

Bireysel bir isyanın trajedisi: ‘Three Billboards Outside Ebbing, Missouri’ filminde kadının temsili

Ece Erol*

Öz

21. yüzyılın hızla değişen kitle iletişim araçları ortamında dahi Amerikan Sineması, popüler kültürün bir parçası olma iddiasını sürdürmektedir. Bu nedenle Hollywood ve Amerikan toplumu, film endüstrisinde popüler kültürün kilit bir çarkı konumundadır. Filmler, yarattıkları temsil biçimleri aracılığıyla sosyal, kültürel, politik ve ekonomik bağlamda algıların şekillenmesinde etkili bir rol oynamaktadır. Bu açıdan bir filmde yer alan eril ve dişil temsiller, üretildiği toplumdaki ideolojinin, kültürel yapının ve toplumsal normların anlaşılması açısından önemlidir. Bu yüzyıla dek Amerikan Sineması, kadın ve erkek temsillerini ataerkil klişeler ve normatif ideolojiler üzerinden ele almıştır. 1960’lardaki Kadın Kurtuluş Hareketi (WLM) her ne kadar kadınların toplumsal hayattaki rollerinin büyük ölçüde artmasına yol açsa da 21. yüzyılda halen pek çok endüstride olduğu gibi film endüstrisinde de erkek egemen yapı kendini hissettirmektedir. Hollywood filmlerindeki kadın tasvirleri erken dönemden bu yana, çoğunlukla eril bakış açısı ile sınırlı kalmıştır. Ancak günümüz Amerikan sinemasında kadın imgesi, hâkim ideolojiye ve patriyarkal sisteme karşı daha güçlü bir imaj çizmektedir. Bu minvalde kadınların gün geçtikçe artan gücü ve bağımsızlığı, Amerikan sinemasında yeni bir kadın temsili gerekliliği kılmıştır. Bu çalışmada Hollywood’da patriyarkal aile ve toplum düzeni içerisinde geleneksel kadın tasvirlerine meydan okuyan ‘kadın’ figürü, “*Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*” filmi üzerinden analiz edilmiştir. Filmde, temsilin içerisindeki anlam üretiminin açıklanmasında sembolik etkimleşimcilik kuramından yararlanılmış; kadın-erkek arasındaki güç ilişkilerinin yeniden üretimi ise feminist film çözümleme yöntemi ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Amerikan Sineması, sinemada kadın temsili, Hollywood, toplumsal cinsiyet, Three Billboards Outside Ebbing, Missouri

The tragedy of an individual revolt: The representation of a woman in ‘Three Billboards Outside Ebbing Missouri’

Abstract

Even in the rapidly changing mass media environment of the 21st century, American Cinema continues to claim to be a part of popular culture. For this reason, Hollywood and American society occupy a key position in popular culture in the film industry. Films play an effective role in shaping social, cultural, political, and economic perceptions through the representations they create. For this reason, the masculine and feminine representation in a movie reflects the ideology, cultural and social structure of the society in which it is produced. Until this century, American Cinema has handled the representations of men and women through patriarchal perspective and normative ideologies. The Women’s Liberation Movement (WLM) in the 1960s led to a great increase in the role of women in social life. However, in the 21st century, male dominance is still prevalent in many film industries. The representations of women in Hollywood movies have been mostly limited to the perspective of men and a masculine cinema since the beginning. However, the image of woman in today’s American cinema offers a stronger representation against the dominant ideology and patriarchal system. From this perspective, women’s power and freedom has a new vision in American cinema. In this study, the figure of woman, challenging the traditional depictions of women in the patriarchal family and social order in Hollywood, was analysed through the movie ‘Three Billboards Outside Ebbing Missouri’. The construction of representation and meaning in the film is

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, E-posta: eceeroll@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8436-2217

analysed with the theory of symbolic interactionism. Feminist film analysis method was used in the analysis of power relations between women and men and to indicate the position of women in society.

Keywords: American Cinema, representation of women in cinema, Hollywood, gender, Three Billboards Outside Ebbing, Missouri

Giriş

Cinsiyet (sex), kadınların ve erkeklerin biyolojik olarak farklılıklarını merkeze alır. Toplumsal cinsiyet ise biyolojik olarak farklılığa toplumsal bağlamda bakarak, kadına ve erkeğe biçilen konum ve roller ile ilgilenir. Toplumsal cinsiyet kavramına dair yapılan araştırmalarda ortak kanı, kadın ve erkek arasındaki ilişkinin kurgusal boyutta eşitsiz olduğu üzerinedir. Kadın ve erkeğin cinsellik perspektifinden bakıldığındaki farklılıkları anatomik, hormonal, psikolojik ve kültürel öğrenme süreçleri ile yakından ilişkilidir. Bilhassa kültür, kadın ve erkeğin psikolojisini ve kişiliğini yönlendirmede önemli bir rol oynamaktadır (Dalaman, 2021, s. 42-43). Toplumsal cinsiyet rolleri, bireylere daha doğmadan önce atfedilerek hayatlarına etki eder. Biçilen rollerin sorumlulukları zaman geçtikçe ve birey olgunlaştıkça daha da ağırlaşır. Örneğin erkek çocuk için mavi renk, kız çocuk için pembe renk toplum tarafından onlar adına seçilmiştir. İster erkek ister kadın olsun, ömrünün sonuna dek bu simgesel renklere kendini soyutlayamaz. Çünkü toplumsal yaşam içerisindeki yeri ve rolü, eril ve dişil olmak üzere konuşlandırılmıştır (Kasap vd., 2018).

Toplumsal olarak belirlenmiş cinsiyet rolleri sosyal gruplara entegre olabilmenin de önemli kıstaslarından biridir. Kültürel farklılıkların yanı sıra psikolojik ve toplumsal değişkenler, erkekler ve kadınlar arasındaki rollerin dağılımında önemli bir yere sahiptir. Bir toplumda kadından ve erkekten beklenen sorumluluklar, davranışlar ve yeterlikler listesi yalnızca kamusal alanı değil özel alanı da etkisi altına almıştır. Bu davranış silsilesinin dışına çıkan her birey ivedilikle cezaya tabii tutularak yeniden toplumun onu konumlandığı yere döner. Toplumsal cinsiyet rolleri varlığının devamlılığını bu şekilde sağlar. Toplumların akışkan oluşu ve mütemediyen değişimi cinsiyet rollerinin de zaman içerisindeki değişimini zorunlu kılmıştır.

Andrew Heywood (2019, s. 269) cinsiyeti doğal olarak nitelendirirken, toplumsal cinsiyeti kültürel olarak görür. Bu nedenle kadınlardan ve erkeklerden beklenen roller, davranışlar, duygular ve eylemler farklıdır. Günümüzde kadın ve erkeğe dair araştırmaların artması ile paralel olarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine söylemler de bu konu üzerine geniş bir perspektiften bakmaya olanak sağlamıştır. Toplumsal cinsiyet (gender) terimini feminist yaklaşım, kadınlar ve erkekler arasındaki farklılık çatısında ele alır. Kimi araştırmacılar toplumsal cinsiyeti, ‘cinsiyet’ kelimesini politik bağlamda yanlış buldukları için kullanırlar. Ancak kimilerine göre bu iki terim, birbirinin yerini alacak biçimde kullanılmaktadır. Her ne kadar literatüre bakıldığında bir anlam karışıklığı olsa da cinsiyet rollerinin üzerinde daha çok durulduğu günümüzde, bu iki terim gözle görülür biçimde ayrıştırılmıştır (Dökmen, 2009, s. 17-18).

Toplumun kadın ve erkeğe yüklediği toplumsal cinsiyet kabulleri ataerkil yapılanmanın da bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ataerkil bakış açısı, kadına güçsüz ve edilgen bir bakışla yaklaşır. Bu nedenle kadının bireysel olarak kendini ifade edebilmesinde yaşanan eşitsizliklerin önündeki en büyük engel ataerkillik olarak görülebilir. Toplumun inşasında ve devamlılığının sağlanmasında erkek cinsine atfedilen bu ayrıcalıklı konum, toplumdaki “doğru ve yanlış” algılarının cinsiyetçi bir doğrultuda olmasına zemin oluşturmaktadır. Farklı kültüre sahip toplumların ortak özelliklerine bakıldığında ağırlıklı olarak erkek egemen yapının varlığı göze çarpar. Kadın ve erkek arasındaki ilişki çoğunlukla kadının erkek karşısında boyun eğdiği bir eksende ele alınır. Bu durum, karar mekanizmalarında da etkisini gösterir. Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi tamamen erkek üzerine kurulmuştur. Geleneksel aile yapılanmasında bile

kız çocuk, patriarkal bir anlayış altında yetiştirilmektedir. Böylece ataerkil yapının devamı sağlanmış olur (Taştan, 2021, s. 55).

İçinde bulunduğumuz çağın kitle iletişim araçlarına bakıldığında kadının temsili toplumdaki konumu ile benzerlik göstermektedir. Sinema, kitleleri önemli ölçüde etkileyen ve davranışlarına örnek oluşturabilen kitle iletişim araçlarından biridir. Eskisi kadar olmasa dahi halen toplumsal cinsiyet rollerinin geliştirilmesi ve pekiştirilmesinde sinema azımsanmayacak derecede etkilidir. Film yapımcıları ve yönetmenler ister bilinçli ister bilinç dışı bir biçimde olsun kendi kültürel yapıları dâhilinde kadın ve erkeğin temsilini seyirciye aktarır. Bilhassa klasik anlatı sineması, seyircinin karakter ile özdeşleşmesine odaklandığından dolayı bu rollerin pekiştirilmesinde önemli bir yere sahiptir. Klasik anlatı, anlatıcılığı görünmez kılarak seyirciyi hikâyeye ve onun eylemlerine dâhil eder. Böylece, izleyici gördüklerini sorgulamaz ve olayları olduğu gibi kabul eder (Kasap vd., 2018). Örneğin Laura Mulvey (1975) klasik sinemanın dikizcilik ve narsisizm yapılarını, yaratıcı öyküler ve yakalayıcı imgeler ile bütünleştirerek arzunun tetikleyicisi olduğunu savunur. Dikizci görsel haz, nesne olarak kabul edilmiş bir karaktere, figüre ya da duruma bakışla üretilir. Narsisistik görsel haz ise seyircinin imge ile özdeşleşmesi sonucunda oluşur. Anneke Smelik'e göre klasik sinemadaki gerçekmiş gibilik kuralı, seyircinin 'kadın' göstergesinin temsiline dair saf bir imaj yaratmaktadır. Bir diğer deyişle, klasik anlatı içerisinde 'kadın' doğal, gerçekçi ve çekici olarak inşa edilmiş imgeleri sunar ve onları temsil eder (Smelik, 2006, s. 4).

2. Dünya Savaşı'nın ardından Amerika, yeni dünya düzeninde lider konuma gelir. Teknolojik gelişmelere paralel olarak gelişim gösteren sinema da müzik, sahne sanatları, edebiyat ve resim gibi pek çok sanat dalından beslenerek kendini zenginleştirme imkânı bulur. Böylece Amerikan yaşam tarzı, kültürel yapısı ve toplumsal normları Hollywood sinemasında kendini daha geniş bir yelpazeden ifade etmeye başlar. Kendi kültürel değerlerini yayabilmek amacıyla Hollywood, tüm dünya üzerinde etkili bir araca dönüşmüştür. Ürettiği filmler insanların davranış kalıplarını etkilediği gibi, toplumsal cinsiyetin pekiştirilmesinde de etkili olmuştur. Amerikan sineması filmleri, bireylerin gelenek ve göreneklerini etkilemesinin yanı sıra, davranış ve cinsiyetler arası ilişkileri şekillendirmede başat bir rol oynaması ile sistemin iç dinamiğinin sürekliliğini sağlar (Gökdemir & Kurtoğlu, 2013).

1970'lerden sonra feminist politika ve kadın hareketlerinin canlanmasıyla birlikte kadın sineması ve feminist film teorisi, sinema alanında kadın temsilinin yükselişi ile sonuçlanır. 1960'lardaki feminist hareketler meyvelerini 1970'lerde verir. Her ne kadar kadın temsilinin kuvvetlenmesinden söz edilse de Hollywood, genel itibarıyla ataerkil bir anlayışa sahiptir ve ancak geleneksel aile anlayışı eril bakış açısından yola çıkılarak anlatılır. Aileye dönüş teması 1970'lerin sonlarından 1980'lerin başına kadar ön plana çıkar. Amerikan sinemasında aile, kadına bir sığınaktır. Kadının tek dayanağı ve güven duyacağı kurum ailedir. 1980'lerden itibaren kadınların kendilerine biçilen rollerden özgürleşmesine, orta ve üst sınıf kadınların bağımsızlaşmasına belirli ölçülerde imkân tanınmıştır (Öztürk, 2011, s. 661).

Hollywood sinemasında kadın çoğunlukla 'öteki' olarak temsil edilir. Herhangi bir etkenden bağımsız olarak kadın, her daim ikincil plana atılmıştır. Amerikan sinemasındaki ataerkil güç, kadını ikinci plana iterken onu ötekileştirir. Hikâyenin anlatısında olayların tetikleyicisi kadınlar değil erkeklerdir. Kadınların başlattıkları olay örgüsünün ana karakteri de yine erkeklerdir. Hollywood bu ikincil konuma yerleştirme halini iki şekilde başarmıştır. İlki, kadınları birer cinsel nesne haline getirmek; diğeri ise kadını kamusal alanın ötekisi ilan etmektedir (Özkantar, 2022, s. 91).

1. Toplumsal cinsiyet

İnsan olan veya olmayan tüm primat toplumlarda "dişi" veya "erkek" olarak dünyaya gelmek belirli bir davranışsal sorumluluğu da beraberinde getirmektedir. İster insan ister primat olsun cinsiyete göre ayrılmayan hiçbir toplum yoktur. Toplumlar da eriller ve dişiller arasındaki

farklar yaşamın her alanına nüfuz eder. Üreme, üretim, düşünce ve iletişim gibi topluluğun devamını sağlayan unsurlar bunlara birer örnektir. İnsan yaşamı da ister farkında olsun ister olmasın her geçen gün cinsiyet farklılıklarından nasibini alır. Cinsiyete özgü davranışsal sorumluluklar bir bakıma evrenseldir. Örneğin, tüm primatlar arasında yalnızca erkekler üremenin sağlayıcısıdır. Ancak insanoğlunun olduğu varyasyonlarda çeşitli toplumsal cinsiyet hiyerarşileri görülmektedir. Toplumsal yaşama bir bütün olarak bakıldığında erkek egemen kültürün hâkim olduğu söylenebilir. Ancak sınıf, sosyal statü, etnik köken, din ve yaşam döngüsü olarak bakıldığında ise çok fazla çeşitlilik göstermektedir (Miller, 1996, s. 3-4).

Toplumsal cinsiyet terimi, kadın ve erkeğin biyolojik farklılıklarından ayrı olarak başka bir yöne odaklanır. Biyolojik ve fizyolojik yapının birbirinden ayrı değerlendirilmesi ‘cinsiyet’ olarak tanımlanır. Ancak toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğe içinde bulunduğu toplumun kültürel değerleri ışığında yüklenen anlam ve sorumlulukların biyolojik olmanın yanı sıra psikolojik olarak da incelenmesidir. Toplumsal cinsiyet, bireyi psiko-sosyal çatı altında kadını ve erkeksi olarak ayırır.

İngiliz toplumbilimci ve yazar Ann Rosamund Oakley 1972 yılında toplumsal cinsiyet ve cinsiyet konularını sosyolojiye kazandırmıştır. Oakley, yaptığı çalışmada kadın ve erkeğe dair cinsiyet kavramının içerdiği biyolojik farklılığın yanında, toplumsal cinsiyetin de değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Kadın ve erkek arasındaki farklılıklar üzerine kurulu toplumsal ilişkilerin baş mimarı olarak görülen toplumsal cinsiyet, kültürel minvalde önceden belirlenmiş göstergeler ve bu göstergelerin anlamlandırılmasında kadını erkeğin zıddı olarak konumlandırır. Bununla birlikte yalnızca cinsiyetle ilgili değil dini, siyasi, bilimsel ve ideolojik öğretileri de kapsar. Bir diğer yandan toplumsal cinsiyet, kadınlar ve erkekler arasındaki farklılıkların toplumsal boyutta inşa edilmiş yönüne de vurgu yapar. Her toplum kendi kültürel değerleri üzerinden kadına ve erkeğe birbirinden farklı anlamlar biçmektedir (Erus & Gürkan, 2012).

2. Toplumsal cinsiyet rolleri

Ralph Linton’ın 1936 yayınladığı makalesinin ardından ‘rol’ kelimesini sosyolojik alana eklemiştir. Linton’a göre toplumdaki her rol bir statüye bağlıdır ve her statünün de belirli bir rolü vardır. Yine Linton rolü, haklar ve görevler toplamı olarak kabul eder (Linton, 1936). Ardından Theodore Mead Newcomb (1950) ve Ralf Dahrendorf (1973) sosyal yapılarla bağlı olarak belirli pozisyonlarda bulunan kişiler için beklenen zorunlu ve isteğe bağlı davranışlar bütünü olarak ‘rol’ü tanımlamıştır. Ancak Robert Merton (1957) Neal Gross, Ward S. Mason ve Alexander W. McEachern (1958) rol üzerine yapılan bu çalışmalarını aşırı determinist ve statik olarak kabul etmiştir (Biddle, 1979, s. 11-19).

Bireylere yüklenen rollerin tümü birden sosyal kişiliği meydana getirir. Rol, kişiye ya kendi isteğinin dışında verilmiştir ya da kişi, bir sosyal rolü kendisi üstlenmiştir. Burada birey tarafından benimsenen sosyal rolün ana belirleyicisi içinde bulunduğu toplumun kültürüdür. Ralf Dahrendorf’a göre sosyal roller, toplumun yerleşik bir pozisyonda olan bireylerden beklentisidir (Rehbinder, 2021, s. 72). Toplumsal cinsiyet rolleri bu bağlamdan bakıldığında özel alanın yanı sıra kamusal alanda da kendini göstermektedir. Özellikle geleneksel yaklaşıma sahip cinsiyetçi bakış, erkeklerden ziyade kadınlara dayalı eşitsizlikler üzerine eleştirilere maruz kalmıştır. Kadınlar ister özel ister ekonomik, isterse kültürel olsun yaşamın her alanında cinsiyetlerinden dolayı ayrımcılık ve engellemelerle karşı karşıya kalmaktadır (Bal, 2016).

Rol kelimesi Türk Dil Kurumu’na göre ‘Bir işte, bir kimse veya şeyin üstüne düşen görev’ olarak tanımlanmıştır. Toplumsal cinsiyet stereotipleri üzerine yapılan araştırmalarda erkekler ve kadınların niteliksel olarak farklı rollere tabi oldukları ileri sürülmüştür. Öyle ki bu toplumsal cinsiyet rollerinden beklentiler aile ve mesleki roller üzerinden ele alınmıştır. Kadınların ve erkeklerin tipik olarak kendi işgal ettikleri rollere uygun nitelikler üzerinden görev dağılımı yapıldığına inanılmaktadır. Özellikle çocuk yetiştirme ve diğer ev işleri

bölümünde kadınlar ailede büyük bir role sahiptir. Kadınlara cinsiyet olarak toplum içerisinde çocuk sahibi olmanın yanı sıra ev içi rollerde de görev düşmüş, erkek stereotiplerinde ise aile içi ekonomik sorumluluk verilmiştir. Aynı zamanda dağılımı yapılan bu roller bireylerin sosyal rolleri oynama konusundaki geçmişinden, kişisel becerilerinden ve tutumlarından yola çıkılarak belirlenmiştir. Kimi araştırmacılar bu tür bulguların kadınlar için olumsuz biyolojik etkileri olacağından dolayı biyolojinin kader olacağı inancını pekiştirdiğini düşünür. Alice Eagly ve Wendy Wood “*Explaining Sex Differences in Social Behavior: A Meta-Analytic Perspective*” isimli makalelerinde toplumsal cinsiyet rollerini şöyle tanımlamışlardır: “Toplumsal cinsiyet rol tutumları kadınlar ve erkekler için tasarlanmış olan sorumluluklar ve davranışlar bütünüdür” (Eagly & Wood, 1991). Bireylerin içinde yaşadığı sosyal ortam toplumsal cinsiyet rollerinin ya da kalıpyargılarının oluşmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu nedenle kültürel farklılıklar rollere ilişkin sorumluluklar üzerinde de değişiklik gösterebilir.

1970’lerden sonra özellikle kimi feminist kuramcılar annelik olgusunun ve kadının toplum içerisindeki yeri ve toplumsal cinsiyete dair iş bölümü üzerindeki etkisine ve önemine dikkat çekmiştir. Bilhassa kadınların doğurganlık vasfının yanı sıra çocuk yetiştirme ve anneliğin kadın kimliğine olan etkisi kültürel bağlamda ele alınmıştır. Yapılan araştırmaların büyük çoğunluğu kadınların çocuk sahibi olmasının ve çocuğa bakmanın içgüdüsel bir durum olmasına karşı çıkar. Ancak kimi feminist kuramcılar, aile içerisinde kadına yöneltilen asıl baskı kaynağını biyolojik çocuk bakımında olduğunu savunur (Marshall, 2005, s. 32).

3. Feminist film kuramı ve sinemada kadın temsili

1970’li yıllarda Batı ülkelerinde film eleştirisi alanında yapılan akademik çalışmaların giderek artması, film eleştirisi muhteviyatının zenginleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Böylece daha önce eleştirel külliyata dâhil edilmesi düşünülmeyen filmler de mercek altına alınmış ve bu filmlerdeki sanatsal-kültürel değerler saptanarak sinema tarihine kazandırılmıştır (Özden, 2004, s. 53). Feminist film teorisi, tarihsel olarak 1970’lerde akademik çalışmalara paralel bir şekilde gelişim gösterir. Kaynağını 1960’lardaki kadın hareketlerinden alan feminist film teorisi, Simone De Beauvoir’ın *The Second Sex* (1949), Betty Friedan’ın *The Feminine Mystique* (1963) ve Kate Millett’in *Sexual Politics* (1970) gibi feminist çalışmaların yanı sıra pek çok eserden ilham almıştır. De Beauvoir “öteki” olarak kadın kavramını öne çıkarırken, Friedan kadınların baskın bir ataerkil yapı altında pasifleştirilmesini ve annelik rolünün öne çıkarılmasını eleştirmiştir. Millett ise pek çok kültürel metnin analizini yaparak, kadınlık ideolojisinin kadınlara nasıl aşılandığını araştırmıştır (McCabe, 2004, s. 3-5). Feminist film çalışmaları, 70’lerden itibaren kadının filmlerdeki seyirlik konumuna ve kadına yüklenen anlamlara odaklanır. Claire Johnston, Pam Cook ve Laura Mulvey gibi sinema-feminizminin önde gelen teorisyenleri, kadın imgelerini ataerkil ideolojiyi destekleyen ve hatta bunu doğallaştıran birer gösterge olarak filmlerde ne şekilde ele alındığına dikkat çekmiştir. Bu eleştirmenlere göre kadın figürü, yansıtılan erkek fantezilerinin ve arzularının bir yansımasıdır. Sinema-feminist eleştirmenler yapı söküm, göstergebilim ve psikanaliz aracılığıyla filmsel fantezilerin nasıl inşa edildiğini ortaya çıkarmış, kadınların filmlerde klasikleşmiş temsillerinin altında yatan süreçleri irdelemişlerdir (Hollinger, 2012, s. 10).

Feminist film eleştirisinin can alıcı noktalarının başında “kadın olarak kadın”ın sinemada temsil edilmediği, söz sahibi olmadığı, kadın bakış açısının önemsenmediğidir. 1972 yılında *Women and Film* adlı kısa ömürlü bir Amerikan dergisinin ilk sayısında beyazperdede kadın figürü şu şekilde tanımlamıştır: “Kadınlar, tamamen insan biçimindeki herhangi bir biçimde, neredeyse tamamen filmin dışında bırakılmıştır. Sinemanın başlangıcından bu yana var olan kadın figürü, saygın bir konumda temsil edilmemiştir” (Smith, 2009, s. 13). Dergide yer alan kadın yazarlar kendilerini “kadınlara yönelik siyasi, psikolojik, sosyal ve ekonomik baskının ve filmlerdeki yerleşmiş kadın imajının mücadelecisi” olarak ilan ederler. Kadınların film endüstrisindeki temsilleri (resepsiyonist, sekreter, dekor kızı vb.) ya da imajları (cinsel

obje ya da kurban) sürekli olarak aynı döngüde toplumsal ve siyasal yapı içerisinde itaatkâr bir konumda tanımlanmaktadır. Bu durum, kadınların film endüstrisinde ezildiğinin açık bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Feminist film kuramcıları eleştirel bir bakış açısıyla yerleşmiş sabit kadın temsillerine karşı durmuş, film yapım pratiklerinde yer alan bu baskıcı ideolojinin sona ermesini amaçlamıştır (Thornham, 2009, s. 9). Böyle bir iklimde ortaya çıkan feminist film kuramı, ‘İkinci Dalga’ olarak adlandırılan feminizm hareketinin bir ürünüdür.

Feminist film teorisinin kaynağı olarak kabul edilen İkinci Dalga feminizm, “kişisel olan politiktir” sloganı ile hem kadınların o zamana kadar politik olmayan deneyim alanlarına hem de ev ve aile, üreme, dil kullanımı ve kadın görünümü gibi unsurları dikkate alarak yalnızca tek yönlü değil bütünü dönüştürmeyi amaçlar. Bilhassa 1970’lerde feminist eleştirmenler sinemasal temsillerde kadını duygusal, eve bağlı ve bağımlı olarak konumlandırmaktaydı (Ryan & Kellner, 2010, s. 218). İkinci dalga feminizm hareketi kadınlar üzerinde istihdam, eğitim ve diğer alanlarda cinsiyete dayalı ayrımcılığı yasaklayan *Sex Discrimination Act* (Cinsiyet Ayrımcılığı Yasası 1975) ile de kadınların yasal haklar elde etmesinde oldukça etkili olmuştur (Chaudhuri, 2006, s. 4-5). Tam da bu noktada İkinci Dalga feminizm hareketi, birinci dalga hareketinde savunulan kadın-erkek eşitliği iddiasına karşı çıkar ve cinsiyet eşitsizliğinin temelini oluşturan ana unsurun kadın ve erkeğe doğuştan atfedilen fizyolojik farklılık olduğunu savunur (İmançer, 2002, s. 158). Feminist film göstergebilimcileri, filmlerdeki cinsel ayrımın anlamları ne şekilde ürettiği ile ilgilenir. Diğer bir deyişle, anlamın nasıl oluşturulduğuna bakar (Öztürk, 2000, s. 22). Bu nedenle feminist film eleştirmenleri için kadının temsilini inşa eden anlatı süreçleri de büyük önem taşımaktadır (Özden, 2004, s. 199).

4. Amerikan sinemasında feminist anlatı

Feminizm, günümüz film eleştirilerinde sıklıkla kullanılan bir yaklaşımdır. Psikanalitik feminizm 1980’lerin başından itibaren film araştırmalarında kullanılması kadın ve film çalışmalarına yönelik araştırmaların artmasında etkili olmuştur. Feminist yaklaşım başlangıçta siyasi temeller üzerine inşa edilmiş olsa da zaman içerisinde bu tutum yerini toplumsal cinsiyete dayalı politikalara bırakmıştır (Özden, 2004, s. 70-166). İlerleyen süreçte sinema üzerine feminist yaklaşım, göstergebilim ve psikanalitik gibi çeşitli disiplinlerden de beslenerek kendini zenginleştirmiştir. Ancak yine de feminist film çalışmalarının en aktif olduğu alanın yönelim açısından psikanalitik olduğu söylenebilir. Feminist eleştiri ilk etapta psikanalitik görüşü reddetmiştir. Bu reddin temelindeki ana neden, feministlerin psikanalizi kadının ataerkil sistemdeki toplumsal statüsünün sürdürülmesine yardımcı olan bir anlayış olarak görmeleridir.

Laura Mulvey “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*”nda, izleyicinin görsel zevkinin bir tür manipülasyona maruz kaldığını vurgular. Buna bağlı olarak Hollywood sineması başarısını, sinematografi gibi unsurların yanı sıra seyircinin görsel zevkinin manipülasyonuna da borçlu olduğu söylenebilir. Yine Mulvey, filmlerden alınan görsel zevkin ataerkil bir yapıya hizmet ettiğinin altını çizer. Bu nedenle feminizmin özellikle bu anlayışa meydan okumak açısından filmlere bakışı büyük önem arz etmektedir. Mulvey, görsel büyülenme kalıplarında aranması gereken yer olarak psikanalizi işaret eder. Psikanaliz, görsel zevk ya da skopofili sayesinde sinematik bakışı zenginleştirir ve seyirciyi etkisi altına alır. Hollywood filmlerinde erkekler anlatının aktif failleridir. Kadınlar ise bakılmak için teşhir edilen objelerdir. Mulvey’in çalışmasından yola çıkılarak sinematik anlatılarda kadınların pasif, erkeklerin ise aktif bir yapıda olduğunu söylenebilir. Erkekler anlatıda eylemin ileriye taşıyıcısıdır. Kadınlar ise görsel haz alma merkezi olarak hizmet eden, gösterinin adeta bir parçasıymış gibi konumlandırılan arzu nesnelere (Mulvey, 1975).

Michael Ryan ve Douglas Kellner’a göre (2010, s. 218-219) Hollywood’da kadın, erkek arzularının nesnesiydi. Erkeklerin ortaya sürdüğü klişeler, kadınlar için yaşadığı dünyayı rasyonel olarak anlamlandırmaktan uzaklaşmış ve psikolojik olarak olgunlaşmamışlığa yönelen imgeler yaratılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle kadın, dış dünya ile arasında

yeterince nesnel bir bağ kuramayan ve nesnelere ayırmaktan aciz bir konuma yerleştirilmekteydi. Diğer bir yandan kadınlar meşruiyet sınırlarını aşabilen kural yıkıcıları. Kimi feministlere göre bu radikal konum yine erkek iktidarını doğrulayıcı pasif bir eylemdi. Eğer kadınlar cinsel fetişe indirgeniyorsa bunun temel nedeni erkeklerin, narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zarar görmemesi adına reddetmeye dayalı, kadının farklı cinselliğinden nükseden tehditkâr bir cinsel gücün mevcudiyetiydi.

Amerikan sinemasında 1934'te yürürlüğe giren otosansür yasası (Film Üretim Yasası-Hays Yönetmeliği), kadın ve erkek temsilleri üzerinde 1960'ların sonuna dek önemli ölçüde etkili olmuştur. Öyle ki, Hays Yönetmeliği'nin sansürlerindeki keskin yaptırımlar, 1930'ların sonlarına doğru daha da artmıştır. Yönetmelik bir yandan kadın cinselliğini kısıtlandırırken, bir yandan da kadın karakterlerin toplumsal hareketliliğini engeller (Cantu, 2015, s. 93). Hays Yönetmeliği'nin öncesinde cinsiyete dayalı temsilleri ele alma biçimlerinde kadın aktrislerin daha özgür ve gelişime açık olduğunu iddia edilirken, 1930'larda Amerika Birleşik Devletleri ortaya çıkan bu ahlaki panik şu soruyu gündeme getirir: "Beyaz perdedeki kadın temsili ne kadar özgürlüğe sahip?". Hollywood'un hedef kitleyi memnun edebilme adına verdiği bu taviz, feminist film tarihçilerine göre Amerikan sinemasının tüketim kültüründe ikili bir söylem üretmiştir (Mulvey, 2001, s. 10). 1960'ların ortalarında Sivil Haklar Hareketi (*Women's and Civil Rights Movements-1964*)'nin kadın haklarına olan doğrudan katkısı toplumsal olarak ses getirmiş ve Hays Yönetmeliği'nin gücünün azaldığını göstermiştir. Böylece 1970'li yılların başlangıcında Hollywood, yerleşik normlardan kurtulup daha fazla çeşitlilik için imkân sahibi olmuştur (Gates, 2011, s. 11).

1970'lerde kadınlar temsil araçlarına erişim şansını yakaladıklarında kendi yaşamlarını eril bakışın ötesinde, farklı biçimlerde ifade edebilme imkânına sahip olmuşlardır. Bu farklı kadın temsillerinin pek çoğu kadın yönetmenler tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır. Yine bu dönemde feminist sinema teorisyenleri "Babaerkil biçim" üzerinde durmuş, erkeklerce kullanılan geleneksel Hollywood temsillerinin kadın yaşamına uygun olup olmadığı temel tartışma konusu olmuştur. Amerikan sinemasında 1940'lı yıllardan 70'lere kadar bakıldığında Hollywood filmlerinde çoğunlukla bağımsız kadın evcilleştirilmeye çalışılmıştır. Hollywood'un biçim itibarıyla babaerkil yapısı nedeniyle erkek yönetmenlerin kadınlara dair temsilleri, kadın yaşamına dışarıdan bakar ve genellikle kadın bağımsızlığını erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına dâhil olma hakkının kazanımı olarak ele alır (Ryan & Kellner, 2010, s. 219-226).

1980'lere gelindiğinde Jacques Lacan'ın psikanalitik yaklaşımı, akademik feminizm ve eyleme yönelik ana akım feminizm arasında bir uçuruma sebep olur. Kadın çalışmaları ise pornografinin tecavüze yol açtığını ve bu nedenle yasaklanması gerektiğini savunur. Catharine MacKinnon ve Andrea Dworkin gibi yazarlar da pornografinin nefret ve şiddeti teşvik etmede önemli bir etkisi olduğunu savunmuşlardır (Paglia, 2008). Bu esnada Hollywood Yeni Dalgası, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki 1980'lerin sonuna değin sürecek olan İkinci Dalga Feminizm'in etkisi altında kalır. Kadın Kurtuluş Hareketi, 1960'lardan başlayarak 1980'lere kadar etkisini sürdürür. Bu akım kadınların toplumsal olarak eşit haklara sahip olması gerekliliğini savunmasının yanı sıra sosyal, politik ve ekonomik boyutta da özgür olmalarına dair mücadeleyi içermektedir. 1980'lerin ortasından itibaren Hollywood güçlü ve bağımsız kadın temsillerini öne çıkarmaya başlar. Bugüne dek kadınların tarafında değilmiş gibi gözükten Amerikan Sineması, feminist yaklaşımın da etkisi ile adeta zamana ayak uydurarak rotasını sorumluluk sahibi ve başarılı kadınlara yöneltir. Özellikle 1985 yılının sonbaharında dünyaca ünlü Hollywood yıldızlarının bu tür rollerde olduğu pek çok film üretilir. Bu filmler aslen kadınların Amerikan kamusal yaşamındaki yerine ve önemine vurgu yaparken, yaşamın her alanında da başarılı olabileceklerinin altını çizer. Ataerkil okumaya adeta bir karşıt okuma olarak erkekler, romantizmin ve evliliğin vazgeçilmez unsurları olmaktan çıkarılır. Feminist

temalar ve meselelerin öne çıktığı filmler² aynı zamanda ‘Yeni Kadın’ imajının da temelini oluşturur (Rapping, 1986). Bu feminist revizyon bir anlamda, kadınların patriyarkal sistemden büyük oranda kurtulmaları ve Hollywood sinemasının baskıcı sistemine hizmet eden ‘hoşnutluk, haz ve imtiyaz’ın alaşağı edilmesinin zaferidir (Mulvey’den aktaran Smelik, 2006, s. 1-2).

1990’lara gelindiğinde Hollywood feminizmi *Film Noir* (Kara Film)’ın *femme fatale*larına adeta geri dönüşün bir göstergesiydi. Yayınlandığı dönemin en çok hasılat rekoru kıran filmlerinden biri olan *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992)’deki Catherine Tramel (Sharon Stone), bu feminizmin bir rol modeli olarak kabul edilebilir. Hollywood 1990’larda aktrisler güçlü roller atfeder. Kadınların kamusal yaşamdaki rolleri bu dönemde kayda değer biçimde artmıştır. Tüm bunlara ek olarak kadın, kendi gücünün yanında *Noir Femme Fatale*ları gibi cinselliklerini kullanarak başarılı kariyerlerine ve feminizme hizmette bulunur. Yine bu dönemde feminist hareketin etkileri Hollywood filmlerinde artarak devam etmiştir. Örneğin; *A Few Good Men* (Rob Reiner, 1992)’de güçlü bir binbaşı olan Demi Moore, *The Client* (Joel Schumacher, 1994)’da öldürülme pahasına genç bir çocuğu savunan dirençli bir avukat olarak Susan Sarandon, *Twister* (Jan de Bont, 1996)’da başarılı bir meteorolog olan Helen Hunt Hollywood’un güçlü kadın temsilcilerinden yalnızca birkaçı olarak sayılabilir. 1997 yılında Mimi Leder tarafından çekilen *The Peacemaker*’da Nicole Kidman, 50’li yaşlarını geçmiş 15 ofis memuruna 26 yaşında (ki o dönemdeki yaşı ile aynıdır) emir veren bir nükleer uzmanı oynamıştır. 90’ların bir diğer feminizmi onaylayan filmi de 1996 yılında çekilen *Jerry Maguire* (Cameron Crowe)’dır. Filmde Renee Zellweger, Dorothy Boyd rolü ile 90’ların diğer pek çok filmde rastlanılan kilolu ve bakımsız kadın imajının adeta bir aynasıdır (Couldry vd., 2003, s. 133-140).

Hollywood sinemasında ataerkil bakış çatısında kadınlar, erkek sadist bakışı tarafından diegesis içinde kontrol edilir ve güçsüzeleştirilir. Örneğin *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994)’daki Jenny (Robin Wright) karakterinin temsil ettiği kadın imajı, statükonun ona yüklediği modele uymadığı için sonunda cezalandırılır. İki intihar girişimi, gece kulübündeki çıplak dansı, uyuşturucu macerası sonunda Jenny, Forrest’in annesi olarak düzgün bir hayata başlar. Ancak AIDS’li olduğu öğrenilince toplum içinde saygın bir yaşamın onun için geç olduğu kanaatine varır ve çok geçmeden ölür. Erkek skopofilik bakışı, Hollywood’da ataerkil kadın idealine uymayan kadınları profesyonel olmaktan uzaklaştırır ve toplumsal yaşamdan dışlayarak ehlileştirilmeye çalışır (Fol, 2004, s. 50-53).

2000’lere gelindiğinde Jade Budowski ‘*Decider*’ isimli makalesinde Hollywood’daki feminizmden şu şekilde bahseder: Yıllar içerisinde olumlu kadın temsillerini içeren filmlerin hepsinde süregelen bir feminizm anlayışı gözükmektedir. Örneğin *Kill Bill: Vol. 1* (Quentin Tarantino, 2003)’da Uma Thurman yalnızca kendine yanlış yapan bir erkekten intikam almak istediği için feminist değildir. Ya da *Pitch Perfect* (Jason Moore, 2012) gibi tümüyle kadınlardan oluşan bir aktris kadrosuna sahip olmak da o filmi feminist olarak değerlendirmek için yeterli değildir. Veyahut her kadın merkezli Hollywood filmi de feminist değildir. Feminist film, gündemi olan bir filmidir. Kadınların sosyal statüsünü ve kadın deneyimi hakkındaki düşünce ve mükâlemeyi geliştirmeyi amaçlayan politik bir çalışmadır. Kadın bakışını kullanır ve kadınlığı, feminist teori üzerinden seyirciye aktarır. Bir filmi feminist olarak nitelendirebilmek için o filmin izleyicileri, erkekler ve kadınlar arasındaki sosyal eşitsizlik konusunda bilgilendirmek gibi bir amaca hizmet etmesi gerekir (Budowski, 2018). 2000’lerin başında Hollywood, kadın temsillerinde kariyer hırslı olan kadınları birbirleri ile yarıştıran onları marjinalleştirir. Ya da bir kadın karakter aracılığıyla onu ortadan kaldırır. Cezalandırmak istediğinde ise ona anne rolü verir. Kadınların asıl mesleği Hollywood’a göre çocuk

² *Sweet Dreams* (Karel Reisz, 1985), *Jagged Edge* (Richard Marquand, 1985), *Marie* (Roger Donaldson, 1985), *Agnes of God* (Norman Jewison, 1985), *Plenty* (Fred Schepisi, 1985).

yetiştirmektedir. Bu nedenle kariyer kadınları genellikle istenmeyen olarak temsil edilir. Örneğin *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh, 2000)'te Erin (Julia Roberts) karakteri bir ev hanımı ve 3 çocuk annesi olarak ataerkil kaderi ile mücadele eder. Toplumsal cinsiyet rolleri tersine çevrilmiştir. Erin'in erkek arkadaşı George (Aaron Eckhart) çocuklara annelik yapar. Erin'in sergilenen kadınsılığı erkekteki iğdiş edilme kaygısını tetikleyici niteliktedir (Fol, 2004, s. 54).

21. yüzyılda post-feminist yaklaşım Hollywood üzerinde yeni bir kadın temsiline soyunur: 'Yeni Öfkeli Kadın'. *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), *Monster* (Patty Jenkins, 2003), *Hard Candy* (David Slade, 2005), *Resident Evil* (Paul W. S., 2002) gibi aksiyon filmleri kadın kahramanları olan filmlerdir. Amerikan sineması bu dönemde kadın bedenine kültürel bağlamda eylemsel bir öncülük atfeder. Kadın, fiziksel hünerlerinden ziyade cinsiyete göndermede bulunmayarak 'bastırılmışlıkların dönüşü' olarak ana akımda kendini temsil edecek hale gelmiştir (Waters, 2011, s. 12). Artık modern kadın kimlikleri genellikle meşgul oldukları kimlikleri yansıtmaktadır. Beyaz, orta sınıf ve heteroseksüel kadınlar ana akım Hollywood sinemasında her geçen gün daha fazla yer işgal etmektedir.

Çalışmada Amerikan Sineması'nda 2000'ler sonrası kadının merkeze alındığı *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* filmi toplum-kadın ve aile-kadın çatısı altında sosyoloji disiplinin alt türleri olan cinsiyet araştırmaları (feminizm) ve sembolik etkileşimcilik kuramı (antipozitivizm) ekseninde değerlendirilmiştir. Temel olarak feminist çözümleme zemininde kadının ataerkil yapıya mücadelesi semboller ve etkileşim aracılığıyla saptanmaya çalışılmıştır.

5. Yöntem

Bu çalışmada film çözümleme türlerinden feminist çözümleme ile filmin başkarakteri Mildred Hayes kadın temsili çerçevesinde incelenmiş, George Herbert Mead'ın sembolik etkileşim kuramı ile de *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* filmindeki kadın imgesinin toplum ve aile içerisindeki yeri analiz edilmiştir.

Sembolik etkileşim kuramı, 'etkileşim' unsurunu merkezine alarak bireyin kendisi ve çevresi ile ilişkilerinin anlamlandırılmasında önemli bir yaklaşımdır. Sembolik etkileşimci kuram katmanlı yapılardan ziyade, birey (mikro) odaklıdır ve olgulardan çok süreç içerisindeki etkileşime dikkat çeker. Kadın imgesinin toplum içinde karşılaştığı zorluklar, sosyal ortamdaki kendini var etme mücadelesi, gerçekleştirdiği eylemler ile yakından bağlantılıdır. Bireyin bu süreçteki kendi başınlığı ve kurduğu etkileşimler ferdi ben, sosyal ben³ boyutunu temsil eder. Herhangi bir toplum analizinde bireylerin başkaları ile olan etkileşimi, gösterdiği tepkiler ve davranış şekilleri o toplumun analiz edilebilmesi açısından büyük önem taşır. Toplumsal cinsiyet rolleri de buna binaen her kültüre göre değiştiği gibi bireyler üzerinde de farklı etkiler göstermektedir.

Bu bağlamda çalışmada kullanılan sembolik etkileşimcilik kuramı aracılığıyla Amerikan Sineması'ndaki toplumsal cinsiyet rollerine atfedilen kültürel değerlerin, toplumsal normların ve davranışların toplum-birey etkileşimi üzerinden incelenmiş, feminist çözümleme ile de kadının Amerikan toplumundaki yeri konumlandırılmaya çalışılmıştır.

6. Filmin künyesi

Yönetmen: Martin McDonagh

Senaryo Yazarı: Martin McDonagh

³ George Herbert Mead ben'i, "sosyal ben" (me) ve "ferdi ben" (I) olarak ayrıştırır. Ferdi ben, benliğin kendine has kısmını temsil etmektedir. Sosyal ben ise bireyin içsel ve dışsal kontrolünü dengeleyen kanaatlerinden oluşur (Mead, 1964, s. 142).

Tür: Komedi, Dram, Suç

Hasılat: 111,8 milyon dolar.

Yapım: Amerika Birleşik Devletleri ve Birleşik Krallık.

Yapım Yılı: 2017.

Film, 2018 yılında En İyi Kadın Oyuncu Oscar'ı (Frances McDormand), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Oscar'ı (Sam Rockwell), Altın Küre En İyi Kadın Oyuncu, Altın Küre Drama Dalında En İyi Sinema Filmi, Altın Küre Sinema Dalında En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, BAFTA En İyi Film Ödülü gibi pek çok ödül almıştır.

7. Filmin konusu

Film Amerika'nın Missouri eyaletinin küçük bir kasabasında geçer. Mildred Hayes (Frances McDormand) yedi ay önce tecavüze uğrayarak katledilen kızının failini ya da failerini aramaktadır. Polisin bu olayla çok ilgilenmemesi ve kasabanın da bu duruma kayıtsız kalması üzerine Hayes, kasabanın en işlek caddesindeki üç reklam panosunu kiralayarak üzerine yazılar yazdırır. Böylece yedi aydır hiçbir şüpheli bile bulamayan polis teşkilatını ve medyayı harekete geçirir. Mesaj doğrudan polis şefi olan Bill Willoughby (Woody Harrelson)'u hedef almaktadır. Bu sayede cinayete yeniden dikkati çekerek olayı gündeme getirir. Ancak bu olay, polis teşkilatı ve kasaba sakinleri ile Hayes'in arasının açılmasına neden olur. Hayes, bir yandan kızının katilini bulmaya çalışırken, bir yandan da bu olayı örtbas etmek isteyen herkesle tek başına mücadele verir. Filmin sonunda Mildred Hayes ve şerif yardımcısı Jason Dixon (Sam Rockwell) katil olduğuna inandıkları kişinin hayatına son vermek üzere yola çıkarlar.

8. Filmin analizi: Taşra kadınının intikamla imtihanı ve döngüyü kırma cesareti

Filmin başlangıcında Mildred Hayes'ı arabanın içinde omzuna kadar gelen saçları ve kahverengi kot ceketi ile düşünceli bir şekilde reklam panolarına bakarken görürüz. Yüzünde hiç makyaj yoktur. Film Hayes'in konuşması ile başlar. Bir sonraki sahnede onu saçları toplu bir biçimde mavi tulumu ile boynunda yeşil bir eşarpla Ebbing Reklam Şirketi ile görüşmeye giderken görürüz. Çaresizliğini yönetmek için eyleme geçmiştir. Mildred'in kıyafetleri '*Perçinci Rosie*' olarak bilinen 'güçlü kadın' simgesinin aynısıdır. *Perçinci Rosie*, 2. Dünya Savaşı sırasında Amerikalı kadınları savaş teçhizatı ve cephane üretmeleri için teşvik eden kültürel bir simgedir. Julia Brock ve diğerleri (2015, s. 1) '*Perçinci Rosie*'nin önemini şöyle ifade etmektedir: "Tarihteki herhangi bir savaştan çok İkinci Dünya Savaşı bir kadın savaşıydı. Vatansızlık, yeni deneyimler için fırsat ve hizmet etme arzusuyla motive olan kadınlar, küresel çatışmaya geniş çapta katıldılar. Müttefik ülkelerde her yaşta kadın, zafer mücadelesinde çok değerli olduklarını kanıtladılar. Kurgusal bir Amerikan karakteri olan *Perçinci Rosie*, kadınların arka planda katılımı ile 2. Dünya Savaşı'nın kazanılmasında büyük bir etkiye sahiptir. Böylece Amerikalı kadınlar, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine ve onlara yüklenen klişelere meydan okuyabildiler". Bu doğrultuda bakıldığında Mildred Hayes kendi adalet savaşının Rosie'si olarak görülebilir. Polis teşkilatını harekete geçirmek için astırdığı panolar kasabada yankı uyandırmayı başarır.

Daha başlangıçta Mildred'in alışılmış toplumsal cinsiyet rolleri biçilen kadınlardan biri olmadığını anlarız. Toplumsal cinsiyet rolleri kültürlere göre değişmektedir. Bu roller toplumun tanımladığı ve bireylerden beklediği cinsiyetle ilintili davranışlar bütünü olarak adlandırılabilir. Bu rol kalıplarına göre kadın şefkatli, nazik, büyüten, hanımefendi, duygusal ve besleyicidir (Kaygın & Güven 2013, s. 17). Ancak Mildred'da kadınlara yüklenen bu davranışlar bulunmaz. Red Welby (Caleb Landry Jones) ile panoyu kiralamak için konuşurken maskülen tavrı ve sert imajı ses tonuna da yansır. Asla kadınsı bir kibarlık ya da naiflik

göstermez. Yalnızca kendi başına kaldığında ağlar ya da duygusal olarak çaresizliğini sergiler. Adalet arayışı öfkesini tetiklemektedir. Kadın ve erkek fark etmeksizin iletişim kurarken küfretmekten ve argo konuşmaktan çekinmez. Genellikle toplumlarda argo ve küfür erkekler ile özdeşleştirilir. Kadınsı merhametini ilk kez Ebbing Reklam Şirketi'nde beklerken pencere kenarında ters dönmüş, ölmekte olan bir böceği düzelterek gösterir. Mildred Hayes'da yaşam tarafından acımasızca devrilmiştir ve bu durum kendi konumu için adeta bir metaforudur.

Reklam panolarının ilkinde 'Ölürken tecavüze uğradı' ikincisinde 'Nasıl olur Şef Willoughby?' üçüncüde ise 'Hala bir tutuklama yok mu?' yazmaktadır. Aslında reklam panoları yalnızca şef Willoughby (Woody Harrelson)'e değil aynı zamanda güçlü Amerikan kurumlarına sorulan bir hesaptır. Mildred Hayes, Amerikan otoritesine olan güvenini kaybetmiştir. Boşandığı eşi Charlie (John Hawkes), eski bir polistir. Hayes'a evlilikleri boyunca şiddet uygulamış ardından onu genç bir kadın için terk etmiştir. Bu durum Mildred Hayes'ın otoriteye olan inancının sarsılmasında önemli bir etkidir. Bir sonraki sahnede Memur Dixon'ı gece vardiyasında arabasında kasabayı gezerken görürüz. Dixon, Mildred Hayes'ın astırdığı panoları görür ve şef Willoughby'e haber verir. Reklam panolarının kasabanın uzağında olması, Hayes'ın kasabadaki insanlara olan uzaklığının da bir temsilidir. Ertesi gün Mildred'ı eski bir Station Wagon'la boynuna taktığı bandanasını başına bağlamış bir biçimde, yine mavi tulumuyla görürüz. Station Wagon, Hollywood sinemasında genellikle ayrı olan aile bireylerinin arabasıdır. Kadın çocuklarının tüm sorumluluklarını üzerine almış ve yükünü sembolik olarak bu arabaya yığmıştır. Arabanın yıpranmışlığı Mildred'in kötü evliliğinin ve tek başına çocuklarının sorumluluğunu almasının işaretidir. Tulumun içinde kırmızı bir bluz vardır. Kırmızı renk ateşin, kanın ve ölümün rengidir. Aynı zamanda yaklaşan tehlikeye de işaret eder (Üster, 1996, s. 80-81). Reklam panoları da kırmızıdır. Arabayla oğlunu okula bırakır. Hiç konuşmazlar. Oğlu arabanın kapısını çarparak okula girer. Mead'e göre toplumsal cinsiyet rolleri toplum üyelerinin sosyal çevredeki hareketleri üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Sembolik etkileşimci yaklaşım da insan eylemleri ile bağlantılı olarak anlamlara odaklanır. Yine bu yaklaşıma göre toplumsal cinsiyet kimliğinin yaratıcısı toplumsal etkileşimdir. Çünkü sembolik etkileşimciliğin yapı taşlarında toplumsal örüntüler ile birlikte kurallar, normlar ve değerler bu süreçte oluşturulur (Şahin, 2019). Mildred ve oğlu arasında kopuk bir ilişki vardır. Mildred Hayes'ın kızı Angela Hayes (Kathryn Newton)'a tecavüz edilerek öldürülmesi, onun diğer aile bireyleri ile iletişim bozukluğunu daha da artırmıştır. Aile değerleri, köklerinden kopuş Charlie'nin evden ayrılması ile başlar ve Angela'nın ölümü ile devam eder.

Hayes, iş yerine geldiğinde arkadaşı Denise'e (Amanda Warren) kibarca 'Özür dilerim geciktim'der. Mildred'in iletişimsel olarak ilk olumlu yaklaşımını burada görürüz. Eline bir sigara alır ve maskülen bir biçimde başparmağı ile işaret parmağının arasına sıkıştırarak içer. 1920'lere kadar kadınların sigara içmesi isyan ve marjinalleşme ile ilişkilendirilmektedir. Sigara içen kadın toplum tarafından düşük olarak adlandırılır. Onlar 'günahkâr'dırlar. Bu anlayış Amerika'da o kadar yaygınlaşmıştır ki toplum içerisinde sigara içmek küstahlık olarak nitelendirilir. 1920'lerden itibaren *Büyük Amerikan Tobacco Şirketi* halka açık yerlerde sigara içen kadınlara karşı bu tabuyu yıkabilmek amacıyla feminizmi bir pazarlama hilesi olarak kullanır. Böylece sigara kimileri için özgürlüğün bir simgesi haline gelir. Sigara içen ilk kadın reklamlarında da erkeksi bir tavır vardır ve bu alışkanlık erkeksi bir davranış olarak benimsenir (Alexander & Roberts, 2003, s. 266). Filmde Mildred'in sigarası Özgürlük Meşalesi'ne bir göndermedir. Aynı zamanda Mildred, erkek egemenliğine maskülen bir tavırla sigara içerek başkaldırır.

Mildred'ı otobanda televizyon muhabirlerinin karşısında görürüz. Canlı yayında kızı Angela'nın 7 ay önce tecavüze uğrayıp öldürüldüğüne dair bir röportaj vermektedir. Polis teşkilatını da siyahilere işkence yapmakla suçlar. Mildred, patriyarkal anlayışın kadını baskılayan her türlü tutumuna karşı direnişin simgesi olmuştur. Başarıya ulaşabilmek için

medyayı kullanarak, sosyal ve psikolojik duyarsızlığa karşı tüm toplumsal yapının temel dinamiklerini harekete geçirir. Televizyondan izleyen şef, eşine bir savaşa girmek üzere olduğunu söyler. Mildred, bir anlamda geçmişten günümüze kadar binlerce yıldır kadınlara uygulanan baskı, ayrımcılık ve sömürünün karşısında kadının kendi kimliğini var edebilmesi, sesini duyurabilmesi ve patriyarkal sisteme karşı kendini ayakta tutabilme mücadelesinin temsili olmuştur (Işık, 2022, s. 42-43).

Şef, Hayes'ın evine onunla konuşmaya gider. Mildred mavi tulumu ve içinde değişen mavi renkli bir bluzle onu karşılar. Mavi burada soğukkanlılığı ve ciddiyeti simgeler (Çağan, 1997, s. 53). Şef, DNA örneğinin kimse ile uyuşmadığını söyler. Mildred, şefe 'Buraya gelip karı gibi ağlamak için harcadığın zamanda başka bir kız öldürüyordur' der. Klasik anlatı sinemasında alışlageldik kadın temsili kimi zaman ağlarken, kimi zaman çığlık atarken betimlenir. Duygusal zayıflık ve ağlama aksiyomu kadına yüklenmiştir. Mildred, erkek egemen cinsiyetçi söyleme karşı durur. Patriyarkal düzenin mutlak ve birincil özne olmasına izin vermez. Şef kanser olduğunu ve öleceğini söyler. Mildred bildiğini söyleyerek kayıtsız kalır ve 'Sen geberdikten sonra ilanı versem bir anlamı olmazdı' der. Duygusuz, öfkeli ve intikamcı bir tavır takınmıştır. Öfke en ilkel duygularımızdan biridir ve hayatımızda önemli bir role sahiptir. Doğru olduğuna inandığımız şeyleri savunarak tehditlerle mücadele ve rekabet etmek sosyal normları güçlendirmek için önemli bir aksiyomdur. Öfke, bir durumdan beklentimizin karşılanmaması sonucu ortaya çıkar. Öfkeyi deneyimleme derecesi, kişiliğe, yaşa ve yaşam deneyimine bağlıdır. Nevrotik kişilerin öfke ifade biçimleri daha serttir. Sinematik evrende hikâye dinamikleri açısından öfke, güçlü bir motive edicidir. Hayes, tüm motivesini öfkesinden alır. Öfke, bireyi daha dürtüsel ve umursamaz bir hale getirmeye çalışır.

Sonraki sahnede Mildred, bilardo salonunda James (Peter Dinklage) ve Dixon'ın yanına gelir ve 'Dırdır etmeyi bırakın hanımlar' diyerek oyuna dâhil olur. Dixon'a 'Anneciğine dönme vaktin gelmedi mi senin?' der. Bira içer. Eve geldiğinde elinde birası hala duruyordur ve oğlu Robbie (Lucas Hedges)'ye 'Şu cüce beni götürmek istiyor galiba' der. Keyiflidir ve gülüyordur. Onu ilk kez gülerken görürüz. Peder Montgomery'i görünce elindeki anahtarı masaya fırlatır. Pederden Mildred'in kızının ölümünden sonra kiliseye gitmediğini öğreniriz. Peder panodaki yazılardan dolayı kasaba halkının rahatsız olduğundan bahseder. Buna karşılık Mildred 'Kilise çocukları, rütbeleriniz, kulüp binalarınız var ve çetesiniz. Pipo tüttürüp İncil okurken çete üyelerinden biri papaz yardımcısı ile cinsel ilişkideyse sen de sorumlusun' der. Pederi, rahip yardımcısı ile bir çocuğu cinsel istismar etmekle suçlar ve ilanlarına bir şey söyleme hakkını kaybettiğini söyleyerek onu kovar. Mildred burada adeta radikal bir feministtir. Çünkü radikal feministler ataerkil sistemin yeterince ileri gittiği konusunda hemfikirdir. Bu nedenle radikal feministler için yalnızca ataerkil hukuk ya da siyasal sistem değil kilise gibi kültürel ve toplumsal gruplarında yıkılması gerekmektedir (Akkaş, 2021, s. 40).

Mildred, erkeklerle bilardo oynar ve alkol alır. Karşı cinsin (Dişçi Geoffrey) bedenine zarar vermektен, ona hakaret etmekten çekinmez. Etrafı ataerkil sistemin parçalarıyla donatılmış olsa dahi Hayes hem kendini topluma entegre etmiş hem de kendi değerlerini koruma pahasına onlara karşı durabilme cesaretini göstermiştir. Sembolik etkileşim kuramının temel varsayımlarından biri de bireyin çevresindeki kelimelere, nesnelere ve eylemlere kendi anlamlandırdığı düzeyde davranışdır (Durmuşçelebi, 2017, s. 269). Mildred, kaba kuvvete karşı kaba kuvvetle cevap verir. Argo cümlelere ve davasına karşı olumsuz bir söze yine aynı şekilde dönüş yapar.

Sonraki sahnede Mildred'ı çalıştığı yer olan hediyelik eşya dükkânında üzerinde pembe bir gömlekle görürüz. Bebek dünyaya geldiği andan itibaren, cinsiyet rolleri ve toplumsal cinsiyet kalıp yargıları kavramını biçimlendiren semboller ve dillerle donatılmıştır. Erkekler mavi, kızlar ise pembe giyinir (Akkaş, 2021, s. 45). Ancak Hayes, bu rengi yalnızca çalıştığı dükkânda giyer. Çünkü toplumsal olarak kadınlara biçilen renk pembedir. Şef dükkâna uğrar ve Hayes'ı polis merkezine götürür. Mildred'in saçının arkası kazınmıştır. Bunu ilk kez bu

sahnede görürüz. İlk kuşak Feminist hareketlerinin bir yansıması olarak kısa saçlı kadın imajı yeni bir görsel ifadedir. Kadın, kendi bedenini yeniden inşa etmiş ve ataerkil sisteme bu sefer kısa saçları ile karşı bir duruş sergilemiştir. Saç aynı zamanda kadının zamanıdır ve güçlü bir hafıza simgesidir (Altuncu, 2020). Dişçi Geoffrey'e zarar verdiğini reddeder. Şef kimsenin dişileri umursamadığını söyler. Mildred'ın eski eşi 19 yaşında bir kızla birlikte. Willoughby bunu akıllı bir hareket olarak tanımlar. Mildred sakince gülümser. Filmde (Hayes ve Charlie'nin genç sevgilisi) farklı yaş ve sınıftan iki kadının kıyaslandığını görürüz. Mildred, eski kocası tarafından hem şiddete uğramış hem de kendinden daha genç bir kadına tercih edilmiştir. Erkek egemen kültürden bakıldığında kadın konumu ezilen bir bakış açısına sahiptir (Smelik, 2006, s. 111).

Akşam Mildred ve oğlu Robbie (Lucas Hedges)'yle arabada panoların yanından geçerken görürüz. Robbie, Mildred'ı kardeşinin ölümünü hatırlattığı için panolara yazı yazdırmakla suçlar. Mildred ağlar. Oğluna dokunmaya çalışsa da elini ittirir. Mildred'ın oğlu ile arasında kimi zaman kopuk kimi zamansa hassas bir iletişim vardır. Sembolik etkileşimcilik bir anlamda bireyin kendi benliği hakkındaki algısını başkaları ile etkileşim sonucu elde edebilmesidir. Başkalarının bireye yönelik düşünce ve tepkileri benlikleri için önemli bir geri bildirim sunmaktadır (Gökulu, 2019). Hayes kasaba halkı, polis teşkilatının yanı sıra kendi oğlu tarafından da 'öteki'leştirilmiştir.

Mildred kızının odasına girer ve yatağında oturur. Flashback ile kızının seslerini duyarız. Kızının hayatta olduğu zamanlar saçları uzun ve kadınsıdır. Angela arabasını ister ancak Mildred vermez. Akabinde kızıyla kavga eder. Kızına uyuşturucu kullandığı için güvenmemektedir. Ancak Angela'da gençken Mildred'a alkollü araba kullandığını hatırlar. Angela arabayı vermeyince yürüyerek gitmeye karar verir ve 'Umarım yolda tecavüze uğramım' diyerek odadan çıkar. Mildred 'Ben de yolda tecavüze uğramanı umuyorum' diyerek arkasından bağırır. Flashback dönüşü Mildred'ı kızının odasına hüznle bakarken görürüz. Sosyo-psikolojik bir yaklaşım olarak sembolik etkileşimcilik, bireyin dışarı yansıtmadığı düşünce ve duygular ile toplumsal aksiyonları arasındaki etkileşimi dikkate alır (Wallace & Wolf, 2012, s. 269). Toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde bakıldığında annenin annelik rolüne ilişkin davranışları aslında kolektif bir davranışın sonucudur. Mildred'ın kızı da onun aktardığı şekilde kültürel aktarımını sürdürmektedir. Birey ve toplum arasındaki etkileşimde bu minvalde önem taşır. Çünkü öğrenilen davranış kalıpları ebeveynlerden çocuğa aktarılmaktadır.

Bir diğer sahnede Mildred, panoların altındaki büyük saksılara çiçek ekmektedir. Bu saksılar ve çiçekler sembolik olarak kızı Angela'nın mezarını anımsatmaktadır. Mildred film boyunca çiçekleri taze tutar ve adeta bir mezar ziyareti gibi sürekli panoların altındaki saksılara çiçek götürür. Yine çiçek ektiği bir sırada karşısına bir geyik çıkar. Geyikle konuşur 'Tanrı yok, dünya boş ve birbirimize yaptıklarımızın bir önemi yok diye düşünüyorum ama umarım değildir.' der. Geyik sembolü Mildred için reenkarne olmuş kızıdır. Bu nedenle sembolik etkileşimcilik açısından da aralarındaki etkileşim insanın teselli ve anlam arayışını ortaya çıkarır. Geyiğe teşekkür eder ve ağlamaya başlar. Çaresizdir o sert imajından eser yoktur. Filmdeki natüralist tema Mildred'ın böceği ölümden kurtarması ile başlar. Aslında ihtiyacı olana yardım etmeye istekli, şefkatli bir annedir.

Mildred'ı Red Welby ile odada görürüz. Welby panoların gelecek ayki kira bedelinin ödenmesi gerektiğini söyler. O esnada kuryeden bir zarf gelir. Kimliği belirsiz biri tarafından panoların kirası ödenmiştir. Willoughby, Mildred'a bir mektup bırakarak intihar eder. Polis teşkilatında bu durumu öğrenen Dixon hırsını Red Welby'den çıkarır ve Welby'i döverek camdan aşağı atar. Şiddet unsurunu filmde sıklıkla görürüz. Bu unsur karakterler açısından bir rahatlatma aracıdır. Mildred'ın dişçinin parmağını delmesi, polis teşkilatına molotfokokteyli atması, hediyelik eşya dükkânına gelen adamın Mildred'a obje fırlatması, panoların yakılması, okulda arabaya meyve suyu atan çocukları Mildred'ın tekmelemesi... Filmin çeşitli noktalarında karakterlerin ateşle etkileşimine de tanık oluruz. Ateş ile kurulan bağlantı hepsinin

dünyayı yakmaya istekli olduklarının bir kanıtıdır. Kötü durumlarında onlara yardımcı olmayan hayata karşı bir direniş sembolüdür. Ateş, karşısına çıkan her şeyi tüketir, toprağı kavurur ve temelleri tahrik eder. Filmde başta Mildred olmak üzere ateşin kaynağı ve yönlendiricisi öfkedir. Ateşin geride bıraktığı her şeyi hasara uğratması gibi travmanın ardındaki enkaz metaforu da buna işaret etmektedir.

Willoughby'nin eşi mektubu vermek üzere Mildred'in yanına gelir. O esnada Mildred kimliği belirsiz bir erkek tarafından tacize uğrar. Mildred, Bayan Willoughby'e dükkâna gelen saldırgandan korktuğunu söyler. Bayan Willoughby ise 'Sizin korktuğunuzu düşünmüyorum' der. Mildred 'O kadar da kötü biri değilim' diyerek kendini savunur. Mektupta panonun kirasını gönderenin şef olduğu yazmaktadır. Mildred ve oğlu akşam arabada gitmektedir. Panoların yakıldığını görürler. Mildred çaresizce kızını kurtarmak ister gibi panolara koşar. Ancak elindeki yangın tüpüyle yenilgiyi kabul ederek olduğu yere çöker. Bir sonraki sahnede Mildred'ı ambulansın içinde görürüz, elleri yanmıştır. Metaforik olarak bu bir günah çıkarmadır. Kiliseye gitmeyerek itiraf edemediği pişmanlığını burada telafi etmek ister.

Ertesi sabah Mildred yatağına uzanmış bir şekilde ağlamaktadır. Doğrulur ve yatağın kenarında durarak terliklerini kukla gibi konuşur. Filmdeki kökleşmiş toplumsal cinsiyet rolleri burada kırılmaya uğrar. Mildred, öfkelerini ve intikam duygusunu bir kenara bırakarak duygusallığa izin verir. Pano şirketinden bir eleman Mildred'a gelir ve pano şirketinin ilanlara bir şey olması halinde yedek ilan çıkarttığını söyleyerek yenilerini Mildred'a verir. Robbie, James ve Mildred panoları yeniden asarlar. Adalet terazisinin ibresi yeniden Mildred'a dönmüştür.

James'in iyilikleri karşısında Mildred onun yemek teklifini kabul eder. Şık bir restoranda güller ve mumlar olan bir masada otururlar. Mildred özensiz, günlük tulumu ve bandanası ile gelmiştir. James'in Mildred'a umutsuzca âşık olması sahnedeki duygusal dengesizliği derinleştirir. Sosyal-psikolojik açıdan bakıldığında birey-toplum ilişkilerinde beden, kimlik, benlik gibi kavramlar bireyi toplumda temsil eden bir inceleme nesnesi olarak görülmektedir. James'in cüce oluşu Mildred'ı sosyal ortam içerisinde utandırmıştır. Aynı mekâna eski eşi ve genç sevgilisinin de gelmesi ortamı iyice gerer. Filozof Maurice Merleau-Ponty bireyi dünyaya bağlayan en önemli etkenin kendi bedeni ile deneyimlediği yaşamı olduğunu savunur. Beden yaşam boyunca dilsel ve sembolik etkileşimlerde bulunarak çevresi ile iletişimini geliştirir (Merleau-Ponty, 2012, s. 21). Toplum tarafından ötekileştirilen James, yemeğin sonunda Mildred'a hakaret ederek oradan ayrılır. Filmin sonunda Dixon, Mildred'ın kızının katili olduğuna inandığı bir şüpheliden bahseder. Ancak DNA'lar Angela Hayes'inkiyle uyuşmaz. Mildred ve James yine de şüphelendikleri adamı öldürmek için birlikte yola çıkarlar.

Sonuç

Three Billboards Outside Ebbing, Missouri filmi feminist çözümleme ve sembolik etkileşimcilik bağlamından bakıldığında tıpkı reklam panoları gibi çürümüş ve lekelenmiş Amerikan Rüyası'na işaret eder. Filmin geçtiği kasaba olan Missouri'de katı bir patriyarkal sistem hâkimdir. Kadın karakter Mildred Hayes kendi toplumundaki cinsiyet ayrımcılığına, ırkçılığa, aile içi şiddete karşı tek başına mücadele eden bir figür olarak, feminist iyi niyetin Hollywood cinsiyetçiliğine bir başkaldırısıdır. Filmde, Hollywood olay örgüsü ve toplumsal cinsiyet meselesi birbirinin ayrılmaz iki parçası olarak karşımıza çıkar.

Kadın karakter Mildred, geçmiş dönem Hollywood filmlerinden farklı olarak hikâyenin merkezindedir. Film, Mildred'in sesi ile başlar ve onunla sona erer. Mildred aracılığıyla Amerikan toplumundaki yozlaşma ve köklerinden kopuş anlatılmaktadır. Mildred'in güçlü ve korkusuz duruşu hikâyenin gidişatını yöneten önemli bir faktördür. Bu durum, bir anlamda Hollywood'da kadının (feminist hareketin) zaferi olarak adlandırılabilir.

Feminist söylem kadının kamusal alanda dışlanmasına ve onun gücünün görmezden gelinmesine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Kimi toplulukların kurum ve inanç sistemlerinde

kadının varlık alanının sınırları erkeğin konumuna istinaden belirlenmektedir. Eril söylem bu bağlamda kendi varlığını ve iktidarını sürdürüebilmek adına kadını kendi ihtiyaçları doğrultusunda konumlandırır. Ancak Mildred, kendi yaşadığı kasabadaki adalete karşı kurumsal yapıya hesap sorarken feminist söylemin de mücadelesini başarıyla sürdürür. Bunu yaparken de kendi benliğini ve kimliğini özgürce ortaya koymaktan çekinmez. Kimi zaman şiddete, vandallığa ve argoya başvurur. Ancak eril söylemin cinsiyet rolleri zemininde keskin bir biçimde kurumsallaştırmış olduğu toplumda, kendi davasını ve toplumsal duyarlılığı sarsmayı başarır.

Mildred Hayes'ın kızını kaybetmesinin ardından filmdeki diğer karakterlerle (oğlu ve Denise hariç) yapay bir iletişim ağında bulunur. Aslında topluma ve toplumdaki kurumlara olan inancının yitimi eski eşinden itibaren süregelen bir süreçtir. Bu durum, onun toplumun diğer bireyleri ile olan ilişkisinde mesafe koymasına neden olmuştur. Kurmuş olduğu sembolik etkileşimlerin tümü ya kadına karşı nefreti püskürtmenin ya da kızına dair kendini arındırmanın bir yoludur. Oğlu ve eski eşi ile olan kopuk ilişkiler düzeni onu kendi davasında günden güne yalnızlaştırır. Yaşadığı travmatik kayıp üzerine hayattaki tek amacı, katili bulmak üzerinedir. Bu nedenle tek çocuğu olan oğlunu da arkasında bırakarak şüpheli birini öldürmek amacıyla evini terk eder.

Sonuç olarak analiz edilen filmde, Amerikan Rüyası güçlü bir feminist anne karakteri üzerinden yeniden sorgulanır. Amerikan sinemasındaki eril bakış ve ataerkil yapı halen kendini yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Filmde seyircinin rahatlatıldığı tek alan natüralist manzaralardır. Ancak filmin tamamında köklerden kopuş, sisteme olan inancın yitimi ve kimliğe dair bir mücadele vardır. Özellikle Hollywood, kadın imgesini güçlendirmeye onu sıkıştırdığı toplumsal cinsiyet rollerinden çıkararak başlamıştır. Hollywood, bir nevi Amerikan toplumuna, kadın bedeni ile onun üzerine kurulan kodları tersine çevirerek meydan okur. Patriyarkal sistem, Amerikan sinemasında henüz etkisini kaybetmese de günümüzde kadın yönetmenlerin çoğalması ve kadın merkezli anlatıların artması ile 'kadın' imgesi kendini daha özgür ifade edebilme imkânına sahip olmaktadır.

Kaynakça

- Akkaş, İ. (2021). *Sosyolojide çağdaş yaklaşımlar*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Alexander, A. & Roberts, M. S. (2003). *High culture: Reflections on addiction and Modernity*, USA: State University of New York Press.
- Altuncu, A. P. (2020). Çağdaş sanatta kadın temsiline imgesi: Saç. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), 104-116.
- Bal, M. D. (2016). Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine genel bakış. *Kadın Sağlığı ve Hemşireliği Dergisi*, 1(1), 15-28.
- Biddle, B. J. (1979). *Role theory: Expectations, identities, and behaviors*. New York: Academic Press.
- Brock, J., Dickey, J. W., Harker, R. J. W. & Lewis, C. (2015). *Beyond Rosie: A documentary history of women and World War II*. USA: The University of Arkansas Press.
- Budowski, J. (2018). So what really makes a film "Feminist"?. *Decider*. Erişim adresi (19 Şubat 2022): <https://decider.com/2018/02/19/what-really-makes-a-film-feminist/>
- Cantu, M. (2015). *American cinderellas on the Broadway Musical stage: Imagining the working girl from Irene to Gypsy*. London: Palgrave Macmillan.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists*. New York: Routledge.
- Couldry, N. & Curran, J. (2003). *Contesting media power: Alternative media in a networked world*. USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- Çağan, M. (1997). *Rengi rengine-renklerin etkisi*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dalaman, Z. B. (2021). *Küreselleşen dünyada kadın ve siyaset 2*. Londra: Transnational Press London.

- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Durmuşçelebi, M. (2017). Nitel araştırma. Onur Köksal (Ed.), *Eğitimde araştırma yöntemleri* içinde (s. 257-311). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Eagly, A. H. & Wood, W. (1991). Explaining sex differences in social behavior: A meta-analytic perspective. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 17(3), 306-315.
- Erus, Z. Ç. & Gürkan, H. (2012). Toplumsal cinsiyet ve sinemaya yansımaları: Yeniden çekimler aracılığıyla Japon ve Amerikan sinemalarında kadının temsiline bir bakış, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi*, 7, 206-217.
- Fol, I. (2004). *The dominance of the male gaze in Hollywood films: Patriarchal Hollywood films*. Hamburg: Diplom.
- Gökdemir, N. & Kurtoğlu, R. (2013). Küreselleşmenin dünya film endüstrisine etkisi ve Hollywood film endüstrisindeki yeni eğilimler. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 5(19), 27-56.
- Gökulu, G. (2019). Sembolik etkileşimci teorinin gündelik yaşam sosyolojisine katkıları. *EKEV Akademi Dergisi*, 23(80), 173-190.
- Hollinger, K. (2012). *Feminist film studies*. USA: Routledge.
- Heywood, A. (2019). *Siyasi ideolojiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işık, M. F. (2022). *Feminist söylemde yeni bir bakış: Judith Butler*. İstanbul: Dün, Bugün, Yarın Yayınları.
- İmançer, D. (2002). Feminizm ve yeni yönelimler. *Doğu Batı Dergisi*, 19, 155-178.
- Kasap, F., Dolunay, A. & Solman, A. (2018). Analysis of the Mustang movie the basis of gender roles in society and representation of the woman in Turkish cinema. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 8 (4), 627-646.
- Kaygın, E. & Güven, B. (2013). *Kadın girişimcilik: Farklı boyutlarıyla*. İstanbul: Veritas Akademi.
- Linton, R. (1936). *The Study of man*, New York: D. Appleton and Co.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü* (O. A. Akınhay & D. Kömürçü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- McCabe, J. (2004). *Feminist film studies: Writing the woman into cinema*. New York: Wallflower.
- Mead, G. H. (1964). *Selected writings*. USA: University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception*. New York: Routledge.
- Miller, D. D. (1996). *Sex and gender hierarchies*. USA: Cambridge University Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Mulvey, L. (2001). Unmasking the gaze: Some thoughts on New Feminist Film Theory and history. *Lectora*, 7, 5-14.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özkantar, M. Ö. (2022). *Eril bakışın gölgesinde David Lynch sineması ve kadın: Göstergebilimsel ve psikanalitik bir yaklaşım* (İlk Baskı). İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye sinema literatüründen kadınlara bakmak. S. Sancar (Ed.), *Birkaç arpa boyu... 21. Yüzyıla girerken Türkiye’de feminist çalışmalar* içinde (s. 679-699). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Paglia, C. (2008). Feminism past and present: Ideology, action, and reform. *A Journal of Humanities and the Classics*, 16(1), 1-18.
- Rapping, E. (1986). Hollywood’s new “Feminist” heroines. *Cineaste*, 14(4), 4-9.
- Rehbinder, M. (2021). *Hukuk sosyolojisi* (İ. Doğan & H. Kafkas, Çev.). Ankara: Astana Yayınları.
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik kamera* (E. Özsayar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Smelik, A. (2006). *Feminist sinema ve film teorisi: Ayna Çatladı* (D. Koç, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smith, S. (2009). The image of women in film: Some suggestions for future research. Sue Thornham (Ed.), *Feminist film theory* içinde (s. 14-19). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Şahin, M. (2019). Kültür aktarımında toplumsal cinsiyetin rolü. *Akademik Hassasiyetler*, 6(11), 233-249.
- Taştan, A. (2021). *Göç ve kadın: Toplumsal cinsiyet bağlamında uluslararası göç ve kadın*. Ankara: Net Kitaplık Yayıncılık.
- Thornham, S. (2009). *Feminist film theory: A reader*. New York: New York University Press.
- Üster, M. Y. (1996). *Renkler geri geliyor*. İstanbul: Zöngür Matbaası.
- Wallace, R. A. & Wolf, A. (2012). *Contemporary sociological theory: Expanding the classical tradition*. NJ: Pearson.