

Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi Filmlerinde Bell Hooks ve Stuart Hall'un Görüşleriyle Siyahi Kadın Temsillerinin Okunması

Reading Representations of Black Women in the Films Hidden Figures, Harriet, and The Best of Enemies, through the Views of Bell Hooks and Stuart Hall

Gül YAŞARTÜRK¹ 



¹Assoc. Prof. Dr., Akdeniz University, Faculty of Communication, Department of Public Relations, Antalya, Turkey

ORCID: G.Y. 0000-0002-3316-9828

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Gül Yaşartürk, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Antalya, Türkiye

E-posta/E-mail:

gulyasarturk@yahoo.com

Geliş tarihi/Received: 02.10.2020

Revizyon talebi/Revision Requested: 28.12.2020

Son revizyon teslimi/Last revision received: 27.05.2021

Kabul tarihi/Accepted: 07.01.2021

Atıf/Citation: Yaşartürk, G. (2021). *Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi* filmlerinde Bell Hooks ve Stuart Hall'un görüşleriyle siyahi kadın temsillerinin okunması. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 61, xx-xx.
<https://doi.org/10.26650/CONNECTIST2021-804279>

ÖZ

Hollywood sinemasında siyahi kadın temsilleri D.W Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filminden buyana, kölelik ve iç savaş dönemine ait stereotipleri sürdürmekte ve meşrulaştırmaktadır. Siyahi erkek karakterlerin özdeşleşme imkanı sunan özne konumunda yer almasına karşın; kadın karakterler; genellikle çeşitlilikten yoksun, tekrar eden klişelerle temsil edilirler. Çalışma kapsamında *Gizli Sayılar* (Theodore Melfi 2016), *Harriet* (Kasi Lemmons 2019) ve *Düşmanların En İyisi* (Robin Bissel 2019) adlı filmler temsil sorunsalı bağlamında; siyahi kadın karakterlere dair yerleşik stereotiplerin devamlılığının ve kadın karakterlerin özne konumunun sorgulanması amacıyla incelenmiştir. 2010 sonrası ana akım Hollywood sinemasına ait, siyahi kadınların hakları için mücadele veren siyahi kadın figürlerin hayatlarını konu edinen ve yaşanmış deneyimlerine, gerçek olaylara yer veren adı geçen filmlerin incelenmesinde, Bell Hooks'un Karşıt Bakış: *Siyahi Kadın İzleyiciler* adlı çalışmasında söz ettiği, sinemada arzulayan, aktif bakışa sahip siyahi kadının özne olarak yokluğuna dair görüşleriyle birlikte Stuart Hall'un farkın inşası ve klişeleştirme kavramlarıyla oluşturduğu temsil yaklaşımı kullanılmıştır. Filmlerin siyahi kadın karakter temsillerinde farkı doğallaştırmak ve sabitlemek için klişeleştirmeye başvurup vurmadıkları tartışılmıştır. Filmlerin üçünün ırksal farklılığın inşa edilen ve sabit olmayan bir içerik olduğunu ortaya koyduklarını, *Düşmanların En İyisi* dışındaki filmlerin siyahi kadınlara dair stereotipleri sorguladıklarını ve kadın karakterle özdeşleşmeye olanak sağlayan bir bakış ve özdeşleşme mekanizması kurduklarını söylemek mümkündür. .

Anahtar Kelimeler: Siyahi kadın karakterler, temsil, ırksal fark, bakış, özdeşleşme

ABSTRACT

Starting with D.W. Griffith's film *The Birth of a Nation* (1915), black women representations in Hollywood films have been confined to the stereotypes of slavery and that of the Civil War period. While black male characters' subject position allows identification, their female counterparts are often represented by repetitive stereotypes that lack variety. The study analyzed the films *Hidden Figures* (Theodore Melfi, 2016), *Harriet* (Kasi Lemmons, 2019), and *The Best of Enemies* (Robin Bissel, 2019) to understand such representative problems and question the continuity of established stereotypes in relation to black female characters and their subject position. The aforementioned films of the post-2010 mainstream Hollywood cinema depict the lives of black female figures fighting for black women's rights, along with their experiences and real

events. They were examined using the representational approach that Stuart Hall established through the concepts of "construction of difference" and "stereotyping," as well as Bell Hooks' views in *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators* about the absence of black women who have a desire and an active mind as a subject in cinema. The paper also discusses whether the films resort to stereotyping in order to naturalize and maintain the difference in these representations and argues that all three films suggest that racial difference is a constructed and unfixed content, and that the films, except *The Best of Enemies*, question black women stereotypes, establishing a perspective and mechanism, that allows the audience to identify with these female characters.

Keywords: Black female characters, representation, racial differences, gaze, identification

EXTENDED ABSTRACT

Hollywood cinema continues to rely on stereotypes that emerged during the Civil War period and largely draws on slavery for the representations of black people, which can be largely attributed to D.W. Griffith's film, *The Birth of a Nation* (1915). One of the most remarkable studies on this subject is Stuart Hall's *Spectacle of the Other*, where he argues that Tom, Coon, tragic Mulatto, Mammy, and bad Buck are the stereotypes commonly used for representing black people. It is also essential to add Jezebel, Sapphire, and the insensitive Superwoman to the stereotypes listed by Hall. Blaxploitation films, which emerged in the 1970s, first placed mythical and later modern black male characters as the protagonist. On the other hand, black female characters were either overtly sexual or their sensuousness was the only point of interest. Since the 1980s, many black actors have played heroes or leaders in Hollywood films, whereas black actresses still play cookie cutter roles that make it difficult to tell one apart from another. Such representations construct them to either highly sexual or ridiculously unrealistic roles, where their characters lack any glimpses of drama, humor, or even wickedness. Therefore, it is not possible for spectators to witness their complex inner lives, leaving them feeling indifferent about the performance and unable to identify with it. Stereotypical representations of black women in cultural imagery were basically shaped during the Civil War and the period of slavery. As Angela Davis maintains, black women were associated with masculinity as they performed all kinds of heavy tasks, which

affected their self-perception immensely. Looking at the 19th century as regards to feminine ideology, it can be argued that black women were considered an anomaly, a perspective that they internalized to appear more congruent with the myth of the “new woman.” Such angry masculine stereotypes about black women render their experiences, as well as their strong and ambitious personalities, invisible, whose effects Bell Hooks reveals on the process of watching films and identification. According to her, black women do not encounter black female characters on the silver screen who they can identify with. Especially in Hollywood films, the female character must be white in order to be deemed worthy of attention and desire, which leaves black female spectators unable to connect with them. Rather than being passive recipients of the film, they should question the images presented to them as entertainment, with a critical perspective. Even a contemporary figure, such as Michelle Obama, still appears in the media in connotations of negative representations that are associated with slavery. Thus, it is of significance that films involve representations of black women that are positioned as historical subjects, to positively affect black women in making themselves subjects of cinema. This study dealt with the films *Hidden Figures*, *Harriet*, and *The Best of Enemies*, which focus on the lives of black women who have shaped history, with a perspective presented by Angela Davis and Bell Hooks, and an approach that Stuart Hall created through the concepts of difference, construction of difference, and stereotyping. Through this, Hall set the framework for fundamentally suggesting that the representations of difference cannot be considered independently of power relations and that they are constructed, not fixed. Difference is created through representation and thus, must be fixed in order for the classification system of culture to continue. *Hidden Figures* reveals that difference is a result of the power relationship between black women and white men, showing that it is dialogic, not fixed, and can transform. The film has black female characters in the position of subjects, who are portrayed outside of stereotypes, whose inner worlds are accessible and thus, more relatable for the audience. *Harriet* shows that difference can alter according to the place and conditions in which we live, and that it is not fixed but constructed in the language; however, it repeats the stereotype of the superwoman with masculine features who accomplishes the impossible. It also offers spectators the opportunity to identify with the character who is positioned as a subject with a goal. *The Best of Enemies* shows that difference is constructed through space and language and that it is not fixed, but dialogic; on the other hand, it confines Ann Atwater to the angry black woman stereotype, robbing the audience of the opportunity to identify with her.

GİRİŞ

Ekran imgeleri bireylerin kimliklerini inşa etmelerinde önemli bir role sahiptir. Stereotipler / kalıp yargılar sosyal kültürü sürdürmek için icat edilmiş güçlü ideolojilerdir, kültürün bir grup insanı nasıl algıladığını göstermesinin yanında söz konusu grubu kontrol eder ve temsillere boyun eğmeye zorlar (as cited in Jumoke, 2016, p. 20). Zaman içinde izleyiciye yapışarak kendilerini algılamalarını, dış dünyaya dair gerçekliği şekillendirirler. Ana akım Hollywood sineması içerisinde yer alan ve siyahi karakterlere sahip olan filmler de, kullandıkları stereotipler aracılığı ile Amerikan kültürünün siyahilere yönelik algısını pekiştirmekte ve sürdürmektedir. Filmlerde yer alan stereotipler erkek karakterlerde çeşitlilik kazanmaya başlamışken kadın karakterler için benzer çeşitlilikten söz etmek genel olarak mümkün değildir.

Stuart Hall, *Başkasının Gösterisi* adlı çalışmasında 1973-1991 yılları arasında yayınlanmış önemli çalışmalarda siyahilere dair belirli temsillerin varlığını sürdürdüğünden söz etmektedir. Hall, siyahilerin temsillerine dair beş ana stereotip sıralamaktadır, Tom, coon, trajik mulatto, mammy ve bad buck (as cited in Hall, 2017, p. 322). Tom, iyi niyetli ve sadık köle tiplmesidir. Kötü davranışlara maruz kalsa da daima naziktir ve itaat eder. Coon'lar, güvenilirmez, çalgin ve tembeldir, hırsızlık yaparlar, Trajik Mulatto ise melezdir;

güzel (...) kısmi beyaz kan sebebiyle beyaz erkekler için 'kabul edilebilir' ve hatta çekici olan ama silinmez siyah kanının lekesi onu trajik bir sona mahkûm eden (...) kadın kahraman prototipi. Mammy, genellikle iri, şişman, buyurgan ve huysuz, hiçbir işe yaramaz kocası evde uyuyup duran, beyaz ev halkına kendini adanmış ve iş yerinde sorgusuz bir itaat gösteren hizmetçi prototipidir (as cited in Hall, 2017, p. 322).

Mulatto stereotipi Hollywood sinemasında genellikle kadın oyuncular tarafından canlandırılır. Güzelliğin ve arzu edilirliliğin beyaz standartlarına sahip olmasına rağmen siyahi olduğu için beyaz erkek başkarakterle aşk ilişkisi yaşayamaz (Missouri, 2015, p. 6). Mulatto trajiktir; ne siyah ne de beyaz olmadığı, arada kaldığı için mutlu sona ulaşamaz. Tom amca ve mammy "idealize edilmiş, duygusallaştırılmış, iyi asil vahşilerdir" (Hall, 2017, p. 317). Son olarak bad buck, güçlü ancak şiddet yanlısı, öfkeli bir tiplmedir. Bad buck en çok, siyah gençliğe dair modern görsellerde yer almaktadır (as cited in Hall, 2017, p. 322).

Hall'un sıraladığı stereotipler arasından mammy, kadın karakterlerde sinema tarihi boyunca pek çok filmde yer almıştır. Mammy stereotipi diğer stereotiplerde olduğu gibi kölelik ve iç savaş döneminde yazılan roman ve öykülerde ortaya çıkmıştır. Kölelik ve iç savaş döneminde siyahilere dair yaratılan stereotipler çoğunlukla yaşananları çarpıtma işlevi görmüştür. Mammy, fiziksel özellikleri itibariyle Saartje Baartman'a benzemektedir. Yazarlar tarafından, Amerika'da kölelik döneminde hapsedilmiş siyahiler için gündelik hayatın acımasızlığını silmek, siyahi kadınların mücadelelerini zararsızlaştırmak için inşa edilmiştir (as cited in Jumoke, 2016, pp. 18-22). Kölelik döneminde, siyahi kadınların çoğu maruz kaldıkları eziyetler nedeniyle kaçmışlar ve başkalarının da kaçmasına yardım etmişlerdir. Hattie McDaniel, *Rüzgar Gibi Geçti* (Victor Fleming 1939) filmindeki mammy rolü ile Oscar ödülünü kazanan ilk siyahi kadın oyuncudur. *Zehirli Hayat* (John Stahl 1934) filminde mammy rolünde oynayan Louise Beavers, Hall'un ifadesiyle oyunculuk hayatı boyunca "yüzlerce beyaz aile mutfağında azimle ve neşeyle" yemek pişirmiştir (Hall, 2017, p. 324). Whoopi Goldberg *Clara'nın Kalbi* (Robert Mulligan 1988) ve *Hayalet* (Jerry Zucker 1990) filminde mammy rolündedir. Clara, annesi tarafından terk edilen David'e bakıcılık yapmaktadır ve aynı zamanda evin kâhyasıdır. *Hayalet* filminde ise medyum Oda Mae karakteri cinsiyetsiz, mistik/ yabancı bir öteki olarak temsil edilir (Manatu, 2003, p. 45). 2011 yılında gösterime giren *Duyguların Rengi* (Tate Taylor) filminde siyahi kadınlar mammy stereotipinin özelliklerine sahiptirler. Abdulwahab Halima Jumoke'ye göre siyahi kadınları, beyaz aileler için kendi hayatlarından fedakârlık eden kırılğan bakıcılar olarak sergileyen mammy aynı zamanda öfkeli, eril ve çirkindir (Jumoke, 2016, p. 18). Jumoke, Hollywood filmlerinde siyahi kadınlara dair tekrar eden tarihsel stereotiplere jezebel ve sapphire'i de eklemektedir. Jezebel stereotipi film noir türüne ait filmlerdeki femme fatale karakteri ile benzer özelliklere sahiptir, istediğini elde edebilmek için cinselliğini kullanan kadın figürüne işaret etmektedir. Norma Manatu'ya göre aynı zamanda günah ve ahlaksızlıkla ilişkilidir (Manatu, 2003, p. 17). Jezebel, kölelik ve iç savaş döneminde siyahi köle kadınların köle sahibi erkeklerle ilgi duyduğuna dair miti meşrulaştırma işlevi görmüştür (as cited in Jumoke, 2016, p. 19). Jezebel stereotipinin yer aldığı Hollywood filmlerine, 1990'lı yıllardan *Bodyguard* (Mick Jackson 1992) ve *Bir Oh Desem* (Forest Whitaker 1995) 2000'li yıllardan ise *Kesişen Yollar* (Marc Foster 2001) örnek olarak verilebilir. *Kesişen Yollar*'da filmin ilk bölümünde eşinden ayrılmış tek başına mücadele içinde özne konumunda gösterilen Leticia karakteri, filmin gelişme bölümünde cinselliği ile tanımlan bir nesne tiplere doğru evrilmektedir. Sapphire stereotipi ise ismini 1951-1960 yılları arasında CBS kanalında yayınlanan komedi dizisi *Amos ve Andy* dizisinde yer almış küstah, agresif, öfkeli ve öfkesini erkeklerle yansıtan kadın karakterin isminden almaktadır. Zamanla dizideki karakter tekrar eden

bir kalıp haline gelir. Sapphire stereotipi, genellikle tembel ve işsiz / kötü siyahi erkek stereotipi ile birlikte kullanılmakta ve öfkeli siyahi kadınların ne siyahi ne de beyaz erkekler tarafından sevimlerinin mümkün olmadığına dair bir kalıp yargı da oluşturmaktadır (as cited in Jumoke, 2016, pp. 20-21). Hollywood sinemasındaki siyahi kadın temsillerine dair Todd Phillips'in *Joker* (2019) filminde, kızıyla yaşayan Sophie Dumond karakteri güncel ve popüler bir örnektir. Joker/ Arthur Fleck, Dumond'la hayal dünyasında ilişki yaşamakta ve onu arzu nesnesi olarak konumlamaktadır. İzleyici filmin ilk bölümünde Joker/ Arthur Fleck'in bakış açısıyla özdeşleştiği için söz konusu ilişkinin var olduğunu zanneder. Joker/ Arthur Fleck'in bakış açısının dışına çıkılan ve Dumond'la aslında ilişki yaşamadığının gösterildiği sahnenin ardından siren sesleri duyulur. Dumond karakterini filmin geri kalanında bir daha görmek mümkün olmaz. Joker/ Arthur Fleck'in, Dumond ve kızını öldürdüğü ima edilmektedir, filmin iki masum siyahi karakterin öldürülmesini gösteremeyeceği için bunu siren sesleriyle ve Dumond'un yokluğu ile ima ettiğine dair yorumlara rastlamak mümkündür (July, 2019; Anderson, 2019).

Serpil Kirel'in belirttiği gibi, "kadınların sinemada temsili sorunlu bir alanken, siyah kadının sinemada temsili çifte sorunlu bir alandır" (2010, p. 378). Hollywood filmlerinde siyahi kadın oyuncular sürekli olarak aynı yetersiz rolleri canlandırmaktadırlar;

Oysa ki siyahi kadınların deneyimleri bu rollerin sınırlarına sığmayacak denli çeşitlidir. Söz konusu yetersiz temsiller siyahi kadınları ya cinsellikle ilişkili ya da duygusuz /âşık olmayan ve imkânsız başarılar süper kadın olarak kurmaktadır (...) Hollywood filmlerinde beyaz kadın oyuncular geniş bir yelpazede yer alan romantik, politik, ev kadını ya da macera arayan karakterleri canlandırmakta ve buna bağlı olarak dramatik, komik, şeytani olabilmektedirler (Manatu, 2003, p. 11, 41).

Norma Manatu'nun belirttiği üzere, siyahi kadın karakterlerin cinsellikten ibaret ya da imkânsız başarılar süper kadın olarak temsil edilmeleri izleyicilerin siyahi kadın karakterle özdeşleşmemesine neden olmaktadır;

Siyahi kadın oyuncular aksiyon filmlerinde oynasalar dahi egzotik ya da amazon kadını tipllemelerine hapsolmaktadırlar. Beyaz kadınların temsillerine dair söz konusu çeşitlilik, perdedeki beyaz kadın imgesiyle ve onun duygularıyla özdeşleşme sağlarken izleyicilerin siyahi kadınların iç dünyasına tanık olma, bunu hayal etme kısaca onlarla özdeşleşme olanakları yoktur (...) Siyahi kadın karakterler, içinde bulunduğumuz zaman diliminde yaşayan, gerçek sorunları olan gerçek insanlar

olarak temsil edilmemektedirler. İçinde bulunduğumuz zamanda geçen bir öyküde temsil edildiklerinde ise sadece cinsellikle ilişkili olarak konumlandırılırlar (Manatu, 2003, pp. 42-46).

Hall'a göre siyahlara dair iki boyutlu imgeleri sinemaya yerleştiren film *Bir Ulusun Doğuşu*'dur (D. W. Griffith 1915), Bell Hooks da söz konusu filmin Hollywood filmlerinin ırk ve toplumsal cinsiyet politikasında kurucu bir işleve sahip olduğunu, siyahi kadın görünmez kılarken, beyaz kadınlığın da yerini ve işlevini belirlediğini belirtmektedir (Hall, 2017, p. 322; Hooks, 1992, p. 120). Hollywood'da 1930'ların siyah oyuncularını çoğunlukla soytarı, aptal, sadık uşak ve hizmetkârlar olarak ikincil rollerde yer almışlardır (Hall, 2017, p. 323). 1940'lar ise siyahi müzikallerinin dönemiydi. 1950 yıllarda filmler ırk konusunun bir sorun olduğunu dile getirmeye başlamış ancak bunu beyaz liberal bir perspektiften yapmışlardır (Hall, 2017, p. 324). Beyaz liberal perspektife sahip filmlerde Sidney Poitier başrolde yer almaktadır. Poitier, Hollywood filmlerinde yıldız oyuncularla aynı ücreti alan ilk siyahi oyuncudur. Donald Bogle'a göre Poitier beyaz seyircilerin standartlarına uygundur çünkü Poitier'in canlandığı karakterler; "terbiyeliydiler, düşüncesizce hiçbir şey yapmazlardı (...) Yumuşak başlı ve uysaldılar" (as cited in Hall, 2017, p. 324). 1980 ve 1990'lı yıllar siyahi gettolarının, siyahilerin yoksulluğunun yaygınlaştığı ve suç oranının yükseldiği bir dönemdir. Ancak aynı zamanda siyahların kararlı biçimde kendine güvenlerinin arttığı ve siyah kültürel aidiyette, saygı ve onur kavramlarında ısrar ettikleri bir dönemdi (Hall, 2017, p. 331). Siyahilerin kendi imgelerine dair saygı ve onur kavramlarını ön plana çıkardıkları bu dönemde Amerikan kültüründe ırk önemli bir kavram olarak kabul gördü ve temsiller değişmeye başladı. Siyahi oyuncular filmlerde ve televizyonda daha farklı rollerde yer aldılar. Dönemin siyahi izleyicileri hedefleyen filmleri blaxplotitation adlı tür altında anılmaktadır. Blaxplotiation filmleri, siyahileri ilk kez kara film, suç ve aksiyon gibi türlerde kahraman konumuna yerleştirdiler. İzleyiciler "siyah karakterlerin 'Beyaz'a karşı kazandığı zaferlerden çok keyif alıyor, sorunlardan yakayı kurtarmasını seviyordu" (Hall, 2017, p. 350). Ryan ve Kellner ise blaxplotiation filmlerinin kadın ve erkek güçlü siyahilere dair olumlu temsiller içermelerinin yanında yoğun şiddete yer verdiklerini ve Hollywood yapımcılarının bu filmler aracılığıyla siyahi hareketini paraya çevirmeyi amaçladıklarını belirtmektedirler (2010, p. 197). Siyahi feminist eleştirmenler ise bu filmlere egemen olan eril dili ve siyahi kadın imgesinin aşırı cinselleştirilmiş olmasını eleştirmişlerdir. Spike Lee, *She's Gotta Have It* (1986) filminde, Hollywood sinemasındaki bakışın nesnesi olan beyaz kadının konumuna bu kez siyahi kadını yerleştirmiştir. Hooks'a göre Spike Lee beyaz kadınlığın nesne olarak sinematik inşasını taklit ettiği için Hollywood kanonunda kendisine yer

edinebilmiştir (Hooks, 1992, p. 126). 1980'li yıllar Amerika'da yükselen muhafazakârlığa paralel biçimde Eddie Murphy'nin toplumsal sorunları görmezden gelen, apolitik komedi filmleri popüler olmuştur. 2000'li yıllarda ise, Barack Obama'nın başkanlığına dair öngörü olarak yorumlanabilecek temsiller televizyon dizilerinde ve filmlerde yer almıştır. Farklı temsiller aracılığıyla "ülke siyahi bir başkana hazır hale getirilmiş, alıştırılmıştır" (Kellner, 2013, p. 61). Özellikle Morgan Freeman'ın 2000'li yıllarda oynadığı filmler bu bağlamda önemli örneklerdir. Freeman;

farklı ırklardan, yaş gruplarından ve toplumsal sınıflardan insanlarla kaynaşan bir persona olarak sunulur ve böylece günümüz Amerikan kültüründe siyahi Amerikalıları çok çeşitli rollerde kabul etmeye, insanları ten renklerine değil de kişilikleri ve hayranlık uyandıran özelliklerine göre değerlendirmeye, bunlara göre saygı duyup benimsemeye yönelik" bir eğilim olduğu gösterilmektedir (Kellner, 2013, p. 64).

Hollywood'da siyahi karakterlerin yer aldığı ırk-mutabakat filmleri popüler bir anlatı türüdür (Obenson, 2019). Irk-mutabakat filmleri, beyaz izleyiciyi siyahilerin yaşadıkları acımasız gerçekliklerden koruma işlevi gören steril tarih öyküleridir. *Miss Daisy'nin Şoförü* (Bruce Beresford 1989), *Yeşil Rehber* (Peter Farrelly 2018) ve *Düşmanların En İyisi* (Robin Bissell 2019) türün örnekleri arasında yer almaktadır. Türün formülünü, öykülerin 1950 ortaları 1970 başlarında sivil haklar döneminde geçmesi, siyahi beyaz ilişkisini işlenmesi ve siyahi karakter tarafından dönüştürülen bir beyaz başkaraktere sahip olması oluşturmaktadır. Siyahi karakter, beyaz baş karakterin dönüşümü için anlatsal bir araçtan ibarettir.

Hollywood filmlerinde siyahi erkek oyuncular izleyicilerin onlarla özdeşleşmesini mümkün kılan kahraman rollerinde yer alabilirken bu durum siyahi kadın oyuncular için geçerli değildir. Siyahi kadın oyuncuların izleyicilerin onlarla özdeşleşmesini engelleyen aşırı cinselleştirilmiş kadın ya da süper kadın stereotipine sıkışmış yetersiz rolleri canlandırması önemli bir sorun oluşturmaktadır. Manatu, *Sinemada Afro Amerikan Kadınlar ve Cinsiyet (African American Women and Sexuality in the Cinema)* adlı çalışmasında, 1986 ile 1995 ve 1997 ile 2001 arasında çekilen on altı filmi ele alırken, siyahi ve beyaz yönetmenlerin konuyu ele almalarındaki farklara da değinmiştir (2003). Manatu ele aldığı filmlerde siyahi kadın karakterlerin evlilik dışı, evlilikle sonuçlanmayan ilişkiler üzerinden, aşırı cinselleştirilmiş biçimde nesneleştirilerek temsil edildiklerini belirtmektedir (2003, pp. 120-136). Siyahi yönetmenler kadınlara dair yerleşik olan geleneksel imgelemi

değiştirmede çok az kontrole sahiptir (Manatu, 2003, p. 161). Montré Aza Missouri ise, *Büyülü Siyahi Kadın ve Anlatı Sineması* (Black Magic Woman and Narrative Film) adlı çalışmasında 1991 ile 2009 arasında çekilmiş beş filmde siyahi kadın temsillerini incelemektedir (2015). Missouri 1990'lı yılların siyahi filmleri olarak adlandırdığı ele aldığı filmlerde Trajik Mulatto stereotipinin; Hollywood konvansiyonlarının siyahi kadını görünmez olarak sunmasına karşı çıkan, özgürlük arayışındaki Büyülü Siyahi Kadın (Black Magic Woman) figürüne dönüştüğünü belirtmektedir (2015, p. 180). Marquita Marie Gammage, *Medyada Siyahi Kadınların Temsili Siyahi Kadınlığın Değersizleştirilmesi* (Representations of Black Women in the Media The Damnation of Black Womanhood) adlı çalışmasında medyada, müzik kliplerinde ve dizilerde yer alan kadın figürlerini ele almaktadır (2015). Gammage'ye göre siyahi kadınlar şeytanlaştırılmış, aşırı cinselleştirilmiş, erkeksi ya da kriminalleştirilmiş figürlerle temsil edilmektedir (2015, p. 7). Gammage, televizyon dizilerindeki siyahi kadın karakterlerin erkek karakterlerin otoritelerini elinden alan onları sakatlayan biçimde temsil edildiklerine dikkat çekerken, Manatu'nun görüşlerine uygun olarak siyahi kadın karakterlerin evliliğe ve sevmeye layık olmadıklarının izleyiciye iletilildiğini belirtmektedir (Gammage, 2015, pp. 98-99; Manatu, 2003, p. 11). Jumoke *Hollywood Filmlerinde Afro Amerikalı Kadınların Temsili* (The Representation of African American Women in Hollywood Films) adlı çalışmasında, 2009 ile 2012 yılları arasında çekilmiş üç filmi mammy, jezebel ve sapphire stereotipleri üzerinden ele almaktadır (2016, p. 41). Jumoke, çalışma kapsamında ele aldığı üç filmi, üç izleyiciye izleterek veri analizi yöntemiyle incelemiştir (2016, pp. 94-100). Yazar ele aldığı filmlerdeki kadın karakterlerin anaç ve fedakâr mammy, baştan çıkarıcı ve bencil jezebel ve öfkeli sapphire stereotipleri çerçevesinde sunulduklarını ortaya koymaktadır (2016, pp. 94-100). Brittany Terry *Stereotipin Gücü: Film ve Medyada Siyahi Kadının Amerikan Tasvirleri* (The Power of a Stereotype: American Depictions of the Black Woman in Film Media) adlı çalışmasında 1997 ile 2017 yılları arasında çekilmiş üç filmi siyahilerin yaşam tarzlarını (black life) yansıttıklarını düşündüğü için seçtiğini belirtmektedir (2018, p. 9). Terry, ele aldığı filmlerde, annelik ve geniş aile yapısı temalarını, sınıf aidiyetlerini ve cinsiyet politikalarını araştırmıştır (2018, pp. 14-30). Siyahi erkek yönetmenler tarafından çekilen bu filmlerin siyahi kadınlara dair negatif başarısızlık öyküleri anlattıklarını ya da ailenin tüm yükünü sırtlamak zorunda olan ve bu yükün altından kalkamayan kadın karakter temsilleri sunduklarını, sınıfsal aidiyetin ise kadınların görünüşleri üzerinden tüketim ile ilişkili olarak tarif edildiğini belirtmektedir (Terry, 2018, p. 30).

Yukarıda sıralanan çalışmalarda ortaya konulmaya çalışıldığı üzere literatürde siyahi kadınlar hakkındaki çalışmalar genellikle kurmaca (fiction) karakterleri ele almaktadır.

Courtney L. Thompson'un *Hidden Figures* filmi ele alan makalesinde belirttiği gibi, siyahi kadınların yaşanmış deneyimlerine ve gerçek olaylara dayanan film sayısı bir elin parmaklarından azdır (Thompson, 2020, p. 2). Bu bağlamda 2010 sonrası ana akım Hollywood sinemasında; siyahi kadınların hakları için mücadele veren tarihsel figürlerin hayatlarını konu edinmeleri, söz konusu tarihsel figürlerin yaşanmış deneyimlerine ve gerçek olaylara yer vermeleri nedenleriyle *Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi* adlı filmleri ele alan *Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi Filmlerinde Bell Hooks ve Stuart Hall'un Görüşleriyle Siyahi Kadın Temsillerinin Okunması* başlıklı çalışma; söz konusu filmlerin siyahi kadınlara dair stereotipleri kırıp kırmadıkları ve özdeşleşme imkânı sunup sunmadıklarını araştırdığı için önem taşımaktadır.

Bell Hooks'ta Sinema İzleyicisi ve Bakış

Bell Hooks sinema seyircisinin konumunu ırk, etnisite ve bu iki olgunun toplumsal cinsiyetle kesişimi bağlamında çözümlemiştir. *Siyahi Görünüşler: Irk ve Temsil (Black Looks: Race and Representation, 1992)* adlı kitabının içinde yer alan *Karşıt Bakış: Siyahi Kadın İzleyiciler (The Oppositional Gaze: Black Female Spectators)* başlıklı makalesinde siyahi kadınların filmlerde yetersiz temsil edildiklerini ve aynı zamanda bakışlarının da yasak olduğunu, bakmalarına izin verilmediğini belirtmektedir (as cited in Terry, 2018, p. 5). Siyahi kadınlar Hollywood filmlerinde beyaz kadın karakterin yanında nesne konumunda yer almaktadırlar. Hollywood filmlerinde bakılması ve arzulanır kadın karakterler genellikle beyaz oyuncular tarafından canlandırılıyordu.

Hollywood filmleri özelinde kültürel bellekte siyahi kadın imgesinin ideal bir imge olarak yer almamasının daha ziyade eril bir imgeye tekabül etmesinin nedeni siyahi kadınların tarihleriyle ilişkilidir. 19. yüzyılda kanal, rıhtım ve demiryolu işçilerinin büyük çoğunluğu siyah kadınlardan oluşuyordu, dolayısıyla siyah kadınlar 19. yüzyılın kadınlık ideolojisince tabu sayılan özelliklere sahiptiler (Davis, 1994, p. 31). Kadın olmayı eş, anne ve ev kadını olmakla eşanlamlı kılan "19. Yüz yıl kadınlık ideolojisiyle yargılandığında, siyah kadınlar en basit tanımıyla anomaliydiler" (Davis, 1994, pp. 26-27). Siyahi kadınlar görünüşleriyle yeni kadınlık ideolojisinin yarattığı yeni kadın miti arasındaki çelişkinin farkındaydılar. Birçok siyahi kadın bu kültürel nedenle, ev dışında yaptıkları ağır işlerde fiziksel güçleriyle gurur duymuyorlardı, gerçek kadınlık hakkındaki bu yeni ideolojinin "siyah kadınlar üzerinde sarsıcı etkisi vardı" (Donovan, 2014, p. 58). Siyahi kadınlar yeterince 'kadınsı' olmama kaygısı taşıyorlardı ve cinsiyetsiz ya da eril görünmek istemiyorlardı. Daha dişi ve hanımefendi görünmek istedikleri için tarlada çalışırken pantolon yerine elbise

giymişler, iç savaş sonrası yeniden yapılanma dönemi boyunca “negatif imajlarını beyaz hanımefendileri taklit ederek değiştirmeye çalışmışlardır” (Donovan, 2014, p. 58). Siyahi kadınların her alanda erkeklerle birlikte çalışmaları kültürel imgelemdeki eril, öfkeli kadın stereotiplerini inşa etmiştir. Bu stereotipler nedeniyle siyahi kadınların kölelik tarihi boyunca gösterdikleri mücadele, sahip oldukları güçlü kişilik görünmez kılınmıştır. Angela Davis’in ifade ettiği gibi köle; “ebedi ‘çocuk’ ya da bir ehlileştirilmiş ‘vahşi’” olarak toplumsal hafızada ve kültürel imgelemde yer edinmiştir (Davis, 1994, p. 35).

Davis’in çerçevesini çizdiği bu tarihsellik, siyahi kadınların görsel kültürde özdeşleşme olanağı sunan özne konumlarında, ideal figürler olarak çoğunlukla yer almamalarına neden olmuştur. Siyahi kadınların temsili filmde yer alıyorsa dahi bakışın nesnesi olan beyaz kadınlığın değerini artırmak ve sürdürmek içindir (Hooks, 1992, p. 119). Siyahi kadın izleyicinin film izlerken perdede gördüğü figürlerle bağlantı kurması mümkün değildir. Siyahi kadınlar perdede sadece marjinal olarak var olmaktadır. Bu nedenle, Hooks’a göre “siyahi kadın izleyici filmin pasif alıcısı olmaksızın bu yokluğu sorgulamalıdır, kendilerine eğlence olarak sunulan imgelerin ötesine eleştirel bir konumdan bakmalıdır” (as cited in Thaggert, 1998, p. 482). Hooks’un, karşıt bakış (oppositional gaze) kavramı siyahi kadın izleyicilerin film izlerken özdeşleşme ve haz alma süreçlerini sorgulamaları anlamına gelmektedir. Karşıt Bakış kavramı izleyicilerin bakma hakkının engellenmesine direnmeyi ifade etmektedir (Terry, 2018, p. 5). ‘Karşıt bakış’ kavramı, bakışın güç içermesinden yola çıkmaktadır. Amerika’da yaşayan siyahiler; “film ve televizyonda bakma fırsatına sahip olduklarında Amerikan kitle medyasının beyaz üstünlüğüne yaslanan söylemi yeniden üretmekte ve sürdürmekte olduğunu fark etmişlerdir” (Hooks, 1992, p. 117). Siyahi erkek izleyici ile siyahi kadın izleyicinin sinema / bakma deneyimi birbirinden hayli farklıydı. Siyahi erkeklerin gündelik hayatın gerçekliğinde beyaz kadına bakmaları sorun oluştururken televizyon ya da sinemanın sunduğu özel alanda bir kontrol ya da cezalandırma olmaksızın beyaz kadın yıldız bakmaları mümkündü (Hooks, 1992, p. 118). Ancak siyahi kadın izleyiciler siyahi kadının varlığını yokluk üzerinden inşa eden, bedenini reddeden, bakılan ve arzulan kadın beyaz olduğu sinematik bir yapı içinde bakma ilişkileri geliştirmek zorunda kalmışlardır (Hooks, 1992, p. 118). Büyük bir şirketle uzun bir süreci kapsayan sözleşme imzalayan ilk oyuncu olan Lena Horne gibi siyahi kadın oyuncular, ana akım filmlerde görünmeye başladığında, filmin konusu siyahiler olmadığı sürece izleyici bir siyahiyeye baktığının farkında olmuyordu. Julie Burchill’e göre Hollywood sinemasının Jean Harlow, Marilyn Monroe ve Bridget Bardot gibi yıldızlar yaratma sebebi siyahi kadın Ötekiyle mesafe yaratma ihtiyacından kaynaklanıyordu ve beyaz üstünlüğünü ebedileştirmenin bir yoluydu (as cited in Hooks, 1992, p. 119).

Siyahi kadınların temsil politikaları bağlamında, 1951-1960 yılları arasında CBS kanalında yayınlanan komedi dizisi *Amos ve Andy* dizisi belirleyici bir işleve sahiptir. Dizideki Sapphire karakteri Hollywood sinemasında güncelliğini koruyan bir stereotipin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hooks'a göre dizideki Sapphire karakteri, "siyahi erkeklerin imgesini yumuşatmak, onları incinebilir, eğlenceli göstermek, beyaz izleyici için tehdit edici olmaktan çıkarmak" işlevini görmektedir, nefret edilesi bir imgedir, günah keçisi ve şamar oğlanıdır (Hooks, 1992, p. 120). Arzulanan bir imge olmadığı için siyahi kadın izleyicinin kendisine dönük algısına, özgüvenine zarar vermiştir. Sapphire karakteri siyahi kadınlarda hayal kırıklığı yaratmasının yanında kızgınlığa da neden olmuştur; "konvansiyonel sinemanın siyahi kadın temsilleri imgeye şiddet uyguladığı için birçok siyahi kadın izleyici bu imgeye bakmamayı tercih etti" (Hooks, 1992, p. 120). Hooks, 'karşıt bakış' kavramını *Zehirli Hayat* (John Stahl 1934) filmi izledikten sonra geliştirmiştir ve söz konusu filmi siyahi kadınların temsil politikaları bağlamında belirleyici ikinci örnek olarak vermektedir. *Zehirli Hayat* siyahi kadınların kimlik algılarını zedeleyen bir filmidir. Delilah Johnson karakteri çalışkanlığı ve kızına düşkünlüğü ile siyahi kadınlara kendi annelerini hatırlatmıştır ancak trajik mulatto stereotipi olan Peola Johnson karakteri siyahi kadın izleyicilerin belleklerinde kalıcı bir yer edinmiştir. Filmde, beyaz olmaya imrenen Peola karakteri siyahi kadın olmayı küçük düşürücü, garip ve hüzünlü biçimde temsil etmektedir (Hooks, 1992, p. 122). Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1997) adlı makalesinde belirttiği bakışın sahibinin aktif erkek ve bakışın nesnesinin edilgin kadın olduğuna dair saptaması siyahi kadın izleyiciler için geçerli değildi. Klasik anlatı yapısına sahip Hollywood sinemasında yıldız konumu beyaz kadın oyunculara aitti. Bu nedenle siyahi kadın izleyicilerin filmin hayali öznesiyle özdeşleşip, kendilerini tanımlamaları olanaksızdı. Hooks'a göre siyahi kadın izleyicinin Hollywood filmlerini izlemesi, kadın karakterle özdeşleşebilmesi ve haz alabilmesi için kendi kimliğine yabancılaşması, kendisine mesafelenmesi gerekmektedir (as cited in Missouri, 2015, p. 44). Karşıt Bakış kavramı çerçevesinde ise, siyahi kadın izleyiciler röntgenci erkek özneye de bu bakışın nesnesi olan kadınla da özdeşleşmeyi reddeder, 'karşıt bakış' gözden geçirmeyi, sorgulamayı ve birçok düzeyde keşfetmeyi içermektedir (Hooks, 1992, pp. 122-128). Hooks'a göre, farklılığın temel belirleyenin sadece toplumsal cinsiyet olmayabileceği göz önüne alınmalıdır. Feminist film teorisinin en önemli sorunu kadınlardan söz ettiğini söylerken aslında beyaz kadınlardan söz ediyor olmasıdır. Ancak feminist film teorisinin filmlerin patriyarkayı yeniden ürettiğini ve onayladığını ortaya koyması olumlu bir katkı olarak değerlendirilmelidir. Hooks, feminist film teorisinin siyahi kadınları görmezden gelmesinin Mary Ann Doane'nun, *Kadınları Hatırlamak: Film Teorisinde Fiziksel ve Tarihsel İnşalar* (*Remembering Women: Psychological and Historical*

Constructions in Film Theory, 1988) adlı makalesiyle sonlandığına dikkat çekmektedir. Doane, çalışmasında doğrudan ırktan söz etmese de yorumlarında, ırkın silinmiş olmasının altını çizmektedir (as cited in Hooks, 1992, p. 124). Doane'a göre, kadın kategorisi kavramı farklı sosyo-tarihsel bağlamlardaki fiziksel özneye atıf yapmaz, aksine tarihsel özne olarak tanımlanmış kadınlar arasındaki farkları silmektedir (Doane, 1988, p. 4). Doane'nun ifade ettiği şekliyle genelleştirilmiş / soyut kadın figürüne bağlılık kitlesel medyadaki temsillerde sıkça yer almaktadır. Kitlesel medyadaki temsiller, siyahi kadınların kendilerini gündelik hayatta özne olarak inşa etmesini olumsuz biçimde etkiler, siyahi kadınların değersiz ve nesneleşmiş hissetmelerine neden oldukları gibi aynı zamanda onların bakma ilişkilerinin yapısını da belirlemektedirler (Hooks, 1992, p. 127). Medyadaki siyahi kadın temsillerinin olumsuz inşa edilmesine verilebilecek en güncel örnek 2009-2017 yılları arasında devlet başkanlığı yapan Barack Obama'nın eşi Michelle Obama'nın temsilleridir. Temmuz 2008 tarihli *New Yorker* dergisinin ve Ağustos 2012 tarihli İspanyol *de Fuera de Serie* dergisinin kapakları Michelle Obama'ya yer vermiştir. *New Yorker* Dergisi'nin kapağında yer alan Barry Blitt'in çizdiği karikatürde Michelle Obama agresif, silahlı, tehlikeli bir köle olarak temsil edilmiştir (Gammage, 2015, p. 29). Derginin kapağındaki bu imge siyahi kadınların aynı zamanda vahşi ve güvenilirmez olduğunu ima etmektedir (Gammage, 2015, p. 30). İspanyol dergisi *de Fuera de Serie*'nin kapağında yer alan görsel ise Fransız ressam Marie-Guillemine Benoist'nin tablosunun yeniden üretiminden oluşmaktadır. Söz konusu yeniden üretim, 21. Yüzyılda siyahi kadınlığa yönelik nefret söylemini görünür kılmaktadır (Gammage, 2015, p. 31). Birçok siyahi kadın kendi imgeleri hakkında farklı, olumlu bir bakış açısına sahip değildir. Kendileri hakkındaki gerçekliği algılamaları derinlemesine biçimde inşa edilmiştir (Hooks, 1992, p. 128).

Stuart Hall'da Temsil ve Klişeleştirme

Stuart Hall, temsil yaklaşımı çerçevesinde medyanın gerçekliği yeniden üretmesinin yanında aynı zamanda tanımladığını belirtmektedir, Hall'a göre "Temsil etme aktif bir seçme ve sunma yapılandırma ve biçimlendirme işini ima eder. Yalnızca zaten var olan anlamı aktarma değil ama daha aktif bir şeylere anlam verme işini ima eder" (Hall, 2005, p. 84). Hall, anlamın üretildiğine dikkat çekmektedir, belli olaylar sürekli aynı biçimde anlamlandırılıyorsa bu durum zamanla adına normal dediğimiz ezberlerimizi inşa etmektedir (Hall, 2005, p. 89, 90). Bu bağlamda siyahi karakterlerin benzer roller çerçevesinde temsil edilmelerinin, siyahilere dair neyin normal neyin anormal olarak yorumlanacağına dair kalıpları inşa ettiklerini söylemek mümkündür. Hall, *Başkasının*

Gösterisi adlı çalışmasında kölelik döneminde 19. Yüzyıl sonunda yayınlanmış ticari reklamlarda ve dergi görsellerinde yer alan siyahlara dair temsillerin modern toplumda devamlılık gösterip göstermediğini araştırmaktadır (Hall, 2017, p. 293). Bu bağlamda, *Sunday Times*'ın 9 Ekim 1988 tarihli Olimpiyatlar Özel Sayısı'nın kapağında yer alan Ben Johnson'un fotoğrafını ele almaktadır. Hall, 1988 Olimpiyatlarında 100 metre erkekler final yarışmasından diskalifiye edilen Ben Johnson'ın derginin kapak fotoğrafında temsil edilmiş biçiminde, farkın işaretlenmiş olduğunu ve farkın konuştuğunu belirtmektedir (Hall, 2017, pp. 294-298). İrk, cinsiyet ve sınıf kavramlarıyla birlikte ele alınmalıdır. Farklılığa dair temsillerin güç ilişkileriyle bağlantısı göz önüne alınmalıdır (Hall, 2017, p. 302). Hall ırk, cinsiyet ve sınıf gibi temel farklılıklardan söz ederken Saussure'ün düşünce dünyasında anlamın ilişkisel olarak kurulduğu fikrinden hareket etmektedir. Buna göre, kavramların oluşturduğu "ikiliğin bir kutbu genellikle baskın taraftır, diğerini de uygulamalar alanı içerisinde etkisi altına alır. İkili karşıtlıklar arasında mutlaka bir güç ilişkisi vardır" (Kirel, 2010, p. 366). Anlamı oluşturan şey; kültürün sınıflandırma sistemi diğer bir ifadeyle simgesel düzendir. Şeylerin, kültürün oluşturduğu sınıflandırma sisteminde ait oldukları kategoriden başka bir kategoride yer alması ya da tanımlı olan herhangi bir kategoriye uymaması belirsizlik ve tehlike yaratmaktadır. Hall'un ifadesiyle "ne 'beyaz' ne de 'siyah' olan, arada bir yerdeki belirsiz, tehlikeli, melez bir belirsizlik alanında süzülen karma ırk" yani trajik mulatto stereotipi bu duruma verilebilecek bir örnektir (as cited in Hall, 2017, p. 306). Farktan söz etmek aynı zamanda tabulardan söz etmek anlamına da gelmektedir. Öznelliklerimiz ötekiyle olan tamamlanmayan diyalogla; "bir şekilde her zaman eksikliğini çektiğimiz bir şeyle ilişkili olarak şekillenir" (Hall, 2017, p. 308). Kimliklerin sabit bir içsel özü yoktur. Hall'a göre kimlik hiçbir zaman tamamlanmayan bir üretimdir daima oluşum halindedir; temsilin dışında değil içinde oluşturulur ve bu bağlamda sinema hali hazırda var olanı yansıtan bir ayna değildir, bizzat temsilin kendisi bizi özneler olarak inşa ederek konuşacak zeminler bulmamızı sağlar (Hall, 1990, pp. 222-236). Öznelliklerimiz ise başkalarıyla olan diyalogumuzla şekillenmektedir. Hall fiziksel olarak öznelliklerimizin başkasıyla olan sorunlu ve asla tamamlanamayan bilinçsiz diyalogla oluştuğunu, kimliğimizin sabit bir içsel özü olmadığını söylemektedir (Hall, 2017, p. 308). Bireyin kendisine dair baş edemediği kötü hisleri başkalarına yansıtması fobinin, ötekileştirmenin nihayetinde ırkçılığın temel mekanizmasını oluşturmaktadır. Ancak içinde bulunulan bağlamın dışına çıkıldığında inşa edilen mit de geçerliğini yitirmektedir. Hall'un Bakhtin'den aktardığı şekliyle, anlam sabit değildir, bir grubun sorumluluğunda / tekelinde değildir diyalojiktir (Hall, 2017, p. 305).

İrksal farka dayanan söylem de temel olarak ben ve öteki arasında kurulan ikili karşıtlıklar sistemi tarafından oluşturulmaktadır. Uygarlık, kültür, akıl ve sosyal kurumlar beyaz olmakla ilişkilendirilirken; vahşilik, doğa ve içgüdü de siyahıyla ilişkili tanımlanır. Karşıtlıklar biyolojik ve bedensel özellikleri kapsayacak şekilde inşa edilir (Hall, 2017, p. 314). Kölelik döneminde ırksal farka dair popüler temsillerde siyahilerin doğalarından ötürü tembel, ilkel ve kültürsüz olduğuna dair temalar hâkimdi. İrksal farklılığı doğallaştırmayı, sabit ve değişmez kılmayı amaçlayan söz konusu temsiller günümüzde de varlığını sürdürmektedir; “mutlu yerliler’ vardır: kafasının içinde bir beyin yokmuş gibi görünen ama beyazları eğlendirmek için bütün gün şarkı söyleyen, dans eden ve şakalar yapan (...) Bu onların ‘gerçek doğasıydı’ ve ondan kaçamazlardı” (Hall, 2017, p. 316). Temsiller, farkı doğallaştırmak ve sabitlemek için klişeleştirmeye başvurur. Klişeler; “bir kişi hakkında birkaç ‘basit, canlı, kolay hatırlanan, kolayca kavranan ve geniş ölçüde tanınan’ özelliği alıp kişi hakkındaki her şeyi bu özelliklere indirger, onları abartır ve basitleştirir, böylece sonsuza kadar onları değiştirmeden ya da geliştirmeden sabitler” (Hall, 2017, p. 333). Klişeleştirme kültürün sınıflandırma sistemini yani simgesel düzeni koruma amacına hizmet eder.

Hall’un klişeleştirme kavramı Roland Barthes’in mit açıklamasıyla paraleldir. Barthes’a göre mitlerin ana işlevi tarihi doğallaştırmaktır (as cited in Fiske, 2003, p. 119). Mitler belirli bir tarihsel dönemde egemen olan toplumsal sınıfın ürünüdür. Mitlerin “yaydıkları anlamlar bu tarihi beraberlerinde taşırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamların tarihsel ya da toplumsal değil doğal olduğunu vurgulamaları gerekmektedir” (as cited in Fiske, 2003, p. 119). Barthes’in mit kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde siyah / beyaz eşitsizliğinin sürmesi için siyahilere tembel, ilkel, kültürsüz ve benzeri özelliklerin yüklenerek doğallaştırıldığı açıklık kazanır. Mitler kökenlerini ve siyasal toplumsal boyutlarını gizlerler. Mitlerin gizimini çözerek onları tarihsel bağlama oturtmak sosyo-politik işleyişlerini açığa çıkarır (Fiske, 2003, p. 119). Benzer biçimde Hall’a göre de egemen temsil rejimine karşı çıkmak ve onu değiştirmek mümkün ve gereklidir (Hall, 2017, p. 348).

AMAÇ VE YÖNTEM

Ryan ve Kellner “Hollywood sinemasının ve kullandığı temsil göreneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde bir işlevi olduğunu” belirtirler (2010, p. 17). Sinema filmleri anlatı yapıları, olay örgüleri ve kahramanları aracılığıyla “seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını

benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır” (Ryan & Kellner, 2010, p. 18). Bu bağlamda, Hollywood sinemasına ait örneklerde, kölelik ve iç savaş döneminde yazılan öykülerdeki stereotiplerin meşrulaştırdığını söylemek mümkündür. Siyahi erkek karakterlerin kahraman /lider konumunda yer alması mümkünken, siyahi kadın karakterler sürekli olarak birkaç istisna dışında aynı rollerde yer almayı sürdürmüşlerdir. Bu nedenle özdeşleşme imkânı sunmamaktadırlar. *Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi* adlı filmler, 2010 sonrası ana akım Hollywood sinemasında siyahi kadınların hakları için mücadele veren tarihsel figürlerin hayatlarını konu edinen ve söz konusu tarihsel figürlerin yaşanmış deneyimlerine, gerçek olaylara yer verdiği için betimsel yöntemle incelenmek üzere seçilmişlerdir.

Amaç

Kadınlık miti bağlamında bakıldığında siyahi kadınların bir anomali olması onların kültürel ürünlerdeki temsillerinde kendisini göstermektedir. Sadece cinsellikle ilişkili ya da imkânsız başarıyan süper kadın ve mammy stereotiplerine hapsolmuşlardır. Bu bağlamda çalışmanın araştırma sorularını şu şekilde ifade etmek mümkündür: *Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi* adlı filmlerdeki başkarakterlerin temsilleri:

- 1) Irksal farklılığı kültürel bir inşa olarak mı yoksa sorgulanamaz sabit bir öz olarak mı ele almaktadırlar?
- 2) Siyahi kadınlar hakkında 19. yüzyıldan bu yana geçerliliğini koruyan stereotipleri sürdürmekte midirler?
- 3) Arzu ve bakışın sahibi midir ve izleyici için özdeşleşme olanağı sunmakta mıdır?

Yöntem

Gizli Sayılar, Harriet ve Düşmanların En İyisi adlı filmler, 2010 sonrası ana akım Hollywood sinemasında siyahi kadınların hakları için mücadele veren tarihsel figürlerin hayatlarını konu edinen ve söz konusu tarihsel figürlerin yaşanmış deneyimlerine, gerçek olaylara yer verdiği için incelenmek üzere seçilmişlerdir. Filmlerin incelenmesinde betimsel yöntem kullanılmıştır.

Stuart Hall okumalarından fark, farkın inşası ve klişe kavramları örnek olarak seçilen üç filmi ele almak için kullanılacak olan değişkenleri oluşturmaktadır. Klişeleştirme kültürün sınıflandırma sisteminin korunmasına hizmet eder. Siyahi kadın karakterlere

dair temel klişeleştirmeler trajik mulatto, mammy, jezebel, sapphire ve duygusuz /âşık olmayan imkânsız başaran süper kadın olarak sırlanmaktadır. Ele alınan filmlerde, sıralanan stereotiplerin varlıkları sorgulanacaktır.

Bell Hooks okumalarından ise kitlesel medyadaki temsillerin, siyahi kadınların kendilerini gündelik hayatta özne olarak inşa etmesini olumsuz biçimde etkilediği, siyahi kadınların değersiz ve nesneleşmiş hissetmelerine neden oldukları ve onların bakma ilişkilerinin yapısını da belirledikleri tespitinden hareketle; seçilen üç filmdeki kadın karakterlerin olumlu ve güçlü bir özne konumuna sahip olup olmadıkları sorgulanacaktır (Hooks, 1992, p. 127). Özne konumu, kullanılacak değişkeni oluşturmaktadır.

BULGULAR

Bu bölümde *Gizli Sayılar*, *Harriet* ve *Düşmanların En İyisi* adlı filmlerdeki siyahi kadın karakterler Stuart Hall'un temsil, fark, farkın inşası ve klişe değişkenleri ve Bell Hooks'un çerçevesini çizdiği özne konumu değişkeni bağlamında analiz edilmektedir.

Harriet, 1822-1913 yılları arasında yaşamış olan Harriet Tubman'ın hayatının 1849-1863 yılları arasındaki bölümünü konu almaktadır. Harriet Tubman, Davis'e göre ırkından birçok kadının sahip olduğu gücü, azmi dışavurmuş ve köleliğe tutkuyla karşı çıkmıştır. (Davis, 1994, p. 41). Tubman Güney ve Kuzey eyaletleri arasında yaptığı yolculuklarda yüzlerce kölenin Kuzey'e kaçmasına liderlik etmiştir. *Gizli Sayılar* ve *Düşmanların En İyisi* adlı filmler Sivil Haklar Hareketi olarak anılan dönemde geçmektedir. Söz konusu dönem 1950'li yıllarda başlamıştır, 1964 yılında kamusal alanlarda ırk ayrımcılığına son veren Sivil Haklar Kanunu'nun çıkmasına neden olmuştur. Siyahiler 1965 yılında oy vermenin de aralarında bulunduğu birçok temel hakkı kazanmıştır. *Gizli Sayılar* filminin karakterleri Katherine G. Johnson, Dorothy Vaughnan ve Mary Jackson NASA'da matematikçi ve mühendis olarak çalışmışlardır. *Düşmanların En İyisi*, Güneyin tanınmış sivil haklar aktivistlerinden Ann Atwater'ın aşırı sağcı yerel lider C. P. Ellis ile 1971 yılında Durham'da siyahi çocukların, beyazların okullarına entegre edilmesi için düzenlenen çalıştayda birlikte çalışmalarını anlatmaktadır.

***Gizli Sayılar*'da Farkın İnşası ve Klişelerin Sorgulanması**

Gizli Sayılar NASA uzay programında çalışan beyaz erkek karakterlerin ağırlıkta olduğu bir atmosfer oluşturur. Böylece Hall'a atıfla farkın cinsiyet kavramıyla kesişim

içinde ve güç sorunlarıyla ilişkili olduğunu görmek mümkün olur (Hall, 2017, p. 302). *Gizli Sayılar*'da fark ve buna bağlı olarak siyahi fobisi mekân üzerinden temsil edilmektedir. Siyahilerin bir arada olduğu, toplandığı ev ve kilise gibi mekânlar ferah, renkli temsil edilirken; NASA koyu renklerin hâkim olduğu havasız, dar, klostrufobik bir mekân olarak temsil edilir. NASA'da düzenlenen törenlerde siyahi ve beyazların ayrı durması, siyahilere ait tuvaletlerin ayrı olması, beyazların çalıştığı birimlerde siyahilerin yer almaması, siyahilerin kahve demliklerinin ayrı olması, siyahilerin daha az maaş alması, yönetici konuma yükselmemişleri siyahi fobisini görünür kılan, ötekileştirme mekanizmasını inşa eden öğeleri oluşturmaktadır. Katherine G. Johnson, Dorothy Vaughnan ve Mary Jackson birçok sahnede, tamamı beyaz erkeklerden oluşan mizansenlerde tek kadın olarak konumlanırlar. Katherine'nin çalıştığı mekanda ve katıldığı toplantı sahnelerinde, Mary'nin ise eğitim hakkı için çıktığı mahkeme salonunda ve akşam derslerine katıldığı lisede geçen sahnede bu durum özellikle vurgulanır. Katherine, Dorothy ve Mary içinde buldukları ırksal ve toplumsal cinsiyet farkı üstüne kurulu olan ilişkileri mesleki becerilerini kanıtladıkları sürecin sonunda dönüştürmeyi başarırlar. İnsanlar arası ilişkilerin sabit olmaması, Hall'un Bakhtin'e atıfla anlamın diyalojik olduğunu değişebileceğini söylemesiyle uyumludur (Hall, 2017, p. 305). Film, NASA yöneticisinin tuvalet tabelasını kırması ve savcının Mary'yi beyaz okuluna kabul etmesi örneğinde olduğu üzere değişimi getirecek olanların yönetici / karar alıcı konumundaki erkek karakterler olduğunu söylemektedir. Mary mahkemede yaptığı konuşmada kendisine beyaz okulunda eğitim hakkı veren savcıcıyı eyalet bazında verdiği kararın ilk oluşu nedeniyle Amerika'nın uzaya giden ilk astronotuna benzetir. Böylece siyahi beyaz eşitliği Amerika'nın uzaya gitmesiyle denk bir eylem olarak sunulmuş olur. *Gizli Sayılar*'da Katherine G. Johnson, Dorothy Vaughnan ve Mary Jackson'ın filmin başından itibaren kendilerini mesleklerine ve Amerika'nın başarısına adadıkları gösterilir. Karşılaştıkları ırk ve cinsiyet ayrımına aldırmandan azimle çalışırlar. İmkânsız başarılarının altının çizilmesi nedeniyle süper kadın stereotipinin özelliklerine sahiptirler. Ancak söz konusu stereotipin duygusuz ve âşık olmayan özelliklerini taşımazlar bu nedenle süper kadın stereotipini aştıklarını söylemek mümkündür. Katherine, Dorothy ve Mary'nin siyahi kadın klişelerinin dışına çıkan yenilikçi karakterler olduğu söylenebilir.

Gizli Sayılar'da Siyahi Kadınların Özne Konumunda Yer Alması

Gizli Sayılar filminde Katherine G. Johnson, Dorothy Vaughnan ve Mary Jackson karakterleri, Harriet Tubman'la benzer biçimde kendilerinin ve çevrelerindeki insanların

hayatlarında değişim yaratmayı başaran özneler olarak sunulurlar. Cinsiyetsiz ya da eril değildirler, sıkça dans eder, eğlenir ve sevdikleri insanlarla vakit geçirirler. *Gizli Sayılar*'da Katherine, Dorothy ve Mary, Hooks'un belirttiği biçimde arzuya ve bakışa sahip karakterlerdir (Hooks, 1992, p. 118). İzleyici de onların arzusunu ve bakışını paylaşmaktadır. İzleyici üç kadın karakterin bakış açısından Jim Johnson karakterine bakar ve Katherine onunla nişanladığında mutlu olur. Benzer biçimde, Friendship 7 görevi kapsamında astronotlar NASA'yı ziyaret ettiğinde kamera Katherine, Dorothy ve Mary'nin bakış açısından astronotları göstermektedir. Astronotlardan John Glenn törende beyaz NASA çalışanlarından uzakta duran siyahilerin yanına geldiğinde izleyicinin karakterlerle özdeşleşerek mutlu olmasına neden olmaktadır. Film; birçok sahnede izleyicinin Katherine ve Mary'nin bakış açısında konumlanmasını sağlayarak, Katherine ve Mary arzuladıkları / baktıkları hedeflere ulaştıklarında izleyicinin de mutlu olmasını sağlayan bir bakış ve özdeşleşme mekanizmasına sahiptir. Katherine, Dorothy ve Mary'nin gündelik hayatlarına dair sıradan gerçek sorunları vardır, iç dünyalarına tanıklık etmek mümkündür. Ev kadını, çalışan kadın, dostluk kuran ve eğlenen renkli kadın karakterler olarak temsil edilirler. İzleyici onlarla özdeşleşerek onlar için hem mutlu olur hem de üzülür.

Harriet'te Farkın İnşası ve Klişelerin Sorgulanması

Harriet filminde siyahi ve beyaz ayrımı ötekileştirme aracılığıyla ve ötekileştirme de dil aracılığıyla inşa edilmektedir. Giriş bölümünde, Harriet Tubman ve ailesinin sahibi olan Gideon Brodess karakteri yaptığı konuşmada siyahileri domuzlarla denkleştirir. Bu konuşma ırkçılığın mantığını ortaya koyar niteliktedir, beyazlar siyahilerin kendilerinden aşağı konumda yer aldığını meşrulaştırmak için siyahileri bir mit inşa ederek ötekileştirmek, insan olmadıklarını iddia etmek ve onlardan öğrenmek zorundadırlar. Tubman, Philedelphia'ya geldiğinde toplumsal ilişkilerin değişimini, sabitlenemez olduğunu insanların birbirlerine hitap etme biçimlerinin değişmesinde görmek mümkündür. Anlamı yaratan, şartlara göre değişim gösteren kültür ve buna bağlı olarak ilişkilerdir. Filmde, Maryland ve Philedelpia eyaletleri karşıt konumlanır. Benzer biçimde kölelerin doğuştan tembel ve cahil olduğuna dair mit de yapı bozuma uğratılır. Maryland'da plantasyonda yaşayan köleler eğitimsizdir, Tubman okuma yazma bilmemektedir. Bu durum da içinde yaşanan koşulların ürünüdür, Philedelphia'da özgür doğmuş ya da özgürlüğünü kazanmış siyahiler eğitilmiş birer kentli görünümüne sahiptir. Film hiçbir şeyin doğuştan gelen özelliklerden kaynaklanmadığını, yaşanan yer ve şartlara göre özne olma halinin de değiştiğini açık biçimde gösterir. Farkın ve öznenin dille inşa edildiğine dair diğer bir gösterge, karakterin kölelikten kaçtıktan sonra Minty ismini

bırakıp kendisine annesinin ismi Harriet'i seçmesidir. Yeni ismiyle birlikte siyahi kadına dair yerleşik kültürel imgelemdeki köle görünümü de değişir. Sıradan özgür bir siyahi kadın görünümüne sahip olur. Böylelikle karakterin yeniden doğduğunu söylemek mümkün olur. *Harriet* bir kahramanlık ve kendini adama öyküsüdür. Harriet'in köleleri özgürleştirmek için yaptığı yolculuklarda William'ın Harriet'den daha fazla korktuğu, heyecanlandığı gösterilir. Bu çerçevede Harriet Tubman karakteri ideallerini ön plana koyan, aşık olmayan, imkansız başarılar süper kadın olarak konumlanır. Harriet karakteriyle görünüş olarak karşıt biçimde konumlanan Mary karakteri ise jezebel stereotipinin özelliklerini sergiler. Mary'nin, ilk gösterildiği sahne William'ın bakış açısı üzerine kuruludur, arzu nesnesi olarak temsil edilir. Film noir türünün ışıktandırma özelliklerine sahip bir sahne düzenlemesi ile femme fatale imgesi yaratır. Mary karakterinin izleyicinin tanıklık ettiği uzun bir şiddet sahnesinde öldürülmesi de femme fatale /jezebel stereotipinin cezalandırılmasıyla ilişkilidir. Mary'nin öldürülme sahnesi filmde tanıklık edilen tek ölüm sahnesidir.

***Harriet*'te Siyahi Kadınların Özne Konumunda Yer Alması**

Harriet Tubman'ın kitlesel medyada yaygın olarak yer alan fotoğrafı hayatının son döneminde çekilmiş, yorgun, üzgün belirsiz bir imgedir. Filmse, Tubman'ın aktif olduğu, kendi hayatına ve çevresindeki hayatlara yön verdiği kısaca eylemlilik halinde bir özne olduğu gençlik dönemini konu edinmektedir. Tubman sıkça koşarken, etrafındaki köleler için mücadele ederken gösterilir. Bu bağlamda filmde sunulan cesur, değişim yaratan siyahi kadın imgesi, Harriet Tubman'ın kitlesel medyada hakim/yerleşik durumdaki pasif yorgun imgesiyle tezat oluşturmaktadır (İto, 2019; Solly, 2019). *Harriet*, siyahi kadın izleyicinin kendisini değişim yaratma gücüne sahip bir özne olarak inşa etmesine olanak sağlayan bir figür sunmaktadır. Harriet amacına odaklanmış bir kahraman olarak temsil edilmektedir, Harriet Tubman; Hooks'un belirttiği biçimde, siyahi kadın izleyicinin bağlantı kurabileceği bir figürdür, arzu ve bakışa sahiptir (Hooks, 1992, p. 118). Köleleri özgürleştirmek için yaptığı yolculuklarda izleyici onunla özdeşleşmektedir. Diğer yandan çoğunlukla eril bir görünüme sahiptir. Karakter kölelikten kaçmadan önce Minty ismine sahipken evlidir, duygusal bir ilişki içindedir. Eşini sevdiği filmin başındaki birkaç sahnede gösterilir. Ancak kölelikten kaçtıktan sonra kahraman olarak yeniden doğmasına ve yeni bir isim almasına paralel biçimde eril bir görünüm taşımaya başlar. Film, Harriet Tubman'ı Kölelikle Mücadele Derneği'nde çalışan Mary karakteri ve derneği yöneten William karakteri ile dişil ve eril olma bağlamında kıyaslayan bir zemin oluşturmaktadır. Harriet ve Mary pek çok kez aynı kadrada birlikte görüntülenir. Mary, Harriet'ten daha

alımlı ve bakımlıdır, dişil görünümüne sahiptir. Mary, Harriet'i "tanıdığım herhangi bir erkeğin çok daha ötesindesin" sözleriyle över. Böylece filmde Harriet'in dişil eril karşıtlığı bağlamında erille ilişkili olduğu somut biçimde ifade edilir. Bu durum tarihsel bağlamda siyahi kadınların cinsiyetsiz ve eril bir imgeye sahip olmalarını, anomali olarak algılanmalarını pekiştiren bir temsildir. Kölelik geçmişi olmadığı için daha dişil bir imgeye sahip olduğu ima edilen Mary karakterinin, yoğun şiddete maruz kaldığı bir sekansın sonunda öldürülmesi Hooks'un bakış açısına göre, imgeye şiddet uyguladığı için siyahi kadın izleyicinin bakma ilişkisi kurmasına engel teşkil etmektedir (Hooks, 1992, pp. 118-120).

Düşmanların En İyisi'nde Farkın İnşası ve Klişelerin Sorgulanması

Düşmanların En İyisi, *Gizli Sayılar*'da olduğu gibi farkı ve buna bağlı olarak siyahi fobisini mekân üzerinden inşa etmektedir. Filmin giriş bölümünde, siyahilerin yaşadığı toplu konutlarla ilgili sorunların konuşulduğu mahkeme sahnesinde beyazlar oturmakta siyahilerse salonun arkasında ayakta durmaktadırlar. Siyahi çocukların okulunda çıkan yangının tartışıldığı belediye toplantısı sahnesinde siyahiler ve beyazlar birbirlerinden ayrı oturmaktadırlar. Yanı sıra *Harriet* filminde köle sahiplerinin siyahileri ikincilleştirmek adına inşa ettikleri nefret söylemi ve pratikleri de *Düşmanların En İyisi'nde* siyahilerle aynı masada oturmamak ve yemek yememek, siyahilere benzin satmamak, siyahilerin elini sıkmamak, siyahilere güvenmemek, iş yerinde siyahi çalıştıran bir beyazı garipsemek ve sorgulamak eylemlerinde kendisini gösterir. Siyahi bir karakterin başkanlığında düzenlenen çalıştay süresince beyazlar yan yana oturmaya dahi tahammül edemedikleri siyahilerle diyalog kurmaya mecbur kalır ve diyalog kurmayı öğrenirler. Filmin sonunda C. P. Ellis'in yaptığı konuşma Hall'un ifadesiyle "başkasını ırksallaştırma"nın (Hall, 2017, p. 309) mantığını ortaya koymaktadır. C. P. Ellis, alt sınıf üyesidir ve yoksuldur, bir yapının parçası olmayı, aidiyet duymayı ister bunu yapabilmesinin şartı siyahilerden nefret etmektir. Fark belli koşullara, yapılara hizmet etmesi için daima inşa edilen bir kurgudur. Irk mutabakat türü altında anılan filmde C. P. Ellis karakterinin dönüşümü anlatı yapısında üç aşamada gerçekleşmektedir. İlk aşama Ann Atwater'ın ona yardım etmesi bu sayede siyahiler hakkındaki önyargılarının yıkılmasıdır. Atwater ve C. P. Ellis arasında eşitler arası bir ilişki yoktur Atwater, C. P. Ellis karakterinin takdirini kazanır (Brody, 2019). İkinci aşama C. P. Ellis'in siyahi vatandaşların Vietnamlı'da Amerika için savaştıklarını duyması / fark etmesi ve siyahileri takdir etmesidir. Üçüncü aşama ise Atwater'ın kızıyla tanıştığı sahnede çocuğun bakış açısından korku figürü olduğu ile yüzleşmesidir. *Düşmanların En İyisi'nde* sivil haklar aktivisti Ann Atwater da *Harriet* ve *Gizli Sayılar* filmlerindeki

karakterlere benzer biçimde kendisini işine adanmış hırslı bir karakterdir. Ancak film; Atwater'ı karakter olarak ele almamakta, mammy ve sapphire stereotiplerinin özelliklerine indirgemektedir. Fiziksel görünümü Saartje Baartman'ı andırmaktadır. Ann Atwater henüz filmin ilk sahnesinde asabi ve saldırgan bir kadın olarak temsil edilmektedir. İzleyicinin Ann Atwater'ı gördüğü ikinci sahnede de birini ikna etmek için yine öfkeyle bağırarak ve nefessiz biçimde konuşmaktadır. Asabi ve saldırgan hareketleri nedeniyle birçok sahnede küçük düşmektedir. Ann Atwater çalıştay yöneten siyahi erkek tarafından "çok konuşur hiç dinlemez" ifadesiyle betimlenmektedir. Williams'ın dikkat çektiği gibi Ann Atwater'ın öfkesinin nedeni gösterilmediği gibi Atwater öfkeden ibaret bir insana indirgenmekte, öfkesi nedeniyle karikatürize edilmektedir (Williams, 2020). Ann Atwater filmin ana konusunu oluşturan çalıştayın geçtiği sahneler dışında özel alanında yani evinde gösterilmemektedir, iç dünyasına duygularına tanıklık etmek mümkün değildir, arzusu ve bakış açısı filmde yer almamaktadır.

Düşmanların En İyisi'nde Siyahi Kadınların Özne Konumunda Yer Alması

Düşmanların En İyisi'nde filmin öznesi C. P. Ellis'tir. İzleyici bir karakter olarak onun aile ilişkilerine, iç dünyasına, zaaflarına tanık olmakta; yolculuğunu ve değişimini izlemekte, onunla özdeşleşmektedir. İzleyici, anlatının sonunda siyahi ve beyaz öğrencilerin entegrasyonu için evet oyu vermesiyle birlikte onun için mutlu olmaktadır. Film, C. P. Ellis'in bakış açısı ve onun arzuları üzerine kuruludur. Ann Atwater ise C. P. Ellis'in dönüşümü için kullanılan anlatısal bir araç işlevi görmektedir. Çocuk sahibi yalnız yaşayan bir kadın olan Ann Atwater iki boyutlu bir tipleme olarak sunulmaktadır. Atwater'ın temsili, Harriet'te karakterin kölelikten kaçtıktan sonraki cinsiyetsiz eril görünümünü andırmaktadır. Yalnız yaşayan, sadece amacına odaklanmış, film boyunca soluk / pastel renkli geniş elbiseler giyen Atwater; siyahi kadınların tarih boyunca cinsiyetsiz ve eril bir imgeye sahip ve anomali olarak algılanmalarını pekiştiren bir temsildir.

Atwater'ın bakış açısı çekimlerine çok az yer verilmektedir, yer verildiğinde ise Atwater'ın bakışının C. P. Ellis'e dönük olduğu görülmektedir. Atwater birçok sahnede C. P. Ellis'e bakmakta, onu gözetlemekte, gizlice dinlemektedir. Onun onayını kazanmayı, onu mutlu etmeyi arzulamaktadır. Atwater'ın, C. P. Ellis'in zihinsel engelli oğlu Larry'nin özel bakım kliniğinde tek başına bir odada kalmasını sağlayarak C. P. Ellis'in takdirini kazanması filmin olay örgüsünü nihayete erdiren dönüşümü beraberinde getirmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Hollywood filmlerinde siyahi temsilleri stereotiplere sıkışmış durumdadır. Erkek oyuncular için durum süreç içerisinde olumlu yönde değişim göstermiş, erkek oyuncular izleyicilerin özdeşleşebileceği kahraman rollerinde oynamaya başlamışlardır. Ancak siyahi kadın oyuncular çeşitlilik oluşturmamayan ve bu nedenle karakterlerin iç dünyasına tanık olmanın mümkün olmadığı benzer rolleri canlandırmaktadırlar. İzleyici arzuya ve bakışa sahip olmayan, özne konumunda bulunmayan, bakılması ve arzulanır olmayan siyahi kadın karakterle bağlantı kuramamakta ve özdeşleşmemektedir. Siyahi kadınların stereotipik temsilleri temel olarak kölelik ve iç savaş döneminde biçimlenmiştir. Siyahi kadınlardan eril bir görünüm sergilemeleri beklendiği için imgeleri erillikle ilişkilendirilmişlerdir. 19. Yüzyıl kadınlık ideolojisi bağlamında bakıldığında; siyahi kadınlar anomali olarak görülmüşlerdir. Bu durum siyahi kadınların kendilerine dönük algılarını olumsuz biçimde etkilemiştir. Siyahi kadın izleyiciler öfkeli eril özelliklere sahip ya da tamamen cinselleştirilmiş stereotiplerle aralarına mesafe koymuşlar ve söz konusu stereotipleri sorgulamışlardır. Siyahi kadınların tarihsel özne olarak konumlandığı, kendilerini özne olarak inşa etmesini olumlu biçimde etkileyecek, özdeşleşme olanağı sunan temsillerin filmlerde yer alması önemlidir.

Bu amaçla *Gizli Sayılar*, *Harriet* ve *Düşmanların En İyisi* biyografik niteliklere sahip oldukları, tarihsel figürlere, yaşanmış deneyimlere ve gerçek olaylara yer verdikleri için seçilmişlerdir. Çalışma kapsamında, *Gizli Sayılar*, *Harriet* ve *Düşmanların En İyisi*'nde anlatının merkezinde yer alan kadın karakterlerin kölelik ve iç savaş döneminde yazılan öykülerden günümüze dek devam eden trajik mulatto, mammy, jezebel, sapphire ve duygusuz /âşık olmayan, imkânsız başarıları süper kadın stereotipleri çerçevesinde yer alıp almadıkları araştırılmıştır. Kadın karakterlerin izleyicinin özdeşleşmesinin mümkün olduğu olumlu birer özne konumunda yer alıp almadıklarını araştırmak, çalışmanın ikinci amacını oluşturmuştur. Kadın karakterlerin özne konumunda yer alıp almadığı sorgulanırken kölelik ve iç savaş döneminde inşa edilmiş cinsiyetsiz ve eril, kısaca kadınlık miti bağlamında birer anomali olarak gösterilip gösterilmedikleri de araştırılmıştır.

Gizli Sayılar ırk ve cinsiyet farklılığının mekân üzerinden inşa edildiğini gösterirken, karar alma konumundaki erkeklerin değişimi getirebileceğini söylemektedir. Film, sivil haklar hareketi dönemini anlatının dışında bırakmakta ve karakterlerini Amerika Birleşik Devletleri'nin uzaya gitmesi amacıyla birleştirmektedir. *Gizli Sayılar*'ın üç kadın karakteri

ülkelerinin uzaya gitme amacına kendilerini adadıklarını ispat ederek, iş arkadaşlarının saygısını kazanarak, ırk ve toplumsal cinsiyet farklılığını dönüştürmekte ve yeniden inşa etmektedirler. Filmin kadın karakterleri, imkânsız başarıyan süper kadın stereotipi ile benzerlikler taşımaktadırlar. Ancak, gündelik hayata dair sıradan sorunların içerisinde gösterilmektedirler. İzleyici iç dünyalarına tanıklık etmektedir, arzunun ve bakışın taşıyıcısı olarak izleyicinin özdeşleşmesine olanak sağlayan özne konumunda yer almaktadırlar. *Harriet*, ırk farklılığının dilde ve mekânda inşa edildiğini göstermektedir. Karakterin yaşadığı iki farklı mekân aracılığı ile kültürün yaşanan mekâna göre değiştiğini ve davranışları biçimlendirdiğini ortaya koymaktadır. Film, önemli tarihsel bir figür olan Harriet Tubman'ın kültürel bellekteki yerleşik imgesini, günümüz izleyicisinin kendisini güçlü özneler olarak inşa etmesini sağlayacak dinamik bir figürle değiştirmektedir. Arzunun ve bakışın taşıyıcısı olarak, izleyicinin özdeşleşmesine olanak sağlayan özne konumunda yer almaktadır. Yanı sıra Tubman karakteri imkânsız başarıyan süper kadın stereotipinin özelliklerine sahiptir, eril bir görünüm taşımaktadır. Filmde Mary karakterinin jezebel stereotipi özelliklerine sahip olması ve bir cezalandırılma biçimi olarak işkence ile öldürülmesi izleyicinin özdeşleşme sürecini zedeleyen bir unsurdur. *Harriet*'in, ele alınan diğer iki filmde farkı dönemsel bağlamı filmsel evrenin dışında bırakmayışıdır. Güney ve Kuzey eyaletleri arasında köleliğe bakışın farklarını görmek mümkün olduğu gibi, Tubman'ın İç Savaş sırasında konfederasyona karşı verdiği mücadelede özne olarak konumlandığı da gösterilmektedir. *Düşmanların En İyi*, ırk farklılığının dilde ve mekânda inşa edildiğini göstermektedir. Film Ku klux klan'ın yerel lideri C. P. Ellis'i konu edinmesine rağmen konusunu karakterle sınırlandırmakta, Ku klux klan'ı ve siyahilere dönük şiddet eylemlerini anlatı dışında bırakmaktadır. *Düşmanların En İyi*, Ann Atwater'ı mammy ve sapphire stereotiplerinin özelliklerine hapsedmekte ve karikatürize etmektedir. Cinsiyetsiz ve eril bir karakter olarak sunulan Atwater, izleyiciye özdeşleşme imkânı sunan özne konumunda yer almamaktadır. Görsel kültürde, televizyon dramaları ve sinema filmlerinde siyahi kadınların temsillerine dair yapılan literatür çalışmaları; siyahi kadınların çoğunlukla erkeklerle ilişkileri üzerinden aşırı cinselleştirilmiş olarak temsil edildiklerini, bir sevgi ilişkisi içerisinde yer almaya layık görülmediklerini belirtmektedirler (Manatu, 2003; Gammage, 2015). *Gizli Sayılar*, *Harriet* ve *Düşmanların En İyi* kadın karakterlerin erkeklerle ilişkilerine değil amaçlarına odaklanmakta ve onları cinselleştirilmiş birer nesne olarak temsil etmemektedir. *Düşmanların En İyi* filminin başkarakteri Ann Atwater dışında diğer tüm karakterler sevgi ilişkisine layık görülen, sevgi ilişkisi içinde yer alan kadınlardır. Atwater ise cinsiyetsiz, öfkeli ve yalnız çizilmiş bir karakterdir. Jumoke ve Terry ise siyahi kadınların temsillerinde mammy, jezebel ve sapphire stereotiplerinin sürdüğünden söz etmektedirler (2016; 2018). *Gizli Sayılar* siyahi kadınlara

dair yerleşik stereotipleri kırmaktayken, *Harriet*'te Mary karakteri jezebeldir ve olay örgüsü bağlamında cezalandırılır. *Düşmanların En İyisi* filminde ise Ann Atwater sapphire stereotipini sürdürmektedir. Terry ayrıca siyahi kadınların başarısızlık öyküleri çerçevesinde negatif sunulduklarından ya da ailenin tüm yükünü sırtlamak zorunda olup, bu yükün altından başarıyla kalkamadıklarından söz etmektedir (2018). *Gizli Sayılar*'ın üç kadın karakteri ve Harriet Tubman bir başarı öyküsünde yer aldıkları için olumlu, izleyiciye ilham veren örnekler olarak kabul edilebilir. Ancak Ann Atwater yalnız yaşayan yoksul bir anne ve aynı zamanda aktivist rolleri ile sunulur. Atwater, üstlendiği bu rolleri taşımaktan yorgun düşmüş bir kadın olarak temsil edilir.

2010 sonrasında çekilmiş *Gizli Sayılar*, *Harriet* ve *Düşmanların En İyisi* adlı filmler; tarihte yer alan kadın figürlerin yaşanmış deneyimlerine ve gerçek olaylara yer vererek, siyahi kadın karakterlerin kurmaca (fiction) öykülerde yer almasına dair Hollywood geleneğinin değişmekte olduğunu gösterdikleri için önemlidirler. Yanı sıra Manatu'nun (2003, p. 43) Hollywood anlatı kalıplarında siyahi kadın karakterlerin iç dünyasının yansıtılmaması nedeniyle onlarla özdeşleşmenin mümkün olmadığına, gerçek sorunları olan gerçek insanlar olarak temsil edilmediklerine dair tespitinin, ele alınan üç filmde kırılması önemlidir. *Gizli Sayılar* ve *Harriet* karakterlerini amaçlarına odaklanmış biçimde sunarken, aynı zamanda iç dünyalarında yaşadıkları çelişiklere, hayal kırıklıklarına da yer vermektedirler. *Düşmanların En İyisi* ise, izleyicinin Ann Atwater'ın iç dünyasına tanık olmasına fırsat sunmasa bile, sivil haklar döneminde mücadele vermiş olmasının yanında gerçek sorunları olan, gerçek bir insan olduğunu göstermesi anlamında önem taşımaktadır.

Kültürel ürünlerde kadın temsilleri sorunlu bir alana işaret etmekteyken, siyahi kadın temsilleri toplumsal cinsiyet ve ırkın kesişimi nedeniyle daha da sorunlu bir alana işaret etmektedir. Çalışma kapsamında ele alınan siyahi kadın karakterler, Amerika tarihinde yer alan ve verdikleri mücadele ile öne çıkan figürlerdir. Tarihin akışını değiştirmeyi başarmış siyahi kadın figürlerin, hayatlarını konu alan söz konusu filmlerde kadın karakterler; özne konumunda yer almakta ve stereotiplerin sınırlarını zorlamaktadırlar. Bu nedenle, çalışmada ortaya koyulan bilgiler ışığında; gelecek çalışmalarda korku ya da bilimkurgu gibi farklı türlere ait Hollywood filmlerinde anlatının merkezinde yer alan siyahi kadın karakter temsillerinin, izleyiciye özdeşleşme olanağı sunup sunmadığının saptanması önemli bir araştırma alanıdır. Siyahi kadın karakterlerin ele alınmasında, anlatı yapısı ve özdeşleşme kuramlarından yararlanarak, beyaz kadın karakteri merkezine alan Hollywood filmleriyle karşılaştırma yapılabileceği gibi; Afrika ülkelerinin

sinemalarında yer alan kadın karakterlerin ele alınması da verimli bir araştırma zemini sunmaktadır. Yanı sıra, Amerikan ya da Afrika sinemasından örnek olarak seçilecek filmlerin çokkültürlülük ve madun teorisi bağlamında incelenmesi de gereklidir.

ENDNOTES

- 1 Siyah ve siyahi terimlerinin kullanılması konusunda Kellner, 2013 ve Oğuz, 2019'a bakıldığında siyah ve siyahi terimlerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir. Davis, 1994; Fanon, 2016; Hall, 2017; Kirel, 2010 ve Ilgaz, 2012'de ise siyah terimi kullanılmıştır.
- 2 Bkz. Hall,2017, p. 293-361
- 3 Stuart Hall, farkın sembolü haline geldiğini belirttiği Saartje Baartman'ın hayatını ayrıntılı biçimde ele almaktadır. 19.yy başında Güney Afrika'dan İngiltere'ye getirilen ve Hottentot Venüsü adıyla Londra ve Paris'te sergilenen Baartman, kişi olarak var olmaz, parçalarına ayrılarak fetişize edilir, nesneleştirilir (Hall, 2017, p. 344).
- 4 Bu konuda bkz. Davis, 1994, pp. 39-41
- 5 Sapphire karakterinden "Bell Hooks'ta Sinema İzleyicisi ve Bakış" başlığında ayrıntılı biçimde söz edilecektir
- 6 Filmin adının Türkçe çevirisi yapılmamış
- 7 Hooks burada 1955 yılında on dört yaşındayken beyaz bir kadına bakması sebep gösterilerek öldürülen Emmet Till'i örnek vermektedir.
- 8 Filmin iki ayrı versiyonunda karakterlerin isimleri farklıdır. John Stahl (1934) yorumunda Delilah ve Peola iken Douglas Sirk (1959) versiyonunda Annie Johson ve Sarah Jane'dir.
- 9 Kapak görseli için bkz. Kelly, M.L. (2017, October 20).
- 10 Söz konusu görsel için bkz. Michelle Obama'lı kapağa 'ırkçılık' tepkisi <https://t24.com.tr/haber/michelle-obamali-kapaga-irkcilik-tepkisi,211805>
- 11 "Virginia eyaletinde hiçbir negro kadın beyazların okulunda okumadı. Alan Shepard o rokete binene dek hiçbir Amerikalı uzaya dokunmamıştı. Ten rengimi değiştiremeyeceğime göre ilk olmaktan başka çarem yok. Bugün baktığınız davalar arasından hangisi yüzyıl sonra bile önem arz edecek? Hangisi sizi bir ilk yapacak?"
- 12 "Babam beni uyarılmıştı; oğlum favori kölen olması favori domuzun olması gibidir. Beslersin onunla oynarsın isim verirsin bir gün onu yemen ya da satman gerekir. Bunu sen de bilirsin domuz da bilir. Satman gerekirse yavru domuzlardan ayırdığın için suçluluk duymazsın. Yemen gerekirse ismini unutmalısın. Umarım bir gün ismini unutturum"
- 13 "Bu benim Klan üyelik kartım. Bu kart bana on iki yıl önce verildi. O zamandan beri cüzdanımda taşıyorum. Aslında bana bu kartı verdiklerinde ağlamıştım. Bana

erkeklerin ağlamamasının öğretildiği bir evde büyüdüm. Ama ben yine de ağladım. Ağladım çünkü hayatımda ilk defa kendimi yalnız hissetmedim. Evliydim. Bir erkek olarak, o aileye bakmam bekleniyor. Ve bunu yapmakta zorlanıyordum. Ben mücadele ettim. Sonunda başardım Artık bir şeyin parçasıydım (...) Ama benim Klan'ın başkanı olarak siyah halktan nefret etmem gerekiyor. İnsanlara siyah halktan nefret etmelerini öğretiyorum. Onların bizden daha aşağıda olması gerekiyordu. Şimdi, bunlara inanmıyorsam o zaman artık Klan'ın başkanı da olamam. Ben artık böyle düşünmüyorum”

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

REFERENCES

- Anderson, A. (2019, October 20). The black women in “Joker” have something to say. [Web log post]. Retrieved from <https://medium.com/@ashantcreates/the-black-women-in-joker-have-something-to-say-8f22277f7831>
- Brody, R. (2019, April 4). The best of enemies, reviewed: A tale of interracial friendship only slightly less offensive than green book. [Web log post]. Retrieved from <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-best-of-enemies-reviewed-a-tale-of-interracial-friendship-only-slightly-less-offensive-than-green-book>
- Davis, A. (1994). *Kadınlar ırk ve sınıf*. (İ. Çeliker, Trans.) İstanbul, Turkey: Sosyalist Yayınları.
- Doane, M. A. (1988). Remembering women: psychical and historical constructions in film theory. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 1(2), 3-14.
- Donovan, J. (2014). *Feminist teori* (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.
- Fanon, F. (2016). *Siyah deri beyaz maskeler* (C. Koytak, Trans.). İstanbul, Turkey: Encore Yayınları.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Trans.). Ankara, Turkey: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gammage, M. M. (2015). *Representations of black women in the media the damnation of black womanhood*. New York & London: Routledge.
- Hall, S. (2005). İdeolojinin yeniden keşfi: Medya çalışmalarında baskı altında tutulmanın geri dönüşü. In M. Küçük (Eds.), *Medya, iktidar, ideoloji* (pp.73-123). Ankara, Turkey: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil* (İ. Dünder, Trans.). İstanbul, Turkey: Pinhan Yayınları.

- Hall, S.(1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Eds.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). London, UK: Lawrence & Wishart.
- Hooks, B. (1992). *Black looks race and representation*. Boston, USA: South End Press.
- İlgaz, A. (2012). *Spike Lee filmleriyle siyah imgesinin Hollywood'daki dönüşümü* (PHD Thesis, İstanbul University, Institute of Social Sciences, İstanbul, Turkey). Retrieved from <https://katalog.marmara.edu.tr/eyayin/tez/T0093155.pdf>
- İto, R. (2019, October 23). Harriet tubman facts and myths: How the movie tried to get it right [Web log post]. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2019/10/23/movies/harriet-tubman-facts.html>
- July, B. (2019, October 11). In joker, black women are visible but they are not seen [Web log post]. Retrieved from <https://time.com/5696670/joker-movie-black-women-characters/>
- Jumoke, A. H. (2016). *The representation of African American women in Hollywood films* (MA Thesis, Eastern Mediterranean University, Communication and Media Studies, Gazimağusa, KKTC). Retrieved from <http://i-rep.emu.edu.tr:8080/xmlui/handle/11129/3587>
- Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları* (G. Koca, Trans.). İstanbul, Turkey: Metis Yayınları.
- Kelly, M. L. (2017, October 20). I'm just trying to make myself laugh: New yorker artist shares his cover stories [Web log post]. Retrieved from <https://www.npr.org/2017/10/20/558777025/im-just-trying-to-make-myself-laugh-new-yorker-artist-shares-his-cover-stories>
- Kirel, S. (2010). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul, Turkey: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Manatu, N. (2003). *African American women and sexuality in cinema jefferson*. North Carolina, and London: McFarland & Company.
- Michelle Obama'lı kapağa 'ırkçılık' tepkisi. (2012, Ağustos 28). [Web log post]. Retrieved from <https://t24.com.tr/haber/michelle-obamali-kapaga-irkcilik-tepkisi,211805>
- Missouri, M. A. (2015). *Black magic woman and narrative film: Race, sex and Afro-Religiosity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mulvey, L. (1997). *Görsel haz ve anlatı sineması* (N. Abisel, Trans.). 25. Kare, 21, 38-46.
- Obenson, T. (2019, April 10). The best of enemies is latest proof hollywood needs a better approach to stories about the civil rights era [Web log post]. Retrieved from <https://www.indiewire.com/2019/04/the-best-of-enemies-taraji-p-henson-sam-rockwell-racism-1202056673/>
- Oğuz, H. (2019). *Siyahi mücadele bağlamında Angela Davis'in hayatı ve kuramı arasındaki bağ* (MA Thesis, Ankara University, Institute of Social Sciences, Ankara, Turkey). Retrieved from <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/71626>
- Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik kamera*. (E. Özsayar, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Solly, M. (2019, October 30). The true story behind the harriet tubman movie [Web log post]. Retrieved from <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/true-story-harriet-tubman-movie-180973413/>
- Terry, B. (2018). The power of a stereotype: American depictions of the black woman in film media (MA Thesis, Program in Sociology, Loyola University Chicago, USA). Retrieved from https://ecommons.luc.edu/luc_theses/3709/

- Thompson, C. L. (2020): See what she becomes: Black women's resistance in Hidden Figures. *Feminist Media Studies*, 1-17. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1836012>
- Thaggert, M. (1998). Divided images: black female spectatorship and john stahl's imitation of life. *African American Review*, 32 (3), 481-491.
- Williams, H. V. (2020, February 25). The angry black woman 'it girl' [Web log post]. Retrieved from <https://medium.com/@hettie.williams/the-angry-black-woman-it-girl-a5cc784afe8f>

