktorun kendisine gösterdiği robotun Maria gibi olmasını istediğini söyler ve Maria'yı kaçıtır.



Görsel 7. Doktor, Maria'yı bağladığı düzenekte makina insanın görüntüsünü Maria'ya dönüştürür

Doktor, Maria'yı bağladığı düzenekte makina insanın görüntüsünü Maria'ya dönüştürür (Görsel 7). Bu sahnede robot, ruh kazanmıştır. Makine insan, karakteri erkek egemenliği olan toplumda erkek tarafından yaratılmış kadını temsil etmektedir. Kadın, bilimin nesnesi halini almıştır (Bould, 2015, s. 59). Bilimin ürettiği robot ise Maria gibi saf değil, kötüdür. Dönemin diğer örneklerindeki 'ölümcül kadın' (femme fatal) karakterine benzemektedir. Amacı da işçilerin inancını yıkmaktır.



Görsel 8. Metropolis filminden sahne

Makine insanın dans sahnesinde erkekleri büyülemesi günahkarlık göstergesidir (Görsel 8). Filmde yedi ölümcül günahı simgeleyen heykeller makine kadın dans ederken canlanmaya başlar. Zenginleri ve işçileri yoldan çıkartarak onları kontrol etmeye başlar. İşçileri örgütleyen makine insan, kentte kaosun başlamasına neden olur.



Görsel 9. Maria görünümündeki makine insanın yandığı sahne

Filmin ilerleyen sahnelerinde ise Maria görünümündeki makine insan "cadı" nidalarıyla yakılır (Görsel 9). Filmin sonunda ise kafalar ve eller, patron ve işçi el sıkışarak bir ortaklık kurarlar. Kentte yeni bir düzen gelir.

Makine insan ve Maria arasındaki benzerlik ikisinin de düzene karşı olmalarıdır. Ama Maria karşı olduğu düzeni ahlakı vurgulayarak değiştirebileceğine inanmaktadır. Onun benzeri olan makine insan ise isyan ile düzeni değiştirebileceğini göstermektedir. Makine insan yakılarak yarattığı kaos engellenmiş olunur. Filmde Maria, domestik ve ahlaki değerleri vurgulayan kadın tipi iken makine insan var olan düzeni yıkmak isteyen yenilikçi birisi olarak görülebilir.



Görsel 10. "Jeanne D'Arc'ın Tutkusu" (1928) filminin afişi

"Jeanne D'Arc'ın Tutkusu" (1928) (Görsel 10), tarihsel bir karakter olan Jeanne D'Arc'ın cadı ilan edilerek yakılmasıyla sonuçlanan olayları ele almaktadır.

Film başlarken erkekler tarafından yakılan Jeanne D'Arc'ın aslında dindar genç bir kadın olduğunu söyler. Jeanne d'Arc, 14. yüzyıldaki Yüzyıl Savaşları'nda ülkesi Fransa için orduya katılmıştır. 19 yaşındayken İngilizlerce esir alınır. Jeanne D'arc canı karşılığında Tanrı'yı inkar ettiğine dair bir belge imzalamıştır. Kafirlik suçuyla yargılanır ve ölüme mahkum edilmiş (Görsel 11), 490 yıl sonra ise kilise tarafından azize ilan edilmiştir.



Görsel 11. "Jeanne D'Arc'ın Tutkusu" (1928) filminden sahne

Jeanne d'Arc, erkek dünyasına savaşçı ve vatansever olarak giren bir kadının bu dünyaya uzak olduğunun fark edilmesini anlatmaktadır. Cadı olarak görülmesi kadının lanetli olarak görüldüğü düşüncesinin devamıdır. Aynı zamanda cadılık batı kültüründe kadının konuşma hakkında fazlasını istemesinin sonucu olarak görülmüştür (Berktaş, 2012, s.153).

1930'lu yılların ana akım aşk filmlerinde kadın ve erkek arasında aşk ilişkileri tutkulu ve çatışmalı geçmiştir (Cavell, 2010). Dönemin müzikal, duygusal ve komedi türlerindeki filmlerinde kadın, erkeği önce cezbeder, sonra reddeder. Ama dönemin sinemasında kadın tiplerini ""uçuk" (freak) olmayan cinsel isteğe sahip varlık olarak" gösterilmiştir. Amerikan sinemasında kadın, "kişisel alanlarda eğlendirici, güçlü, kurnaz olarak" gösterilirken, Avrupa sinemasında "erkeğin tamamlayıcısı gözüyle bakarlar. Kısacası kadın, Simone de Beauvoir'm deyimiyle ötekidir (Derman, 1994, s.22). Otuzların iki büyük yıldızı Greta Garbo ve Marlene Dietrich'tir (Armes, 2011, s.152).

Greta Garbo, yıldız sisteminde oynadığı roller ile özdeşleştirilen bir isimdir. Bu yüzden gerçek kişiliğinin sinemadaki görüntüsü tarafından gizlendiği söylenebilir. Aşk, Garbo'nun karakterleri için insanlardan üstün bir duygu olmuştur. Bu yüzden filmlerinde aşk için acı çeken insanlar görülür. Aşk gibi bir duygu için kimliklerinden vaz geçen kadın tiplerini karşımıza çıkar. Garbo, yıldız sisteminde önemli bir isimdir. "Güçlü ve derin izler bırakan kişiliğe sahip

bir stardır, bu nedenle güçlü hiçbir yönetmene kendini tam anlamıyla teslim etmedi, bu da onun çok fazla sayıda iyi film yapamamasını sonuçlandırmıştır" (Derman, 1994: 23).

Atilla Dorsay, Garbo için yakıştırılan lakapları şu şekilde saymaktadır (Dorsay,1999):

'Düşlerin En İyi Yoldaşı', 'İskandinav Kayası', 'Fyord'larm Sfenksi', 'Alev Alev Yanan Buz', 'Tanrısal Kadın', 'Şiir, Şafak ve Müzik', 'Ateşli Saldırgan', 'Günahkâr Bâkire', 'Kuzeyli Su Perisi', 'Soğuktan Gelen Sfenks', 'KarizmatikYalnızlığın Evrensel Simgesi', 'Baltık'm Utangaç Güzeli', 'Hollywood'un İlk Hanımefendisi', 'Bir Milyon Dolarlık Azize', 'Kuzey Küre Gizemi', 'Buz Meşalesi', 'İstirabı Bilmeyen Mermer', 'Hayalet Kadın', 'Kadın Hamlet', 'Tragedyanın İnsanüstü Simgesi', 'Görkemli biçimde kadınsı, şaşırtıcı biçimde erkeksi', 'İnsanların çelişki ve isteklerini yansıtan berrak ayna'... (s.133).

Bu imgeler Garbo'nun güzelliğinin nasıl karşılık bulduğu konusunda fikir vermektedir. Çelişkili, soğuk, hayalet, insanüstü, mermer gibi ifadeler Onun imgesinin ne kadar üstün olduğunu göstermektedir. Vamp kadın imgesindeki mesafe ve ilgi çekicilik Garbo için de geçerli görünmektedir. Dönem filmlerinde gerçeklikten uzak "egzotik kadınları, tarihten veya efsanelerden gelen gizem yüklü dişileri oynayacaktı: The Torrent'da sarışın bir İspanyol, The Temptress'da esmer bir Parisli, Love'da modern bir Anna Karenina, Flesh and the Devil'da bir Macar kontesi, The Mysterious Lady'da Rus casusu, The Divine Woman'da yeniden Parish, The Kiss'de Lyonlu bir kadın olacaktı" (Dorsay, 1999, s.134).



Görsel 12. "Ninotchka - Gülmeyen Kadın" (1936) filminin afişi

Garbo, sinemadaki karakterleriyle yıldız kimliği özdeşleştikçe sinema sektöründeki dengeler kadar rahat hareket edebilecekti. Bu yüzden anıldığı sıfatlar onu bırakmayacak, ünlü olmasını sağladığı gibi kısıtlayacaktı da. Çektiği filmlerin modası geçtikçe Garbo, üzerindeki sıfatlardan arınmak için "komedi ustası" Ernst Lubitsch'in "Ninotchka - Gülmeyen Kadın" (Görsel 12) filminde rol almıştır. Filmde daha önceki filmlerinde olmayan bir karakter çizmiştir. Neşeli, gülen ve canlı Ninotchka karakteri Garbo'nun imajı için oldukça farklıdır. Filmin afişinde bile "Garbo gülüyor" yazısının olması bunu göstermektedir.

Filmin konusu kısaca şöyledir: Rus gizli ajanı Ninotchka (Greta Garbo), Sovyet hükümetinin devrimde el koyduğu değerli mücevherleri satmak için Paris'e gelir. Devrim uğruna çalışan, soğuk ve üniformalı Ninotchka, kadınlığının farkında değildir. Paris'te Count Leon d'Algout (Melvyn Douglas) ile tanışır. İkili arasında geçen çatışma, kadın/erkek, komünizm/kapitalizm, Rusya/Avrupa şeklinde izleyiciye diyaloglar ile sunulur. Ninotchka, soğuk ve devrim amaçları için çalışan bir ajandır. Algout ise aşk için yaşayan bir erkek olarak gösterilir. Aralarındaki mücadele soğuk kadının kendi güzelliğinin gülmeyi keşfetmesi, erkeğe aşık olması ile değişir. Soğuk kadın tiplemesi aşk ve evlilik için terk edilmesi gereken bir karakter olarak izleyiciye sunulur. Soğuk kadın, erkek gibi olan, amaçları için kadınlığını, güzelliğini umursamayan bir tiptir. Filmde aşk ile değişen Ninotchka toplumdaki kadın imgesinin nasıl olması gerektiğini de izleyiciye sunmuş olur.

Kadın karakter başrolde olsa da erkek egemen dilin içinde şekil almak zorunda kalmaktadır. Hollywood sinemasında kadın karakter; western, romantik komedi, macera gibi türlerde "erkeğin eklentisi olarak görülür" (Derman, 1994, s.24). Bu tür filmlerde Greta Garbo gibi izleyiciler için imgeleri değerli olan isimler başrolünü olduğu filmlerde bundan kurtulamamıştır. Buna karşılık "çıkarıcı/ölümcül kadın (femme fatale) 1930'larda kentleşme ve tüketim olgusunun ön plana geçmesiyle de belirginleşmeye başlayan ataerkillik krizine" bir yanıt olarak görülmektedir (Bakır ve Onat, 2015, s.89). Amerika'nın bu dönemde yaşadığı ekonomik ve kültürel çöküş ortamında "ölümcül kadın" imgesi sinema perdesinde eril bakış için haz verici ve kendini güçlü hissetmenin aracı sayılabilir. Buna karşılık "dişil seyirci sinemadaki güçlü femme fatale karakterle özdeşleyip haz alabilir. Bu, dişil ya da eril seyircinin

kendini güçlü anne imgesine bağlamak istemesiyle, sembiyotik ilişkinin bir şekilde yeniden canlandırılmasıdır" (Smelik, akt. Bakır ve Onat, 2015, s.93). Kadın tiplemesinde "ölümcül kadın"a karşılık "erkeğin eklentisi" olan kadın imgesi uzun bir süre boyunca ana akım sinemanın kullandığı imgeler olacaktır.



Görsel 13. "Kızıl Saçlı Kadın/Red Headed Woman" (1932) filminin afişi

Jack Conway'in yönettiği "Kızıl Saçlı Kadın/Red Headed Woman" (1932) (Görsel 13) Hollywood sinemasının 50 yıl sonra uygulayacağı tematik dönüşümün örneğidir. Andrews Legendre (Jean Harlow) karakteri, alt sınıftan üst sınıfa yükselmek için kadınlığını kullanır. Film boyunca bu sahneler izleyiciye sunulmaktadır.



Görsel 14. "Kızıl Saçlı Kadın/Red Headed Woman" filminden kareler

Bu sahneler erkek bakışına sunulan cinsel çekiciliği dikkat çeken sahnelerdir. Çıplaklıktan çekinilmeyen film ilk bakışta eril bakışa hizmet ediyor olsa da kadının kendi bedenini çekinmeden sergilemesi, üst sınıfa ulaşmak adına bunu kullanabilmesi kadın kahramanın kendisine ait özellikleri olarak görülebilir

(Görsel 14) (Bakır ve Onat, 2015, s.92). Filmde kadının kendisine güveni kendisini sergilemesiyle gösterilmektedir.



Görsel 15. "King Kong" (1933) filmi afişi

"King Kong" (1933) (Görsel 15), kadına karşı duyulan aşkın bir başka versiyonudur. Filmde King Kong isimli dev bir goril, keşfedildiği adadan şehre getirilir. Kafesinden kaçan King Kong duygusal anlamda ilgi duyduğu Ann Darrow (Fay Wray) karakterini kaçıtır. Film güzel ve çirkin masalını anımsatan bir konuya sahiptir. Ann karakteri, dev aşkı tarafından elde edilmek istenmektedir. Filmi ilginç kılan bu aykırı aşktır. Bu aşkın erkek merkezli karakter taşıdığı söylenebilir. Ann, önce King Kong'a yem olarak sunulur. Kong Kong Ann'e aşık olur. Bu aşkıta King Kong'un erkeğin vahşi içgüdülerinin ve isteklerinin temsili olduğu söylenebilir.

Hollywood sinemasının ilk kadın yönetmeni Dorothy Arzner, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş yıllarında erkeksi görünümüyle, erkek kıyafeti giymesi ile eleştirilmiştir. Günümüzde feministler için feminist kadın yönetmen olarak görülen Arzner, sinemada kadının ruh hallerini anlattığı filmleri bulunmaktadır. Dorothy Arzner'in "Dance, Girl, Dance" (1940) (Görsel 16) filmi ana akım Amerikan sinemasında kadın temsili konusunda ayrıksı örneklerden sayılmıştır (İpek, 2017, s.84).



Görsel 16. "Dance, Girl, Dance" (1940) adlı filmin afişi

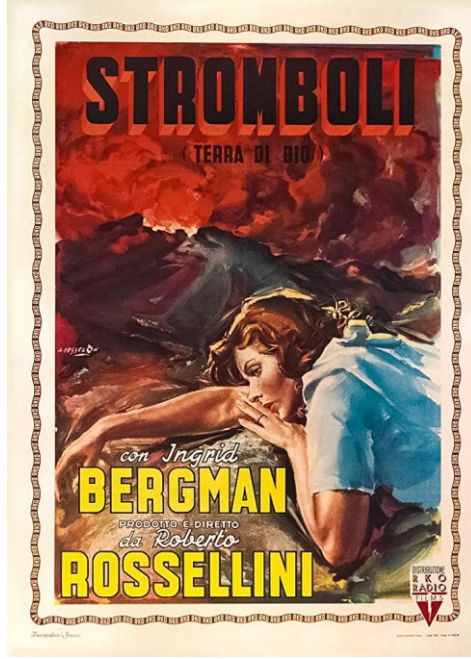
Filmde dansçı olmak isteyen iki kadın karakterin yaşadığı zorlukları anlatmaktadır. Toplumsal açıdan düşük görülen bir mesleğin sinemada gösterilmesi filmi farklı kılmaktadır. Dansçı olmak isteyen genç kızların başrol olduğu film dansçı olmanın zorluklarını anlattığı için kadın haklarını savunmaktadır denilebilir.

1930'lar ve 1940'larda Hollywood sinemasında kadınlara yapılan odaklanma "kadınların (kışkırtıcı ya da edilgen konumda) ihtirasın nesnelere olmalarıydı" (Derman, 1994, s.25). Bu dönemde çekilen filmlerde kadın karakterin ihtirası harekete geçirir şekilde gösterildiği söylenebilir. "Numbered Men" (1930) filminde hapisane ayaklanması filmdeki kadın karakterin aşk ile ilgisi olduğu ima edilir. "Divorce Among Friends" (1930) adlı komedi filminde eşlerini değiştiren kadınlar anlatılmaktadır. "Wild Boys Of The Road" (1933) filminde, kendinden yaşça küçük bir kıza tecavüz eden bir yaşlı bir adam gösterilmektedir. "Brides Are Like That" (1936), "King Of Hockey" (1936), "Torchy Blane in Chinatown" (1939) gibi filmler duygusal aşk öyküleri cinsellikten arınmış gibi görünen bir dönemi özetlemektedir (Derman, 1994: 25).



Görsel 17. "Kazablanka" (1942) filminin afişi

Ingrid Bergman (1915-1982) 40'lı yıllarda önemli filmler çekmiş bir oyuncudur. "İki Ruhlu Adam" (1941), "Kazablanka" (1942), "Çanlar Kimin İçin Çalıyor?" (1943), "Işıklar Sönerken" (1944), "St. Mary'nin Çanları" (1945), "Saratoga Trunk" (1945) gibi önemli filmlerde rol almıştır (Tulum, 2018). "Kasablanka" (1942) (Görsel 17), savaş olduğu bir zamanda yasak aşkı konu almaktadır. Ingrid Bergman ve Humphrey Bogarth'ın karakterleri sinema tarihinde unutulmayan aşık karakterlerden Ilsa ve Rick'i canlandırmışlardır. Bergman kariyerinin genelinde Kasablanka'da olduğu gibi dramatik kadın tiplerini canlandırmıştır.



Görsel 18. "Stromboli" (1950) filminin afişi

Bergman'a ününü getiren bu karakter kariyerinin sonraki filmlerinde değişmiştir. "Stromboli" (1950) (Görsel 18) filminde Bergman, eşi de olan yönetmen Rossellini'yle ciddi ve ağırbaşlı bir karakter çizmiştir. Kasablanka'nın neden olduğu kitlesel tanınma ve beğeni Stromboli'de devam etmemiştir. Bergman'ın Karin karakterinin kitlelerin ilgisini çekecek bir tiplene olmaması "dönemin gerçek ve ciddi evrensel sorunlarını kadın erkek ilişkileri çerçevesinde ele alan, hepsi siyah-beyaz, sert bir kamera çalışmasıyla" çekilmesi filmin ilgi görmesini engellemiştir (Dorsay, 1999, s.200).



Görsel 19. "Gilda- Şeytanın Kızı" (1946) filmi afişi

Rita Hayworth (1918-1987) 40'lı yıllardaki kadın tiplemesinin özelliği olan uğursuz kadın veya femme fatal kadın tiplemesinin de görüldüğü evredir. 40'lı yılların kadını, "bu açılardan 30'lu yılların kadınıyla arasında ak ve kara kadar fark vardır. Birincisinin mekânı, romantik komedinin dans salonuysa, İkincisinin mekânı yeraltı dünyasıdır" (Derman, 1994, s.26). Hayworth'un "Gilda- Şeytanın Kızı" (1946) (Görsel 19) adlı filminde geçmişi karanlık Gilda, iki erkek arasında romantik eş değil tehlikeli kadın karakterini canlandırmıştır (Dorsay, 1999, s.245). Gilda karakteri cinsel çekiciliği olan, erkekler tarafından paylaşılamayan kadındır. Gilda, sinema tarihindeki cinsel nesne olarak gösterilen kadına örnektir. "Ama bu seks kraliçesi, aynı zamanda bir erkeği gerçekten sevebilen ve ona sığınma gereksinimi duyan gerçek bir kadın, duygusal bir yaratıktır" (Dorsay, 1999, s.245).

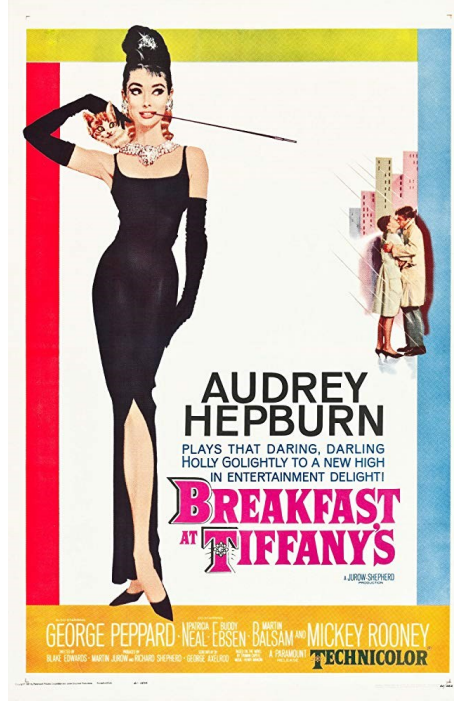
1950'li yıllarla beraber geleneksel aile içindeki kadının rolü değişmeye başlamıştır. Kadın karakterlerin dişilik özellikleri gizlenmeye başlanırken daha evcimen görünüm kendisini göstermeye başlamıştır. "Kadın kahramanlar ev kadınlığı uğruna hırs ve ideallerini köreltiler. 1940 yılların savaş sonrası anti feminizmi, toplumdaki rahatsızlıklardan kadınları sorumlu tutar. Bu rahatsızlıkların nedenini, kadının anne olarak yetersizliğini ve çalışmak için evi terk etmesine bağlar" (Derman, 1994, s.29).

Rita Hayworth, kadının değişiminin sembolü olarak kendisinden sonraki kadın temsillerinde etkin rol olmuştur. Edgar Morin, kadınların sosyal hayata katılmasının, erkeklerin hakim olduğu mesleklerde kadınların görünür olmasının erkekleri duygusallaştırdığını önermiştir (Passerini, 2005, s. 296). Morin için bu değişim kadınların özgür eylemde bulunmasına neden olmuştur. Kitle kültürü ise bu değişime uyum göstermek zorunda kalmıştır (Passerini, 2005):

Kitle kültürü bir anda kişisel uyum, aşk ve mutluluk gibi kadına özgü olduğu söylenen değerleri onaylayarak ve "kapak kızı"ndan, geleneksel olarak birbiriyle bağdaşmaz tiplerin, fetan ile bakire tiplerinin bir sentezini temsil eden Rita Hayworth'ün oynadığı Gilda'ya kadar baştan çıkarıcı kadın imgelerini çoğaltarak bu değişimde anahtar bir rol oynadı (s. 296).

1960-1970 yılları arasında "cinsel devrim", cinsellik ve aşkın ev içinde kalmasını eleştirmiş ve kamusal alana yayılmasını önermiştir (Cowie, 1997, s. 15). Bu öneri 'özgürlük' kelimesinin kitle kültüründe sıkça kullanılmasına neden olmuştur (Passerini, 2005, s. 298).

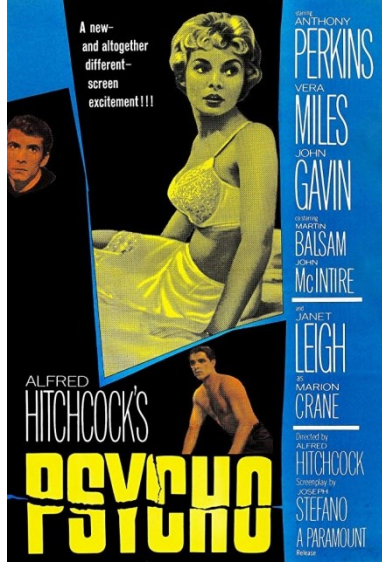
1960'lı yıllarla beraber ortaya çıkan Yeni Dalga akımı, Fransa olan merkezinden yayılarak dünyanın diğer ülkelerinde de görülmeye başlanacaktı. Bu dönemin bilinen ve popüler kadın oyuncularını Elizabeth Taylor, Sophia Loren, Audrey Hepburn gibi isimlerdir. 1960'lar ile birlikte sinema tarihi 1980'lere kadar yeni bir döneme girecektir. Teknolojik yenilikler ve yeni yaklaşımlar sinema ile politik anlatımın bir araya gelmesi bu dönemde görülen önemli değişimlerdir (Alço, 2013, s.138).



Görsel 20. "Tiffany'de Kahvaltı" (1961) filminin afişi

"Tiffany'de Kahvaltı/Tiffany at Breakfast" (1961) (Görsel 20) Audrey Hepburn'un bilinen filmidir. Holly (Audrey Hepburn) çekici ve güzel bir genç kızdır. Filmin ilk sahnesiyle Holly'nin çapkın bir kadın olduğunu görürüz. Film Holly'nin yan komşusu olan Paul Varjak'a (George Peppard) olan platonik aşkını konu almaktadır. Holly, Tiffanys isimli mücevher mağazasındaki mücevherlere hayrandır. Paul ile tanıştığı sahnede bu yerin kendisinin rahatlattığını, mutlu ettiğini söyler. Holly, toplumsal anlamda kabul görmüş kadını canlandırmaktadır. "Bir erkeğin hakkınızda ne söylemek istediğini size verdiği küpelerden anlarsınız" diyen Holly, sosyeteye girmek için elinden geleni yapmaktadır. Film boyunca arkadaş olarak görülen Holly ve Paul arasındaki diyaloglar hayatları zor geçen iki karakteri izleyicisine sunmaktadır. Paul bir yazardır. O da Holly gibi bir zümreye dahil olmak istemektedir.

Holly'nin dönemin özgürlükçülüğünden izler taşıdığı söylenebilir. Kadınsılığını kullanarak sınıf atlama isteğinde olması toplumsal kadın kimliğine ters düşmektedir. Holly kendi bedeni ve güzelliği konusunda karar verebildiğini göstermeye çalışmaktadır. Sinemadaki kadın temsilinin değişimi ya da yenilik kazanması açısından önemli bir değişime işaret etmektedir.



Görsel 21. "Sapık" (1960) filminin afişi Görsel 22. "Kuşlar" (1963) filminin afişi

"Sapık/Psycho" (1960) (Görsel 21) ve "Kuşlar/The Birds" (1963) (Görsel 22) gibi filmleriyle Alfred Hitchcock, kadın karakterleri zor duruma sokmasıyla eleştirilmiştir. Kimi eleştirmenler için Hitchcock'un filmleri "eril dikizciliğe, fetişizme ya da sadizme yöneltilen bir eleştiri olarak görmeyi reddetmiştir. Bunun yerine, erkeklerin zalim davranışlarından kendilerinin sorumlu olduğunu" vurgulanmıştır (Smelik, 2008, s.11).

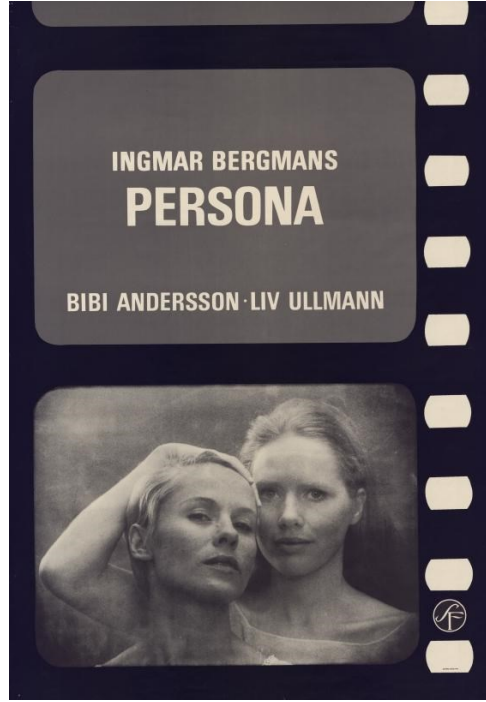


Görsel 23. "Sapık" filminden bir kare

"Sapık" filminde ölmüş annesinin mumyasıyla yaşayan ve onun gibi giyinen (Görsel 23) Norman Bates (Anthony Perkins), Lila Crane'ı (Vera Miles) canice öldürür. Sinema tarihinin en bilinen duştaki bıçaklanma sahnesinde kadına karşı nefret yoğun olarak hissedilmektedir. Norman'ın annesiyle olan sapkınca ilişkisi filmde kadın merkezli bir yönetim olduğunu düşündürmektedir.

"Kuşlar" filminde, Melaine'nin (Tippi Hedren), kasabaya gelmesiyle ilginç olaylar yaşanır. Kuşlar kasabayı istila eder. Filmde kuşların neden saldırdığı açıklanmaz. Ama bir sahnede Melaine'nin lanet getirdiği izlenimi de izleyiciye

sunulur. Film boyunca Melaine, kuşların saldırısından kaçmaya çalışmaktadır. Kadınlar Hitchcock filmlerinde belirsiz ve kararsızlık olarak gösterilmiştir (Smelik, 2009,s. 11).



Görsel 24. "Persona" (1966) filminin afişi

"Persona" (1966) (Görsel 24), Ingmar Bergman'ın iki kadının aralarındaki iletişimi anlattığı filmidir. Filmde aktris Elisabet Vogler (Liv Ullmann) ve psikiyatri Alma (Bibi Anderson) arasındaki ilişki anlatılmaktadır. Filmde tiyatro oyuncusu Elisabet Vogler, Elektra'yı oynarken, birdenbire dili tutulur. Hastalığı nedeniyle tanıştığı hemşire Alma ile arkadaş olur. Elisabet susmayı tercih etmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde yazdığı mektup ile Alma ile ilişkilerini bozar ve aralarında çatışma başlar (Serttek, 2013, s.30).

Elisabet, annelik rolünü reddetmektedir. Çocuk istememektedir. Elisabet ile Alma arasında ilişki tedavi edici, birinin diğeriyle bir olduğu bir ilişkidir. İki kadın birbirine ihtiyaç duymaktadır. Filmin psikolojik karakter yorumu iki karakterin iletişimiyle anlatılmaktadır. İkisi de birbirlerini tamamlamaktadır. Ama ikisi birbirini de itmektedir. Alma, Elisabet'i eleştirmektedir. Kimi sözleriyle onu yargılar. Film boyunca ikilinin arkadaşlıkları, yönetmenin iki karakterinin yüzlerini üst üste getirdiği sahne ile daha da vurgulanır. Bu sahne ikilinin tek bir yüzün iki parçası olduğunu düşündürür. İki kadının da toplumsal rollerinden

soyutlanmış bir mekanda diyalogları ve ikisinin de bir bütün olma durumu kadın kimliği konusunda kendine yeten bir durum çizmektedir.



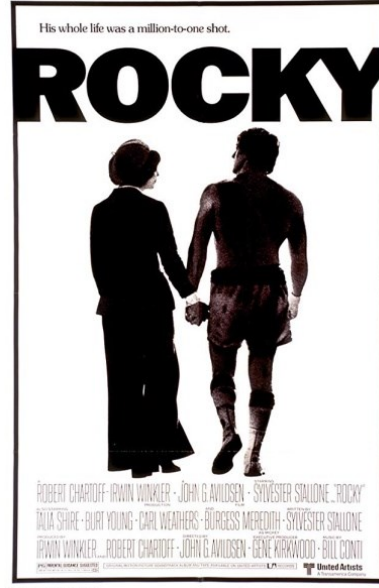
Görsel 25. "Bonnie ve Clyde" (1967) filminin afişi

"Bonnie ve Clyde/Bonnie and Clyde" (1967) (Görsel 25), 30'lu yılların Amerika'sında aynı isimli iki soyguncunun gerçek hikayelerinin sinemaya uyarlanmasıdır. Film, ikilinin soygunlarını romantik ve anarşist bir dille anlatmaktadır (Teksoy, 2009, s.992). Bonnie (Faye Dunaway) karakteri dönemin gençlik hareketlerindeki görülen özgür kadının sinemadaki yansıması olarak görülebilir. Filmin afişindeki gençlik ve aşk vurgusunun bu şekilde okunması da önerilebilir. Bonnie, film boyunca diğer kadın karakterlere göre başına buyruk ve özgür gösterilmiştir.



Görsel 26. "Barbarella" (1968) filminin afişi

1960'ların sonlarındaki cinsel özgürlük sadece kadının toplumda eşini seçmesi için eylemde bulunması anlamına gelmemiştir. Kadın bedeni sinema perdesinde görünür hale gelmiştir. "Barbarella/Barbarella Queen of the Galaxy" (1968) (Görsel 26), Jane Fonda'nın başrolünü oynadığı bilim kurgu macera tarzında bir filmidir. Çizgi roman karakteri olan Barbarella'nın film versiyonu "son derece estetik, yeterince erotik, bir filme dönüştüren uzay serüveni" olarak görülebilir. Barbarella, uzayda geçen bir macera filmidir, kadın karakterin kahraman olması önemlidir. Ancak kahraman kadın cinselliğini film boyunca göstermektedir. Kahramanlık ve çekicilik iç içedir (Dorsay, 1999, s.431, 432). Barbarella karakteri cinsel çekiciliği temsil etse de bir kadının maceradaki kahraman olarak kabul görmesinin önemli olduğu taşımaktadır.



Görsel 27. "Rocky" (1976) filminin afişi

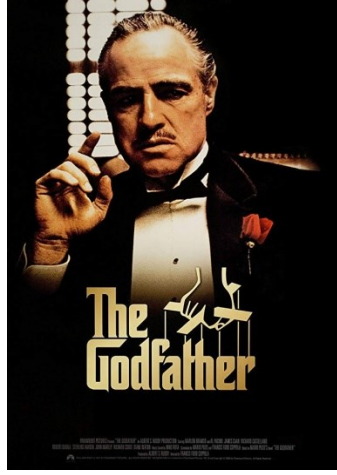
"Rocky/Rocky" (1976) (Görsel 27), 70'li yıllardan günümüze devam eden bir seridir. Serinin ilk filmi bağımsız denilebilecek Hollywood tarzının dışında kabul edilmektedir. Filmde "Amerikan yaşam biçiminin isteyen bireyi başarıya ulaştıracağı" görüşü vurgulanmaktadır (Teksoy, 2009, s.1016). 70'li yılların Hollywood sinemasında kahraman imgesi "savaşçılık, girişimcilik ve babaerkillik gibi üç temel özelliği üzerinde toplamıştır" (Erdemir, 2009, s.30). Rocky (Sylvester Stallone), sıradan, özelliği olmayan bir karakterdir. Geçici işlerde çalışmaktadır. Boks ile ilgilenmektedir. Film Rocky'nin iyi bir boksör olma mücadelesini anlatmaktadır. Savaşçı, girişimci ve babaerkil özellikler filmde Rocky'de toplanmıştır.



Görsel 28. Rocky filminden bir sahne

Rocky'nin aşık olacağı Adrian (Talia Shire), kendi halinde içe kapanık bir karakterdir (Görsel 28). Adrian'ın film boyunca varlığı Rocky'nin motivasyonunu sağlamaktır. Filmin afişinde de bu vurgulanmaktadır. Başarılı bir erkeğin ardında

kadın vardır düşüncesi filmde işlenmektedir. Adrian karakterinin muhafazakar ailenin temsilci olarak filmde izleyiciye sunulmaktadır.

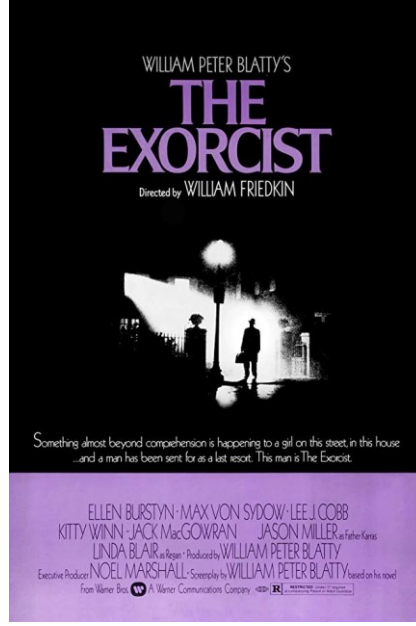


Görsel 29. "Baba" (1972)



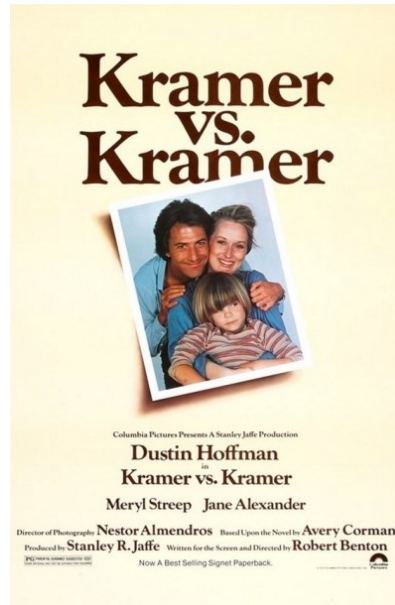
Görsel 30. Kay karakteri filmin sonlarında erkek egemen dünyada olduğunu anlar

"Baba/Godfather" (1972) (Görsel 29) filmi erkek egemen dünyada kadınların sadece muhafazakar ailenin koruyucusu olduğunu izleyiciye göstermektedir. Godfather'da İtalyan mafya ailelerinin Amerika'daki çatışmaları anlatılmaktadır. Rocky filminde olduğu gibi Godfather'da da erkek kahramanın dönüşümü izleyiciye anlatılmaktadır. Michale Corleone (Al Pacino), kendi halindedir. Mafya olan ailesine uzaktır, filmin sonunda ise ailenin başına geçtiği görülmektedir. Sıradan bir gençten mafya babasına dönüşüm filmin önemli kısmıdır. Bu dönüşümün sonunda Corleone'nin eşi olan Kay (Diane Keaton) sadece arka planda kalmak zorunda olacaktır (Görsel 30). Edilgen ve erkeği destekleyen, onun dünyasına uzak kalmak zorunda kalmakla yetinmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s.114).



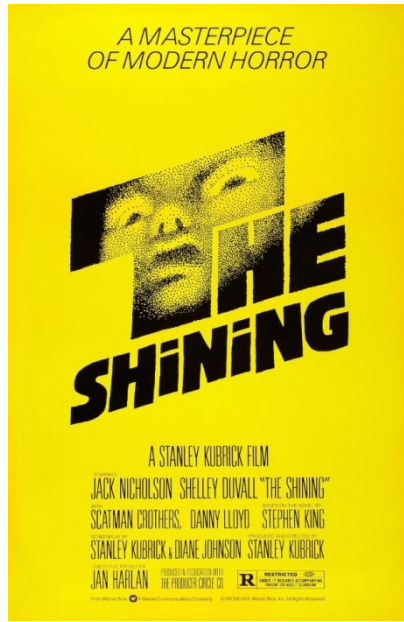
Görsel 31. "Şeytan/The Exorcist" (1973) filminin afişi

"Şeytan/The Exorcist" (1973) (Görsel 31) Chris (Ellen Burstyn) ve kızı Sharon'ın (Kitty Winn) yaşamlarına giren doğüstü bir olayın değişimi anlatmaktadır. Şeytan, Sharon'un şeytan tarafından ele geçirilmesini anlatmaktadır. Chris çağırdığı papaz Karras'dan (Jason Miller) yardım beklemektedir. Doğüstü ve korku türünde olan film kadının bedenine ele geçirilmesi ve cadılık temasını işlemektedir. Bu yönüyle şeytanın kadını kandırması teması filmde de genç bir kızın şeytan tarafından ele geçirilmesiyle anlatılmaktadır.



Görsel 32. "Kramer Kramer'e Karşı" filminin afişi

Bu dönemden dikkat çeken filmlerden birisi "Kramer Kramer'e Karşı/Kramer vs Kramer" (1979) (Görsel 32) filmidir. Filmde bir babanın, oğluna yeterli ilgiyi göstermeyen anneye karşı çatışması anlatılmaktadır. Film, "eril bakışın kadın üzerinde ve hatta kadınlığa dair nitelikler konusunda bile baskın olduğunu ortaya koyan ve izleyiciyi bu açıdan şüpheye bırakmayacak biçimde ikna eden bir yapımdır" (Bakır ve Onat, 2015, s.96). Filmin erkek varlığının tamamlanmış kadın varlığının ise eksik olduğunu, kendisine sunulan toplumsal rolün gereklerini yerine getirmediği söylenebilir.



Görsel 33. "Parıltı" (1980) filminin afişi

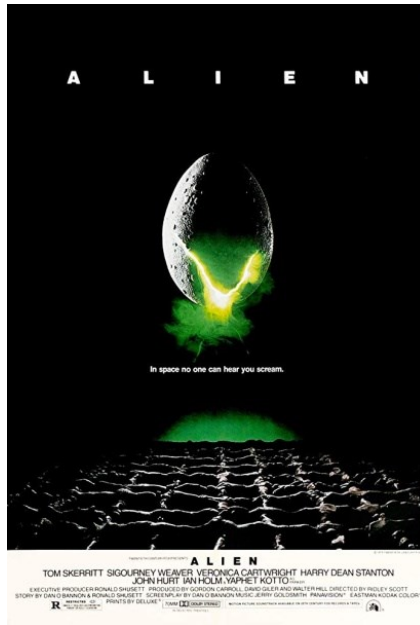
"Parıltı/The Shining" (1980) (Görsel 33) filmi Stephen King'in romanından Stanley Kubrick tarafından yapılmış bir uyarlamadır. Film korku ve gerilim türündedir. Filmde kışın kapalı kalacak olan bir otele bekçilik yapmak için giden Jack Torrance (Jack Nicholson) isimli bir yazar ve ailesinin hikâyesi anlatılmaktadır. Filmde Jack Torrance'in oteldeki hayaletlerin etkisinde kalarak ailesini öldürmek ister. Cinnet korku filmi olarak sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Diğer taraftan film çekirdek ailenin yaşadığı sıkıntıları da göstermektedir. Jack Torrance kitabını yazmak istemektedir. Karısı ve çocuğunu işine engel olarak görmeye başlamaktadır. Jack'in onlara kötü davranmasının altında işine engel oldukları düşüncesi yatmaktadır (Ryan ve Kellner, 2010):

Jack gizli güçler dünyasının içine çekilir; Jack'in ailesini öldürmeye kalkışması, kendi ailesini öldürmüş olan otelin daha önceki bakıcısının hayaletinin, bu gizli

dünyanın saklı tutulması ve böylece diğer hayaletlerle birlikte “ebediyen” bir arada yaşayabilmeleri için verdiği emrin sonucudur. Gizli güçler motifi, bir grup toplumsal temayı bir araya getirir: Ekonomik başarısızlığın kadına ve çocuğa yönelen eril öfkesi, geçmişteki suçlardan doğan şiddet ve uygarlık kurumlarının insan doğasının kötülüğü karşısındaki aczini öngören muhafazakâr düşünce (s.272) .

Wendy karakteri domestik, çocuğu ile ilgilenen, kocasının başarılı olması için çabalayan bir karakterdir. Bu açıdan Wendy karakteri sinema tarihinde görülen iyi anne ve eş karakterinin bir örneğidir. Jack'in onu öldürme isteği ise sadece hayaletlerin bunu kendisini istemesi değildir. Jack'in bilinçaltında bunu istemesidir (Ryan ve Kellner, 2010, s.272).

1980’lerde feminist yazarlar, aksiyon sinemasını maço olarak görerek, üzerinde durmamışlardır. 1980’lerin sonu ve 1990’larda kadın aksiyon kahramanlarının ortaya çıkmasıyla bu filmlerdeki kahramanlar ideolojik açıdan tartışılabilir hale gelmiştir. "Yokeidici II/Terminatör II"de Sarah Connor (Linda Hamilton), " The Long Kiss Goodnight"da Samantha/Charly (Geena Davis) ve "GI Jane"de O’Neal (Demi Moore) gibi karakterler eril bakış açısının ürünü olarak görülmüştür (Baydar, 2015, s.111). Bu filmlerde kadın karakterler aksiyonun içinde kurban değil, etkin rollere sahiptir.



Görsel 34. "Alien" (1979) filminin afişi

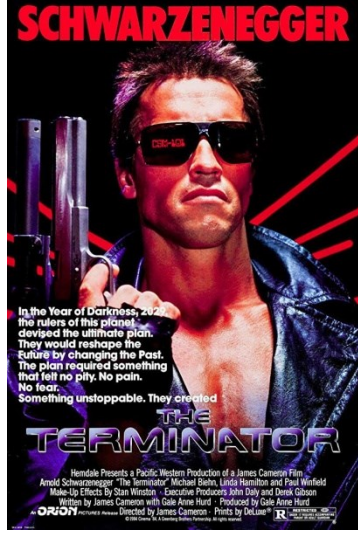
"Yaratık/Alien" (1979) (Görsel 34) filmi sinemada güçlü kadın figürünün görüldüğü örneklerdendir. Seksenler Hollywood sineması romantik filmleriyle

aile içinde huzurun sağlayıcısı kadın imgesini devam ettirirken dönemin popüler filmlerinde tersi bir kadın imgesi izleyicinin karşısına çıkıyordu. Ridley Scott'un yönettiği film, sonraları seri halini almıştır. İlk Alien filmi sonrasında "Yaratık 2/Alien 2" (1986), "Yaratık 3/Alien 3" (1992), "Alien: Diriliş/Alien: Resurrection" (1997), "Prometheus" (2012), "Yaratık: Covenant/Alien: Covenant" (2017) filmleri farklı yönetmenlerce çekilmiştir. Prometheus'a kadar Ripley karakteri Alien filmlerinde başrolü oynamış, Prometheus'ta ise olayların öncesi anlatıldığı için Ripley karakterine yer verilmemiştir. Ripley karakterinin önemli olduğunu sinema tarihindeki kült karakterlerden birisi olması dışında bir kalıp oluşturmasıyla düşünülebilir.

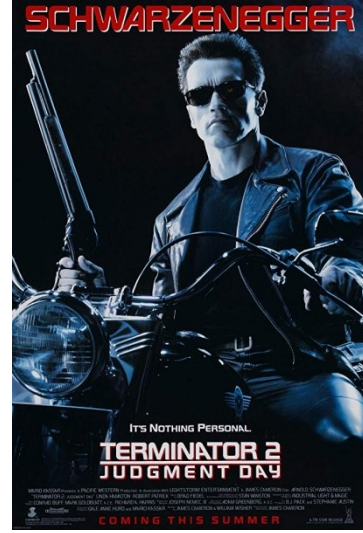
Ripley, evlenmemiş, savaşçı ve mücadeleci bir karakterdir. İkinci Alien filminde Ripley'i Newt isimli çocukla anne-çocuk yakınlaşmasıyla görülmektedir. Ama bu yoğun olarak verilmez. Üçüncü filmde ise Ripley erkeklerle çevrili bir hapisanede kendisini bulur. Ripley'in dünyası erkeklerin dünyasıdır. Onlar gibi maço, savaşçı ve serttir. Dişilik göstergeleri yok denecek kadardır. Ripley, Rambo gibi bir filmin çekildiği dönemlerde ona alternatif dişi karakterdir. Ripley'in film serisi boyunca mücadelesi dünyayı yaratıklardan korumaktır. Onların dünyaya ulaşması ve yayılmasını engellemektir. Filmlerde izleyici yaratıkların dünyayı ele geçirme gibi bir amacı olmadığını görür. İnsanlar onları birer silah gibi kullanmak, incelemek istemektedir. Ripley'in, ilk filminden bu yana yanındakilerle birlikte yaratıkları dünyaya getirmek için kullanılan bir yem olduğu görülmektedir.

Yaratığın avını öldürmek ve soyunu sürdürmekten başka bir amacı yoktur. İnsanlar onun için yumurta bırakacağı bir yuva gibidir. Yaratıklar insanların içine yuvalanır ve buradan zamanı gelince çıkarlar. Yaratık hayvan olarak temsil edilmiştir. Alien: Diriliş filminde ise Ripley ve yaratık arasında özel bir ilişki görülür. Filmin son sahnesinde uzay gemisinde oluşan deliğe sıkışan yaratık çekim ile parçalanır ve uzay boşluğuna karışır. Bu sahnede Ripley, insan formuna yakın denilebilecek olan ilk filmdekine göre farklı olan yaratığa bakarak ondan özür diler. Yaratık Ripley'e bakar, ona ulaşmak ister. Yüzünde ise hüznü dolu bir ifade vardır. Film serisi boyunca iki düşman bu filmde anne-çocuk denilebilecek bir ilişki içinde gösterilir. Filmin son sahnesinde dünyaya inmeye yaklaşan

gemide Ripley ve filmin diğerk başrol karakteri Call (Winona Ryder) görölmektedir. Call ile Ripley arasındaki ilişki anne-çocuk ilişkisine benzetebilir. Bu son filmde Ripley savaşçı karakteri yanında anne rolüne bürünmüştür denilebilir. Anneliği Ripley'in de üretilmiş bir yaratık olması ve dolayısıyla yaratığın annesi olarak görölmesiyle de pekiştirilmiştir.



Görsel 35. "Terminatör" filminin afişi



Görsel 36. "Terminatör: Kıyamet Günü" (1991) filminin afişi

"Yokedici/Terminatör" serisinde Linda Hamilton'un canlandırdığı Sarah Connor, ilk filmde havai bir genç kıızı canlandırmaktadır. İlk filmin Sarah Connor'u kız arkadaşı ile aynı evde kalan, gündüzleri işinde geceleri ise arkadaşısıyla eğlenmeyi seven bir genç kıızı canlandırmaktadır. İlk film (Görsel 35) gelecekte gelen yok edici ve Sarah Connor'u kurtarmaya gelen Kylee (Michael Biehn) arasındaki çatışma olarak geçmektedir. İkinci filmde ise Sarah Connor, ilk filmdeki imajından sıyrılır. "Terminatör: Kıyamet Günü/Terminatör: Judgment Day" (1991) filminde (Görsel 36) Sarah Connor, Ripley karakterine benzemektedir. O'nun gibi soğuk ve mesafelidir. Ripley, seri boyunca diğerk film karakterleriyle çok fazla sıcak bir ilişki kurmaz. Connor'da filmde kendisini korumaya gelen yok ediciyle filmin sonuna kadar sıcak bir ilişki kurmaz. Erkek egemenliğinin olduğu aksiyon sinemasında bu rolü ellerine almışlardır.



Görsel 37. "Kuzuların Sessizliği" (1991) filminin afişi

"Kuzuların Sessizliği/Silence of Lambs" (1991) (Görsel 37) kadın kahramanın maceraya girmesini aksiyon örneklerdeki gibi değil, sorunları çözen bir dedektif olarak göstermeye çalışmıştır. Bir seri katilin peşinde olan Clarice Starling (Jodie Foster) yardım almak için hapisanede bir hücrede tutulan Dr. Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) ile görüşmeye başlar. Clarice, aksiyon filmlerindeki kadın tipi gibi değildir. Erkeksi görünse bile kırılğan bir tarafı vardır. Filmde Lecter'in kendisiyle kurduğu ilişkide Clarice'in bu yönünü kavraması özellikle gösterilmektedir. Clarice film boyunca Lecter'in tacizleri ile bir öğretmen gibi kendisine yaklaşmasına maruz kalır. Aslında Lecter, izleyicinin ilgi duyacağı bir şekilde anlatılmıştır (Gürbüzöğlü, 2017):

Hannibal Lecter karakteri hem roman hem de sinema alanında polisiye gerilim türünde yaratılmış en kötü karakterlerden birisidir. Buna karşılık entelektüel birikimi neredeyse diğer tüm seri katillerden farklıdır. Lecter'in müzik beğenisi, tarih bilgisi, psikiyatri ve tıp bilgisi, sanat birikimi ve resim çizme yeteneği, yemek zevki, koku alma yeteneği, davranış ve giyim tarzı, konuşmasındaki ve davranışındaki saygısı ile hepsinden önemlisi kusursuz zekâsıyla imrenilecek kadar özeldir. Başka bir açıdan bakarsak Batı'nın imrendiği ve idealize ettiği tüm bireysel vasıflara, akılcılıkla ifade edilen bilimsel donanıma, estetik algıya ve yeteneğe sahiptir. Hannibal Lecter, batının, ideal "beyaz-erkek" hayalidir. Ancak bu ideal karakterin "normal olmayan" birtakım özellikleri vardır: Yamyamdır, ürkütücü bir seri katildir ve hiçbir bilimsel yöntemin zihnine giremediği bir sosyopattır (s.65).

İdeal erkek tipi olarak kültürlü ve akıllı olanın temsili Lecter ile genç ve hayalleri olan Clarice arasında aşk benzeri bir ilişki dolaylı olarak izleyiciye gösterilmektedir. Erkek aklı ile kadın duyguları arasında çatışma filmde izleyicinin karşısına çıkartılmaktadır.



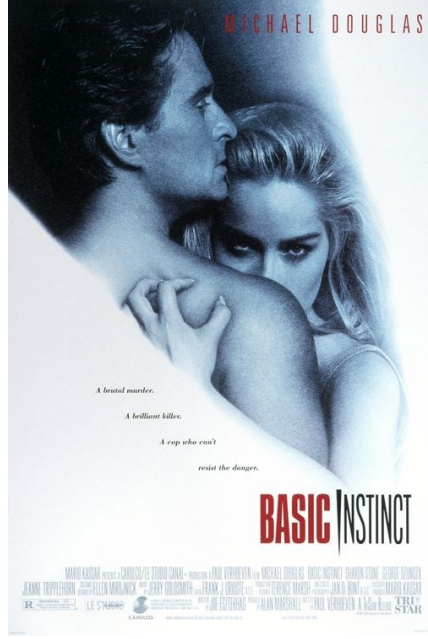
Görsel 38. "Thelma ve Louise" (1991) filminin afişi

"Thelma ve Luise/Thelma and Louise" (1991) (Görsel 38), erkek egemen dünyada iki kadın karakterin yaşadığı zorlukları anlatmaktadır. Filmin konusu şu şekilde özetlenebilir: Mutsuz ev kadını Thelma ve tek düze bir hayata sahip olan Louise şehir dışına çıktıkları bir hafta sonunda verdikleri molada saldırıya uğrarlar. Louise arkadaşı Thelma'yı tecavüze uğramaktan kurtarır. Bunun yaparken de saldırganı öldürür. İkili film boyunca polisten kaçarlar. Bu kovalamaca sonunda polisten kaçamayacak olan ikili intihar eder.



Görsel 39. Thelma ve Louise'in intihar ettikleri sahne

Film kadın erkek zıtlığı üzerine kurulmuş olup iki kadının kendi başlarına hareket edemeyeceği mesajını vermektedir. Film kadının erkek ve erkeğin meydana getirdiği kültürle çatışması ele alınmaktadır. İki kadın bu çatışmada seçimleriyle bir tavır alabilmektedir. Son sahnedeki intihaları da bu seçimin bir göstergesidir.



Görsel 40. "Temel İçgüdü" (1992) filminin afişi

Özgür kadın düşüncesinin kadının seçimleri ve istekleriyle gösterildiği filmlerden bir tanesi de Paul Verhoeven'in yönettiği "Temel İçgüdü/Basic Instinct" (1992) filmidir (Görsel 40).

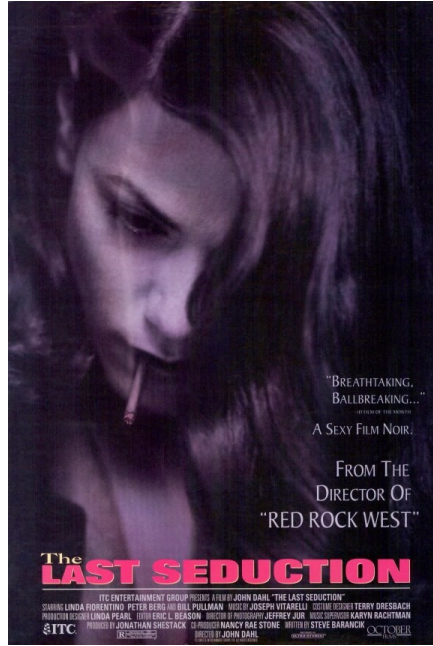
Catherine Tramell (Sharon Stone) önemli bir yazardır ve ismi bir cinayete karışır. Cinayeti araştırmakla görevli olan dedektif Curran (Michael Douglas), Johnny Boz cinayetinin araştırırken cinayet şüphelisi Tramell ile yakınlaşır. Bu yakınlaşma Tramell'in cinayet şüphelisi olmasıyla karışık bir hal alır. Tramell'in kitaplarından birinde Johnny Boz cinayetine benzeyen bir sahne Curran'ın şüphesini artırır. Curran, Tramell'in suçluluğunu kanıtlamak için uğraşırken ona aşık olur. Tramell karakteri izleyiciye suçlu olabileceğini yüksek oranda hissettirirken olay filmin diğer karakterlerini içine almaya başlar. Curran'ın eski sevgilisi ve Tramell ile yakın olduğu anlaşılacak olan doktor Garner (Jeanne Tripplehorn) da şüpheliler arasına girer.

Film ilerledikçe dedektif Curran'ın Tramell'e aşık olduğunu, kontrolünü kaybettiği görülür. Tramell'in olay ile ilgisi olabileceğine inanırken, onu korumaya da çalışır. Tramell ve Curran arasındaki aşk romantik filmlerdeki gibi değildir. Curran ve Tramell karakterleri baskın bir karakterler olarak görülmektedir. Curran maço erkek dünyasının örneği olarak görülmektedir, Tramell ise çok eşli olduğunu anladığımız sahneler ile Curran'ın dünyasına uzaktır görülmektedir. Tramell, film boyunca aklıyla olaylardan sıyrılır.



Görsel 41. Tramell'in sorgu sahnesi

Bu sahnede Tramell, kendisini sorgulayan polislerin karşısında bacak bacak üstüne atar (Görsel 41). Sahne bir grup erkek polisin Tramell'i sorgulamak için bir araya geldiğini anlatırken kontrolü ellerinden kaybettiğini gösterir. Tramell'in cinsellik yoluyla erkeği yoldan çıkartabileceği, kandırabileceği, bu sahne ile izleyiciye vurgulu olarak gösterilmiştir. Catherine Tramell, sinema tarihinin popüler 'femme fatale' karakterdendir. Cüretkarlığı ve yaşam tarzıyla erkek dünyası için yıkıcı bir etkiye sahiptir (Bakır ve Onat, 2015, s.98).



Görsel 42. "Son Tahrik " (1994) filminin afişi

"Son Tahrik/Last Seduction" (1994) filmi (Görsel 42), "Temel İçgüdü" filmindeki Tramell karakteri gibi femme fatale kadın karakterinin başrolde olduğu bir filmidir. Bridget Gregory (Linda Fiorentino) karakteri kocasının elindeki tüm paraları alıp onu terk eder. Bir barda karşılaştığı erkekle yakınlaşır. "Thelma ve

Louise" filminde geri planda kalması istenilen edilgen kadın bu filmde etken bir roldedir. Bu açıdan Bridget, Trammell ile aynı görevdedir. O'nun gibi yıkıcı ve erkek dünyasını tehdit etmektedir (Bakır ve Onat, 2015, s.98).

Kadın karakterlerin aktifliği 2000'li yıllara gelindiğinde daha da artar. 80'ler ve 90'ların kadın hakları bu yıllarda görünmeye devam etmektedir. Bakır ve Onat bu durumu şöyle açıklamaktadırlar (Bakır ve Onat, 2015):

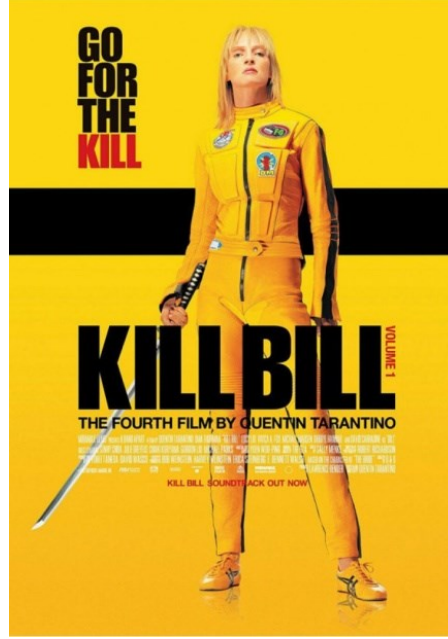
2000'li yıllarda popülerleşen Underworld, Lara Croft, Resident Evil gibi filmler ise ölümcül, tehlikeli kadın figürünün yeni bir versiyonunu sundular. Bu filmlerdeki kadın karakterler artık toplumsal değerlerle çatışan bir konumda değillerdi, aksine ait oldukları fantastik dünyalarda mevcut değerleri onaylayan ve bunun için savaşan, mücadele eden bir perspektifi benimsediler. Vücutlarının tamamını saran catsuit kıyafetler ya da benzeri seksapel kostümlere tezat bir biçimde çoğu kez cinsellikten arındırılmış bir biçimde temsil edildiler. Kendilerine kaynaklı eden bilgisayar oyunlarında olduğu gibi büyük oranda 15-30 yaş arası erkeklerden oluşan bir kitleyi hedeflediler. Söz konusu karakterler cinselliğe ait göstergelerinin aşırılaşmasına paralel bir biçimde cinsiyetsizleştirildiler (s.100).



Görsel 43. "Matrix" (1999) filminin afişi

"Matrix" (1999-2003) üçlemesinde (Görsel 43) Trinity (Carrie-Anne Moss) karakteri Ripley ve sonrası kadın temsiline devamına örnektir. Trinity direniş için yetiştirilmiş bir askerdir. Casuslarla kavga edebilmekte, onlar kadar güçlü görünmektedir. Trinity ilk filmde bilgisayar oyunu karakterinin

anımsatmaktadır. İki film boyunca Neo'nun (Keanu Reeves) karakterinin eşi konumuna dönüşecektir. İlk filmde femme fatale ve aksiyon figürü son iki filmde erkeğin yanında olan kadına dönüşecektir. "Trinity karakteri ve bilgisayar oyunlarından kaynaklanan 'yeni' bir ölümcül kadın figürü doğacaktır" (Bakır ve Onat, 2015, s.99).

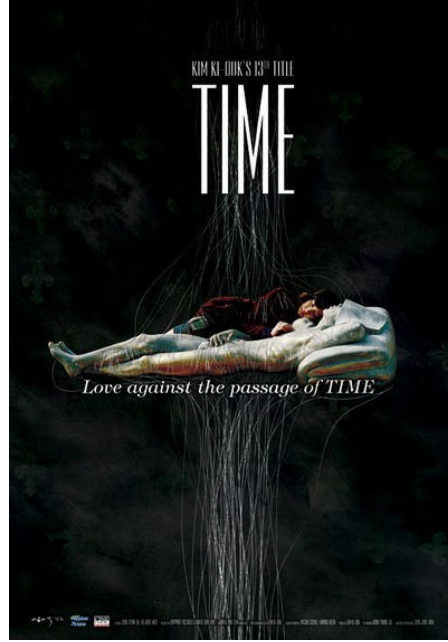


Görsel 44. "Kill Bill" (2003-2004) filminin afişi

"Kill Bill Vol. 1" (2003) ve Kill Bill Vol.2" (2004) (Görsel 44) filmleri başrolü "Bride/Gelin" (Uma Thurman) karakterinin macerasını anlatmaktadır. "Gelin", hamileyken ikinci kez evleneceği gün eski sevgilisi Bill (David Carradine) tarafından silahlı saldırıya uğrar. Saldırı sonrasında hayatta kalan "Gelin", öldürülen sevgilisinin ve karnındaki çocuğunun intikamını almak için yola çıkar. Film boyunca Bill'in çevresindeki karakterlerle savaşır. Bu sahneler Trinity karakterinin aksiyon özelliklerine sahiptir. Gelin karakteri uzak doğu dövüş sanatlarına, kılıç kullanımı konusunda uzmandır. Film boyunca kendi hakkını arayan Gelin filmin sonunda çocuğunun ölmediğini öğrenir. Çocuğu için çocuğunun babası Bill ile düello yapar ve Bill'i yener.

Sinema tarihinin en etkileyici 'femme fatale' karakterlerinden biri Bride'dır. Bride, listesindeki isimleri birer birer silmek için hedefine kilitlenmiş bir karakterdir ve bu hedefini yerine getirmek için film boyunca her an katanasının şiddetini izleyicinin karşısına çıkarır. Burada Tarantino'nun kadınlara bakış açısının çok güzel olduğunu söylemek gerek. Güçlü kadınları çok sevdiğini söylemek pek mümkün zaten ancak bu konuda asıl dikkate değer nokta filmlerindeki kadın karakterlerin gücünün kadının dişiliğinden kaynaklanmıyor oluşudur (Uncu, 2018).

Film ölümcül kadından anneye doğru dönüşen Gelin'in hikayesi olarak görülebilir. Bu hikayede kadın güçlü ve kendi doğruları olan bir şekilde temsil edilmiştir.



Görsel 45. "Zaman" (2006) filminin afişi

"Zaman/Shi Gan" (2006) (Yön. Kim Ki Duk) (Görsel 45) filminde, Seh-hee (Ji-Yeon Park) isimli kadın karakterin estetik operasyonlar ile yaşadıkları anlatılmaktadır. Filmde kadın ideal güzelliğe ulaşma arzusunda gösterilmektedir. Erkek arkadaşının kendisini beğenmediğini düşünen Seh-hee görünüşünü yenilemeyi düşünür. Bir dizi operasyon geçirir. Bu sahneler filmde etkili şekilde anlatılmaktadır.

Film kadınların kendilerinden beklenen güzel olma isteklerinin nasıl karşılandığını anlatmaktadır. Filmde kadın kimliğinin doğulu/batılı, güzel/çirkin eksenlerinde gösterildiği söylenebilir. Yönetmen bunu gösterirken hastanenin kapılarını kullanmıştır (Kesim ve Kar, 2010):

Ameliyatın yapıldığı güzellik enstitüsünün kapısı da birkaç kez görüntüye gelir. Kapı iki parçadan oluşmaktadır; bir parçasında Uzakdoğulu olduğu tahmin edilebilecek bir kadın yüzünün yarı sı, diğer parçasında ise, Batılı beyaz bir kadının oldukça orantılı yüzünün yarısı vardır. Kapıdaki bu görüntü, Uzakdoğu ırkına özgü özelliklerin estetik operasyonla nasıl değiştirilebileceğini çarpıcı ve aynı zamanda çekici bir şekilde göstermektedir (s.184).



Görsel 46. "Siyah Kuğu/Black Swan" (2010) filminin afişi

"Siyah Kuğu/Black Swan" (2010) (Görsel 46) kadınlar arası rekabetin anlatıldığı bir filmidir. Filmin ana karakteri Nina (Natalie Portman) New York'ta yaşayan hırslı ve disiplinli birisidir. Kuğu Gölü balesi için başroldeki beyaz kuğu rolünü istemektedir. Bu isteği kendisinin rol ile bütünleşmesine neden olmuştur. Bu isteği içindeki siyah kuğuyu bastırmasına neden olmuştur. Grubun ve oyunun yönetmeni olan Thomas (Vincent Cassell) ise Nina'nın içindeki siyah kuğuyu ortaya çıkartmak istemektedir. Thomas, Nina'ya rolü alabilmesi için içindeki siyah kuğuyu çıkarmasını söylemektedir.

Nina, annesiyle yaşayan birisidir. Anne baskın ve Nina'nın hayatını kontrol etmektedir. Annenin gençliğinde balerin olmak istediği ama başarılı olmadığı görülür. Nina'nın da başarısız olmasını istemektedir. Nina'nın küçük bir dünyası olduğu görülür. Çocuk gibi oyuncaklarla yaşamakta, annesinin sözünden çıkmamaktadır. Arkadaşları da olmayan Nina'nın filmin ilerleyen sahnelerinde şizofreni olduğu görülür (Görsel 47).



Görsel 47. "Siyah Kuğu " filminden bir sahne

Nina ikinci bir karakter olan siyah kuğuya dönüşür. Bu sahnelerde Lily (Mila Kunis) ile bütünleşmeye çalışır. Nina, Lily'i taklit eder. İki karakterin de aralarında rekabet vardır. Nina, Lily'i öldürmek bile ister. Filmin sonlarında ise Nina'nın çöküntü yaşadığı görülür (Özkan, 2019, s.20).

Nina, kariyer hayatında zorluklara karşı yenilen bir karakterdir. Annesi ve Lily ile olan mücadelesi kadınlar arası çatışmayı göstermektedir. Filmde Thomas, Nina'yı baştan çıkartır. O'nun başarılı olması için kendisini keşfetmesini ister. Yakınlaşmaları cinsel imalar içermektedir. Thomas'ın etkisi aynı zamanda Nina'yı başarısız olarak görmektedir. Başarı için her şeyin mübah olduğu fikrini aşılır. Bu yüzden diğer kadınlar ile Nina'nın mücadele etmesi gerekmektedir. Nina toplum ile çatışan bireye örnek olmaktadır.



Görsel 48. "Mad Max Fury Road" (2015) filminin afişi

"Çılgın Max: Öfkeli Yollar/Mad Max Fury Road" (2015) (Görsel 48) Mad Max serisine yeniden bir geri dönüştür. Filmin yönetmeni George Miller, "Mad Max" (1979), "Mad Max 2" (1981), "Mad Max Beyond Thunderdome" (1985) filmlerinin yönetmeni ve aynı zamanda senaristidir.

Dünyada nükleer savaş olmuş uygarlık çökmüştür. Su ve benzin bu dünyada en önemli silah olmuştur. Immortan Joe isimli diktatör suyu elinde tutmaktadır. Joe'nun "Savaş Çocukları" adı verilen askerler Joe tarafından ölümsüzlük ile ödüllendirildiğine inanmaktadır. Immortan Joe'nun amacı bozulan ırkın devamını sağlayacak bir erkek evlat sahibi olmaktır. Bulduğu her sağlıklı kızı hapse kapatmıştır. Bu kızlar bir gece vakti hapishanelerinden kaçarlar. Kaçarlarırken de duvara "Kadınlar nesne değildir" yazmışlardır. Film bir aksiyon filmi olsa da feminist bir yöne sahiptir. Bu cümle, feminizmin veya kadın araştırmalarında sözü geçen bir ifadedir. Film boyunca feminist mesajlar izleyiciye sunulmuştur.

Filmde Max karakteri, kaçan kızları ve onlara yardım eden Furiosa (Charlize Theron) isimli karaktere yardım etmektedir. Kadınlar, çölün ortasında başka kadınların kurduklarına inandıkları bir şehre kaçmaktadırlar. Bu şehrin verimli topraklarda kurulduğunu söylemektedirler. Bir grup kadının öyküsünü anlatan filmde kadınlar saflığı ve doğayı temsil etmektedir. Filmde despot Immortan Jon'un soyunun devam ettirecek olan genç kızlar ile onlarla kaçarak

diğer kadınların olduğu topraklara gitmek isteyen Furiosa'nın hikayesine odaklanılmaktadır. Furiosa, Alien ve benzeri filmlerdeki Ripley karakterine benzemektedir. Max kadar güçlü ve cesaretlidir. İmmortan Jon'u öldürecek olan da Furiosa'dır. Filmdeki bu mesajlar filmin kadın açısından kurulduğunu aklı getirmektedir.

Film, "yılın feminist filmi" (Smith, akt. Gökçe Baydar, 2015: 105) olarak lanse edilmiştir. Miller filimin böyle bir amacı olmadığını söylemiş olsa da film son dönemlerdekilere nazaran kadın karakterine özel bir yer vermesi nedeniyle feminizm perspektifiyle ele alınmıştır. Filmin senaryo danışmanı "Vajina Monologları" tiyatro oyunuyla ünlenmiş Eve Ensler'dir. Eve Ensler, yönetmen Miller ile ortaklığında kadın hikayesi olarak izlenebilecek bir film meydana getirmiştir. Furiosa, 2000 sonrası ana akım sinemadaki kadın süper kahramanlara göre daha insanıdır.



Görsel 49. "Wonder Woman" (2017) filminin afişı

"Harika Kadın/Wonder Woman" (2017) (Görsel 49) filmi 2000 sonrası Hollywood sinemasında popüler konu olan çizgi roman kahramanlarını sinemaya taşımayan filmlerdendir. Wonder Woman, dünyamızdan farklı bir yerde tarihte Amazonlar olarak bilinen kadın topluluğunun üyesidir. Bir olay nedeniyle dünyamıza gelmek zorunda kalmıştır. Wonder Woman, insanlara göre tanrısal bir güce sahiptir. Film İkinci Dünya Savaşının olduğu zamanlarda geçmektedir. Wonder Woman filmin çekildiği zamana kadar 200 sonrası 55 süper kahraman

filmi üretmiş olan Hollywood sinemasının tek kadın kahramanlı filmidir (Vardan, 2017).

Filme karşı sinema eleştirmenlerinden gelen ilk tepkiler süper kahraman temalı filmler arasında kadın merkezli olduğu yönündedir. Atilla Dorsay, film için "Genelde iri-yarı ve güçlü erkeklerin boy gösterdiği bu alanda feministleri, hatta tüm kadınları mutlu edecek bir olay!..." (Dorsay, 2017) diye yazmıştır. Eleştirmen Nil Kural ise "Kadın süper kahraman hoş geldi" başlığıyla "'Wonder Woman' benzer çizgi roman uyarlamalarından kadın bir yönetmen Patty Jenkins tarafından çekilmesi ve kadın bir süper kahramanı merkeze almasıyla ayrılıyor" yazmıştır (Kural, 2017). Sinema eleştirmeni Duygu Kocabaylıoğlu "Erkek doğrayan, bilge ve güçlü Amazon" ihtiyaçlarımızı 140 dakikalık süresiyle fazlasıyla yerine getiren "Wonder Woman" filmi en azından taze bir seriye başlangıç olarak ümit verici bir yapım" diye yazmıştır (Kocabaylıoğlu, 2017). Her iki eleştirmen yazılarında "Wonder Woman"ın neden feminist bir film olduğu konusunda açıklama getirmemişlerdir. Ancak Filmin merkezinde bir kadının olması ve yönetmenin "Monster" (2003) filmini de yöneten Patty Jenkins olması da bunda etkili olduğu söylenebilir.

Kadının sinemada temsili dönemin kadınlık algısı ve tarih boyunca gelen kadınlık tiplmelerinin kullanılmasıyla şekillenmiştir. Dönemin kadınlık algıları hareketli ve değişkenlik gösterirken tarih boyunca gelen tiplmeler kanıksanmıştır. Onar yıllık dönemler içinde bazı tiplmeler ağırlıklı olmuştur. Ancak yaygın ve çok seyredilen filmlerde kadın karakterlerin ev içi roller ile aşk ilişkisi içinde tanımlandığı söylenebilir. 80'li yıllarla birlikte ise kadın hikayelerin önem kazandığı görülmektedir. Gerçekte yaşanmış olaylar ve bu olayların kahramanlarının sinemanın konusu olmuştur. Kadının hayat içinde yaşadığı zorluklar sinemanın konusu olmuştur. Aksiyon gibi türlerde ise kadın karakterlerin merkezi rol aldığı, kurtarılmayı bekleyen kurbandan kahramana dönüştüğü söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. LARS VON TRIER SİNEMASI

Lars Von Trier 1956 yılında doğmuştur. 1969 tarihinde Danimarka çocuk dizisi "Gizli Yaz"da oynamıştır. 1979-1982 tarihleri arasında Kopenhag'daki Danimarka Ulusal Sinema Okulu'nda okumuştur. 1980 yılında "Noctürn"ü, 1981 yılında "Son Detay" filmlerini yapmıştır. Münih'te bir festivalde ödül alan "Noctürn" yönetmenin ilk önemli başarısı olmuştur (Tapper, 2015, s. 87). Trier, bir dizi kısa filmden sonra "Suç Unsuru" (1984) ve "Salgın" (1987) filmlerini çekmiştir. Bu filmi "Medea" (1988) televizyon filmi izlemiştir. "Avrupa" (1991) filmiyle "Avrupa Üçlemesi"ni tamamlamış olan yönetmen "Dalgaları Aşmak" (1996) filmiyle ses getirmiştir. Devam eden periodda Trier, içinde olduğu Dogma akımına ait "Gerizekalılar" (1998) filmini çekmiştir. İki film arasındaki "Krallık" (1994-1997) dizi filmini çekmiş olan Trier 2000 yapımı "Karanlıkta Dans" filmiyle Cannes'da ödüller almıştır. Belgesel niteliğinde olan "Beş Engel" (2003) filmini bu dönemde yönetmenin ismini popüler hale getirecek filmlerden "Dogville" (2003) ve "Manderlay" (2005) filmleri izlemiştir. Üçüncüsü hala çekilmemiş olan "Amerika" üçlemesinin bu iki filmini "Melankoli" (2011) filmi izlemiştir. Bu filmi ise "Nymhomaniacs Vol. 1 ve 2" (2013) izlemiştir. Trier'in son filmi ise "Jack'in İnşa Ettiği Ev"dir (2018).

Trier her zaman tartışılan bir yönetmen olmuştur. Kariyeri boyunca izleyiciler ve eleştirmenler onun sineması konusunda farklı görüşler sunmuşlardır. Trier'in sinema sanatında skandal sayılan ismi, kendisinin düşüncelerinde karşılık bulur. Trier'in sanat görüşü, izleyicinin anlatılmasını istemeyeceği filmler çekmektir (Michelsen, 2015: 10). "Karşı-filmler" yapmak Trier'in amacıdır. Basmakalıp fikirleri sürdürmek yerine denemeler yapmak sinemanın amacı olmalıdır (Schwander, 2015: 15). Trier'in filmleri, sinema yapmak üzerinedir (Larsen, 2015: 40). Trier, rahatsız edici filmler yapma isteğini kariyerinin başlarından bu yana dile getirmiştir. Rahatsız edicilik kariyerinin son yıllarında Cannes Film Festivalindeki açıklamaları sonrasında istenilmeyen adam ilan edilmesine neden bile olmuştur. Filmlerindeki kimi konular Trier'in rahatsız edici olmasının nedenleri olmuştur. Trier'in sinemasını Richard Huston kabul görmüş kuralları bir kenara koyduğu düşüncesiyle "etiğe karşı sinema" olarak nitelemiştir

(akt. Gntay, 2018: 95). Trier'in estetik düşüncesi "irkin olanı yüceltmek ve güzelliğin her yerde bulunabileceğini göstermektir" (Michelsen, 2015: 4). "irkinlik, müthiş bir güzellik kaynağıdır. Ve güzellikten çok daha ilginçtir" (Larsen, 2015: 53). Çirkinlik, sıra dışı bir anlatım, konuyu ele alma konusunda alışık olunmayan bir tarz denemeleri isteyebilmektedir.

Kariyerinin ilk dönemlerinden bu yana tartıılmalı yönetmen olmasında Trier'in bilinçli bir tavır sergilediği söylenebilir. Trier, tanınmış filmleriyle Danimarka sinemasının altın aını yaatmaktadır. Çocukluk döneminde yetiştirme tarzından dolayı Trier kendisini "kültürel radikalizm" kelimesiyle tanımlamayı uygun bulmuştur. Bu ifade Trier'in kalıpları bozan tarzı konusunda fikir verebilmektedir. Okul yıllarında Trier, "neo-realizm gibi Avrupalı sinema geleneklerine yönelmiştir" (Stevenson, 2005: ix-9).

Trier Danimarkalı bir başka yönetmen Carl Dreyer'in sinemasından etkilenmiştir. Trier için Danimarka sineması için Dreyer'den "sonraki ilk dev" ifadesi kullanılmaktadır (Lumholdt, 2015, s.200). Dreyer'in minimalist tema ve diyaloglarından etkilenmiştir (Stevenson, 2005, s.18). Bu etkilenme ileri düzeyde de görülebilir. "1988'de Dreyer'in hiçbir zaman filme çekilmeyen senaryosu Medea üzerinde çalışırken, Trier onunla arasında telepatik bir ba olduğunu iddia etmiştir" (Stevenson, 2005, s.19). Bir röportajında Trier, Dreyer için Şunları söylemiştir: "Dreyer senaryoları üzerinde yıllarca çalışıyor, be yüz sayfayla balayıp yirmi sayfayla bitiriyordu. Dolayısıyla benim için bu öz araştırması, oyuncularla yakın ilişki içine girmekle sonuçlandı" (Smith, 2015, s.189).

Öğrencilik yıllarında çektiği "Rahatlama Görüntüleri" (1982) adlı filmi için Trier, "bir insanların ruh halleri ve bazı görüntüler yaratmak istedik, o insanların kendi hayatlarını yaşadıklarını anlatmak istedik" ifadesini kullanmıştır. Fark edilmeyen, istenilmeyen bir Şeylerin hikayesini anlatmak Trier'in sinemasını tanımlayan özelliklerden birisidir (Michelsen, 2015, s.7, s.11). "Rahatlama Görüntüleri" daha sonraları çekilecek olan "Suç Unsuru" (1984) filminin pilot çalışması olarak görülmektedir (Tapper, 2015, s.89). Trier'in ilk dönem fikirlerinden birisi olan gerçekçilik karıtlıı görülmektedir. "Cinema Noire" tarzının gerçekçilik karıtlıı için yönetmen tarafından bilinçli kullanıldığı sylenabilir (Schwander, 2015, s.23).

Trier'in kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren Danimarka sinema eleştirmenleri tarafından çok eleştirildiği görülmektedir. Her filmi skandal olarak nitelendirilmiştir. Cannes gibi festivallere neredeyse her filmi aday gösterilmiştir. Uluslararası ünlenmesine neden olan filmler çekerken, Avrupa sinemasında da eleştirilmiş, Amerikan sinemasında 90'ların ortalarıyla dikkat çekecek bir ilgi kazanmıştır. Trier'in skandal yönetmen olmasına neden olanın çıplaklık ve cinsellik konusunda ki tutumu olduğu söylenebilir. Trier'in sinemasında belirgin olan bu özelliklerin geldiği sinema geleneğiyle ilgili olduğu görülmektedir. Danimarka sinemasını içine alan İskandinav sinema sanatında çıplaklık ve cinsellik konusunda bir gelenek olduğu görülmektedir (Robinson, 2015, s.11). Dreyer'in etkisinde kalan Trier için sinema tarihçileri, Danimarka sinemasında Dreyer'den sonra gelen önemli bir sinemacı olduğunu söylemişlerdir (Stevenson, 2005, s. 154).

2.1. AVRUPA ÜÇLEMESİ (1984-1991)

Avrupa üçlemesi, Lars Von Trier'in ilk dönem önemli filmlerini içinde barındırmaktadır. İlk film "Suç Unsuru" (1984) disütopik bir bilimkurgu filmi olarak tanımlanabilir. İkinci film "Salgın/Epidemic" (1987) hastalıktan yıkılmış Avrupa imgesine sahiptir. Üçüncü film "Avrupa/Europa" (1991) bu iki film arasında yüksek prodüksiyonuyla dikkat çekmektedir. Üç filmde Trier'in estetik görüşleri konusunda fikir vermektedir. Tapperi bu konuda şunları yazmıştır(Tapper, 2015):

Salgın gösterime girdiğinde von Trier bir başka manifesto yayınladı; orada Avrupa hakkında bir film üçlemesinin şemasını çizdi, bu üçleme Avrupa filmiyle tamamlandı ve her bölüme bir altbaşlık verildi: Suç Unsuru, 'inorganik madde'; Salgın, 'organik madde'; ve Avrupa, 'kavramsal madde'. Israrlı çabalara rağmen von Trier'e bu altbaşlıkların anlamını açıklamak mümkün olmadı (s.97).

Trier'in kariyerinin ilk önemli çalışmalarını içeren bu üçleme Avrupa teması etrafında farklı üç zaman ve mekan içinde gerçekleşen olayları anlatmaktadır. İçerik olarak "her üç filmde de öyküyü içinde buldukları düzende yanlışları düzeltmek için kararlılık ve idealizmle yola çıkan fakat sonuçta hayal kırıklığına uğrayan karakterler" bulunmaktadır (Bilgin, 2006).

Üç filmin ana karakteri de erkektir. Üçü de idealleri uğruna yaşamaktadırlar. Ama üçü de içlerinde ideallerini bozan durumları taşımaktadır. "Suç Unsuru" filminde dedektif Fisher, aradığı seri katile dönüşür. "Salgın"

filminde doktor Mesmer salgına karşı iken salgını kendisi yaymaktadır. "Avrupa" filmindeki Leopold, filmde patlayacak bombayı durdurmayı başarır ve en sonunda kendisi bombayı patlatır. Trier için bu karakterler "doğruluk adına yaptıkları her şey bir şekilde yanlışa dönüşen" (anti)kahramanlardır (Bilgin, 2006).

2.1.1. Suç Unsuru (1984)

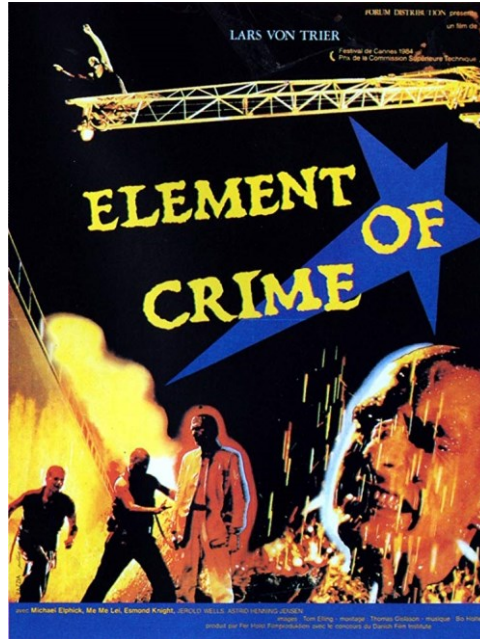
Filmin Künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier.

Senaryo: Niels Vørsel, William Quarshie, Stephen Wakelam ve Lars von Trier.

Oyuncular: Michael Elphick (Fisher), Esmond Knight (Osborne), Me Me Lai (Kim), Jerold Wells (Kramer), Ahmed El Shenawi (Terapist).

"Suç Unsuru/Forbrydelsens Crime" (1984) (Görsel 50) Trier'in ilk uzun metrajlı filmidir. Filmin ana karakteri olan dedektif Fisher, Avrupa'daki seri katil cinayetlerini çözmek istemektedir.



Görsel 50. "Suç Unsuru" (1984) filminin afişi

Filmin Konusu:

Fisher, eski bir polistir. Yaşadığı ortadoğudan yıllar sonra Avrupa'ya geri dönüş yapar. Geldiği şehirde ise karanlık olaylar gerçekleşmekte, seri cinayetler işlenmektedir. Fisher ise bu olayları çözmekle görevlendirilir. Kendisinde 'Suç Unsuru' adlı kitabı olan bir dostu Fisher'e yardım etmektedir. Bu kitap sayesinde Fisher, cinayetleri çözmeye çalışır. Fisher'in kullandığı yöntemler ise mesleğine

aykırı kaçmaktadır. Filmin sonunda Fisher olaylarla yutulmuş şekilde kendisini bulacaktır.

Meme Lai'nin Rolü

"Suç Unsuru" (1984) "dinsel çağrışımları olan fütüristik bir suç hikayesidir" (Alling, 2015, s.28). Yönetmenin "Alman dışavurumcu sinemasından etkilendiği görülmektedir" (Teksoy, 2005, s.422). Bilinmeyen bir gelecekte, geçen filmde yıkılmış Avrupa'nın ardında bıraktığı bir dünya izlenilmektedir. "Avrupa artık devamlı yağmur altındadır ve uçsuz bucaksız bir bataklığa gömülmüştür. Afrika muazzam kum fırtınaları altında yavaş yavaş perişan hale gelmektedir" (Tapper, 2015, s. 89). "Suç Unsuru"nun tür filmi açısından suç filmi olduğu söylenebilir (Aaltonen, 2015,s. 31).

Film Fisher'ın etrafında, erkek hakimiyetinin olduğu bir dünyada geçmektedir. Filmdeki tek kadın karakter bir hayat kadını olan Meme Lai'dir (Meme Lai). Meme Lai, kara filmlere özgü gizemli kadın karakterdir. Kara filmde kadının gizemli ve belirsiz kimliğinin Meme Lai için geçerli olduğu söylenebilir. Meme Lai'nin varlığı olayların açılmasında yardımcı görevde olmaktadır. O, cinsellik ve aşk ile ilişkilendirilmiştir. Ancak Meme Lai'nin olayları seyretmekte, olayları yönlendirme veya etkileme gücü yoktur.

2.1.2. Salgın (1987)

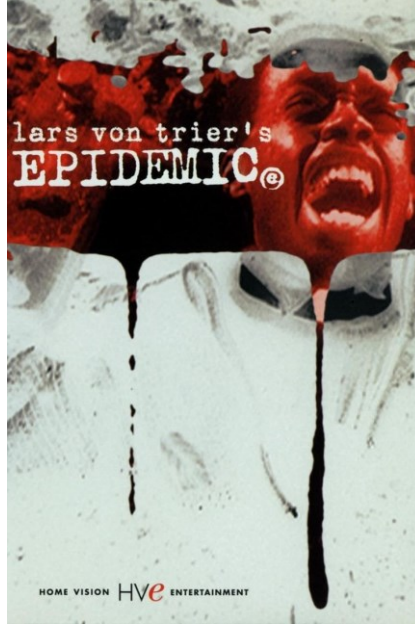
Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier ve Niels Vørsel

Oyuncular: Allan De Waal,Ole Ernst, Michael Gelting, Colin Gilder, Svend Ali Hamann, Udo Kier.

"Salgın/Epidemic" (1987) (Görsel 51), kurgusuyla dikkat çeken Lars von Trier filmlerindedir. Trier için "Salgın" uzun bir dönem en iyi filmi olarak da anılacaktır (Stevenson, 2005, s.50).



Görsel 51. "Salgın/Epidemic" filminin afişi

Filmin Konusu:

"Salgın" filmi "Polis ve Fahişe" isimli bir filmin senaryosunu yetiştirmek için uğraşan iki sinemacının olduğu sahneye açılır. Kısa süresi olan ikilinin senaryolarının olduğu bilgisayar arızalanır ve senaryo silinir. Bu sefer de ikili yeni bir senaryo yazmaya başlarlar. Bu senaryo "Salgın"ın senaryosudur. İzleyici bu senaryo yazımını izlerken "Salgın" filminin sahnelerini de izlemeye başlamaktadır. Film boyunca da salgının boyutları ve etkileri gösterilmektedir.

Filmde idealist bir doktor Avrupa'daki salgını önlemek için merkezden kırsala doğru gidişi anlatılmaktadır. Film de kurgu dünyasındaki salgın gerçek hayatta da görünmeye başlayabilmektedir. Yazılan senaryonun ana karakteri Dr. Mesmer salgının olduğu yere keşif için gider. Bu sırada senaryo yazarları da salgın konusunda araştırma yapmaktadırlar. Filmdeki iki dünya bir süre sonra karışır. Salgın gerçek hayatı ele geçirir. İki senaryo yazar ve arkadaşları hastalanır.

"Salgın" Filmi ve İdealist Erkek Tipi

Trier bu filmde "hem film çekme süreciyle ilgili oyuncu bir düşünceler"i gösterir, "hem de salgın hastalıkların yarattığı psikolojiyi ve onların doğurduğu mitolojiyi inceler" (Stevenson, 2005, s. 42). Filmin gelecekte Dogma akımının ilk fikirlerini taşıdığı söylenebilir. Trier, oyuncularından doğal oyunculuk beklemiştir. Senaryo için çalışan iki sinemacının olduğu sahnelerde neredeyse

kurgu ve özel oyunculuk yok denecek kadardır. Trier, "Salgın" filmi kapsamında yazdığı manifestosunda da "ilkel film çekme yöntemleriyle" hareket ettiğini yazmıştır (akt. Stevenson, s.46).



Görsel 52. Dr. Mesmer'in helikopterden indiği sahne

Filmde kadın karakterler başrolde değildirler. Senaryo yazar iki erkek sinemacı ve salgını önlemek isteyen doktorların sohbetleri filmin genelindedir. Bu yüzden erkek karakter arasında geçen diyaloglar ve olaylar görülmektedir. Trier'in erkek karakterlerinin asıl olduğu bu filmde de erkekler, idealizmi temsil etmektedir (Robinson, 2015, s. 11). Dr. Mesmer, diğer meslektaşları gibi salgını önlemek için uğraşmaktadır. Bu amaç filmde önüne geçilemeyecek salgın karşısında erkeğin kahraman rolünün benimsediğini göstermektedir. Dr. Mesmer'in idealist tutumu salgının olduğu alana tek başına gitmek istemesiyle daha da etkili hale getirilmiştir.

Dr. Mesmer'in kırsal alana inişi yavaş çekim ile özel bir ışık ile etkili gösterilmiştir (Görsel 52). Sahnede helikopterde doktora bakan hemşirenin sahnenin etkisini artırmak için orada bulunduğu söylenebilir (Görsel 53). Bu gibi sahneler Trier'in filmlerinde görülmektedir. Gerçek olsa bile mucizevi veya gerçeküstü olarak nitelendirilebilir. Olağanüstü sahneler Trier'in kullanmayı sevdiği sahnelerdir. Bunları dinsel anlamda mucize sahneleri olarak nitelemek mümkündür (Stevenson, 2005, s. 87).



Görsel 53. "Salgın" filminden bir sahne

Film fikirler üzerinden ilerlemektedir. Salgın, salgının nedenleri, mikrop taşıyan fareler, kitlesel ölümler, insanların canlı canlı gömülebilecekleri gibi... Bu yüzden karakterlerin filmde odak olmadığı söylenebilir. Bu fikirlerin gerçekleştiği sahnelerin aktığı söylenebilir. Filmin sonunda kurgu olan "Salgın" filmiyle iki sinemacının filmi yazma süreci birbirine karışacaktır. Gerçekten de bir salgın olacak ve dünyaya yayılacaktır.

2.1.3. Avrupa (1991)

Üçlemenin son filmi "Avrupa/Europa"nın (1991) (Görsel 54) künyesi şu şekildedir:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier ve Niels Vørsel.

Oyuncular:Jean-Marc Barr (Leopold Kessler),Barbara Sukowa (Katharina Hartmann),Udo Kier (Lawrence Hartmann), Ernst-Hugo Järegård (Kessler), Erik Mørk (Pater), Jørgen Reenberg (Max Hartmann),Henning Jensen (Siggy), Eddie Constantine (Colonel Harris),Max von Sydow (Anlatıcı),Benny Poulsen (Steleman).



Görsel 54. "Avrupa/Europa"nın (1991) filminin afişi

Filmin Konusu:

Kessler, Amerikalı-Avrupalı bir karakterdir. 1945 yılının Almanya'sına bir tren garında çalışmak için amcasının yanında gelmiştir. Bu yıllarda Nazi

destekçisi kurt adamlar diye bilinen bir grup trenle seyahat eden önemli liderlere suikast düzenlemektedir. Kessler, patronunun kızı olan Katharina Hartmann'a (Barbara Sukowa) duygusal anlamda yakınlaşır (Görsel 55). Katharina ve Leo arasında bir aşk meydana gelir. Leo, mutludur ve Katharina ile bir hayat düşünmektedir. Ancak Katharina'yı kurt adamlar adı verilen teröristler kaçıtır. Kaçıranlar, Kessler'den bir yere bomba koymalarını istemektedirler. Kessler, Katharina'yı kurtarmak için bunu yapar. Son anda bombayı etkisiz hale getirir. Katharina'nın kurt adamların bir üyesi olduğu ortaya çıkar. Leo'dan da bombalar bağladıkları köprüyü patlamaları istenir. Leo teröristlerin bombalarını bulmaya çalışır. Leo, Katharina'nın teröristler tarafında olduğunu öğrenince trendeki rehin alır. Bombanın bulunduğu köprüye doğru treni sürer. Bombayı patlatır ve köprüyü yıkar. Trende nehrin sularına gömülür. Kessler ve diğerleri ölür.



Görsel 55. Kessler, patronunun kızı olan Katharina Hartmann'la birlikte

Katharina ve Baştan Çıkartan Kadın

"Avrupa" film noir tarzına uymaktadır. "Film noir söz konusu olduğunda da aynı şekilde, ışık gölge zıtlıklarından, gece çekimlerinden, yani aydınlatma tarzından ya da kadın karakterin yüzü ve duruşu nedeniyle oyunculuk tarzından söz edilebilir" (Abisel, 1995, s.62). Yine "film noir" da ise, kadın suçtan bağımsız olarak çözüm bekleyen bir gizemdir. Çoğu "film noir"da öykünün odağı suçun ve "kadın" sorusunun çözümüdür" (Derman, 1994, s.3).

"Avrupa"nın tarzı da bu özellikleri barındırmaktadır. Film karanlık bir tona sahiptir. Öncelikle film siyah-beyazdır. Bazı sahnelerde renk kullanılmış, renkler siyah-beyaz etkiyi güçlendirme görevinde olmuştur. Filmde bitmeyen bir yağmur

vardır ve Kessler'in aklındaki sesler kara film tarzına özgü olan gizemli bir hava katmaktadır (İri, 2011, s.253).

Katharina'yla birlikte Trier'in filminde kadın karakterin görünür olduğu söylenebilir. Katharina, kara filmin görsel tonuna uygunluk gösteren roldedir. Katharina'nın rolü sinema tarihindeki benzerleriyle uyum göstermektedir. Filmdeki görevi Kessler'in aklını karıştırmaktır. Bu yüzden O'nu diğer Trier filmlerindeki karakterlerden ayrı görmek, "Suç Unsuru"ndaki Meme Lai'ye yakın görmek mümkündür.

2.2.MEDEA

Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Euripides (Medea isimli oyunundan), Carl Theodor Dreyer (orijinal senaryo),Lars von Trier (adaptasyon) ve Preben Thomsen (adaptasyon).

Oyuncular:

Udo Kier (Jason), Kirsten Olesen (Medea), Henning Jensen (Kreon), Solbjørg Højfeldt (Ammen), Preben Lerdorff Rye (Paedragon), Baard Owe (Aiceus), Ludmilla Glinska (Glauce), Vera Gebuhr (Aeldre Terne),Jonny Kilde (Store Dreng), Richard Kilde (LilleDreng), Dick Kaysø (Jasons Stemme), Mette Munk Plum (Glaucen Stemme).

"Medea" (1988) (Görsel 56) Dreyer'in yarım bıraktığı ve Trier'in saygı göstermek için tamamladığı televizyon filmidir.



Görsel 56: "Medea" (1988) filminin afişı

Filmin Konusu:

Medea, kocası Jason ve iki çocuklarıyla birlikte yaşamaktadır. Bir gün kral Kreon, Jason'u kızıyla evlendirmek ister. Bu evlilik için ise Medea ve çocuklarının ülkeyi terk etmelerini ister. Eğer Jason bunu kabul etmez ise Medea ve çocuklar öldürülecektir. Jason evlenmeyi ailesinin hayatlarını korumak ve gelecekte iyi bir toplum için kabul eder. Medea, Jason'un bu hareketini doğru bulmaz ve içine atamaz. Glauce'i öldürür. Jason, Medea'nın peşine düşer. Medea ise çocuklarını öldürür. Jason da kahrından ölür (Euripides, 1943).

Medea ve Evlat Katli

Medea karakteri kandırılmış ve güçsüzleştirilmiş bir kadının boyun eğmeme hikayesidir. Aldatılmış ve terk edilmiş olmayı sindirememiş, öç alma duygusu kendisine hakim gelmiştir. Trier "Medea"da, Dreyer'in yarım bıraktığı çalışmasını tamamlama amacına sahip olmuştur.

Medea'nın öç almak için yaptıkları kadın ve suç ilişkisini kurmaya neden olmaktadır. İlk olarak Medea, Glauce'i öldürmüştür. Bu ilk başta olağan karşılanabilir. Çünkü kocası Jason, Glauce yüzünden kendisini terk etmiştir. Ancak çocuklarını öldürmesi, bir annenin evlatlarını katletmesi suçların en büyüğü olarak görülebilir. Medea bu tavrıyla toplumsal kadın kimliğinin en önemli unsuru olan annelik rolünü reddetmiş olur. Kendi aşk ve duyguları için

toplumsal rolüyle çatışmaya giren Medea, öc almak için uyguladığı plan ile kendi kimliğini kazanmış olur.



Görsel 57. "Medea" filminden bir sahne

Medea'nın çalışma kapsamında ele alınacak olan Trier filmleri için bir önemi olduğu iddia edilebilir. "Medea", Trier'in toplumsal kurallar ve roller karşısında kişisel istek ve amaçlarının önemli olduğu kadın karakterlerin ilk görüldüğü film olarak önerilebilir. Trier'in daha sonra çekeceği filmlerde de Medea ve benzeri karakterler görülecektir. "Antichrist"teki kadın karakterinin doğa ile özdeş olması ve annelik rolünü , "Nymphomaniacs"daki Joe'nun annelik rolünü kişisel istekleri için terk etmesi Medea ile bu karakter arasında bir benzerlik kurulmasında neden olmaktadır. "Medea", bu filme kadar Trier'in sinemasında ilk kez kadın bir karakteri merkeze aldığı film olarak görülebilir.

2.3.ALTIN KALP ÜÇLEMESİ (1996-2000)

2.3.1. Dalgaları Aşmak (1996)

Filmin künyesi:

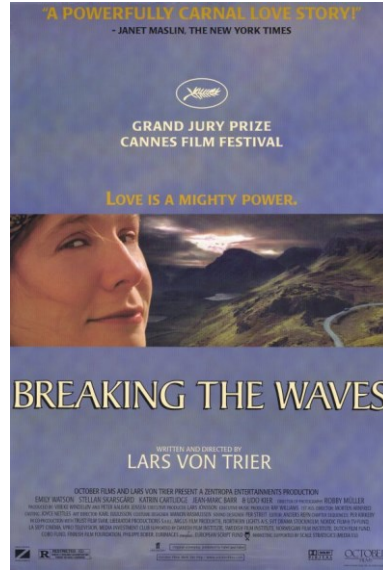
Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier ve Peter Asmussen

Oyuncular: Emily Watson (Bess McNeill), Stellan Skarsgård (Jan Nyman), Katrin Cartlidge (Dodo McNeill), Jean-Marc Barr (Terry), Adrian Rawlins (Dr. Richardson), Jonathan Hackett (Priest).

"Dalgaları Aşmak/Breaking the Waves" (1996) (Görsel 58) altın kalp serisinin ilk filmidir. Serinin adına belki de en uygun filmidir. Trier küçüklüğünde okuduğu "Altın Kalpli" isimli çocuk masalından çok etkilenmiştir. Masal çevresindeki herkese iyilik yapan küçük bir kız çocuğunu anlatmaktadır. Yaşadığı her olayda düşünmeden iyilikte bulunan küçük kız elinde ne varsa diğerlerine

vermektedir (Stevenson, 2005: 85). Trier bu temayı daha sonra çokça kullanacaktır.



Görsel 58. "Dalgaları Aşmak/Breaking the Waves" (1996) filminin afişi

Filmin konusu:

Bess kapalı ve dindar bir toplumda yaşayan bir genç kızdır. Okyanusun ortasında bir araştırma gemisinde çalışan Jan'a aşık olmuştur. İkili evlenirler. Jan bir kaza geçirir ve yoğun bakıma alınır. Bir süre sonra Jan, Bess'in hayatını yaşaması gerektiğini söyler. İsteddiği kişi ile beraber olmasını, bunun kendisini mutlu edeceğini söyler. Bess, Jan'ın dediklerini yapar. Jan'daki iyileşmenin nedenini O'nun isteğini yerine getirmek olduğunu düşünür. Bess, iki adamın saldırısına uğrar ve onların ellerinden kaçır. Hastaneye geldiğinde ise Jan'ın durumunun ağır olduğunu görür. Jan'ın isteğini yerine getirmediği için böyle olduğunu düşünür ve kendisine saldıran adamların yanına gider. Bess, adamlar tarafından dövülür. Hastaneye zor yetiştirirler ama Bess kurtarılamaz ve ölür.

Bess ve Kutsal Görev

Bess (Emily Watson), Dogville'de görülecek olan Grace'e benzemektedir. O'na göre daha tutucu ve görevine sadık olduğu söylenebilir (Elbeshlawy, 2016, s.23).

Film, Jan isimli bir genç ile evlenmek isteyen Bess'in karşılaştığı sorulara cevap verdiği bir sahne ile başlar.

Ses: Evliliğin ne olduğunu/ bize söyleyebilir misin?

Bess: İki insanın Tanrı'nın huzurunda birleşmesidir.

Ses: Sadece kendi evliliğinin sorumluluğunu değil.../...aynı zamanda diğer/sorumluluklarının da.../...üstesinden gelebileceğine.../...inanıyor musun?

Bess: Üstesinden gelebileceğimi biliyorum.

Ses: Yabancılara verilmiş herhangi bir.../...Tanrı vergisi olduğunu düşünüyor musun?

Bess: Müzikleri.

Ses: Dışarı çıkın Bess McNeill ve oturun (00:01:09- 00:01:56).

Bu sahneden anlaşılacağı üzere Bess dışarıya kapalı bir topluluk içindedir. Toplumsal roller kendisine hatırlatılır. Bess ise alaycı şekilde her şeyi bildiğini ve üstesinden gelebileceğini söyler. Bess, Jan ile evlenir. Jan, Bess'e kendisiyle evlenene kadar neden bir başkasıyla olmadığını sorar. Bess ise Jan'ı beklediğini söyler. Bess karakterinin kim olduğunu bu sahneden anlaşılmaktadır. Dindar ve muhafazakar birisidir. Ancak kendi ailesi ve topluluğu içinde farklı birisi olduğu hemen anlaşılır: "Bess: Ayinde sadece erkeklerin/konuşabilmesi çok aptalca./ Adam: Diline hakim ol kadın"(00:24:48).

Bess, Trier'in kadın karakterleri gibi kendisine sunulanı kabul etmeyen birisidir. Yeni evlenmiştir. Ama Jan çalışmak için gitmek zorundadır. Bess ise yalnız kalacaktır. Bunu istememektedir. Kadınlar bu dünyada evlerinde kendilerinden istenileni yapmak zorunda olmalıdır. Bess'de Jan'ı beklemek zorundadır. Aşk ve melankoli bu sahnelerde kendisini göstermektedir. Trier, film için "bu film kesinlikle, benim çocukluğuma hakim olan, duygusallığın tamamen yasaklandığı beğenilere karşı tepkilerimin ifadesidir" (Thomsen, 2015, s.33). Bess'in film boyunca yoğun duygusal tepkilerini bu şekilde anlamak da mümkün görünmektedir.

"Dalgaları Aşmak", Trier'in Dreyer ile kurduğu ilişkinin önemli noktalarını taşımaktadır. Filmin başrolü Bess, "Dreyer gibi kadın bir başkahramanın yer aldığı bir melodram" karakteridir (Thomsen, 2015, s. 137, Roman, 2015, s.172).

Jan bir kaza geçirmiştir. Hastanede Bess ruhsal anlamda çöküntü yaşadığı için doktora görünür. Doktora Jan'ı eve göndermesi için dua ettiğini söyler. Bess, bu dua nedeniyle Jan'ın kaza geçirdiğine inanmaktadır. Bu yüzden pişmanlık içindedir. Bess kendisini üzmektedir. Çünkü Jan yatalak kalmıştır. Bess'in melankolik ruh hali Jan'ı da üzmektedir. Jan ise mutlu olması için Bess'e başkalarıyla birlikte olmasını isteyecektir.

Bess inançlı birisidir. Jan'ın eve dönmesi için yaptığı duanın Jan'ın kötürüm kalmasına neden olduğunu düşünmektedir. Başkalarıyla olan cinsel ilişkilerinin de Jan'ın iyileşmesine neden olduğuna inanmaya başlayacaktır. Bess, Tanrı'ya dualar ettiği sahnelerde dinsel bir görev aldığı duygusuyla hareket etmektedir (Elbeshlawy, 2016, s.37). Filmde bu tema önemli görünmektedir. Bess, toplumsal ve dinsel bir karakter, yüce görevleri olduğuna inana birisidir. Ancak bu görevi uygulama yolu yüce ve dinsel anlamda iyi değildir. Dodo'da Bess'i bu konuda uyarır:

Dodo: Hayır, iyileşmedi! Hastalığı bu şekilde ilerliyor Bess. Bazen iyi olur,/ Bazen kötü. Yaptığın şeylerle ona bir faydan dokunmuyor. Bunların hepsi senin aklında.

Bess: O benim kocam ve Tanrı onu onurlandırmamı söyledi.

Dodo: Bu onurlandırmaksa eğer.../...o halde bende bir sorun olmalı (01:43:29).

Bess, Dodo'yu dinlemez. Filmin ilerleyen sahnelerinde Bess'in ne yaşadığını tüm kasabalılar öğrenir. Bess ailesi ve çevresi tarafından dışlanır. Bu sırada Jan'ın durumu kötüdür. Bess ise inancından vaz geçmez. Başkalarıyla birlikte olmasının Jan'ı iyileştireceğine inanmaktadır. Ancak filmin sonunda bir grup erkek tarafından uğradığı şiddet nedeniyle ölür.

Bess'in kocası için yaptıkları feminist bakış açısıyla kadının erkek için kendisini kurban etmesi olarak görülebilir (Stevenson, 2005, s.96). Diğer taraftan Trier için Bess bir azize gibidir. Filmde de Bess'in inançlı birisi olduğu gösterilmektedir. Tanrı'ya yakarışının karşılığı olarak kocasının hayatını kurtardığını düşünmektedir. Başka bir yorum olarak Bess'in "Hıristiyan azizleri ve şehitlerini" çağrıştırdığı da söylenebilir (Stevenson, 2005, s. 86).

2.3.2. Gerizekalılar (1998)

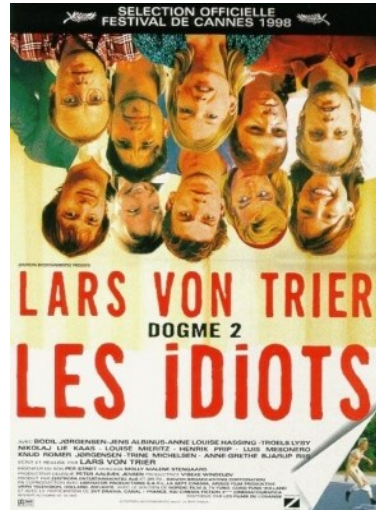
Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Bodil Jørgensen (Karen), Jens Albinus (Stoffer), Anne Louise Hassing (Susanne), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Louise Mieritz (Josephine), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel), Knud Romer Jørgensen (Axel), Trine Michelsen (Nana), Anne-Grethe Bjarup Riis (Katrine).

"Gerizekalılar/Idioterne" (1998) filmi (Görsel 59) Trier'in de içinde bulunduğu Dogma akımının manifestolarının ürünüdür. Akımın manifestosundaki düşünceleri kısaca şunlardır: Film, stüdyoda çekilmemelidir. Ses, ayrı olarak üretilmemeli, dublaj sesi olmamalıdır. Kamera, el kamerası olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılmamalıdır. Film renkli olmalıdır. Optik hileler ve filtreler olmamalıdır. Filmde popüler filmlerdeki gibi aksiyon sahneleri olmamalıdır. Zaman ve mekan olarak izleyici olayın geçtiği yeri bilmelidir. Film formatı 35. mm. olmalıdır. Yönetmenin adı jenerikte geçmemelidir (Stevenson, 2005, s. 100).



Görsel 59. "Gerizekalılar" (1998) filminin afişi

Filmin konusu:

Bir grup eğitilmiş insan toplumsal kurallara karşısında gerizekalı rolü yaparak davranırlar. Amaçları kurallara dalga geçmek ve istedikleri gibi davranmak, toplumun kurallarından kaçmak, onu eleştirmek ve özgür olmaktır. Toplum önünde bu şekilde davranarak kendi istedikleri gibi davranan bu gruba Karen isimli bir kadın katılır. Grup ile birlikte beraber hareket eden kadın onlar gibi davranmaz, onları izler sadece. Grup ileri gitmek ister ve kendi hayatlarında da gerizekalı gibi davranmak isterler. Gruptan üyeler bunu yapmaya çalışırlar ama beceremezler. Topluma karşı eleştirel duruşları kendi hayatlarında gerçekleşemez. Filmin ilerleyen sahnelerinde kadının kendi yaşamına geri döner. Yanındaki grup üyeleri onu izlerler. Karen, ailesinin neden evden kaçtığı sorusuna ağzına aldığı pastayı geri zekalı taklidi yaparak ağzından çıkartmaya başlar. Bu tavırla grubun diğer üyelerinin yapamadığını yapmış olur. Ancak suratına tokat yer ve film biter.

Karen ve Suçlu Anne

"Dalgaları Aşmak" ve "Karanlıkta Dans" ise sinematografik özelliklere sahip iken "Gerizekalıları" bu filmlerden farklı görünmektedir. İçerik olarak ise üç filmde birbirine yakınlık gösterdiği söylenebilir. Smith'e göre (Smith, 2015):

Üç filmde de duygusal gerileme, terk edilme korkusu, bilinçli olarak basitleştirilmiş kişisel ve ahlaki çıkmazlar damga vurmaktadır. Filmlerin her biri toplumsal düzenle çatışmaya giren saf, çocukça ve özverili bir kadın kahraman ortaya koymaktadır: Kadının uzlaşma nitelikteki duygusal mutlakiyetçiliği ve öz farkındalıktan uzaklaşması, onun ruhsal durumuyla ilgili sorunların ortaya atılması bakımından yeteri kadar kaygı vericidir. Her filmin merkezinde bir koca, üvey bir toplum ve bir evlat tarafından ayrı ayrı ortaya konduğu gibi, kendisini beden ve ruhen aşka feda eden bu çocuk kadının yürek parçalayıcı hali vardır. Kadın süreç içerisinde bir tür kutsanmayı ve şehitlik mertebesine ulaşmayı başarmaktadır (s. 183).

Trier, "Gerizekalılar"da hareketli kamera, önceden belirlenmiş mekanlar ve ışıklandırma olmadan, oyuncularını ise doğaçlama olarak oynatmaktadır. Film, bir grup insanın diğerleriyle dalga geçmek için kendilerini gerizekalı olarak göstermelerini konu almaktadır. Gündelik hayatlarında meslekleri ve aileleri olan bu insanlar toplumun kendilerine verdiği rollerden kaçmak için bu yolu bulurlar. Film boyunca yaşamlarının belli bir konforu olduğu anlaşılan bu insanların arasına kendiliğinden bir kadın katılır.

Filmin son sahnelerinde kadın yaşadığı eve gider. Ortadan kaybolduğu için ailesinin endişeli ve ona kızgın olduğu görülür. Çocuğunu kaybetmiştir. Cenaze günü ortadan kaybolan Karen, evden kaçmıştır. Kadın ile birlikte giden grup üyelerinden Suzanne bunu öğrenir. O sırada kadın ağzına biraz pasta alır ve ağzından çıkartmaya, kusmaya başlar (Görsel 60). Grubun isteyip de yapamadığını yapmış olur. Kocasını Anders ise ona tokat atar.



Görsel 60. Gerizekalılar filminden bir sahne

Filmde birey ve toplum arasındaki çatışma anlatılmaktadır. Eğitimli oldukları belli olan bir grup insan topluma karşı dalga geçmektedirler. Ama kendi hayatlarında bunu gerçekleştirememektedirler. Aralarına katılan ve alt sınıftan olan bir kadın onların yapamadığını yapar. Ailesiyle kocasıyla dalga geçer.

Trier, kadına bu filmde özgürleşme açısından rol vermektedir. Bu kadın alt sınıftan, aile kurumunun önemli görüldüğü bir topluluktan gelmektedir. Üçlemenin diğer filmlerindeki Bess ve Selma gibidir. Grup üyeleri arasına katılma nedeninin ise yaşadığı çıkmazdan kurtulma yolu aradığı söylenebilir. Çocuğunu kaybetmiştir. Ama acısını dindirememektedir. Ailesi de ona yardımcı olamamaktadır. Ondan görevlerini yerine getirmesi beklenmektedir. Kadın alternatif bir yol bulur. Grup üyeleri gibi davranmaya çalışır. Bunu ise filmin son sahnesinde yapar. Ancak eyleminin karşılığı tokat olur.

Filmin burjuva eleştirisi olduğu söylenebilir. Burjuvanın tavrının karşılıksız kalması kendilerince görülmez. Kendi hayatlarında benzer şekilde davranmak isterler ama beceremezler. Kendi saygınlıklarının ellerinden gideceğinden endişelenirler. Alt tabakadan bir kadın ise bunu yapar. Çünkü o gerçekçidir (Elbeshlawy, 2016, s.65). Grup üyeleri gibi tavırlarını sadece gülmek ve dalga geçmek için yapmaz.

2.3.3. Karanlıkta Dans (2000)

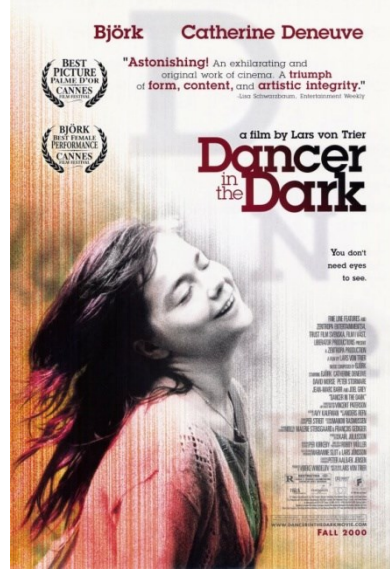
Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Björk (Selma Jezkova), Catherine Deneuve (Kathy), David Morse (Bill Houston), Peter Stormare (Jeff), Joel Grey (Oldrich Novy), Cara Seymour (Linda Houston), Vladica Kostic (Gene Jezkova), Jean-Marc Barr (Norman), Vincent Paterson (Samuel), Siobhan Fallon Hogan (Brenda).

"Karanlıkta Dans" (2000) (Görsel 61), Trier'in Cannes'da ödül almasını sağlamıştır (Stevenson, 2005, s. 152). Başrol oyuncusu Björk'e en iyi kadın oyuncu ödülü ve Altın Palmiye ödülü alan film yine bir kadının etrafında gelişen olayları anlatmaktadır.



Görsel 61. "Karanlıkta Dans" (2000) filminin afişi

Filmin Konusu:

1960'lı yılların ortasında Amerika'ya göç eden Selma (Björk) oğlunun göz ameliyatı için para biriktirmektedir. Fabrika işçisi olan Selma, aynı zamanda amatör bir müzikalde önemli bir rol alacaktır. Ev sahibi ve yakın arkadaşı olan Bill (David Morse) ve ailesi Selma için değerli insanlardır. Fabrikadaki arkadaş ortamından da anlaşılacağı üzere Selma iyi niyetli ve saf biri olarak kabul görmektedir.

Selma ve İdealist Anne

Selma'da göz problemi yaşamaktadır. Gittikçe gözleri az görmeye başlar. Fabrikadaki işlerini yerine getirirken zorlanır. Arkadaşı Kathy (Catherine Deneuve) ona yardımcı olmak ister. Gün geçtikçe de görme yetisini kaybetmekte ve sakarlıklar yapmaktadır. Müzikaldeki rolünü yapamayacağını düşünür. Rol ise genç ve güzel Amerikalı bir genç kıza verilir. Fabrikadaki işi zora girmektedir. Yaptığı bir sakarlık nedeniyle işten çıkartılır. Aynı zamanda polis olan Bill, Selma'nın para biriktirdiğini fark eder. O'ndan borç ister. Selma ise paranın çocuğunun ameliyatı için gerekli olduğunu söyler. Bill ise parayı çalar. Selma bunu fark eder. Ama Bill'in Selma'nın evinden çıktığını gören Bill'in karısı Selma'nın evlerinden çıkmasını ister. Selma durumu anlatır. Parasının çalındığını söyler. Kadın inanmaz. Bill ile konuşmak için odasına çıkar. Aralarındaki tartışmada Bill'i silahıyla vurur. Bu sahnede Bill, Selma'dan kendisini öldürmesini ister. Selma ağlayarak bunu yapar. Bill'in karısı bunu görür.

Bundan sonraki sahnelerde Selma'nın hapisyanede yargılandığı anlatılmaktadır. Yönetmen görme yetenekleri azalmış Selma'nın sistem tarafından nasıl açmasızca yargılandığını anlatır. Selma suçlu bulunur ve idamı istenir. Selma'nın tek düşündüğü ise çocuğunun göz ameliyatıdır. Katty bir avukat tutar. Avukat ücret olarak çocuk için ayrılmış parayı ister. Selma reddeder. İdamını kabul etmiş olur. Filmin son sahnesinde Selma idam edilir.

Selma, "Dalgaları Aşmak" filmindeki Bess'e benzemektedir. Bess gibi Selma yüce bir görev için elinden geleni sonuna kadar yapmaktadır. Ölümü bile göze almıştır. Oğlunun gözleri için kendi gözlerini feda etmiştir. Toplum ile ilişkisi ilk başta saflığı nedeniyle uyumlu iken bir polisi ve erkeği öldürdüğü için bu ilişki değişir. Çünkü Selma yalnız bir kadındır. Filmin bir yerinde Selma'nın Bill'i kıskandığı için öldürdüğü bile düşündürülür. Selma, toplumsal uyum konusunda ayrıksı bir karakterdir. Bess gibi o da kendi özel dünyasında kendi değerleriyle yaşamaktadır.

Selma hayallerinde şarkılar söylemekte ve dans etmektedir. Bu sahnelerde Selma dans ve şarkı söylemeyi becerikli şekilde gerçekleştirmektedir. Bess'in Tanrı ile konuştuğu sahnelerdeki gibi Selma'da müzikal sahnelerde özel ve farklı biri olmaktadır.

Selma'da toplum tarafından dışlanmışır. Görme yetisini kaybettiği zaman tüm yeteneklerini de kaybetmiş olur. Bir işe yaramaz. Fabrikada yaptığı kazadan sonra ustabaşı tarafından kibarca uyarılır. Ancak sonraki sahnede işten çıkartılır. Topluma karşı birey olma Selma'nın yaşadığı çıkmazdır. Kendisini feda etmekten de alıkoymaz. Oğlu için Selma idamını kabul eder.

Trier'in ilk dönemlerinde erkek karakterlerin ana akım sinemadaki gibi kahraman rolünde olduğu görülmektedir. Kahraman tiplemesine özgü ideallere sahiplerdir. Kadın ise onları baştan çıkartan yan karakterlerdir. 90'lı yıllarla birlikte ise Trier sinemasında kadın tiplemelerinin ana unsur olmuştur. Kadın karakterler yaşadıkları olaylar ile gösterilmiş ve genellikle toplumun içinde tek başına kalmışlardır. Çoğu zaman toplumun istediklerine uymak zorunda bırakılmışlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. LARS von TRIER SİNEMASININ SON DÖNEMİNDE KADIN TEMSİLİ

Lars von Trier'in sinemasında kadının önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Trier'in filmlerinin genelinde başroller kadınlar olduğu görülmektedir. Trier bir röportajında konu hakkında şunları söylemiştir (Smith, 2015):

Benim annem çok güçlü bir kadındı. Sanırım, bu yüzden olabilir. Ben bunun bir model olduğunu görebiliyorum ve üzgünüm, fakat ortaya çıkışı böyle oldu. Ayrıca, olaylar karşısında mantıksal çözümler bulmaya çalıştığından, bunun bir erkek açısından daha zor olacağını düşünüyorum. Erkek idealin uygun düşmediğinin gördüğünde, onu işe yarar hale getirecek bir adım atma eğilimi gösteriyor. Sanırım bir kadın, bunu söylemek berbat bir şey olabilir ama, duygusal çözüm bulma eğilimi gösteriyor. Söylenen budur ve benim düşüncem de budur, bir ölçüde. Fakat erkekler ve kadınlar anlamında konuşmayalım. Ben, bizzat kendim, kendimi kadın gibi hissediyorum (s. 187).

Kişisel bir anektot olan bu ifadelerin Trier'in sinemasında da karşılığı olmuştur. Özellikle son dönem filmlerinde kadın karakterler çok daha fazla öne çıkmıştır.

Bu bölümde ele alınacak olan filmlerde önemli görülen sahneler betimlenmiştir. Filmlerde kadın karakterlerin amaçlarının ve görevlerinin açıkladığı sahnelere odaklanılmıştır. Değerlendirme yapılırken bu filmin genelinde ve bu sahnelerdeki kadın temsilinden hareket edilmiştir.

Tarih boyunca kadınların toplumdaki temsili karşıtlıklar ile şekillendirildiği söylenebilir. İyi/kötü, doğru/yanlış, aile/yalnızlık, annelik/doğurganlığın olmaması gibi. Çalışma kapsamında ele alınan Lars von Trier'in son dönem filmlerinde toplumsal kadın kimliğine, kadından beklenenlere karşı olan kadın karakterler görüldüğü düşünülmektedir. Bu kısımda Trier'in toplumsal açıdan onaylanmış, kural haline getirilmiş kadın kimliğine karşıt olarak onu reddeden kadın tiplerini ele alınmaktadır.

Kadın araştırmaları tarih boyunca kadın kimliği eksiklik veya suçluluk üzerine tanımlamıştır. Anaerkil karakter sergileyen kültürlerin ardından gelen ataerkil düzen kadınlığı suçluluk ve eksiklik ile tanımlamıştır. Feminist yaklaşımlar için ataerkil düzen kadınlığı suçluluk üzerinden tanımlamıştır (Canay, 2004, s.21).

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerde kadın karakterlerin suç ile ilişkisi olduğu düşünülmektedir. "Dogville" ve "Manderley"de Grace, babasından kaçtığı

için suçlu olduğu söylenebilir. "Antichrist"te kadın çocuğunun ölümünden dolayı kendisini suçladığı görülebilir. Erkek karakterlerin ise bu suçu üzerinde çok da almadığı söylenebilir. "Nymphomaniac"da Joe seçtiği hayat için kendisini suçlu hissettiği söylenebilir. "Melancholia"da Justine evleneceği gece vaz geçeceği için kendisini suçlu hissedecektir. Kardeşi Claire filmin bazı sahnelerinde Justine'e suçluluğunu hissettirmeye çalıştığı iddia edilebilir. Bu açıdan Trier'in karakterlerinin topluma karşı uyumsuz, kişisel olana önem verdikleri söylenebilir.

Buna göre aşağıdaki tablo çıkartılabilir:

Tablo 1. 2000 sonrası filmlerde Trier'in karakterleri ve karşılık geldiği durumlar

Karakter	Karşıt Durum	Karakterin KarşılıkGeldiği Kavram	Suç Unsuru
Grace (Dogville ve Manderlay)	Babanın otoritesi, Dogville Kasaba Sakinleri, Çiftlik sakinleri (Manderlay)	Ahlaki doğruluk ve iyilik	Babayı ve otoriteyi reddetmek
Justine (Melankoli)	Patron, Evlilik kurumu, evlenme anında davetli misafirlerle karşılık bulan toplum	Kişisel özgürlük ve doğaya aitlik	Evlilik kurumunu reddetmek
Kadın (Antichrist)	Eş ve aile kurumu	Doğayla bütünleşme ve şeytani olan	Anneliğin ve aile kurumunun reddi
Joe (Nymphomaniac Vol. I ve II)	Aile kurumu ve toplumsal kadınlık kimliği	Kişisel özgürlük ve hastalık olarak kabul edilen durumun normal görülmesi	Anneliğin reddi, toplumsal kadınlık fikrinin reddi

Bu tabloya göre a) karakterin etkin halinin amaçladıkları b) bu amaç karşısındaki karşıtlık unsurlar ve bu aşmada kadın karakterin tutumu ve bunun c) suç ile ilişkilendirmesi Trier'in çalışma kapsamındaki filmlerini çözümlemeye kullanılan başlıklar olacaktır. Çalışma "Jack'in İnşa Ettiği Ev" ile sonlanacaktır. Bu filmi çalışma kapsamında ele alan diğer filmlerden farklı kılanın Trier'in ilk dönem filmlerindeki gibi erkek karakterin merkezde olmasıdır. Jack isimli seri katilin gözünde bakılan dünyadaki kadınlar sadece kurban olarak izleyicinin karşısına çıkmaktadırlar. Kadınlar bu filmde edilgendirler, olaya dahil olamamaktadırlar.

3.1.AMERİKA ÜÇLEMESİ (2003- 2005)

3.1.1. Dogville (2003)

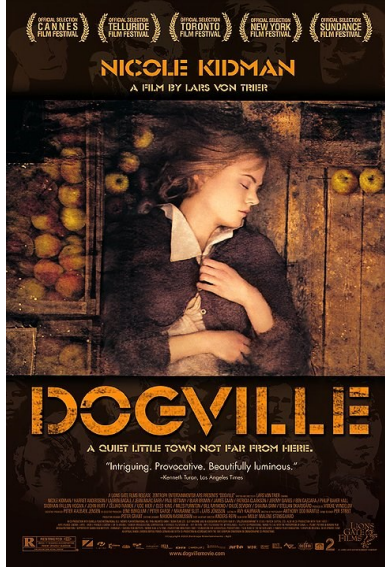
Filmi künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Nicole Kidman (Grace Margaret Mulligan), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown (Bayan Henson) James Caan (Büyük Adam), Patricia Clarkson (Vera), Jeremy Davies (Bill Henson) Ben Gazzara (Jack McKay), Philip Baker Hall (Tom Edison), Siobhan Fallon (Hogan Martha), John Hurt (Anlatıcı).

"Dogville" (2003) (Görsel 62), Trier'in Amerika üçlemesinin ilk filmidir. Devam filmi "Manderlay" (2005) (Görsel 63) ile ikincisi çekilecek olan üçlemenin son filmi daha çekilmemiştir.



Görsel 62. Dogville (2003) filminin afişi



Görsel 63. Manderlay (2005) filminin afişi

Filmin konusu: Dogville isimli bir kasabaya babasından kaçan Grace'in yolu düşer. Kasabanın genç şairi Tom, Grace'i bulur. Kasabalıya Grace'i takdim eden Tom, Grace'e aşık olacaktır. Grace, kendisine yabancı gözüyle bakan Grace'i kabul etmeye çalışır. Bir süre sonra Grace kendisini kabul ettirdiğini düşünür. Ancak Grace'i aramaya gelen polisler kasabalının yanlış bir şeyler

yaptığı düşüncesinin kendilerinde uyanmasına neden olur. Grace kanunun aradığı bir kaçak olarak görülür. Kasaba halkı da Grace'e kötü davranmaya, onu istismar etmeye başlar. Grace, kasabadan kaçmaya bile çalışır ama başaramaz. Grace, kasabalıların kölesi ve esiri olmuştur. Filmin sonlarında ise Grace'in babası (filmde "büyük adam" olarak geçmektedir) adamlarıyla kasabaya gelir. Grace'e yapılanların farkına varır ve kasabalıları öldürtür.

Grace ve Yabancı Kadın

Tom Edison (Paul Bettany) karakteri etrafında gelişen ilk sahnelerde Edison'un kasaba için dilekleri görülmektedir. Tom, bir yazar ve kasabada aylak aylak gezen birisidir. Tom, ahlakı güçlendirme toplantıları tertip etmeye başlamıştır. Buna duyulan gereksinimi bu sahnelerdeki, dönemin zor koşullarının insanları fakirleştirmiş olmasından anlaşılmaktadır. Arkadaşı Bill Henson (Jeremy Davies) ile oynadığı dama oyunlarının birinde Bill'in Tom'a düzenlediği toplantıların amacını sorduğu görülmektedir.

Bill: Belki herkesi kendi haline bıraksan...

Tom: Sanmıyorum. Ben...

Bill: Ya herkes böyle iyiye?

Tom: Sence bu halleri iyi mi? Hiç sanmıyorum./Bu ülkenin unuttuğu pek çok şey var.

Ben örnekler vererek, insanların hatıralarını canlandırmaya çalışıyorum.

Bill: Peki yarın ne örnek vereceksin?

Tom: Şey, bilmiyorum./Dogville halkı bunu kabul etmekte zorlanabilir. /Onlara kabul edecekleri bir şey gerekiyor./Somut bir şey. /Bir hediye gibi.

Bill: Neden biri bize bir hediye versin ki?

Tom: Bilmiyorum (00:07:45- 00:08:19).

Tom'un geleneksel toplum hayatına değer veren, bunu korumak isteyen birisi olduğunu görülmektedir. Beklediği hediye ise Grace Margaret Mullivan (Nicole Kidman) olduğunu söylenebilir. Bu hediye Tom'un hayalini kurduğu ideal toplum için gerekli olacaktır.

Tom, kendisini dinleyen kasaba halkını etkilemek istemektedir. Hediye de filmdeki anlatıcının Tom'un "örnekleme" adını verdiği üslubuyla bu hayalini gerçekleştirme görevindedir. Filmin ilk kısmındaki giriş ile yönetmenin öncelikle Tom'u izleyiciye tanıtmaya istediği görülmektedir.



Görsel 64. Tom Grace'e Dogville'e alışması için yardım eder

Grace babası ve adamlarından kaçarak Dogville'e gelir. Tom O'na yardım eder (Görsel 64). İlk gördüğünde Dogville'e ait olduğunu hissettiği Grace'i hediyesi olarak görür. "Ama kendisini bu erkeğe teslim etmesi için seçilmişti" (00:16:03).

Grace ve Tom arasında ahlaki ölçütler açısından bir diyalog geçer. Grace, kendisine uzatılan yiyeceği alamayacağını, çalmanın kötü bir şey olduğunu söyler. Eğitilmesi gerektiğini ifade eder. Tom ise elindeki yiyeceği almasını yoksa bunun kabalık olduğunu ifade eder. İki karakter arasındaki bu diyalog Tom'un aradığı hediyeyi izleyiciye gösterir: İyiliği isteyen ahlaklı bir karakter. Kasabaya çok şey verecektir. Tom bunu düşünür. Kasabaya Grace'i tanıtır.



Görsel 65. Tom kasaba sakinlerine Grace'i tanıtır

Grace, bu sahnelerde bir kadın kimliği sergilemez. O bir nesne gibidir. Tom kasaba sakinlerine Grace'i tanıtır (Görsel 65). Kaçak olduğunu ve yardım etmeleri gerektiğini ifade eder. Kasabalılar endişeli ve tepkilidirler. Kasabanın düzeni birden değişir. Eğer Grace'in peşinde birileri var ve kasabaya gelmişse nadir çalan çan uyarı için çalabilir. Herkes kaçak birisini sakladığını inkar edebilir. Kasabalılar ile Tom arasında bir anlaşma yapılır. İki hafta içinde

kasabalılar Grace'i tanıyacaktırlar. Buna göre de yardım edecekler veya etmeyeceklerdir.

Bu sahne Tom ile Grace'in yemek konusundaki sahnede olduğu gibi Grace'in çaresizliğine odaklanmaktadır. Bu iki sahnenin ortaklığı ise anlaşma temasına sahip olmalarıdır. Ama Grace anlaşmanın tarafı değildir. Grace, yabancısıdır. Giyimiyle şehrillidir. Peşinde gangsterler vardır. Bilinmeyen hikayesi, anlattıklarına güvenilmemesi Grace'in ifade özgürlüğünün önündeki engellerdir. İkinci kısmın kapanışında Tom, üzerinde kasabalıların gözlerini hissedenden Grace'e, "şimdi sen onlara bir şey teklif et" der (00:28:18). Teklif edeceği şey ise kasabalılara yardım etmektir.



Görsel 66. Grace kasabalılara kendisini kabul ettirmeye çalışır

Grace'e verilen işler gereksiz, anlamsız ve önemsiz işlerdir. Grace, kasabalılar için isteklerini gerçekleştirecekleri birisine dönüşmeye başlamıştır (Görsel 66). İlk olarak da Tom, bir kadını kurtardığı için kendisini önemli görmeye başlamıştı. Grace'e yaptığı yönlendirmeler Tom'a güç katmıştır. İki hafta sonra Grace için oylama yapılır. Grace kasabada kalmayı hak etmiştir. Bundan sonra kasabanın yerlisi gibi olacaktır. Kendi evi ve eşyaları bile olacaktır. Bu sahnelerde kadının mülkiyet edinmesiyle bir anlam kazandığı görülür.

Yabancı olduğu kasabaya kendisini kabul ettiren Grace Tom'un hayalini kurduğu şeyi başarmıştır. "Dogville'li yaşamaya değer bir yer haline" getirmiştir (01:09:30). Grace'in ve kasabalıların olduğu bu içten yemek sahnesinin ertesinde kasabalıların fikri hemen değişiverecektir. Grace işlemediği suçlar için aranmaya devam etmektedir. Başına konulan ödülü artmıştır. Bu yeni bir anlaşma demektir. Grace'e aşık olan ve onunla evlenmek isteyen Tom, kasabalıların isteklerini

Grace'e iletir. Endişeli kasabalılar Grace'in daha fazla çalışmasını istemektedirler. Grace'e ödenecek paranın bile kesilmesini istemektedirler.

Filmdeki ani kırılmanın önemli olduğu söylenebilir. Grace bir yabancıken, kasabayı değiştiren birisine dönüşmüş ama aniden rolü değişmiştir. Elinde kendisini koruyacak hiçbir şey yoktur. Başta Tom olmak üzere kasabalılar da bunu bilmektedirler. Kasabalılar Grace'in yardımlarından memnun kalmamaya başlarlar. Yaptıklarına mazeret bularak beğenmezler. Kolaylıkla yaptıkları ve yapmadıkları için yargılanır hale gelir. Grace, yabancı değildir. Ama kasaba sakini de değildir. Bir köle gibidir.



Görsel 67. Grace Ben'in yardımıyla kasabadan kaçtığını düşünmektedir

Chuck (Stellan Skarsgård), Grace'e tecavüz eder. Jack (Ben Gazzara) Grace'i taciz eder. Kasabanın çocukları Grace'le dalga geçer. Chuck'un karısı, Chuck ile ilişkisini öğrenir. Grace'e diğer kadınlar ile işkence yapmaya başlarlar. Grace kasabadan kaçmak ister. Tom yardımcı olur. Ben'in (Zeljko Ivanek) elma kamyonetiyle kasabadan uzaklaşır. Ben ile yaptığı anlaşmada tüm parasını verir. Ben yolda aracını durdurur (Görsel 67). Grace'e tecavüz eder. Ancak Ben Grace'i yeniden Dogville getirir. Grace için yeniden oylama yapan kasabalılar, bir karar verirler. Grace'in boynuna kasabanın köpeği Musa'nın zincirini geçirirler. Grace bir şey öğrenir. Kasabalılar, Grace'in para çaldığını düşünmektedirler. Ancak parayı Tom çalmış, Grace'i suçlamıştır. Grace'e kasabanın erkekleri tecavüz etmeye başlamışlardır. Bu onlar için utanılası bir olay değildir.

Son bir toplantı yapılır. Grace, kendisini savunur. Ama kasabalılar anlattıklarına inanmazlar. Kasabadan gitmesini isterler. Tom artık kasabalıların

güvenmediği birisine dönüşmüştür. Tom yine de Grace'i sevmektedir. O'nunla cinsel anlamda birlikte olmak ister. Grace ise aşk için bunun doğru olmadığını söyler. Tom ise ideallerinden vaz geçmesini Grace'den ister.

Tom, Grace'e olan aşkına karşılık onu kasabadan göndermek için Grace'in peşinde olan adamları arar. Günlerce kasabalılar adamların gelmelerinin heyecan içinde beklerler. Adamlar gelir. Bu sahnede Tom'un Grace'in başına konan ödülü ima ettiğini görürüz. Beklenen Grace'in karşılığında ödül almaktır. Tom filmin başındaki hayali olan kasabadan uzaklaşmıştır.

Kasabalılar, Grace'in polis tarafından arandığını bilmelerine karşılık O'nun kasabadan kaçmalarını istemezler. Filmde kadın temsili konusunda sinema tarihinde görülen iki tipten saf kadına uygun görünmektedir. Grace, idealleri olan birisidir. Mafyaya karışmak, kötü işlerde bulunmak istemediği için babasından kaçmıştır. Yeni bir hayatın peşinde şehirli ve zengin olmasına karşılık kasaba hayatına adapte olmayı seçmiştir. Bu hayatta karşılaştığı Tom isimli genç ile hayatını birleştirmeyi bile düşünmüştür. Dogville halkı ona kötü davranmış olsa bile filmin son sahnesinde babasıyla olan konuşmasında onları korumuştur.

Film aslında değerler hakkında, ahlaklı olanın ne olduğunu anlatma amacındadır. Grace idealleri olan affedici bir karakterdir. İyi olanın peşindedir. Ama iyi olanın ne olduğunu bilmemektedir. Filmin son sahnesinde babasıyla arasında geçen uzun diyalogda bunlar görülmektedir. "İstersen gücümü ve sorumluluklarımı seninle paylaşmaya hazırım" (02:35:12). Babanın Grace söylediği bu ifade, Grace'in kaçmak istedikleri şeyi özetlemektedir. Güç, burada silah ile işlerin çözülmesidir. Ahlaki değildir. Grace, babasının hakkı olmadığı şeyler yaptığını düşünür. İkisi de birbirlerini suçlarlar. Suçlama kibirli olmak hakkındadır.

Baba: Karar vermiyorsun çünkü onlara yakınlık duyuyorsun. Katil, çocukken ihmal edilmişse... bu gerçek bir cinayet sayılmaz, değil mi? Sadece koşulları suçluyorsun. Sence tecavüzçülerle katiller kurban olabilir. Ama bence onlar birer köpek ve eğer kendi kusmuklarını... yalıyorlarsa onları durdurmanın tek yolu kamçulamaktır. Ama köpekler doğaları ne emrediyorsa onu yapar. Neden onları affetmiyoruz? Köpeklere pek çok şey öğretebilirsin ama... doğalarına her uyduklarında onları affederek değil.

Grace: Demek ben kibirliyim./İnsanları affettiğim için kibirliyim ha?

Baba: Tanrım... Bu sözleri söylerken sözde alçakgönüllülük ediyorsun. Kimsenin, beni dinle, hiç kimsenin senin yüksek ahlaki değerlerine...erişemeyeceğinden o kadar eminsin ki, herkesi bağışlıyorsun./Bundan daha kibir dolu bir davranış olamaz.Sevgili kızım, başkalarını affetmek için bulduğun bahaneleri... kendin için asla kullanmazsın (02:35:55- 02:36:28).

İkili arasında yaşanan bir bakış açısı farkıdır. Grace, ideal ve yüksek bir ahlakiliği temsil eder. Dokunulmaz bir iyilik örneğidir. Tecavüze uğramıştır. Ama bunu kötülük ile ilişkili görmez. Çünkü buna karşılık vereceği bir tepkisi yoktur. Diyalogdan anladığımız kadarıyla Grace Dogville'de yaşadıklarını koşulların sonucu olarak görür. Kasabalılar kötü davranmışlardır. Koşulları bunu istemiştir. Bu seçim değildir. Ne yaşamış olursa olsun idealleri onu terk etmemektedir. Böyle bir kadın temsiline, batı edebiyatında şövalye romanlarına rastlanmaktadır. Slavoj Zizek, şövalye aşkı olarak bilinen bu romanlardaki aşk ilişkisindeki kadını şu şekilde tarif etmiştir (Zizek, 2016):

Şövalyenin Leydi ile ilişkisi; tebanın, vasalın, onu anlamsız, çirkin, imkansız, keyfi, kapris ürünü çilelere maruz bırakan feodal Efendisi-Egemeni ile ilişkisidir (...) Bizim ihtiyaçlarımız ve arzularımızla hiçbir ortak ölçütü olmayan radikal bir Ötekilik anlamında insandışı bir eş işlevi görür; bu haliyle, aynı zamanda bir tür otomat, rastgele anlamsız taleplerde bulunan bir makinedir de (s.118).

Grace'in film boyunca sessizliği, kasabalıların isteklerine boyun eğmesi, erdemli olmasına mı karşılık gelmektedir? Leydi karakteri gibi soğuk ve sessizdir. Kendisini koşullara uydurmayı olağan görür. Tecavüz, şiddet, işkence karşısında bunları anlayışla karşılayan bir ahlakı varmış gibi davranır. Babası ise bunun tersini düşünür: "Merhamet etmelisin./Yeri gelince merhamet göstermelisin./Ama belli bir ölçütün olmalı./Bunu onlara borçlusun" (02:37:28). Baba, Grace'e kasabalılar ile ilişkisini böyle kurmasını ister: "Sen kendi günahların için ne ceza çekiyorsan...onlar da aynı cezayı çekmeli" (02:37:40) (Görsel 68).

Grace: Onlar insan.

Baba: Hayır. Her insan hareketlerinden sorumlu tutulmak ister mi?/Elbette ister. Ama sen onlara bu şansı bile tanımıyorsun./Bu da son derece kibir dolu bir davranış (02:37:46-02:37:55).



Görsel 68. Grace'in babası kasabalıların ceza çekmesi gerektiğini düşünür ve onları öldürtür

Grace, kurban olduğunun farkında değildir. Kendisine yapılanlar için suçlamada bulunmaz. O'nun idealleri nedir? Affetmek. Babasının deyişiyle ölçsüz affetmek. Grace düşünür. Dogville halkı zaafalarının kurbanlarıydılar. Grace'in bu yorumu, aslında onları küçümsediğinin bir belirtisi olarak görülebilir. Onlar gibi düşünmeyi seçer. Empati kurar. Birden ay kasabanın üstünde parıldar. Grace'in aydınlanma yaşamasını Trier, bu şekilde anlatır. Grace yeterince iyi davrandığını düşünür. Bu da bir başka küçümsemedir. Çünkü Grace tepki bile göstermemiştir. Sessiz kalmıştır. Onlara hak bile vermiştir. Yaşadığı aydınlanma ise kasabalıların hepsinin ölümüne neden olacaktır. Kasaba yakılır ve insanlar kurşuna dizilir. Grace babasının verdiği gücü paylaşmayı kabul etmiştir. Trier için filmin Amerika eleştirisi olmasında bu tema oldukça önemli görünmektedir (akt. Metin, 2014):

Küçükken öğrendiğim bir şey var; eğer güçlüysen adil ve iyi olmak da zorundasın ve bu Amerika'da görebileceğiniz özellikler değil. Birey olarak tanıyıp hoşlandığım pek çok Amerikalı var ama bu daha çok gidip, görüp bilmediğim bir ülkenin imajı hakkında hissettiklerimdir. Amerikalıların başkalarından daha kötü olduğunu düşünmüyorum, insanlar aşağı yukarı her yerde aynıdır. Amerika hakkında söyleyebileceğim "gücün kötüye kullanılması"dır (s.5).

Dogville'de karakterlerin temsili konusunda yorumda bulunmak gerekirse, senaryodaki anlatımın görsel olarak da karşılık bulduğu görülür. Kasaba halkı, kendilerine sempati duyulabilecek karakterler olmamıştır. Filmin kapanış jeneriğinde dönemin Amerika'sının muhafazakar kırsal hayatından fotoğraflar vardır. Sempatik değildirler. Grace ise "filmin başından sonuna kadar her bakımdan, seyircinin empati duyabileceği, özdeşleşebileceği bir karakter"dir

(Erkek, 2011, s.58). O aydınlıktır. Ancak kasaba halkı bir şeyleri gizlemektedirler.

Filmin çekim mantığındaki teatrallik bunu göstermek istemektedir. Trier, Dogville'i tiyatro sahnesi üzerine tebeşirle çizilmiş mekan çizgileriyle tasarlamıştır. Evlerin iç dışarıdan görünmektedir. İzleyici ev içinde olan olayları izlerken aynı zamanda evin dışındaki insanları kadrajın içinde görmektedir. Görünmeyen iç/dış ayrımının gizleme/rol yapma ilişkisinin temsili olarak görülebilir (Elçi, 2016, s.229). Grace saf ve temizdir. O'nun gizleyeceği bir şey yoktur. Hatta elde edebileceği gücü istemez. Kasabalılar ise bir kadına karşı yaptıkları şiddet ve tecavüz ile gücü isterler.

Dogville, karakterin değişiminin anlatıldığı bir filmidir. Grace saf ve sessiz, empati ve koşullar ile değer yargıları kuran birisidir. Suç unsurunu taşımamaktadır. Ancak son sahnede öldürmenin kararını vermeyi göze alır. Suç ile buluşur. Kendisi ile zıtlık gösteren kasaba halkına kendisinin kabul ettirememesini, onların kendilerine yaptıklarının karşılığını onları öldürtmekte görür.

3.1.2. Manderlay (2005)

Manderlay, Grace'in (Bryce Dallas Howard) yolculuğunun ikinci adımındır. Filmin künyesi şu şekildedir:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular:

Bryce Dallas Howard (Grace Margaret Mulligan), Isaach De Bankolé (Timothy), Danny Glover (Wilhelm), Willem Dafoe (Grace'in babası), Michaël Abiteboul (Thomas), Lauren Bacall (Mam), Jean-Marc Barr (Mr. Robinsson), Geoffrey Bateman (Bertie), Virgile Bramly (Edward), Ruben Brinkman (Bingo), Doña Croll (Venus), Jeremy Davies (Niels), Llewella Gideon (Victoria), Mona Hammond (Wilma), Ginny Holder (Elisabeth), John Hurt (Anlatıcı), Emmanuel Idowu (Jim), Zeljko Ivanek (Dr. Hector), Teddy Kempner (Joseph), Udo Kier (Mr. Kirspe).

'Dogville' için Lars Von Trier, Bertold Brecht'ten etkilendiğini söylemiştir (Lumholdt, 2015):

Bir handa hizmetçilik yapan bir kızla ilgili. Kız geminin geldiğini görür. Gemi kasabaya saldırır ve hayatta kalan tek kişi o kız olur. Bir intikam hikayesi. Kız o kasabanın en alt düzeyde sakini olmasına rağmen, kıza çok kötü davranıldığı için o gemi gelip oranın insanlarından oç alır (s. 217).

Brecht, 'Dogville' ve 'Manderlay'deki anlatım tarzlarını etkilemiştir. Brecht'in epik tiyatrosu Trier'in bu iki filminde de kullandığı anlatım tarzının karakterini verir. Epik tiyatrodaki kişiler tip olarak izleyici karşısına çıkar. İzleyici olayın içine dahil edilmez. Dışarıda kalmıştır. Olayları izler ve değerlendirir. Tek tek olayların altındaki anlamlara bakar. Bu zamana yayılmasıyla yabancılaştırıcı bir etki ortaya çıkar (Erkek, 2011, s.57). Amaçlanan "içe almacı bir özdeşleşme yerine mesafeli bir özdeşleşme kurmak"tır (Yıldırım, 2012, s.37). Grace ile izleyicinin özdeşleşmesi o kadar kolay olmayacaktır. Ana akım sinemada aksiyona giren kadın temsillerine karşılık Grace'in Dogville'in son sahnesinde izleyiciye sunduğu özdeşleşme olamaz. Hatta yadırganacak bir nokta da söz konusudur. Grace, kötülüğü bilmiyormuş gibidir. Kendisine yapılanların anlamını empatiyle çıkarsamıştır. Son sahnede kötülüğü tanır. Trier, Brecht'ten etkilendiğini söylemiştir. Ama bir fark olduğunu da ekler. Grace kötülüğe kötülükle karşılık vermektedir (Lumholdt, 2015, s.217).



Görsel 69. Babası Grace'e kadınlar hakkında konuşmaktadır

Filmin konusu:

Grace, ikinci filmde yasaklanmış olmasına rağmen köleliğin devam ettiği bir kasabada kendisini bulur. Manderlay kasabasındaki yönetimi ele alan Grace köleleri özgürleştirmeye çalışır. Amacı 'Dogville'deki gibi eşit ve demokrat bir düzen meydana getirmektir. Kölelere yaptıkları işin sahipleri olduklarını hissettirmeye çalışsa da bir süre sonra bir şeylerin değişmediğini fark eder. Kasbadaki kölelerin kendi düzenlerini kendileri tarafından seçildiklerini, kabul

edildiklerini fark eden Grace, amaçladığı demokrasinin gerçekleşemediğini görür. Kasabayı terk eder.

Grace ve Özgürlük Getiren Kadın

Açılış sahnesinde Grace'in babası (Willem Dafoe)_ Grace'i kasteder gibi kadınlar hakkında maço bir söylemde bulunur: "Asla kabul etmezler ama bu bir gerçektir./Ruhunun derinliklerinde bir yerde şu hayalleri yaşatmayan kadın yoktur: Bir haremın parçası olmak...ya da bir ormanda meşale taşıyan/ yerliler tarafından avlanmak./Medeniyet ve demokrasi konusunda ne kadar atıp tutarlarsa tutsunlar...bunun bir cazibesi yoktur" (00:01:11- 00:01:30) (Görsel 69). Bu Grace'in içinde bulunduğu evreni tanıtmaya açısından önemlidir. Bu dünyada kadının yeri aile içinde iyi bir eş, aşığını bekleyen genç kız. Bu roller, kadının kendi içinde hissetmesi gerektiği roller olarak da Grace'in babası tarafından özellikle vurgulanır.

Grace bu değerlendirmeye karşı çıkmaktadır. 'Dogville'deki Grace'in kadın kimliği konusunda belirgin bir mesaj vermediği görülmüştür. Bunda Trier'in kadın düşmanı olduğu yönünde değerlendirmelere cevap verme amacıyla olduğu da söylenebilir. 'Dogville' ile ilgili verdiği röportajda "klişe-maço" olmakla suçlandığını daha filmi çekmeden söylemektedir (Lumholdt, 2015, s.217). Grace, yönetmene karşı yapılan bu eleştirilere cevap verir gibi Manderlay'in ilk sahnesinde kadınların çiçekler ile kandırılmasına karşı çıktığını izleyiciye göstermektedir.

Sahneye giren köle bir kadın, Timothy (Isaach De Bankolé) isimli birisini kırbaçlanacağını söyler. Grace'den de yardım ister. Dogville'deki kötülüğe kötülükle karşılık veren Grace, Dogville'in ilk sahnelerindeki haline dönmüş gibidir.

Baba: Dinle, Grace./Bu yöresel bir konu./Burnumuzu sokmamız uygun düşmez.

Grace: Neden burnumuzu sokmayacağımız, yöresel bir konu olduğu için mi?

Baba: Bizim sorumluluğumuz değil.

Grace: Zenciler Afrika'daki evlerini bırakmak istiyorlar mıydı sanıyorsun?/Onları Amerika'ya getiren biz değil miydik?/Yaptığımız hata çok büyüktü. Onları bu hale getiren bizim suistimalimiz oldu(00:03:40- 00:03:55).



Görsel 70. Grace, Timothy'i kırbaç cezasından kurtarır

Grace, ideallerini babasının gücüyle birleştirerek Timothy'i kırbaç cezasından kurtarır (Görsel 70). Evin hanımıyla geçen konuşmada köleliğin bittiğini söyler. Bu sahne ile Grace'in demokrasi düşüncesinde olduğu görülmektedir.

Evin hanımı ölüm döşeğindedir. Ölümler Grace'den odada bulunan bir kitabı yakmasını ister. Grace, sert bir ton ile bunu reddeder. Bir kadından da olsa gelen bir isteğin onun için önemi yoktur. Grace, köleleri özgürleştirir. Manderlay'in kapıları açılır, ancak köleler çıkmazlar. Grace'de arabada babasıyla onların çıkmalarını bekler. Grace, kölelere mahkeme için yardım etmek istediğini söyler. Onların hakları olduğunu Amerika hükümetinin her köleye toprak verdiğini söyler. Babası ise buna güler. Babanın otoritesinde demokrasi ve eşitlik düşüncesinin bir hayal olduğu, Grace'in ise bir kadın olarak bunu gerçekleştirmesinin imkansız olduğu bu ifade de kendisini göstermektedir.

Dogville gibi Manderlay'de sözleşmeler üzerine bir filmidir. Köleler, kölelikten kurtulurlar, nasıl yaşamaları gerektiğini bilmezler. Grace, köleliğin yasal olarak kalktığını söylese de Amerika kırsalında devam etmektedir. Amerika'da 1935 tarihinde siyahi birisinin üniversiteye kabul edilmesi zor şartlarla mahkemelerce kabul edilmiştir (Mızrak, 2007, s.9).

Grace, Manderlay'e yeni kurallar getirememiştir. Düzensiz bir çiftlik hayatı kurmuştur. Ölen hanımın kendisinden yakmasını istediği defteri bulduğunda ise çiftliğin ve kölelerin nasıl yönetildiğinin yazıldığını görür.

Defterde aynı zamanda çiftliğin düzeni anlatılmaktadır. Grace karşı çıktığı yasayı elde ederek, konuşamadığı köleleri tanımaya başlar.

Görkemli malikânesinden ve kölelere ait...acınası varoşuna kadar Manderlay Çiftliği,...bu sayılar sayesinde sıkı bir kontrol altında tutuluyordu. Bu sayılar, Manderlay'in kölelerinin psikolojik tasnifini simgeliyorlardı. Sammy 5. guruba dahil bir zenciydi: "Soytarı zenci"; Çetin ceviz Victoria, beklendiği üzere 4 numaralı guruptaydı: "Dayakçı zenci".

Kocası Burt'un, başka bir ırktan da olsa uzatılan yardım elini... ..kabul etmesine şaşmamak lazımdı. Wilma ve Mark "başarısız zenci"lerdendi. Wilhelm gurup 2 idi: "Geveze zenci". Flora bir "sulugöz zenci" idi. Vesair, vesair. "Eğlendirici zenci"lerin, "deli zenci"lerin bini bir paraydı.

Son kategori olan gurup 1'den, yani "gururlu zenci"lerden biri...beklendiği gibi Timothy idi.

Ve elbette, merasimde yoktu. Ve Elizabeth,... Oh, 7. guruptaymış, 1'de değil. Komedyen olarak da bilinen, "eğlendirici zenci"lerdendi o da. Kendisini, izleyenin görmek istediği şekle sokabilen tipte birisiydi.

Manderlay'de kölelik sisteminin bu kadar uzun ayakta kalabilmesi böyle sağlanmıştı (00:34:11- 00:35:31).

Film Grace'in ahlak sınırlarına kadar geldiği bir süreci anlatmaktadır. Grace, elleriyle yaşlı bir kadını öldürmüştür. Öğretmek istediği demokraside yargıç rolünü de üstlenmek zorunda kalmıştır.

Filmindeki bir başka sahnede Timothy ve Grace'in ilişkisi kadınlık temsili konusunda bir şeyler söylemektedir. Bu sahnede Timothy, Grace ile birlikte olur. Ancak yüzünü kapatır. Bu sahnede tecavüz benzeri etkiler görülür. Grace, Dogville'de olduğu gibi aşk ile ilgili bir cinsel birleşme yaşamaz. Yaşadığı cinsellik rüyalarındaki gibi de değildir. Bu sahnede kadın edilgin olarak gösterilir. Aşık rolünü üstlenir ama Timothy aşık olmak amacıyla değildir. Timothy, Grace'i cezalandırmak, ona üstün gelmek istemektedir.



Görsel 71. Grace çiftliğe düzen getirmiştir

Grace kurduğuna inandığı dzen ile kendisini kandırmaktadır (Görsel 71). Çiftliğin sahibi ölmüş kadına ait olan defter aslında Wilhelm'in (Danny Glover) belirlediği kurallardan oluşmaktadır. Bu defterde yazan her şey aslında kölelerin hakları olarak da okunmalıdır. Wilhelm'in iddiası bu yöndedir. Grace kurduğu dzenin aslında yalan olduğunu fark eder. İdealleri yine yıkılmıştır. İyilik ve özgürlük isteği aslında gerçekleşmemiştir. "Grace, kendi özgürleştirme vizyonunu babasının silahlı adamlarının desteğiyle değil ancak kölelerin rızası ve kabulüyle yasa haline getirilebilir" (Metin, 2014, s.17). Bu sefer köleler ondan efendileri olmalarını ister. Grace, demokrasiye inanırken kendisini köleleri yönetir konumda bulur. Bu değişim isteği Grace'i aşmakta, tehdit denilebilecek şekilde kendisinden istenilmektedir. Filmde aktif olmaya çalışan Grace, 'Dogville'deki gibi toplumun içinde onların istediği şekle bürünmek ile karşı karşıya kalır.



Görsel 72. Grace Timothy'i kırbaçlar

Filmin son sahnesinin önemli olduğu söylenebilir. Kendisinden efendi olması istenilen Grace'in ilk emri Timothy'nin yaptığının iddia ettiği hırsızlıkla suçlayıp kırbaçlamak olur (Görsel 72). Timothy, Grace'in inandıklarının aslında yalan olduğunu ima eder ve "bizi bu hale siz getirdiniz!" der.

Dogville ve Manderlay bir devamlılık sergilemektedir. Bunu Sevap Metin şu şekilde açıklamaktadır (Metin, 2014):

Dogville, Grace'in koşulsuz sevgiye duyduğu güvenin değişimini açığa çıkarıyorsa Manderlay'de O'nun kurumsallaşma teşebbüsünü ve başarısızlığını görünür kılmaktadır. Her iki filmde Grace'in yabancı olarak konumlandığı toplumda yaşadığı tecrübe ve deneyimler, sosyal dzenin oluşumu hakkındaki tezler olarak da dile getirilebilir. Sosyal dzenin oluşumu ise iktidar meselesidir. İktidarın politika, ekonomi, cinsiyet ve şiddet olarak dört görünümü Manderlay ve Dogville'in sosyal alanında gözlemlenebilir (s.19).

Grace, otoriteye karşı kadın tipine örnektir. Otorite burada bir düzene işaret etmektedir. Grace, feodal denilebilecek anlayış karşısında eşitlik ve demokrasi idealini temsil etmektedir. Ancak Grace doğuştan suçludur. Babanın ilk sahnede Grace'e dediği her kadının içinde bir harem parçası olmak istediğini söylemesi bunu göstermektedir. Timothy'nin ve geri kalanların küçümseyici tavrının altında bu olduğu söylenebilir. Grace, ilk sahnede konaktaki hasta sahibinin ölümüne neden olur. Öldürmenin amacı bu sahne ile ideallere ulaşmak olarak görülmektedir.

3.2. DEPRESYON ÜÇLEMESİ (2009-2013)

3.2.1. Antichrist (2009)

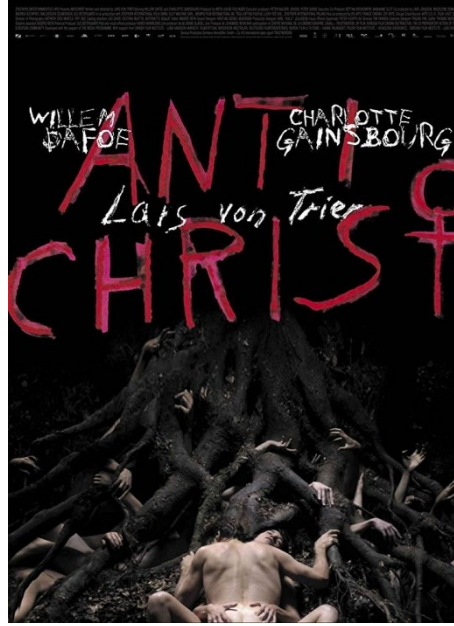
Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Willem Dafoe, Charlotte Gainsbourg, Storm Acheche Sahlström.

"Antichrist" (2009) (Görsel 73), Trier'in son dönem filmleri arasında ses getiren filmlerinden biri olmuştur. "Depresyon Üçlemesi" olarak bilinen serinin ilk filmidir. Film, Trier'in popüler anlamda tartışmalı bir isim olmasına neden olan filmidir. Trier, Cannes'daki gösterimde geniş bir izleyici kitlesi tarafından protesto edilmiştir. Protestonun nedeni filmin içerdiği şiddet ve cinsellik öğeleridir. Ayrıca film kadın kimliğine karşı sert bir tutum sergilediği için de eleştiri almıştır. Eleştiriler kötülük ile kadın arasındaki ilişkiyi vurgulaması yönünde olmuştur (Lumbholdt, 2015, s.268). Filmde Adem ve Havva'ya yapılan göndermeler ya da kadının baştan çıkartıcı olduğu iması dinsel açıdan kadın yorumunun yönetmen tarafından desteklendiği düşüncesini akla getirmektedir. Trier ise filmi hayatının en önemli filmi olarak nitelendirmiştir. Film çektığı dönemlerde yaşamış olduğu depresyonun buna neden olduğunu söylemiştir (Lumbholdt, 2015, s.266).



Görsel 73. "Antichrist" (2009) filminin afişi

Filmin konusu: Kadın ve erkek çocuklarını kaybederler. Çocukları pencereden atlamış ve ölmüştür. Kadın derin bir depresyon geçirir. Erkek ise onu yeniden hayata döndürmek için çabalar. Ormandaki evlerine giden çift burada eski hayatlarına dönmeye çalışırlar. Ancak ilerleyen sahnelerde kadının erkeği ele geçirmek istediği görülür. Erkeğe zarar vermeye başlar ve onu yaralar. Erkek kaçmaya çalışır ve kadını öldürerek ormanı terk eder. Filmin son sahnesinde ise ormanı sarmış olan ve yüzleri silüet halinde olan kadınlarla çevrili halde erkek görülür.

Cadı Olarak Kadın

Film kadın ve erkek ilişkisi üzerine kurulmuştur. Bundan başka filmin ikili karşıtlığı erkek/kadın, kültür/doğa, bilim/doğa şeklinde önerilebilir. Filmde kadın karakterin yaşadığı ağır buhran ve kendisini suçlama anlatılmaktadır. 'Antichrist' yani Deccal, filmin dinsel yönleri olduğu izlenimi vermektedir. Doğa içinde geçen "şeytan'ın kilisesi", filmdeki doğaüstü olaylara yapılan göndermeler ve sahneler buna ağırlık kazandırmaktadır.

Açılış sahnesinde yeni yürümeye başlayan bir bebeğin annesi ve babası beraber olurlarken evin penceresinden düştüğü an gösterilmektedir. Filmdeki gerilimin başlangıcı olan bu kayıp kadın karakterinde derin bir depresyona neden olacaktır. Kadın çocuğun ölümünden kendisini sorumlu tutmaktadır. Açılış sahnesinde kadın ve adamın bir arada oldukları anlarda çocukla ilgili eşyaların

gösterilmesi, bebek telsizinden ses gelmesi ama sesinin kısık olması bunu düşündürmektedir. Kadın ve erkek çocuklarını ihmal ettiklerinden dolayı kaybetmişlerdir. Bu yüzden filmin kadın karakteri tıpkı Medea gibi en büyük suçu evladını öldürmek ile karşı karşıya kalmaktadır. Erkek ise bu suçta kendisine pay biçmemektedir:

Kadın: Son zamanlarda kendiliğinden kalkıp gezdiğinden haberin yok./Ama ben, bazen uyanıp.... yatağından çıktığını biliyordum./Biz uyuyor sanırken o gezinirdi./Bebek kapsını kendi başına açabiliyordu./Uyandığında... (00:08:32).



Görsel 74. Kadın çocuğunun ölümünden sonra depresyona girer

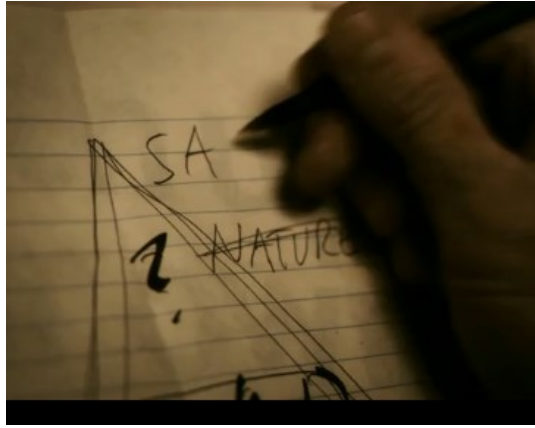
Kadın depresyona girmiştir (Görsel 74). Erkek onu depresyondan çıkartmak ister. İki karakter arasında geçen diyaloglar eş değil de doktor hasta arasında geçen diyaloglara dönüşmüştür. Bu sahnelerde erkek karakterin soğukkanlı olması ilginçtir. Kadın ile kurduğu ilişkinin kendisini suçlu hissetmemesine neden olmakta olduğu söylenebilir. Erkek ile kadın arasında bir zıtlık ilgisi söz konusu edilebilir. Erkek rasyonel olana karşılık gelmektedir. Her duyduğunu anlamak ve açıklamak için uğraşmaktadır. Kadın ise duygusal olana karşılık gelmektedir.

Erkeğin kadına karşı ilgisiz olduğu görülmektedir. Filmin bu sahneleri birbirleriyle evli iki insanın tartışmaları şeklinde geçmektedir. Kadının kariyeri eşi tarafından önemsiz görülür. Erkeğin işleri ve kariyeri daha önemlidir. Buradan çalışmayan ve çocuğu ile ilgilenen bir anneyi görürüz. O'nun rolü budur.



Görsel 75. Adam kadının terapisti gibi davranmaktadır

Adam bir liste çıkartır (Görsel 75 ve 76). Piramit şeklindeki listede en tepede orman vardır. Kadın en çok ormandan korkmaktadır. Adam ile kadın Eden ormanına giderler. Kadına korkularıyla yüzleşmesini söylemektedir: Erkek:"Şimdi ne dersem yapmanı istiyorum Kadın: Tamam. Ne yapmamı istiyorsun Erkek: Yeşille bir bütün olmanı istiyorum/Mücadele etme/Sadece yeşile dönüş/Öyle ya da böyle oradaydın./Başardın./Bırak korku istediği gibi gelsin" (00:31:28-00:32:00).



Görsel 76. Erkek, kadının korktuğu şeylerin listesini yapar

Listede ormanın yerini şeytan alır. Şeytanın kadına musallat olduğunu düşünmektedir. Sinema tarihinde kadına musallat olan metafizik varlıkları konu alan filmler bulunmaktadır. Trier'in filmi de ormandaki sahnelerde bu konuyu ele alan bir gerilim filmine dönüşmeye başlar. Ormandaki sahnelerde göndermeler ve semboller izleyiciye sunulmuştur.

Erkek kulübelerinin çatı katında kadının kadın katliamı üzerine araştırma notlarını bulur. Tarih boyunca cadı oldukları için yargılanan kadınlar hakkında çizimler, resimler ve fotoğraflar vardır. Gördüğü bir çizimde üç hayvan resmi

vardır. Tilki (acı), karga (umutsuzluk), geyik (yas). Bu hayvanlar adamın ormanda gördüğü hayvanlardır. Erkek, gördükleri karşısında şaşırmıştır. İncelediği defterlerden bir tanesinde eşinin el yazısının değiştiğini görür. Önce güzel ve okunaklı yazılmış olan yazılar sayfalar çevrildikçe okunmaz hale gelmiştir.

Mitolojilerde kadının doğurganlığı doğa ile sembolize edilmiştir. Yunan mitolojisinde her şeyden önceki kaos kadını özellik sergilemektedir. Çünkü her şeyin kaostan doğduğu düşünülmektedir. Gaia isimli toprak tanrıçası diğer tanrıları doğuran annedir (Erhat, 2015, s.120). Batı tarihi boyunca kadın ve doğa ilişkisi kötü anlamda düşünülmüştür (Akın, 2011, s.202-231) . Filmin ilk sahnesinde kadın ve erkek birlikte oldukları sırada çocuklarını kaybederler. Bu sahnede kadının baştan çıkartıcı şekilde gösterildiği düşünülebilir. Filmin ilerleyen sahnelerinde kadının bu yönde tavırları olması bunu desteklemektedir. Filmin konularından olan cadılık doğa ile ilgilidir. "Doğa, şeytanın kilisesidir" sözü, adamın çatı katında cadılık ve öldürülen kadınlar hakkında eşinin tezine ait bulunduğu notlar filmde kadının nasıl temsil edildiğini göstermektedir.

"Antichrist" filminde kadın cadılık, doğa ve şeytan ile özdeşleştirilmiştir. Adam rolleri değiştirerek akli kadına doğayı da kendisine verir.

Kadın: Doğa bana zarar veremez./Sen sadece dışarıdaki yeşilliksin.

Erkek: Hayır, ondan fazlasıyım.

Kadın: Kafam almıyor.

Erkek: Ben dışarıyım ama aynı zamanda da...içerisiyim./Tüm insanoğlunun doğasıyım.

Kadın: Öyle doğa diyorsun./İnsanların kadınlara kötü şeyler yapmasına neden olan doğa diyorsun yani.

Erkek: Tam o dediğin kişiyim (01:03:17- 01:03:55).

Erkek akıl rolünü sürdürmektedir. Kadına korkuları ve düşünceleriyle hesaplaşmasını söyler. Bu sahnede ölen çocuk hakkında bir gerçek ortaya çıkar. Ayaklarında kemik bozuklukları oluşmuştur. Buna neden olan annedir. Kadın tezi için geldiği Eden ormanında çocuğunun ayakkabılarını ters giydirmiş ve ayaklarında zarara neden olmuştur. Erkek kadına bu durumdan bahseder.



Görsel 77. Kadın kendisinden kaçan adamı aramaktadır

Film bu sahneden sonra kadının erkeğe şiddet uygulaması ve işkence yapmasıyla devam eder. Adam, kaçmaya çalışır (Görsel 77). Ama ağır yaralıdır. Film mistik bir görünüm kazanır. Üç dilenci adı verilen geyik, karga ve tilki beklenir. Adam ağır yaralıdır. Yattığı yerden bu üç hayvanı da görür. Kadına saldırır, onu öldürür ve yakar. Adamın kadının ruhsal bozukluğu olmadığı, gerçekten de şeytani varlıklar tarafından ruhunun ele geçirildiğini anladığı görülür. Yakma töreni cadı yakma törenini andırmaktadır.

Adam ormanda yürümeye başlar. Üç dilenciye hayalet gibi görür. Sonra etrafını yüzü olmayan kadınlar çevirmiştir. Filmin sonunda adama ne olduğuna dair kesin cevap verilmez. Ama onun kadın gibi Eden ormanı tarafından ele geçirildiği söylenebilir.

3.2.2.Melankoli (2011)

Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Kirsten Dunst (Justine), Charlotte Gainsbourg (Claire), Alexander Skarsgård (Michael), Brady Corbet (Tim), Cameron Spurr (Leo), Charlotte Rampling (Gaby), Jesper Christensen (Little Father), John Hurt (Dexter), Stellan Skarsgård (Jack), Udo Kier (Evlilik organizatörü), Kiefer Sutherland (John).

Cannes Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu Ödülü" ve diğer pek çok festivalde ödüller alan "Melancholia/Melankoli" (2011) (Görsel 78) yine bir

kadın etrafında gelişen olaylar onun rolünü anlatma amacındadır. Depresyon üçlemesinin ikinci ayağı olan bu filmde kötülük ve kadın ilişkisi başka bir açıdan ele alınmaktadır. "Antichrist"te kadın ve kötülük, tarih boyunca kadınlara yapılan şiddetin kökeninde onunkötülüğe yakın olarak göstererek anlatılmaktaydı.



Görsel 78. "Melankoli" (2011) filminin afişi

Filmin konusu: Justine ile Michale evleneceklerdir. Dağdaki konakta gerçekleşecek olan düğüne tüm sevdikleri ve aileleri katılır. Justine, Michael'e aşiktir. Ancak evlenmek istememektedir. Filmin ilk sahnelerindeki mutlulukları birden ve nedensiz şekilde bozulur. Evlenecekleri gece Justine, Michael'i aldatır. İşinden istifa eder. Filmin devam eden kısmında ise Justine'in kardeşi Claire'i ve ailesi konu edilir. Claire ve ailesi kendi hallerinde yaşarken bir meteorun dünyaya yaklaştığı haberi yayılır. Justine de Claire'in yanına gelir. Önceleri bu olay bir gök olayı olarak kabul edilir. Aile de gökyüzünde gerçekleşecek olan bu olayı gözlemlemek ister. Ancak meteorun dünyayı yok edeceği fark edilir. Son saatlerinde aile sadece beklemektedirler. Claire'in eşi intihar eder. Claire, oğlu ve Justine filmin son sahnesinde dünya yok olurken görülür.

Justine ve Melankolik Kadın

Justine (Kristen Dunst) evlenecektir. Her şey iyi gitmeli, güzel bir tören olmalıdır. Gelinin ailesi, ablası Claire (Charlotte Gainsbourg) ve eniştesi John (Kiefer Sutherland) bunun için çabalamaktadırlar. Düğünde çalan şarkı Charles

Aznavour'un 'She' adlı şarkıdır. Sözleri ise Justine'nin ruh halini anlatır: "O, güzel ya da çirkin, kıtlık ya da ziyafet olabilir, günü cennete veya cehenneme çevirebilir, (...) Kalabalıklar içinde çok mutlu görünür, (...) Ancak görüldüğü gibi olmayabilir, bir kabuğun içinde" (Tosun, 2013, s.62).

Filmdeki kadın figürlerinden Justine'in annesi Gaby, (Charlotte Rampling). düğün konuşmasında eski eşiyle atışır. Gaby güçlü ve inatçı, otorite tanımayan bir rol çizmektedir. Clarie ise domestik ve her şeyin düzgün gitmesi için çabalayan bir karakterdir. Justine ise evlenmek istiyor gibi görünse de aslında istememektedir. Claire'e duygusal ve yorgun bir anında dayanamadığını söyler. Justine, o ana kadar düğünde eğlenen birisiyken birden değişir. Duygusal anlamda çöküntü ile diğer insanları mutlu etmek zorunda hisseden birisi vardır. Filmin ilk kısmında bu hava hakimdir. Justine'in kardeşi Clarie durumun farkındadır. Claire'in konumu toplumsal kuralları onaylayan düzeni temsil eden bir konumdur. Justine'in duygularının farkındadır ve onu eleştirir.



Görsel 79. Justine gördüğü resimleri değiştirir

Justine'in duygusal değişimi, kendisini özgür hissetmemesi olarak yorumlanabilir. Bu yorumu güçlendiren bir sahne de vardır. Bu sahnede Justine, odadaki kitaplıkta geometrik şekillerin oluşturduğu resimlere bakar. Ağlamaktadır. Birden bu resimleri değiştirir. Onların yerine insan figürlerinin olduğu eserleri koyar. Geometrik kompozisyonlu resimler Rus avangard Kazimir Maleviç'e aittir. Yerine koyduğu resimler Pieter Brughel (Karda Avcılar), John Everett Millais (Ophelia'nın Ölümü), Caravaggio (Davud) gibi ressamalara ait eserlerdir (Görsel 79). Justine, tek tip ve belirgin çizgileri olan resimleri duygusal yoğunluğu olan insan resimleriyle değiştirirken rasyonel olana karşı geldiğini

göstermiş olur. Tek tip ve akla uygun yerini duygusal anlamda çoğul ve derin olana bırakmıştır.

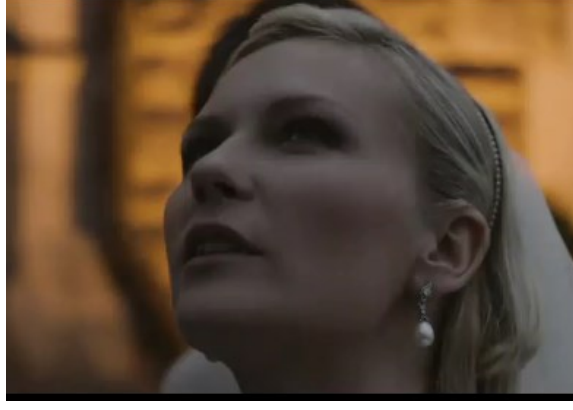
Bu eserlerden "Ophelia'nın Ölümü" filmin de afişinde ve filmde Justine'inin duygusal sıkıntılarının gösterildiği ırmaktaki sahnede metinlerarasılık denilebilecek bir ilişkiye sahiptir (Görsel 80).



Görsel 80. John Everett Millais "Ophelia'nın Ölümü" (1851-53)

Bu iki çalışma arasındaki ilişki görsel bir benzerliktir. İçerik olarak ise Ophelia, Shakespeare'in Hamlet adlı eserindeki karakterdir. Hamlet'e aşiktir. Aşkına eskisi gibi karşılık bulamaz ve intihar eder (Shakespeare, 2007). Ophelia ve Justine arasında duygusal hezeyan açısından benzerlik kurulabilir. İkisi de melankolik karakterlerdir. Yine filmin tema müziği olan Richard Wagner'e ait olan "Tristan ve Isolde" iki aşığın ölümüyle biten umutsuz bir aşk öyküsünü anlatmaktadır. Justine'in ruh halini sinematografik olarak anlatırken yönetmen bu ilişkileri önemsemiştir denilebilir. Kitapların değiştirildiği ve insanların olduğu resimlerin kitaplığa konulduğu sahnede Justine'in toplumsal kurallar ve düzenden bunaldığı görülmektedir. Justine'in umutsuzluğunun nedeni diğer insanların kendisinden istedikleridir.

Justine düğün gecesi patronunun yeğen Tim (Brady Corpet) ile birlikte olur. Patronuna karşı içindeki tüm öfkesini kusar. Eşi Michael'dan (Alexander Skarsgard) ayrılır. Claire, Justine'den nefret etmektedir. Bu kırılma anlarının Justine'in özgür olma çabası olarak görülebilir.



Görsel 81. Justine'in gökyüzündeki olaylar ilgisini çeker

Filmin başından itibaren Justine'in ilgisini gökyüzündeki kırmızı yıldız çekmiştir. Düğünü bile bırakıp dışarıda yıldızı izlemiştir (Görsel 81). Düğünün ertesi gününde kırmızı yıldız gökyüzünde kaybolmuştur. İkinci kısım ("Claire") Claire'i merkez alır.

Claire ve eşi John arasındaki ilişkinin dengeli olduğu söylenebilir. John özellikle para konusunda baskın bir karakter görüntüsü çizmektedir. Claire ise etrafındaki insanları toparlamak ve bir araya getirmek istemektedir. Claire, depresyon üçlemesi veya bu çalışmadaki diğer filmlerde görülen kadın temsillerinden farklıdır. Claire, tipik bir anne figürüdür. Claire'i derinden etkileyen olay ise, Melankoli adlı gezegenin dünyanın yakınından geçecek oluşudur. Filmin ikinci kısmının ana konusu da bu olacaktır.

Bu bölümde Justine, hastalık halindedir. Claire'in evine zor gelebilmiştir. Zor yürüyebilmektedir. Depresyondadır. Justine, Antichrist'teki doğa ve kadın ilişkisinde olan bir ruh halindedir. Bir sahnede, çıplak şekilde Melankoli gezegenini izlemektedir. Depresyon üçlemesinde kadın doğasına dönük olan Trier, ilk filmde kötülüğü odak almıştır. Bu filmde ise ölüm ve depresyonu diyebiliriz. Cadılık, batı kültüründe kadın ile özdeşleştirilmiş ve tarih boyunca kadınlar cadı olarak itham edilip öldürülmüştür (Akın, 2001, s.168-180). Cadılık inancında yeri olan unsurlardan bir tanesi de melankolidir (Weyer, akt. Kesirli, 2010)

Gerek melankoliklerin gerekse cadıların yaşamdan, toplumsal yapılanmalardan, insanlar arası ilişkilerden olumsuz deneyimleri olduğu açıktır. Ortaçağ engizisyon kayıtlarına göre, cadılar da melankolikler gibi, toplumsal yerleşim yerlerinden uzaklarda barınan, insanlarla ilişkileri pek sevmeyen, yalnız yaşayan, toplumsal kuralları, aile ilişkilerini yadsıyan, yüzlerinde öfkeli bir hüznle az konuşan, kuşkulu bir kaygıyla çok düşünen, donuk yüzlü, bedensel ve ruhsal

işlevleri yavaşlamış, ama bilgili insanlar olarak betimlenmişlerdir. Cadılar çok kez 'şeytani melankolik' olarak tanımlanmışlardır (s. 86,87).

Batı kültüründe kadın ve cadılık ilişkisinde melankolinin varlığı, kadının tehlikeli yönüne işaret etmekte olduğu söylenebilir. Justine, Weyer'in bu sözlerindeki gibi filmde duygusal anlamda donuk ama bilgili olduğu her halinden sezilen birisidir. Düğün gecesi patronunun kendisinden reklam fikri beklemesi, peşine yeğenini görevlendirmesi, Clarie'e gelecekte haber verir gibi davrandığı sahneler bunu göstermektedir.

Justine melankolik ruh halindedir. İnançlarını kaybetmiştir Dünyadan başka canlı hayatın olmadığını söylemesi bunu göstermektedir. Yüzündeki gülümseme melankoli konusunda literatüre geçmiş olan Aias Trajedisi'ni akla getirmektedir. Eski Yunan şairi Sophokles, "Aias Trajedisi"nde inancı kalmamış Aias'ı anlatır. Aias için hiçbir şeyin değeri yoktur. Dünyanın, insanların ve tanrıların. Bunun nedeni ise Tanrıların kendisine yaptıklarıdır. Umutsuzluğa düşmüş olan Aias, melankoliktir. Akli ve duygusal çöküntüsü intiharına sebep olmuştur. Aias, gülüşü ölüme giden karakterin yüzündeki anlamsız gülüşür (Anbarpınar, 2012: 4).

İlk filmde erkek karakter, terapist rolünü üstlenmişti. Bilim ve aklın temsilcisi olan erkeklere bu filmde de rastlanmaktadır. John, bilim adamlarının doğru söylediğini vurgular. John ve oğlu teleskopla Melankoli gezegenini izlerler. Küçük çocuk gezegenin yörüngesini anlamak için tellerden bir düzenek yapar.

Claire sezgisel bir endişe halindedir. Korkmaktadır. Justine ise ölümü beklemekte gibidir.

Claire: Yarın gece yanımızdan geçecek./John, bu konuda epey sakin.

Justine: Seni yatıştırıyor mu bu?

Claire: Evet, tabii ki./John, her zamanki gibi bir şeyler inceliyor işte.

Justine: Dünya kötü./Dünya için üzülmemeliyiz.

Clarie: Ne?

Justine: Kimse özlemeyecek ki.

Claire: Leo nerede büyüyecek peki?

Justine: Tek bildiğim.../...dünyanın kötü olduğu.

Claire: Başka bir yerde hayat olabilir.

Justine: Hayır, yok.

Claire: Nereden biliyorsun?

Justine: Bazı şeyler biliyorum.

Claire: Evet, bildiğini sanıyorsun hep.

Justine: Yalnız olduğumuzu biliyorum.

Claire: Bildiğini hiç sanmıyorum (01:30:50- 01:32:05).

Bu diyalogta iki zıt duygunun çatışması görülmektedir. Claire, korkmaktadır. Çocuğu için, kendisi ve dünya için. Hayata tutunacak nedenleri vardır. İyi bir hayatı vardır. Bunlar için çabalamıştır. Ailesi vardır. Kaygısı yaşamak içindir. Justine ise derin depresyon halindedir. Ölüme karşı kayıtsızdır. Gelmesini ister gibidir. Diyalogun devamında gizemli bir hal oluşur. Trier, bu kısımda da kadın figürünü özel yeteneklerle gösterir.

Justine: 678./Fasulye piyangosu./Kimse şişedeki fasulye sayısını doğru bilemedi.

Claire: Evet, bilemedi.

Justine: Ama ben biliyorum./678.

Claire: Olabilir./Neyi kanıtlar ki bu?

Justine: Bir şeyler bildiğimi./Yalnızız diyorsam.../...yalnızızdır./Sadece dünyada hayat var./Ama ömrü çok uzun değil (01:32:15- 01:33:00).



Görsel 82. Melankoli gezegeni dünyaya yaklaşmaktadır

Justine, Claire gibi sanki geleceği görür. Melankoli dünyaya çarpacaktır. Doğaüstü güçleri varmış gibi konuşmaktadır. Kendisinden emindir. Melankoli gezegeniyle konuşmuş gibidir. Bu sahnede Antichrist'teki doğaüstülüğe benzer özellikler görülmektedir.

Justine ve Claire arasındaki ilişki, batı mitolojisinde Eski Yunan kültüründeki Diana ve Cassandra'yı akla getirmektedir. Diana evlenmemiştir. Evlenmemesi bakire kalma isteğiyle ilgilidir. Justine'in de evlenmeme isteği Diana'nın bu durumunu akla getirir. Tanrıça Diana, hayvanları kontrol edebilme gücüne sahiptir. Justine'de atı Abraham ile konuşuyormuş gibi davranmaktadır. Diana, gökyüzüne yüzünü çevirmiş bir tanrıçadır. Justine, özellikle filmin ilk bölümünde gökyüzündeki kırmızı yıldızı izlemektedir. Cassandra, Truva savaşında ölen Hektor'un bedenini ilk gören ve acıyla yaşamak zorunda kalmıştır. Claire'de eşi John'un ölüsünü ilk görendir. Acı içinde yaşamak zorunda kalmıştır. Dünyanın yok olması karşısında filmin ikinci bölümü boyunca bu ifade ile karşılaşırız. Cassandra geleceği gören bir karakterdir. Claire'de filmin ikinci kısmında John'a Melankoli gezegenini dünyaya çarpacağını söyler (Tosun, 2013, s.56, 57).

Melankoli gezegeni gittikçe yaklaşır (Görsel 82). Gece olmasına rağmen her yer aydınlıktır. Claire endişelidir. John ise merakla izlemektedir. Justine ise yüzündeki gülümsemeyle gezegeni izlemektedir. Hızla yaklaşan gezegen dünyadan uzaklaşmaya başlar. Claire, korkudan kendisine gelemez. John O'na Melankoli gezegeninin küçüldüğünü gösterir. Claire rahatlar. Ertesi sabaha mutlu kalkar. Ama Melankoli yaklaşmaya başlamıştır. John intihar etmiştir.



Görsel 83. Melankoli gezegeni dünyaya çarpar

Filmin son sahnesinde Justine, Claire ve Claire'in oğlu 'sihirli mağara' adını verdikleri ağaç dallarından oluşan bir düzenek içinde Melankoli gezegeninin çarpmasını beklerler ve finalde gezegen dünyayı yok eder (Görsel 83).

Melankoli, Justine ve Claire'in hikayesidir. Claire, düzen ve aileyi önemsemektedir. Varlığı, çevresini mutlu etmeye dönüktür. Öleceğini bile bile oğlu ve Justine ile son kez kahvaltı yapar. Justine toplum kuralları ve düzenden boğulmuş bir karakterdir. Otorite figürü olarak baba değil annenin baskın olmasından dolayı ona benzemiştir. Anne gibi evlilik kurumunu anlamsız bulur. Derin bir depresyon halindedir. Aileyi bozan kadın tiplemesine uygundur. Justine'in diğer bir boyutu ise doğaüstü güçleri varmış gibi hissettiren tavrıdır. Claire ile yaptığı konuşmada dünyadan başka hayat olmadığını onun da yok olacağını söyler. İnanç ve bilim açısından Justine karamsar bir tutum sergiler. Her şeyin hiç olduğunu düşünür. Bunu ise doğa ile konuşuyormuş, ondan bilgi almış gibi sergiler. Trier, Justine ile doğa ve kadın ikilisini sürdürmüştür denilebilir.

3.2.3. Nymphomaniac: Vol. I ve Vol.II (2013)

Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Charlotte Gainsbourg (Joe), Stellan Skarsgård (Seligman), Stacy Martin (Genç Joe), Shia LaBeouf (Jerôme), Christian Slater (Joe'nun babası), Uma Thurman (Bayan H), Sophie Kennedy Clark (B).

Film nymphomania hastalığına atıf yapmaktadır. Seks düşkünü bir kadını anlatır. Filmin baş karakteri Joe (Charlotte Gainsbourg) önceki iki filmdeki kadın karakterler gibi cinsellik ile kendisini ifade etmektedir. Antichrist'te kadın, erkeği zapt etmek için onu baştan çıkartmak ister. İşkence ettiği sahnelerde kocasıyla beraber olur. Justine, içine düştüğü derin melankolik duyguya neden olan baskıdan kurtulmak için evlilik gecesinde Michael'i aldatır. Kadın cinselliğinin Trier için kendini ifade etme yolu olduğu söylenebilir. Kadın karakterinin filmde aktif görüldüğü sahnelerin bu olduğu da iddia edilebilir. Nymphomaniac filmi de kadın cinselliğinin odak olduğu bir filmidir. Son dönem filmleriyle ses getirmiş olan Trier bu filmle de eleştiriler almıştır. "Nymphomaniac: Vol. I ve Vol. II" (2013) (Görsel 84), Trier'in istenilmeyen adam olmasına neden olan filmidir.



Görsel 84. "Nymphomaniac: Vol. I ve Vol. II" (2013) filminin afişi

Filmin konusu: Joe, küçüklüğünde bu yana cinselliğe hastalık derecesinde bağımlı bir karakterdir. Filmde Joe'nun bu hali anlatılmaktadır. Ergen iken tanıştığı Jerome, Joe'nun ilk ve unutamayacağı aşkı olacaktır. O'nunla yıllar sonra yeniden karşılaşır ve evlenir. Ancak cinsel istekleri baskın çıkar ve Jerome'u terk eder. Film boyunca bir dizi olay yaşayan Joe'nun karşısına Jerome ve sevgilisi çıkar. Jerome, Joe'yu döver ve terk eder. Seligman, Joe'yu bulur ve evine götürür. Film, bu sahne ile açılır ve Joe'nun hayatını Seligman'a anlatmasıyla devam eder.

Joe ve Baştan Çıkartıcı Olarak Kadın

Film boyunca Seligman Joe'yu iyileştirmeye çalışırken karşılıklı konuşmalarıyla olaylar hakkında sorular sorar. Soru cevap şeklinde ilerleyen konuşmalar, 'Antichrist'teki kadın ve erkek karakterin terapist hasta ilişkisini aklı getirmektedir. Trier bu filmde de kadın ve erkek rollerine benzer görevler vermiştir. Erkek bilen kişidir, akıldır, mantıktır. Kadın ise duygusal olandır.

Duvarda gördüğü bir balık iğnesi hakkında sorular sormaya başlayan Joe, çocukluğuna gider. Babası ve annesinden bahseder. Kendisinden bahseder. Seligman, konuşmayı keser: "Joe: Seni sıkıyor muyum?/Seligman: Hayır, sadece konuyu buradan balık tutmaya nasıl bağlayacağını merak ediyorum"(00:15:55-00:15:58).

Konuşma boyunca Seligman, Joe'nun anlattıklarını bazı bilgilerle açıklar. Joe 3 ve 5 sayılarından bahseder. Seligman, bunların Fibonacci sayıları olduğunu

söyler. Joe, ergen bir genç kız iken arkadaşı ile yaptığı tren seyahatinin anlatır. Seligman bunu balıklar ile ilgili bir bilgi ile açıklar.

Joe, önce bundan rahatsız olur. Çünkü hayatından memnun değildir. Kendisinden de değildir.

Joe: Tek yorumun bu mu?

Seligman: Başka ne söylememi istiyorsun?

Joe: Yaptığının kınanması gerektiğini./Anlattığım kadarıyla bile yaptıklarımın... beni iğrenç bir insan yaptığını (00:35:04- 00:35:19).

Seligman, Joe'yu anlatması için harekete geçirmek ister. O'nu kınamaz. Joe kendisini hasta olarak görmektedir. Çünkü cinsel ilişkiyi insan ilişkilerinde öncelikli görür. 'Nymphomaniac' ismi de Joe'yu nitelemek için verilmiş bir isimdir. Joe, yaşamı boyunca bu haldedir. Sonunda ise kendisini bu şekilde nitelendirmektedir. Çevresindekilerin de onu böyle gördüğü söylenebilir. Bu yüzden Seligman'ında kendisine bu şekilde davranmasını beklemektedir. Ancak Seligman tersine davranmaktadır.

Joe, aşka karşı başkaldırdığını söyler. Aşk ve aşka ile ilgili her şey Joe için kaçınılması gerekenlerdir. Cinsellik merkezdedir ve önemlidir. Joe'nun görevi ve yaşamı bunun üzerinedir. Kendisini böyle tanımlar: "Benim için aşk, kıskançlık eklenmiş tutkudan ibaretti (...) Aşk ise, yalanlarla sarılı en aşağılık içgüdülere hitap eder" (00:45:35). Joe, aşkın kadını toplumsallaştıran bir gücü olduğunu düşünmektedir. Aşk, aile kurmanın başlangıcıdır. Erkeğin kadın üzerine hakim olmasının aracıdır. Kıskançlık sayesinde romantik ve kadını ele geçiren bir tavır kendisini gösterebilir. Kadın aşk ile özgürlüğünü kaybedebilir. Cinsellik ise kadının kendi bedeni hakkında söz sahibi olmasıdır. Kıskançlık ise bunun engellenmesidir. Aşkın sürmesi için kadın bedenini kaybetmelidir. Joe, kendi amacından şaşmak istemez. Bunun için tıp okumaya karar verir. Ama yarım bırakır. Bunun nedeni kendi bedeni hakkında bilgi sahibi olmayı bu yol ile sağlayamayacağını fark etmesidir.

Filmin ikinci bölümünün ilk sahnesinde Joe gördüğü bir rüyayı anlatır. Bu rüyada biri boğaya binmiş, diğeri elinde bebek tutan iki kadın kendisine bakmaktadır. Rüyayı çocukken görmüştür. Rüyadaki kadınlar tarihte farklı ve tercihleri yüzünden garip görülmüş kadınlardır. Trier, bu sahne ile Antichrist'teki

cadı ve modern kadın ilişkisine benzer bir ilişki kurar. Burada günahkar veya suçlu olan kadınlar cinsel istekleri yüzünden aşırı olan kadınlardır. Joe'da Antichrist'teki kadın karakter gibi geçmiş zamandan gelen kökenlere sahiptir. Joe doğum yaparken bebeği doğduğunda kendisine gülerek baktığını anlattığı sahnede Seligman bunun şeytani bir işaret olduğunu söyler. Bu sahnede de Trier kadın ve şeytanilik arasında ilişki kurar.

Filmin son sahnelerinde Jerome ile Joe karşılaşır. Joe, Jerome'u öldürmek ister ama başaramaz. Jerome ise Joe'yu döver. Joe, içinde pişmanlıklar taşımaktadır. Birisini öldürmek istemiştir. Çocuğunu terk etmiştir. Seligman ise Joe'nun bu duygusundan vaz geçmesini ister.

Seligman: Sen hakkını talep eden bir insandın... hatta daha da fazlası... hakkını talep eden bir kadındın...

...

Nihayetinde, tüm o suçluluk hissi... yıllar boyunca birikti ve sana fazla/geldiğinde de agresif bir tepki verdin. Hatta bir erkek gibi tepki verdin. Karşı koydun. Yıllar boyunca baskı yapan, dayak/atan ve milyarlarca kadını öldüren... bir cinse karşı koydun (01:51:40- 01:52:55).

Seligman, Joe'ya yaptığı bu konuşmasında O'nu cesaretlendirir. Yaşadığı hayat için pişman olmamasını söyler. Joe filmin finalinde başka bir insan olmak istediğini, film boyunca izleyiciye anlattığı hikayedeki kadından kurtulmak istediğini Seligman'a söyler. Birisini öldürmediği için mutlu olduğunu söyler.

Seligman filmin son sahnesinde ise nedensiz şekilde Joe'ya cinsel istismarda bulunmak ister. Joe'da Seligman'ı daha önce ateş almamış silahıyla öldürür. Joe, istemediği şeyi yapmıştır. Birisini öldürmüştür. Suç unsuru burada kendisini göstermektedir. Burada öldürülen kadına tecavüz etmek isteyen eril tavidir. Joe kendi bedeni ve arzuları konusunda istediği gibi davranmayı tercihini pişmanlık duyduğu kadın kimliğiyle özdeşleştirmiş, onu terk etmek istemiştir.

Değiştiğini söylediği, diğer insanlar gibi normal olmak istediğini söylediği zaman Seligman O'na zarar vermek istemiştir. Trier'in bu sahnede tarih boyunca erkeklerin kadınlara zarar vereceğini göstermek istediği söylenebilir. Trier bu sahneyle Joe'nun istediği hayatı elde edemeyeceğini kadınların her zaman zarar gören taraf olduğunu gösterdiği söylenebilir.

3.3. JACK'İN İNŞA ETTİĞİ EV (2018)

Filmin künyesi:

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier ve Jenle Hallund

Oyuncular: Matt Dillon (Jack), Bruno Ganz (Verge), Uma Thurman (Kadın 1), Siobhan Fallon Hogan (Kadın 2), Sofie Gråbøl (Kadın 3), Riley Keough (Simple), Jeremy Davies (Al), Jack McKenzie (Sonny).

Lars Von Trier'in son filmi "Jack'in İnşa Ettiği Ev" (2018) (Görsel 85) uzun yıllar önce bir röportajda söylediği sözün yerine getirilmesi olarak görülebilir. "Bilmiyorum. Şu anda erkek oyuncularını olan bir film yapma eğilimim var" (Lumholdt, 2015: 210). 2000 tarihli bu röportajından 18 yıl sonra Trier "Jack'in İnşa Ettiği Ev"i çeker. Film Jack isimli bir seri katili anlatmaktadır. Hayatı ve işlediği cinayetleri izlediğimiz Jack (Matt Dillion) filmin başrolüdür.



Görsel 85. "Jack'in İnşa Ettiği Ev" (2018) filminin afişi

Filmin Konusu: Jack, seri katildir. Film boyunca kafasının içindeki ses ile iyi bir ev nasıl inşa edilir sorusuna kafa yorar. Geceler ise yalnız yaşayan kadınları öldürür. Kadınları seçerken özel bir amacı yoktur. Sadece kadınları da öldürmez. Erkekler ve hatta çocuklar da kurbanı olur. Filmin sonlarında polis Jack'i yakalamaya gelir. Kafasının içindeki ses kendisine görünür. Onunla cehenneme yolculuk eder. Finalde ise cehennem çukurunda ölür.

Kurban Olarak Kadın

‘Jack’in İnşa Ettiği Ev’ filmi ‘Nymphomaniac’ filmindeki Seligman ve Joe, Antichrist filmindeki kadın ve erkek arasındaki diyaloga benzer bir yapıya sahiptir. Özellikle Nymphomaniac filminde bir olayın başka olay ve bilgilerle anlatılması bu filmde de devam etmektedir. Jack ve onu dinleyen bir adam arasında konuşma eşliğinde olaylar ve görüntüler akmaktadır. Film 7 bölümden oluşmaktadır. Her birinde de Jack’in insanları nasıl öldürdüğü ve niye öldürdüğü anlatılmaktadır.

Filmin bir sahnesinde Jack ile konuşan adam, öldürdüğü kadınları aptal bulduğunu söyler:

Verge: Neden hep bu kadar aptallar?

Jack: Kim aptal?

Verge: Öldürdüğüm tüm kadınlar gerçekten cahil gibiler.

Jack: Hadi ama./Erkekleri de öldürdüm.

Verge: Ama sadece aptal kadınlardan bahsediyorsun./ tabi bütün kadınların aptal olduğunu düşünmüyorsan.

Jack: Şey , anlattığım hikayeler /rastgele seçildi..ama...

Verge: Kadınlardan üstün hissediyorsun ve bununla övünmek istiyorsun?/ Bu sana zevk veriyor değil mi, Jack?

Jack: Hayır, hayır ama kadınlar daha kolay./Fiziksel olarak değil, sadece çalışılması daha kolay./Daha uyumlular (01:38:04- 01:38:37).

Filmin genelinde de Jack'in tavırlarından, hareketlerinden ve sözlerinden kadınları küçük gördüğü söylenebilir. Anlattığı hikayelerden birisinde kadınların kuzu erkeklerin ise kaplan olduğunu söyler. Jack'in tutumunun hakim kadın düşüncesine uygun olduğu söylenebilir.

Jack'in sanat manifestosu halini alan film, farklı zamanlarda ve mekanlarda gerçekleşmiş olayların görüntüleri üzerine Jack'in konuşması şeklinde sürer. Jack, Stalin, Hitler ve benzeri lider olarak görülebilecek kişilerin yaptıklarının "harcanmış sanat" olduğunu söyler. Devam eden düşüncelerinde ise Trier, önceki filmlerinden sahneler kullanır. "Jack'in İnşa Ettiği Ev" Trier'in sinemasından sahnelerin olduğu kolaja dönüşür.

Jack: Bazı insanlar, kurguda yaptığımız zulümlerin, /kontrollü medeniyetimizde yapamadığımız /içsel arzularımız olduğunu iddia ediyorlar./ Böylece sanatımız aracılığıyla ifade ediliyorlar./Katılmıyorum./Cennetin ve cehennem tek ve aynı

olduğuna inanıyorum./Ruh cennete vücut cehenneme aittir./Ruh akıldır ve beden ise,/ sanat ve simgeler gibi tüm tehlikeli şeylerdir (01:49:09- 01:49:36).

Bu cümlelerin Trier'in sinema estetiği olarak önermek mümkün görünmektedir. Trier, kariyeri boyunca izleyicisini şoke etmeyi amaçlamıştır. Her filmi belki de bildik bir konunun şaşırtıcı ve çarpıcı anlatımıyla sarsıcı olmayı amaçlamıştır. Filmde de Jack isimli karakter sofistike ve kültürlü birisi olduğunu cinayet ve öldürme işini estetik kılmakla göstermeye çalışmaktadır.



Görsel 86. Verge Jack'e yapması gerekenleri anlatır

Jack, sadece kadınları öldürmemektedir. Bir grup erkeği gizli yerindeki dondurucuda hapsedmiştir. Filmin bu son sahnelerinde Jack'in konuştuğu kişiyle tanışırız. Kendisini Verge diye tanıtır (Görsel 86). Jack'in hiç girmedeği ve kapısını zorla açabildiği dondurucuda Jack'i beklemektedir. Verge, Jack'in kafasındaki sestir. Filmde o ana kadar sadece sesiyle kendisini göstermiştir.

Jack: Sen kimsin?

Verge: Bana Verge de.

Jack: Nasıl girdin buraya?Ne istiyorsun?

Verge: Gördüğüm kadarıyla,/Beni arayan sensin./ Bir süredir yanındayım./sadece beni fark etmedin.

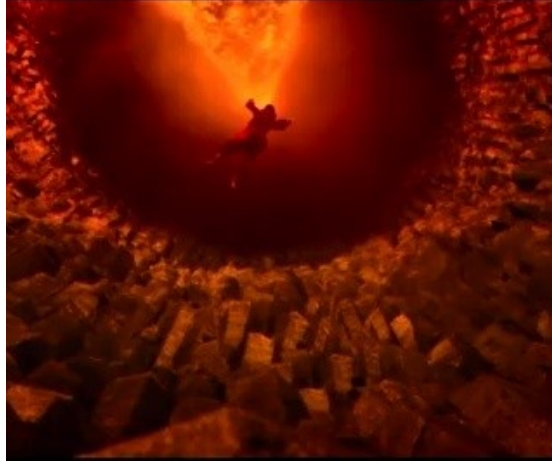
Jack: Peki beni durdurmaya mı geldin?

Verge: Buraya herhangi bir şeyi durdurmak için gelmedim./Sadece tek bir sorum var.

Jack: Nedir soru?

Verge: Sen bir ev inşa etmiyor muydun? (02:07:28- 02:08:31).

Jack bu soruyla bitirmesi gereken bir iş olduğunu hatırlar. Öldürdüğü insanlardan bir ev yapar. O sırada polis kapıyı açmaktadır. Önce Verge ve sonra Jack insan cesetlerinden oluşan eve girerler. Bir delikten kaçarlar.



Görsel 87. Jack alevlere düşerek ölür

Bu delikten Verge'in Jack'i cehennme götürdüğü anlaşılmaktadır. Verge, Jack'i yıkık bir köprüye kadar getirir. Aşağıda alevler vardır. Jack karşıya geçmek istediğini söyler. Mağaranın duvarlarındaki çıkıntılarla ileriye gitmeye çalışır. Başaramaz ve ölür (Görsel 87).

Trier'in son dönem sinemasında kadın tiplmelerinde kadınların toplum ile uyumsuz oldukları görülmektedir. Önceki dönem göre yalnızlıkları öne çıkan bu karakterlerin amaçları önceki dönemlere göre büyüktür. Kişisel olduğu kadar toplumu değiştirme idealleri taşımaktadır. Trier son filmde ilk dönemindeki gibi erkek karakteri merkeze almıştır. Ancak bu filmdeki karakter olan Jack, ilk dönem filmlerindeki gibi bir ideali taşımamaktadır. Seri katil olması bunda etkendir denilebilir. Kadınlar ise isimsiz kurbanlar halinde gösterilmişlerdir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çalışma temsilin doğasına özgü olan anlamın inşa edilmesi, toplumsal ve tarihsel kabuller, temsillerin arka plandaki anlamları konusunda sinema ve temsil ilişkisinde bir bakış açısı olgusunun olduğu sonucuna varmıştır. Feminist teorinin kadına karşı bakış açısının eril olduğunu söylemesi sinema konusunda da aynı bakış açısının düşünülebileceği anlamına gelmektedir. Sinema, sektörel ve estetik açıdan kadın karakterleri, toplumsal kadın kimliğini sinema perdesine taşımasına neden olmuştur. Kadın, iyi anne, masum genç kız, güzel genç kız gibi kategoriler içinde sinema perdesinde görünmüştür. Ancak bu temsiller zaman içinde kadının toplumsal konumu, kadın hareketlerinin kadın hakları konusunda toplumda meydana getirdiği değişimler nedeniyle sürekli yeni görünüm almaktadır. Bu yüzden çalışma kapsamında ele alınan yirminci yüzyılda sinema sanatında kadın temsili dönemsel algılamaların değişimleriyle ilgili görülmek zorundadır.

Etkileme gücü yüksek olan ana akım sinema tarihinde kadın temsillerinin uzun yıllar toplumsal kadın temsilleri ile uyumlu olduğu görülmüştür. Özellikle 1980'li yıllara kadar kadın kimliği belli kalıplar içinde edilgen veya etkinliği baştan çıkartma, sıradışı olma veya suçlu görülme ile izleyicinin karşısına çıkartılmıştır. Bu döneme kadar önemli aktristlerin toplumsal kurallara uygun kadın kimliğinin temsilcisi olduğu söylenebilir. 1980'li yıllar ile kadınların toplumsal rollerindeki bilinçlilik, kadın hareketlerinin kadın kimliği üzerine etkili olan düşünceleri filmlere de yansımıştır. Kendi hayatının peşinde olan kadınların bu dönemdeki filmler için çokça işlenen konuların başında geldiği söylenebilir. Yine de kadınların tipik temsillerinin de devam ettiği göz ardı edilemez.

Lars von Trier'de 80'li yıllarla başlayan kariyerinde kadın karakterine filmlerinde önemli bir yer vermiştir. Çoğu zaman kadın karakterler konusunda Trier'in tutumunun cinsiyetçi olduğu düşünülmüştür. Ama Lars von Trier'in kadının kültürdeki ve toplumdaki rolünü göz önüne bulundurarak kadın karakterlerini düşündüğü söylenebilir. Trier'in bilinen temsiller karşısında belli bir eleştirelilik sergilediği, hakim temsillerdeki kadın kimliği konusunda kadına verdiği roller ile farklılıklar gösterdiği de söylenebilir.

Sinema tarihinde 80'li yıllarla izleyicinin karşısına çıkan özgür ve eylemde olma amacıyla olan kadın tiplerinde olduğu gibi Trier'in sinemasında

kadınların eylemde olma çabalarında oldukları söylenebilir. Trier'de de kadınlar bir şeyleri değiştirmek, önemli amaçların peşinde olmak, erkek karakterlerden üstün olmak gibi özelliklere sahiptirler.

Trier'in kadın karakterleri değerlendirilirken onların suç kavramı etrafında anlam kazanabileceği söylenebilir. Çalışma kapsamında incelenen filmlerde kadın karakterler toplumsal rollerine karşı çıkar şekilde görülmüştür.

'Dogville' ve 'Manderlay'in Grace karakteri eril düzenin inşa ettiği kültürü değiştirmek istemektedir. Grace, ilk filmde toplumun kadına bakışını eleştirmektedir. Muhafazakar ve dinsel açıdan temiz olduğunu iddia eden kasaba sakinleri Grace'i kendi amaçları için köle gibi kullanmaktan sakınmazlar. Filmin sonunda Grace'in insanlar için umudunun tükendiği görülür. Devam filmi 'Manderlay'de ise yeniden umutlanır. Grace, sığındığı çiftlikteki köleleri özgürleştirir. Onlarla birlikte çalışır, beyazların, siyahi ve fakir insanlara zarar vermesini engeller. Ama Grace bu filmde de umutlarını yitirmek zorunda kalacaktır. Grace'in yanlış bulduğu ve değiştirmek istediği düzeni siyaahi köleler sevmektedirler. Hatta bu düzeni onlar korumaktadırlar.

'Antichrist' filmindeki kadın karakter, çocuğunu kaybetmenin verdiği sinir bozukluğuyla yaşamına devam etmek zorundadır. Kocasını onunla ilgilenmeye çalışır. Psikiyatrist gibi onunla konuşur ve tedavi etmek ister. Filmin bu karakteri önemlidir. Kadının anlattıklarını kocası kendi açısından anlar. Filmde erkek ve kadın arasında anlayış farkı net bir şekilde görülmektedir. Orman sahnelerinde ise kadın yuvası olarak gördüğü doğada erkeği kendi istediği şekilde sevmek istemektedir. Bu sevgi normal olmayan erkeği neredeyse öldürmesine neden olacak bir sevgidir. Filmde kadın doğanın gizeminin temsilcisidir. Cadılık ve şeytani olan filmdeki kadının temsil ettikleridir. Ruhunu doğa, orman veya şeytani varlıklar ele geçirmiştir. Filmin sonundan bu anlaşılmaktadır.

'Melankoli'de Justine'in toplumsal anlamda önemli görülen aile kurumuna girmeyi reddetmektedir. Evleneceği gece evlenmekten emin olamamıştır. Bu yüzden kendisinden beklenen rolü isteksizce oynamaktadır. Önce evleneceği adama, sonra patronuna onların istediklerini istemediğini sert bir şekilde anlatır. Justine, melankolik karakterdir. Hayata karşı umutsuzca bakmaktadır. Doğa ise onun sevdiği tek şey gibidir. Filmin sonlarına doğru Justine'in kardeşi Claire'in

odaklanıldığında ise evlilik ve toplumsal rollerden mutsuz olduğu görülmektedir. Claire ve Justine sadece kendi başlarına kalmak isteyen kadın karakterlerdir. Ancak melankolik ruh halleri onları hareketsiz de kılmaktadır. Filmde onların Grace kadar bir şeyleri değiştirme isteğinde olmadıkları görülmektedir. Sadece yalnız kalmak ve dünyanın sonunu yaşamak tek istedikleridir.

'Nymphomaniac: Vol. I ve Vol. II' filmlerinde Joe, tıpkı 'Antichrist' filmde olduğu gibi Seligman isimli bir erkek ile yaşadıklarını konuşmaktadır. Seligman kendi açısından Joe'nun anlattıklarını anlamlandırmaktadır. Seligman'ın yaptığı Joe'nun kolay kabul görmeyecek olan hareketlerini olağan görebilecek kuralları konuşmaktır. Joe ise hayatı boyunca cinsellik, aile ve toplumsal roller konusunda kendisinden istenilenlerden ayrıdır. Joe'nun cinselliğe olan düşkünlüğü bir hastalık gibi anlaşılmalıdır. Joe, kendisine göre hayatı tanımaya çalışmaktadır. Film boyunca Joe yaşadığı olaylarda bunu amaçladığını gösterir. Hayatı boyunca kendisinden istenilenler gerçekleştirebileceği erkek olan Jerome tarafından dövülür. Jerome'un Joe'yu dövmesinin altında Joe'nun tutarsız görünmesi yatmaktadır. Joe, bir kadın olarak hayatı kendi istediği şekilde kurmak isteyen bir birey olarak temsil edilmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan filmler ile Lars von Trier'in önceki filmler arasında kadın karakterlerin farklılık gösterdiği söylenebilir. 'Gerizekalılar' filmindeki Karen ve 'Karanlıkta Dans' filmindeki Selma, 'Dalgaları Aşmak'taki Bess 2000 sonrası karakterlerinden farklıdır. Bess ve Selma gibi karakterlerin inancı ve peşine düştükleri amaçları vardır. Selma çocuğu için Bess ise Jan için uğraşmaktadır. Amaçlarına engel olanın ise toplumun kuralları olduğu görülmektedir. Onların düşünceleri toplumun dini, ahlaki ve mantıksal kurallarına aykırı ve anlamsız görünmektedir. Bu yüzden bu filmler bir amacın gerçekleşmesi için mücadele eden ama engellenen kadınları anlatmaktadır.

Feminist düşünce açısından Lars von Trier'in kadın karakterlerine uyguladığı şiddeti cinsiyetçi olarak görmek mümkündür. 'Jack'in Yaptığı Ev' filminin ilk bölümünü kadınlara yapılan şiddetin estetize edildiği şeklinde yorumlanabilmektedir. Diğer filmlerinde de kadınların kurban rolüne düştüğü söylenebilir. Trier'in filmlerinde kadın karakterlerin bir amacı vardır. Toplumun onlar için düşündüklerini önemsediklerine dair bir sahne görülmemektedir.

Din, kutsal veya büyü ile ilişkili Bess, Justine veya 'Antichrist'teki kadın tarih boyunca kadına söylenmiş imgeler olarak görülebilir. Trier ise bu imgeleri kullanarak kendi hikayesini anlatmıştır.

Trier'in çalışma kapsamındaki kadın karakterlerinin olağandışı veya normal dışı görülmesi karşısında onların kendi istedikleri bir dünya için var oldukları söylenebilir. Grace demokratik ve adil bir dünyayı, Justine iş hayatının ve toplumsal kimliklerin bireyi baskılamadığı bir dünyayı istediği, 'Antichrist'in kahramanı kadının içsel kimliğinde, derinlerde yatan doğal benliği yaşamak istediği, Joe'nun kendi bedeni konusunda kadının kendi macerasını yaşamak istediği söylenebilir. Buna karşılık ise Jack gibi erkeklerin bu isteklere ve amaçlara yorumunun anormal ve yanlış olduğu görülebilir. Trier, karakterlerine bu görevleri yüklerken filmlerinde bunların izleyicilerine dolaylı olarak sunduğu, didaktik olma amacıyla olmadığı da belirtilmelidir.

Çalışma kapsamında Trier'in sinemasına farklı açılardan bakılabileceği de görülmüştür. Metinlerarasılık açısından Trier'in etkilendiği yönetmenler ve filmler arasında ilişkiler kurulabilmektedir. 'Nymphomaniacs Vol I ve Vol II' filmindeki Joe'nun 'Kill Bill' filmindeki Gelin ile benzerlikleri, ikisinde intikam ve bir erkek tarafından zarar görmeleri, iki filmde benzer bir süreç anlatması. 'Antichrist' filminin uzakdoğu korku filmlerindeki çocuk kaybı ve ailenin zarar gördüğü filmleri andırması ya da Trier'in Dreyer ile olan etkilenme ilişkisinin filmlerine yansıdığı kimi noktaların olması. Metinlerarasılık olarak değerlendirilebilecek bu tema veya durumlara araştırma sürecinde rastlanmış ancak çalışma kapsamı dışında olduğu için derinlemesine bir analiz yapılmamıştır. Yönetmen konusunda yapılacak olan bu çalışma sonrasındaki çalışmalarda bu konunun önemli olabileceği de önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akın, H. (2011). *Ortaçağ Avrupa'sında Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Alço, P. (2013). Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakış. *İdil dergisi*, 2 (7), 136-149.
- Alling, T. (2015). Kutsal Ruhla Gezi. Jan Lumholdt (Edt.). *Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde* (s. 27-37). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları
- Arslanteppe, M. (2010). Sinemada Feminist Teori. 3. *Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu*. 28-30 Nisan 2010, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Konya.
- Avcıoğlu, A. (2015). Görsel Haz Politikası Üzerine Oyunlar: Suç Objesi Olarak Kadınlar. *Doğu Batı Dergisi*, Yıl 18, Sayı: 74, 115-135, İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Bakhtiari, M. J. ve Salimi F. H. N. (2014). Evolution of the female roles in the US (Case study: The Hollywood movies in the late 1970s and early 1980s). *International Journal of Women's Research*, 3(2), 185-203.
- Bakır, B. ve Onat, E. S. (2015). Hollywood Sinemasında Baştan/Yoldan Çıkarıcı Kadın Figürünün Dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/1, ss. 89-102.
- Balcı, A. (2016). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. Ankara: Pegem Akademi.
- Baydar, G. (2015). Feminist Aksiyon Filmin İmkani: Mad Max Fury Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 2(2), 104-134.
- Berktaş, F. (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Bilgin, E. (2006). *Trier'in Gör Dediği*. [http:// kirpi. fisek. com. tr/ index .php? metinno=sinema/20060303154812.txt](http://kirpi.fisek.com.tr/index.php?metinno=sinema/20060303154812.txt). (Erişim tarihi: 10.06.2018).
- Bould, M. (2015). *Bilimkurgu*. Sinan Okan ve Ertuğrul Genç (Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Canay, H. D. A. (2004). *Kadın Suçluluğu Feminist Bakış Açısından Kavramsal Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Cavell, S. (2010). *Mutluluğun Peşinde*. Belma Baş, Berke Baş, Deniz Koç Pala (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çakır, S. (2011). Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası. Serpil Sancar (der.), "Birkaç Arpa Boyu...21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar" (Cilt 1) içinde (505-533). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Cowie, E. (1997). *Representing the Woman Cinema and Psychoanalysis*. London: MacMillian Press.
- Derman, D. (1994). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- Donovan, J. (2010). *Feminist Teori*. Aksu Bora, Fevziye Sayılan, Meltem Ağduk Gevrek (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1999). *100 Yılın 150 Oyuncusu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2017). Bir Ölüm Makinasına Dönüşen Güzel Kadın. <https://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/bir-olum-makinasina-donusen-guzel-kadin,17383>. (Erişim tarihi: 23.01.2019).
- Dudrey, A. (2007). *Büyük Sinema Kuramları*. Zahit Atan (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Elbeshlawy, A. (2016). *Woman in Lars von Trier's Cinema, 1996-2014*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı: 35, 21-40.
- Erhat, A. (2015). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Erkek, H. (2011). Brecht'ten Trier'e Epik Yapı ya da Kapitalizmin Köpekent'i Dogville. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 57-62.
- Euripides (1943). *Medea*. Prof. Dr. Ahmet Hamdi Tanpınar (Çev.). Ankara: M.E.B. yayınları.
- Gledhill, C. (2017). Tür ve Toplumsal Cinsiyet: Pembe Dizi Örneği. Stuart Hall (Edt.). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (441-503). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Godard, J. L. (2014). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. Aykut Derman (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Göker, N. ve Göker G. (2009), Sinemada Alternatif Kadın Temsilleri: Stepford Kadınlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(2), 221-237.
- Gürbüzöğlü, P. (2017). Romandan Sinemaya Kötülüğün İdeolojik Olarak Kurgulanması: Hannibal Lecter. *Sosyolojik Düşün*, 2(1), 64-74.
- İpek, Dr. Ö. (2017). Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı. *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), 72-87.
- Hall, S. (2017). Temsil İş. Stuart Hall (Edt.). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (21-99). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Sebile Günoğlu (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Kesim, Dr. S. ve Kar Yrd. Doç. Dr. A. (2010). Plastik Cerrahi, "Tanrım Beni Baştan Yarat!.." Metaforunu Mümkün Kılabilir Mi?. Yasemin İnceoğlu - Altan Kar (Edt.). *Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni içinde* (173-199). İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
- Kocabaylıoğlu, D. (2017). *Wonder Woman*. <http://www.populersinema.com/elestiri/wonder-woman-34776.htm> (Erişim tarihi: 23.01.2019).
- Köse, M. ve Küçük M. (2015). Oryantalizm ve "Öteki" Algısı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*. 1(1), 107-127.

- Kural, N.(2017). *Kadın Süper Kahraman Hoş Geldi*. [http:// www. Milliyet .com.tr /kadin-super-kahraman-hos-geldi/nil-kural/cumartesi/yazardetay/ 03.06. 20 17/2461821/default.htm](http://www.Milliyet.com.tr/kadin-super-kahraman-hos-geldi/nil-kural/cumartesi/yazardetay/03.06.2017/2461821/default.htm) (Erişim tarihi: 23.01.2019).
- Larsen, J. K. (2015). Lars von Trier'le Bir Konuşma. Jan Lumholdt (Edt.). Sinema Tutkusu Lars Von Trier (55-70). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Leppert, R. (2009). *Sanata Anlamların Görüntüsü..* İsmail Türkmen (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lumholdt, J. (2015). Bugün Dalga Geçmek Yok. Jan Lumholdt (Edt.). Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde (199-212). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Metin, S. (2014). Lars von Trier'in Dogville ve Manderlay Filmleri ile Hukuku Düşünmek, *Hukuk Kuramı*, 1 (3), Mayıs Haziran, 1-24.
- Mısırcı, S.S.Ö. (2017). Distopik Filmlerde Kadının Temsili: Bir Adem Havva Hikayesi. *Asya Studies*, 2 (2), 37 - 48.
- Mızrak, B. (2017). *Amerika'da Ayrımcı Politikalar ve Siyahi Mücadele Tarihi*. https://insamer.com/tr/amerikada-ayrimci-politikalar-ve-siyahi-mucadele-tarihi_542.html. (Erişim tarihi: 10.04.2019).
- Michelsen, O. (2015). Tutku, Sinemanın Can Damarıdır. Jan Lumholdt (Edt.). Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde (3-13). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Nastasi, A. (2019). Vamp Rolünü Oynayan Sessiz Sinema Yıldızlarından Sözler. <http://tabutmag.com/vamp-rolunu-oynayan-sessiz-sinema-yildizlarindan-sozler/>. (Erişim Tarihi: 13.02.2019).
- Özden, Z. (2014). *Film Eleştirisi*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Özkan, Ö. (2019), Metinlerarasılık Kavramı Bağlamında Véronique'in İkili Yaşamı Ve Siyah Kuğu Filmlerinin Karşılaştırılması, *İdil dergisi*, 8 (53), 17-24.
- Passerini, L. (2005). Kitle Kültüründe İkircikli Kadın İmgesi. *Kadınların Tarihi* cilt V., 296-312. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Pekerman, S. (2010). *Film Dilinde Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik*. Fisun Demir (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

- Pitkin, H. Fenichel. (2014). *Temsil Kavramı*. Seda Erkoç (Çev.). Ankara: Sakarya Üniversitesi Kültür Yayınları.
- Robinson, E. (2015). Lars von Trier Mısogynist?. *Cinema Scandinavia* içinde, 9-13. <https://www.cinemascandinavia.com/> (Erişim tarihi :10.05.2019).
- Roman, S. (2015). Lars von Trier: Dogma Olacak Adam. Jan Lumholdt (Edt.). *Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde (166-181)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ryan, M. ve Kellner D. (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schwander, L. (2015). Danimarka Sinemasında Daha Fazla Sarhoş Edici Şeylere İhtiyacımız Var. Jan Lumholdt (Edt.). *Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde (13-27)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Serttek, G. E. (2013). Persona: Yüzün Anlamı, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Güz, Sayı:16, 29-40.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. Bülent Bozkurt (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. Deniz Koç (Çev.), İstanbul: Agora Yayıncılık.
- Smith, G. (2015). Karanlıkta Dans. Jan Lumholdt (Edt.). *Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde (181-192)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stevenson, Jack (2005). *Lars von Trier*. Begüm Kovulmaz (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Uncu, S. Y. (2018). Kill Bill: Vol 1. ve 2. (2003): Feminist İntikam. <https://www.birdunyafilm.co/kill-bill-vol-1/> (Erişim tarihi: 25.04.2019).
- Vardan, U. (2017). *Güzel Olduğunuz Kadar 'Süper'siniz de...* [http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-varდან/guzel-oldugunuz-kadar-supersiniz-de-40477804](http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-varдан/guzel-oldugunuz-kadar-supersiniz-de-40477804). (Erişim tarihi: 20.01.2019).
- Yükseldi, B. Ak. (2013). Metropolis Filmi: Aydınlanmanın Diyalektiği, Modernite, Mit ve Modern Mimari, *Yedi: Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 10, 59-70.

- Tapper, M. (2015). Dağılan Bir Aşk Hikayesi. Jan Lumholdt (Edt.). Sinema Tutkusu Lars Von Trier (86-99). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Taş, G. (2016), Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri, *Akademik Hassasiyetler*, 3 (5), 163-175.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi cilt 2*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. Murat İri (Edt.). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde (157-183). İstanbul: Derin Yayınları.
- Thomsen, C. B. (2015). Kontrol ve Kaos. Jan Lumholdt (Edt.). Sinema Tutkusu Lars Von Trier içinde (132-146). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tulum, O. (2018). Ingmar Bergman Doğumunun 100. Yılında Anıldı. <http://www.hakikatperver.com/ingmar-bergman-dogumunun-100-yilinda-anildi-79824h.htm>. (Erişim tarihi: 15.03. 2019).
- Zizek, S. (2006). *Kırılğan Mutlak*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Temsil maddesi için http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TEMS%C4%B0L

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Mükrima Ümer
Doğum Yeri-Tarihi	Şırnak - 30.10.1987
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
İş Deneyimi	
Stajlar	Yok
Projeler	Yok
Çalıştığı Kurumlar	Yok
İletişim	
E-Posta Adresi	umermerve@gmail.com
Tarih	Eylül 2019