

-Araştırma Makalesi-

Hollywood'da İyi Kadının Yeni Yüzleri: Film Klişelerini Tekrar Değerlendirmek

Yağmur Çağla Karakaş*
Emrah Onat**

Özet

Kültürel üretimler, üretildikleri dönemin ve toplumun egemen düşünce yapısının izini taşırlar. Dolayısıyla tekrarlanan, kalıplaşmış ve 'klasikleşmiş' denilebilecek anlatıları analiz etmek hâkim dünya görüşüne ilişkin değerlendirme yapmayı olanaklı kılar. Bu makale, Hollywood sinemasında 'iyi kadın'a dair kalıplaşmış anlatıları yeniden değerlendirerek anlatıların zaman içinde geçirdiği dönüşümleri incelemektedir. Bu perspektifte, Batı düşüncesinde kadınların nesneleştirilme sürecini ve bu sürecin Hollywood filmlerindeki yansımalarını ele alır. Klasik Hollywood sinemasında kadınların 'iyi' olarak nitelendirilmesi, genellikle erkeklerle ve aileleriyle olan ilişkileri üzerinden yapılırken 2000'li yıllarda ortaya atılan Manic Pixie Dream Girl ve The Cool Girl gibi film klişelerine bakıldığında, 'iyi kadın' olmaya ilişkin niteliklerde bazı değişiklikler olduğu görülmüştür. Ancak değişikliklere rağmen bu film klişeleri, kadını erkek fantezisine hizmet eden bir nesne olarak yeniden üretmeye devam etmektedir. İncelenen filmlerden hareketle çalışma, ilgili klişelerin görünüşte farklılık gösterse de özünde erkek merkezli bakış açısını sürdüren yapıları barındırdığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, feminist hareketlerin ve toplumsal değişimlerin etkisiyle bu anlatıların zamanla nasıl evrildiği/evrilebileceği ve nasıl yeni anlatı biçimlerinin filizlenmesine olanak tanıyabileceği tartışılmaktadır. Bu bağlamda erkek egemen kültür içinde kadının konumunu ele alan Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi feminist düşünürlerin kuramları ışığında Hollywood filmlerindeki 'iyi kadın' karakter klişelerinin geçirdiği dönüşümler aktarılmıştır. Araştırmada, bu karakterlerin erkek karakterlerle olan ilişkileri ve öznellikleri tartışılmıştır. Ayrıca kadınların yer aldığı anlatıların, cinsiyete dayalı iktidar ilişkileri çerçevesinde nasıl bir söylemsel perspektiften sunulduğu incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hollywood Sineması, Film Klişeleri, İyi Kadın, Feminist Eleştiri, İkili Zıtlıklar

*Bağımsız Araştırmacı, Türkiye.

E-mail: yagmurckarakas@gmail.com

ORCID : 0000-0003-2850-748X

**Dr. Öğr. Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye.

E-mail: emrah.onat@deu.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9357-0739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1550782

Karakaş, Y. Ç., & Onat, E. (2025). Hollywood'da iyi kadının yeni yüzleri: Film klişelerini tekrar değerlendirmek.

Sinefilozofi Dergisi, (20), 72–90. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1550782>

Geliş Tarihi: 16.09.2024

Kabul Tarihi: 08.01.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

The New Faces of the Good Woman in Hollywood: Revisiting Film Tropes

Yağmur Çağla Karakaş*
Emrah Onat**

Abstract

Cultural productions reflect the dominant ideologies of their time and society. Thus, analyzing repetitive, stereotypical, and 'classic' narratives allows for a critical evaluation of prevailing worldviews. This article re-examines the stereotypical portrayals of the 'good woman' in Hollywood cinema, exploring how these representations have transformed over time. It addresses the objectification of women in Western thought and its reflections in Hollywood films. While classical Hollywood cinema typically defined women as 'good' based on their relationships with men and their families, film tropes such as the Manic Pixie Dream Girl and The Cool Girl that emerged in the 2000s indicate certain changes in the concept of the 'good woman'. However, despite these changes, these tropes continue to reproduce women as objects serving male fantasies. Based on the analysis of the selected films, this study reveals that, despite appearing different on the surface, these films retain structures that perpetuate a male-centered perspective. Furthermore, it discusses how these narratives have evolved—and may continue to evolve—under the influence of feminist movements and social changes, potentially allowing new narrative forms to emerge. In this context, the study explores the position of women within male-dominated culture by drawing on the theories of feminist theorists such as Luce Irigaray and Julia Kristeva. It highlights the transformations undergone by the "good woman" character trope in Hollywood films. The study discusses these characters' relationships with male characters and their subjectivities. Additionally, it analyzes how narratives featuring women are presented from a discursive perspective within the framework of gender-based power relations.

Keywords: Hollywood Cinema, Film Tropes, The Good Woman, Feminist Criticism, Binary Oppositions

*Independent Researcher, Türkiye.

E-mail: yagmurckarakas@gmail.com

ORCID : 0000-0003-2850-748X

**Asst. Prof., Dokuz Eylül University, Faculty of Fine Arts, Türkiye.

E-mail: emrah.onat@deu.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9357-0739

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1550782

Karakaş, Y. Ç., & Onat, E. (2025). Hollywood'da iyi kadının yeni yüzleri: Film klişelerini tekrar değerlendirmek. *Sinefilozofi Dergisi*, (20), 72–90. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1550782>

Received: 16.09.2024

Accepted: 08.01.2025



This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Extended Abstract

Cultural productions are intrinsically linked to the dominant ideologies and worldviews of the societies in which they are created. Analyzing repetitive, stereotypical, and “classic” narratives allows us to critically evaluate prevailing thought structures. This article re-examines the archetypal portrayals of the ‘good woman’ in Hollywood cinema, exploring how these depictions have transformed over time while often perpetuating underlying patriarchal ideologies. By focusing on the evolution of film tropes such as the Manic Pixie Dream Girl and The Cool Girl, the study investigates the ways in which these stereotypes continue to objectify women and serve male fantasies. The study draws on Michel Foucault’s concepts of power and knowledge to emphasize how societal norms and power structures are reproduced through cultural narratives. Foucault posits that power and knowledge are inextricably linked, with power disseminating through knowledge across all social relations. This framework is applied to understand how gendered power dynamics are embedded in cultural productions, particularly in the portrayal of women in Hollywood films. Additionally, the article engages with feminist theories from scholars such as Luce Irigaray and Julia Kristeva. Irigaray critiques the phallogocentric nature of Western thought, arguing that women are constructed as the ‘other’ and denied subjectivity through binary oppositions in language and culture. Kristeva’s concept of abjection is employed to analyze how societal norms dictate what is considered pure or impure, affecting the representation of women and reinforcing gender hierarchies. In classical Hollywood cinema, the ‘good woman’ was typically characterized by her relationships with men and her role within the family, embodying virtues like loyalty, domesticity, and passivity. These portrayals reinforced traditional gender roles and upheld a patriarchal social order. Laura Mulvey’s theory of the ‘male gaze’ is instrumental in understanding how women were objectified on screen, positioned as passive objects of visual pleasure for an active male viewer. Robin Wood’s analysis further illustrates how traditional gender roles were reinforced, with women depicted as either idealized wives and mothers or as dangerous and erotic figures, depending on their conformity to societal expectations. In the 2000s, new film tropes like the Manic Pixie Dream Girl (MPDG) and The Cool Girl emerged, signaling a shift in the qualities associated with the ‘good woman’. The MPDG is a quirky, energetic female character who exists solely to inspire the male protagonist and help him embrace life’s mysteries, lacking her own narrative depth and agency. Examples include characters like Claire in *Elizabethtown* and Sam in *Garden State*, who serve as catalysts for male growth without substantial storylines of their own. The Cool Girl trope, popularized by Gillian Flynn’s novel and film *Gone Girl*, describes a woman who is effortlessly attractive, enjoys traditionally male interests, and prioritizes the desires of men over her own. Despite appearing more liberated, these tropes continue to objectify women by framing them as idealized figures constructed to fulfill male fantasies. Characters like Mary in *There’s Something About Mary* and Mikaela in *Transformers* embody traits that cater to male desires while lacking independent narratives. Despite the apparent evolution in the portrayal of the ‘good woman’, these modern tropes perpetuate a male-centric perspective and reinforce gendered power dynamics. Both the MPDG and The Cool Girl lack authentic subjectivity and are defined primarily through their relationships with male protagonists. They represent a superficial change in the archetype, maintaining the patriarchal status quo under the guise of progressive characterization. Using Irigaray’s critique of phallogocentrism, the article highlights how these tropes deny women genuine agency and reinforce binary oppositions that privilege masculinity. Kristeva’s notion of abjection is applied to illustrate how deviations from prescribed gender norms are marginalized or rendered invisible in cinematic narratives. The ‘good woman’ remains secondary to male characters, her value contingent upon her service to male narratives and desires. The article discusses how feminist movements and broader social changes have the potential to influence the evolution of these narratives. Increased visibility of diverse identities and challenges to traditional gender roles create opportunities for new storytelling paradigms that move beyond patriarchal constraints. However, the commercial nature of Hollywood cinema often resists substantive change, resulting in the persistence of stereotypical portrayals. While the portrayal of the ‘good woman’ in Hollywood cinema has evolved in form, it often remains tethered to male-centric ideologies that objectify women and limit their agency. The MPDG and The Cool Girl tropes exemplify how superficial changes can mask deeper continuities in gendered representations. The article calls for a critical reevaluation of these narratives and advocates for the development of more nuanced portrayals of women in film. By embracing feminist perspectives and acknowledging the influence of social movements, Hollywood has the potential to foster narratives that genuinely reflect the complexities and subjectivities of women’s experiences.

Giriş

Bilgi alanlarını/toplumsal üretimleri, üretim esnasındaki hâkim dünya görüşünden ayrı, bağımsız olgular olarak ele almak mümkün değildir. Foucault (2012, p. 36), iktidarı sürdüren özün bizzatı bilgi olduğunu ifade eder. Ona göre, ideoloji düşüncesini tüm bilgi sahalarına yayarak, “temsiller alanı”na yerleştirerek işlev gösterir ve bu noktada temsilin kökenini sorgulamaksızın “yasaların bilgisi”ni oluşturur (Foucault, 2001, pp. 340-342). Bununla birlikte sınıf veya devlet tahakkümü gibi büyük iktidarlar, mikro iktidar ilişkileri (ebeveyn-çocuk, işveren-işçi) olmaksızın varlığını devam ettiremez (Foucault, 2012, p. 176). O halde iktidarın ve bilginin birbirinden ayıramayacak kadar iç içe olduğu, iktidarın kendisini bilgi aracılığıyla toplumsal hayattaki her türlü güç ilişkisine yaydığı ve toplumsal düzende hüküm süren kodları formüle ettiği yorumu yapılabilir. Foucaultcu anlamda, iktidar ilişkilerinden azade olamayan insanların, birtakım ideolojik bilgi alanları ışığında kendileriyle nasıl ilişki kurduğu ve nasıl öznel deneyimler oluşturduğu önemlidir (Keskin, 2014, pp. 13-20). Örneğin Foucault; Batı düşüncesinde cinsellik öznel deneyiminin kuruluşunu *Cinselliğin Tarihi (L'Histoire de la sexualite, 1976)*'nde, akıl hastalığı öznel deneyiminin kuruluşunu ise *Deliliğin Tarihi (Histoire de la folie a l'age classique, 1961)*'nde anlatır. Buradan hareketle belli deneyimlerin ve öznel deneyimlerin kuruluşu ile hâkim düşüncenin bağı, ikili cinsiyet rejiminin hiyerarşik olarak tesis edilişi üzerinden incelenebilir.

Batı düşüncesinde erkeğin kadına kıyasla hiyerarşik biçimde üstün olarak kodlandığı birçok kültürel üretim alanında açıkça görülmektedir. Lloyd'a (2015, pp. 22-27) göre felsefi düşüncenin doğuşundan itibaren kadınlık, erkekliğin / aklın / rasyonelliğin / kültürün / aktifliğin karşıtı olarak kurulmuş; bu perspektifte maddesel olanla / bedenle / tutkuyla / doğayla / edilgenlikle eşleştirilmiştir. Örneğin Platon erken dönemlerinde ruhu/aklı beden tutsağı, onun gelişimini engelleyen şey olarak görürken ve olgunluk dönemlerinde ruhu beden üzerinde tahakküm kurması gereken bir şey olarak sunar (Lloyd, 2015, pp. 27). Aslında ilk dönemlerinde kurduğu yapı basit bir karşıtlık iken sonraki dönemlerinde bu karşıtlık hiyerarşik bir mahiyete bürünür. Kadının beden ve doğa ile ilişkili olarak kurulması onun direkt olarak rasyonel düşüncenin ve ilerlemenin karşıtı olarak inşa edilmesine hizmet eder. Bu ilişkilendirmedeki aynı fikir, Aristoteles'in kadınlarla ilgili düşüncelerinde de görünürdür. Aristoteles, kadınların “rasyonel eylem yetisi” anlamında eksik olduğunu ve kadınların kocalarının idaresinde olmaları gerektiğini savunur (Achtenberg, 2014, p. 290). Kadını eksiklikle ilişkilendiren bu düşünce biçimi, kadınların tahakküm altına alınmazlarsa rasyonel düşünce ve ilerleme önünde engel olacakları iddiasını içinde barındırır. Ardından cinsiyetli hiyerarşik ikilikler, Aydınlanma Çağı'nın da getirdikleriyle kamusal alan-özel alan, özne-nesne ayrımlarına değin genişlemiştir (Lloyd, 2015, pp. 94-114). Bu durumda da net bir biçimde ilk olan ikinciye karşıt, ondan üstün ve erkeklikle ilişkili; ikincisi ise aşağı ve kadınlık ile ilişkili şekilde kurgulanır. Mansfield'a göre (2021, pp. 32-34) Descartes'ın zihin-beden ayrımından türeyen Kartezyen *Cogito* modern Batı düşüncesinin temelini oluşturur ve ben'i / bilinçli benliği anlamı kuran ve çevresine ilişkin bilgi ve deneyimin merkezi olarak görür. Akıl ile bağdaştırılan bu bilinç aslında çevresini ölçen, yönlendiren, herkes için geçerli bir hakikati arayan öznedir. Kurulan bu Aydınlanma Çağı öznesi, akıl ile eşlenen erkeğin bir özne olmaya dair pozisyonuna temel oluştururken kadını nesne olarak incelenebilir pozisyonda görür. Erkeğin eyleyen, kadının ise etkilenen, edilgen bir varoluşu olduğuna dair bir yapı kurar.

Bu araştırmanın amacı Batı düşüncesini uzun yıllar boyunca yönlendiren ikili zıtlıkların hiyerarşik ve cinsiyetli olarak kurulmasının Hollywood sinemasındaki kadın karakter kurulumlarına nasıl yansıdığını ve yıllar içerisinde ne gibi değişiklikler gösterdiğini çözümlemektir. İdeolojik olarak kendini sürdürmesi için tekrarlanması gereken bu anlatılarda kemikleşmiş, klişeleşmiş hatta arketipleşmiş kadın karakterleri incelemek hedeflenmiştir. Hollywood filmlerinin incelenmesinin sebebi ise sinema sektöründe dünya çapında merkezi bir mahiyetinin olmasıdır. Dolayısıyla ikili zıtlıklara dayalı kadın karakterlerden temellenen film klişeleri örnekleri üzerinden stüdyo sisteminin hakim olduğu klasik dönem Hollywood

filmleri ile yakın dönem olarak sınıflandırılabilir 90'lar sonu 2000'ler başında üretilmiş film örnekleri karşılaştırılacaktır.

Araştırmanın yöntemi olarak çalışmalarını inşa edilen hiyerarşik ikiliklerin ifşası üzerinden temellendiren Luce Irigaray'ın felsefi eleştirisi ve bu karşıt kategorilerin birbirlerinin alanlarına girdikleri anda nasıl *iğrenç* (*abject*) olarak dışarı atıldığını analiz eden Julia Kristeva'nın teorik çerçevesi benimsenecektir. Dolayısıyla çalışmada öncelikli olarak kadın karakterlerin erkek karaktere göre ikincil ve onlara tabii olarak kuruluşunun sadece sinema değil edebiyat, felsefe, mit gibi birçok anlatı ve kuramda uzun yıllar tekrar edışı ve bir görme biçimi olarak yapılanışı aktarılmaya çalışılacaktır. Ardından bu kemikleşmiş düşünce şeklinin Hollywood'taki karşılıkları Irigaraycı bir ifşa ve Kristeva'nın *iğrenç* kuramı ile analiz edilecektir.

Toplumsal Düzlemde Kadının Nesne Olarak Kuruluşu

Cinsiyetli hiyerarşik ikili zıtlıklar yalnızca felsefe tarihinde ve bilgi kuramlarında değil, toplumsal hayata hızla nüfuz eden mitlerde, masallarda, romanlarda da kendini gösterir. Direnç'e (2008, pp. 1-3) göre edebi eserler de toplumdaki birçok yapı gibi egemen ideolojiden bağımsız değildir ve bu hâkim görüşü onayarak arketipleşen metinler kadın ve onunla eşleştirilen doğa, beden gibi kavramların statü açısından aşağıda olduğu bir düşünce biçimini içerisinde barındırır. Yunan demonların çoğunun akla saldıran dişiler olması, karanlıkla ilişkili olmaları veya kadınların hayvanlara yakınlığını vurgulayan Gorgon Medusa'nın yarı yılan olması, Kibele'nin aslanla Havva'nın ise yılanla arkadaşlığı, Diyonisos rahibelerinin vahşi hayvanları emzirmesi gibi anlatılar aynı dünya görüşünün tezahürleridir (Berktaş, 2010, pp. 133-137). Bu dünya görüşünde 'akıl/erkek' özne iken nesnesi de 'doğa/kadın'dır. Avrupa yağlı boya resim geleneğini detaylıca ele alan Berger de bu alanda kadının edilgen ve nesne olarak konumlandırışını çarpıcı bir biçimde ifade eder: "Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyretilirken seyrederler" (Berger, 2018, p. 47). Kadınlara eşleştirilen bu nesne konumu, sıklıkla anlatılarda tekrarlanan bir durumu ifade eden ve bunun sonucunda sözlüklerde kendine yer bulan *damsel in distress* deyişi ile net bir şekilde anlaşılabilir. *Damsel in distress*; filmler, kitaplar, oyunlar v.b. anlatılarda yardıma ve/veya kurtarılmaya ihtiyaç duyan, bir şekilde başı dertte olan genç bir kadını ifade eden bir klişe anlamını taşır (dictionary.com, t.y.). Dolayısıyla kadınların ikincil ve pasif olarak tariflenmesinin sıklıkla tekrar eden, klişeleşen bir yapı olduğu söylenebilir.

20. yüzyıla damga vurmuş kuramlardan biri olan psikanalizde de ilgili anlatılar tekrar eder. Freud'a (1924, pp. 423-424) göre kız çocukları oğlan çocukları gibi bir kastrasyon anksiyetesi yaşamadıklarından ödipal dönemi net bir biçimde tamamlayamazlar. Dolayısıyla süperegö gelişimleri sekteye uğrar. Bu durumda penis sahibi olmamak hem fiziksel olarak eksik olmak hem de toplumsal düzeyde ahlaken eksik olmak anlamlarına gelmektedir. Aynı zamanda Freud (2011, p. 61) kadınların uygarlığın gelişimini engellediklerini ve uygarlığa karşı tavır aldıklarını da dile getirir. Ona göre bunun sebebi, erkeklerin, kısıtlı libidosunu kadınlar için değil uygarlık için kullanmalarıdır. Dolayısıyla Freud, erkeklerin uygarlığa fazla vakit harcamaları nedeniyle kadınların arzularını yeterince doyuramadığını ve bu yüzden de kadınların uygarlığa karşı kötücül bir tavır takındıklarını ifade eder. Bu durumda erkeğin işinin uygarlıkla uğraşmak, kadının işinin ise erkeği uygarlığın alanından çekmeye çalışmak olduğu söylenebilir. Görüldüğü üzere kadın olmak yeniden ve tekrar tekrar doğaya, arzulara, duygulara daha yakın; kültüre, uygarlığa, akla karşıt olarak imlenir. Lacancı psikanalize bakıldığında ise penis merkezliliğin yerini ondan çok da farklı olmayan fallus merkezli bir anlatının aldığı söylenebilir. Burada fallus, sembolik bir otoriteye tekabül eder. Sembolik düzene, dilin düzenine, toplumsal düzene dolayısıyla otoritenin düzenine geçiş ise anne bedeninden kopuş ile ilişkilendirir (Lauter, 1984, p. 8). Sonuç olarak annenin bedeni, düzenin/erkeğin alanının dışında bir yerde konumlandırılmıştır.

Kadın ile ilişkilendirilen doğanın/bedenin/arzunun/duyguların kontrol altına alınması gibi temel bir dünya görüşü, kadın karakterlerin hikayelerinin değersiz olduğuna ilişkin bir tarihin yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır. “Yüzyıllar boyunca kadınların iyi bir evlat, iyi bir kız kardeş, iyi bir eş ve sonra iyi bir anne olmaktan başka bir amaç taşımadığı, taşıyamayacağı düşünülen ‘sessiz’ ve ‘olaysız’ hayatlarının, kadınların kendileri de dahil, kimseye ilginç gelmeyeceği düşünülmüştür” (Tekcan, 2011, p. 147). Bu sessizlik durumu klasik Hollywood sinemasında da varlığını sürdürmüştür. Kaplan (2001, p. 7), Hollywood filmlerinde kadınların sesi ve kendilerine ait bir söyleminin bulunmadığını, arzularının ise erkek arzusunun bir nesnesi olduğunu ifade eder. Ona göre bu kadın karakterler sessiz ve hayal kırıklıklarıyla dolu bir hayat yaşarlar, karşı çıkmaya cesaret ettikleri takdirde ise bunu yaşamları ile öderler. Dolayısıyla klasik Hollywood filmlerinde kadınların yaşamları ‘gereken’ hayatların anlatılarda tekrar tekrar dikte edilerek normatif bir mahiyete sahip olduğu söylenebilir.

Tam da bu noktada araştırmanın temel yöntemini oluşturan Irigaray’a değinmek gerekmektedir. Lacan’ın öğrencilerinden biri olup aynı zamanda ona önemli anlamda eleştiriler getiren Luce Irigaray, eleştirisinin merkezine Batı kültüründe kadının nasıl dışlandığını ve tek cinsiyet rejiminin sürdürülüşünü alır (Irigaray, 1985a, pp. 134-137). Ona göre bu sistem dil aracılığıyla kurulan ikili zıtlıklarla yaratılır ve kadın, erkeğin ötekisi olarak olumsuzlanır, yok edilir, cinsel farkların üstü örtülür (Irigaray, 2014, pp. 49-55). Irigaray’a göre Lacan’ın penis yerine fallusu koyduğu, cinsiyet ilişkilerini diyalektik olarak formüle eden sembolik düzen kavramsallaştırması Oedipus kompleksine dair eksiklik anlatısını sorguya kapatır ve aynı zamanda ona yapısal bir boyut katarak geliştirir (Irigaray, 1985b, p. 62). Kadın, fallus merkezci yapı ile birlikte erkeğin alanının dışında bir nesne olarak konumlandırılır. Kadın “ne istediğini bilmez. Her şeye hazırdır ve hatta erkeğin ondan daha fazlasını arzulamasını talep eder. Yeter ki erkek -kadını- kendi [erkeğin] zevkini ararken “nesne” olarak ‘alsın’.” (Irigaray, 1985b, p. 25). Irigaray’ın tam olarak amaçladığı şey yapay ikiliklerle kadını kurucu öteki olarak kuran merkezi görüşü analiz ederek ifşa etmektir. Bu hiyerarşik rejim birçok felsefi geleneğin ve toplumsal kodların kökeninde yer alan çekirdek bir dünya görüşüne tekabül etmektedir. Dolayısıyla Irigaray’ın ifşa yöntemini benimsemek, bu temel düşüncüyü görünür kılarak güçsüzleştirme imkanını da içerisinde barındırır. Bu sebeple araştırmadaki ilk amaç, Hollywood’da kadın karakterlerin erkek özne karşısında nesne konumuna hapsedilmeye çalışıldığını ifşa etmektir.

Hollywood Sinemasında Kadının Nesne Olarak Kuruluşu ve ‘İyi Kadın’

Klasik dönem Hollywood filmlerinde kadın karakterlerin kuruluşunu incelemeyi önce Hollywood sinemasının dünya çığındaki konumuna ve Hollywood stüdyo sisteminin özelliklerine bakmak gerekmektedir. Decherney (2019, pp. 40-42) Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Hollywood’un, sinema endüstrisinde küresel liderliğe yükselerek dünya sinemasını derinden etkilediğini söyler. Ona göre Avrupa’daki film üretiminin savaş nedeniyle durması, Amerikan filmlerinin uluslararası pazarlarda hızla yayılmasına olanak tanımıştır. Will Hays önderliğindeki Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), Amerikan filmlerinin kültürel ve ekonomik bir araç olarak dünya genelinde tanıtılmasını sağlamış, böylece Hollywood’un uluslararası imajını ve etkisini güçlendirmiştir. Bu stratejik adımlar sonucunda, Hollywood’un uluslararası gelirleri yurtiçi hasılatını aşmış ve sinema üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır.

1930’da Amerikan sinema endüstrisinde ahlaki ve etik standartları belirlemek için oluşturulan bir dizi kural olan Hays Yasası, 1934’ten 1968’e kadar uygulanan bu düzenleme, sinematik anlatıda şiddet, cinsellik ve suç gibi temaların işleniş biçimlerini katı kurallara bağlamış; müstehcenlik ve ırkçı söylemler gibi unsurları yasaklamanın yanı sıra, dönemin toplumsal normlarını yansıtır biçimde eşcinsellik ve ırklar arası ilişkilerin temsiline de önemli kısıtlamalar getirmiştir (Rosenfeld, 2024). Malone (2011) da Hays Yasası’nın, özellikle kadın

karakterlerin tasvirindeki katı sansür uygulamalarına dikkat çeker. Ona göre Hays Yasası, kadınların ekranda bağımsız, cinselliklerini ifade eden veya geleneksel rollerin dışında hareket eden bireyler olarak gösterilmesini ciddi şekilde kısıtlamıştır. Evlilik dışı seks, evlilik dışı hamilelik, eşini terk etmek, zina gibi davranışlarla çizgiyi aşan kadınlar için mutsuz ve/veya dersini almış bir son söz konusudur. Hays Yasası öncesindeki filmlerde ise kadın karakterler özellikle cinselliğiyle barışık ve özgür olarak toplumsal geleneklere meydan okuyan karakterler olarak temsil edilebildiği görülmektedir (Tang, 2010, p. 237). Yine de öyküsel ve görsel anlamda bazı temel ikili zıtlıklara dayalı geleneksel düşünceye bağlı kalmaktadırlar.

Mulvey (1993) Hollywood sinemasının izleyicisini konumlandığı skopofilik durumdan bahseder. Bu durum, Hollywood sinemasında kadının nesneleştirilme biçimini net bir biçimde betimler. Ona göre sosyal yaşamda teşhircilik fantezisi bastırılmakta, sinemada ise bu bastırılmış arzu oyuncuya yansıtılmaktadır. Bu konumlandırmada; erkek aktif/bakan, kadın ise pasif/bakılan olarak yer almaktadır. Mulvey bu bakışı “erkek bakışı” olarak adlandırır (1993, p. 20). Bu bakışın ardından ‘narsisizm ve egonun kuruluşu’ denilen sinemasal imge ile özdeşleşme gerçekleşir. Seyircinin özdeşleştiği figür ise filmdeki eyleyici, öyküyü ilerleten, ‘aktif’ ve ‘ideal ego’ olan ve bu sayede özne olabilme gücüne sahip olan erkektir (Mulvey, 1993, p. 21). Seyircinin öyküyü ilerleten erkek özne ile özdeşleştirildiği yerde kadın bir nesne, bir ürün olarak izleyicinin röntgenci hazzına sunulur ve kadın bedeninin yakın çekimlerle parçalara ayrılarak gösterilmesi bu duruma örnek teşkil eder (Mulvey, 1993, p. 22). Mulvey aynı zamanda kadının, bakışın sürekli nesnesi olmasının yanında bir yandan da erkek bilinç dışında varoluşu itibarıyla hadım edilme tehdidini simgelediğini söyler. Ona göre erkek, bu tehdit karşısında iki yol izlemektedir. İlki *voyorizim*dir. Voyorizmde suçlu kişinin cezalandırılması ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme sağlanır. İkinci yol ise *fetişistik skopofili*dir ve burada nesnenin fiziki güzelliği yüceltilir, nesne kendi başına tatmin edici bir hale getirilir (Mulvey, 1993, pp. 21-22). İlkinde kontrol etme ikincisinde ise kadının aşırı yüceltilerek kültleştirilmesi ve böylelikle fetişleştirilmeden ortaya çıkan rahatlatanın hadım edilme (kastrasyon) tehdidini gidermesi söz konusudur.

Mulvey (1993, p. 21) bacakların yakın çekimlerle fetişistik olarak sunumuna örnek olarak Marlene Dietrich’in Sternberg’in filmlerindeki biçimlendirilişini gösterir. Hays Yasası öncesinden bir film olan *Blonde Venus* (von Sternberg, 1932)¹’te Marlene Dietrich’in canlandığı Helen karakteri eşine sadakatsiz olan ve bu sebeple ayrılmasının ardından gece kulüplerinde çalışmaya başlayan bir karakterdir. Filmin sonunda ise Hays döneminde olduğu gibi büyük bir cezalandırmayla karşılaşmaz ve eşiyle barışır. Yine de hikaye Helen’in ailesine (eşine ve çocuğuna) dönmesiyle ve temiz bir sayfa açmasıyla sonlanır. Sonuç olarak, affedilme vasıtasıyla erkeğin kontrolü altına girer. Dolayısıyla parçalanmış vücut parçalarının erkek izleyicinin voyoristik hazzına dayalı olan sunum biçimi, karakterin tam anlamda bir arzu nesnesi olarak kurulmasına hizmet eder. *The Blue Angel* (von Sternberg, 1930)² filminde de aynı durum söz konusudur. Fakat bu filmdeki yine Marlene Dietrich’in canlandığı Lola karakteri erkek ana karakteri yoldan çıkaran bir karakter olarak kurulur. Gece hayatı ve sokakla ilişkilidir. Öğretmen olan ana erkek karakter Rath’ın Lola’ya olan tutkusu, aynı zamanda onun laneti olur. Film Rath’ın ölümüyle ve Lola’nın hayatına olduğu gibi devam etmesiyle sonuçlanır. Dolayısıyla film bir yandan erkeklerin fetişistik arzularına göre bir kadın karakter kurarken bir yandan da erkekleri ve toplumu bu kadına karşı uyarır. Lola, kötü bir kadındır. Lola bir *femme fatale* (ölümcül kadın) olarak tariflenebilir. Kara filmlerle stereotipleşen *femme fatale*, erkeğin alanı şehre giren, onu toplum normlarından alıkoyan, kötülüğe iten, baştan çıkarıcı ve günahkar bir profile sahiptir. Tam olarak erkeğin alanına girme ve ‘doğa’sına uygun davranarak erkeğin gücünü alma üzerinden yani ikili zıtlıklar üzerinden tanımlanır.

Her iki filmde de fetişistik skopofili yoluyla karakterlerin güzelliklerinin kültleştirilmesi söz konusudur. Ancak ilk filmde suçlu kişi yanı kadına dair affedilme yoluyla denetim

¹ Sarışın Venüs, Josef von Sternberg (Yönetmen). (1932).

² Mavi Melek, Josef von Sternberg (Yönetmen). (1930).

sağlanırken ikinci filmde kadının yıkıcılığı üzerinde durulur. Sonuç olarak bu iki Hays Yasası öncesi döneme ait popüler film örneğinde ana kadın karakter; sokakla, cinsellikle, gece hayatıyla ilişkili olarak ele alınmıştır. Onları baştan çıkarıcı ve ölümcül yapan şey tam da ikili zıtlıklar anlamında doğaya/bedene yakın davranmasıdır. Kadının 'toplumsal düzeni bozucu doğası'na uygun davranması tam da onu kötü kılan şeydir. Toplumsal geleneğin tam karşısında olmasıyla mistik ve baştan çıkarıcı bir varlığa sahip olur. Ya bir biçimde boyun eğdirilerek topluma entegre olurlar ya da erkeğe ahlaki kodlara uyması konusunda ders verecek bir arzu nesnesi olarak işlev görürler. Bu filmlerde iyi kadın aslında görünmezdir, kötü ise detaylıca tariflenmiştir. Kötü kadın özelliklerine sahip olmamak, iyi kadın olmak anlamına gelir. Ancak arzu 'iyi kadın'ın alanından dışlandığından 'iyi kadın'ların izleyiciyi çekecek, cezbedici bir hikayesi pek olmamaktadır. Bu noktada 'iyi'nin tanımının tam da kötü olmayan üzerinden kurulduğu söylenebilir. 'İyi kadın'ın sessiz de olsa bir karakter olarak görünür olduğu Hays Yasası öncesi filmlerinden *Sunrise: A Song of Two Humans* (Murnau, 1927)³ filmi ise şehirli bir kadının kırsal bir bölgede yaşayan evli bir adamı baştan çıkarmasını anlatır. Bu film, tamamen ikili zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Karakterlerin isimleri yoktur. Karakterler sadece Adam (The Man), Karısı (The Wife) ve The Woman from the City (Şehirli Kadın)'dır. Yıkıcı olan Şehirli Kadın, ana erkek karakteri karısını öldürme konusunda ikna eder. Karısı ise sadakatli ve iyi bir eş olarak tariflenir. Film adamın, Şehirli Kadın ile hayatının rayından çıkması ve pişmanlıkla eve dönüşü ile sonuçlanır. Aile değerlerinin kutsallaştırılması evdeki melek kadın ile dışarıdaki baştan çıkarıcı 'kötü kadın' zıtlığı üzerinden gerçekleşir. Cinsel arzu taşıyan, seksi, cezbedici, yıkıcı kadının tam karşısında masum, sadakatli, affedici, eşinin mutluluğuna hayatını adayan kadın vardır.

Robin Wood *Ideology, Genre, Auteur* başlıklı yazısında Hollywood'un ilk dönem yapımlarından 1960'ların ortalarına kadar incelediği filmlerde tekrarlanan Amerikan değerlerini ve dolayısıyla ideolojisini detaylı bir biçimde ele alır. Burada ideal erkek "maceracı", "kudretli", "kısıtlanmayan", "eylem adamı"; onun gölgesi yani ideal olmayan erkek ise "güvenilir" fakat "sıkıcı", "evine bağlı koca/baba" iken ideal kadın "eş ve anne", "mükemmel yol arkadaşı", "evine sonsuz derecede bağlı"; onun gölgesi yani ideal olmayan kadın ise "erotik", "maceracı", "eğlendiren", "büyüleyici" ancak "tehlikeli"dir (Wood, 2012, p. 80). Bu Amerikan değerlerinde olumlanan, ideal olan evlilik "yasallaştırılmış heteroseksüel tek eşlilik"tir ve ideal aile içerisinde kadın, erkeğin "benim evim, benim karım, benim çocuklarım" olarak kurduğu sahiplik ilişkisini içeren uygarlık değerlerini çocuğa aktaran kişi olarak işlev görür (Wood, 2012, p. 79). Görüldüğü üzere Hollywood'da uzun yıllar boyunca olumlanan kadınlık yani 'iyi kadın'; aile değerlerini yücelten, sadakatli bir eş ve evine bağlı bir anne olmuştur. Burada dikkat çekici olan nokta kadınların erkeklerle ve çocuklarıyla ilişkileri üzerinden değerlendirilerek 'iyi' olabildiğidir. Dolayısıyla 'iyi kadın' arketipini incelerken genellikle kadınların erkeklerle ve aileleriyle olan ilişkilerinde nasıl bir konumu kapladığı sorusu önemli hale gelir.

Hays Yasası sonrası 1940'lara bakıldığında 'kötü kadın'ları detaylıca tasvir eden ve makbul olmayan kadınlığı göstererek 'iyi' kadın'ın anlamını kuran kara film'den (film noir) bahsetmek gerekir. Kara film (film noir), 1940'lar (Hays Yasası sonrası) Hollywood'un klasik sinemasında ortaya çıkan, karanlık temaları, karmaşık karakterleri ve şehirlerle karakterize edilen özgün bir türdür (Krutnik, 1991). Bu türün örnekleri incelendiğinde *femme fatale* olarak kurulan kadın karakterler oldukça dikkat çeker. Türünün klasik örneklerinden *Double Indemnity* (Wilder, 1944)⁴ filminde kocasını öldürme ve hayat sigortasından büyük bir tazminat alma planı yapan Phyllis karakteri bir *femme fatale* olarak işlev görür. Ana erkek karakter Walter, Phyllis'in cazibesinden etkilenerek plana ikna olur. Film, Phyllis'in 'çekici olduğu kadar güvenilirmez' olduğunu fark eden Walter'ın onu öldürmesiyle sonuçlanır. Walter'ın bütün hayatı bu 'seksi', 'şehirli', 'baştan çıkarıcı' kadın sebebiyle alt üst olur. Yine ders verici bir niteliği olan bu film,

³ Şafak, Friedrich Wilhelm Murnau (Yönetmen). (1927).

⁴ Çifte Tazminat, Billy Wilder (Yönetmen). (1944).

cinselliği ile ön planda olan ve kamusal alanda aktif rol alan bu kadının kötü olduğunun altını çizer. ‘İyi kadın’ ise yalnızca erkek ana karakterin destekçisi olarak yaşam bulduğundan var oluşu, genellikle ‘kötü’ bir kadın üzerinden sessizce onaylanır. *It's a Wonderful Life* (Capra, 1946)⁵ filmi iyi/kötü kadın ikiliğine ilişkin zıtlığı açıkça gösterir niteliktedir. Violet karakteri çekici ve özgür ruhlu bir kadın olarak karakterizedir. Mary ise ana karakter George’un eşi olarak destekleyici, aileyi ayakta tutan bir karakter olarak çizilir. Bu iki karakter, George’un bakışıyla sürekli olarak karşılaştırılır ve karşıt bir dizgeye oturtulur. Tam olarak bu karşıtlık Mary karakterinin ‘iyi’liğini parlatır ve onu ahlaki olarak yüceltir. Çekici ve özgür ruhlu olmak yine ‘iyi kadın’ olmanın alanından dışlanmış olur. Bütün bu örneklerle bakıldığında özellikle kötü kadınlar aktif ve eyleyici bir rolü benimsemeye çalışsa da ana karakter, merkez her zaman erkektir. Kadınlar ise kontrol altına alınabildiği takdirde ‘iyi’ olabilmektedir.

Onat (2023, p. 14) da benzer biçimde özellikle kara filmlerle (Film Noir) ün ve görünürlük bulan *Femme Fatale* (Ölümcül Kadın) karakterler karşısında en zayıf haliyle varlık kazanan ‘iyi’ kadın tiplerinden bahseder. Çoğu zaman derinlikten yoksun olarak ancak ‘tipleme’ statüsünde kalan bu kişilik temsilleri *Femme Fatale*’in ölümcül yöntemlerine karşı erkek karaktere hayatı, hayatta kalmayı, doğru yoldan sapmamayı öğütler (Onat, 2023, p. 20). Onat (2023, p. 20) bu kadın tipinin sadece kara filmlere özgü olmadığını, günümüz popüler filmlerinde de sıklıkla yer aldığını belirtirken, onları *Femme Vitale* (Hayat Veren Kadın) olarak niteler. Yazara göre *Femme Vitale* sosyokültürel tutucu değerleri izleyiciye ileten bir tebliğcidir ve seyircinin ahlaki pusulasına yön verir. ... “erkek egemen limitleri sağlamlaştıran, basmakalıp hale gelmiş toplumsal cinsiyet rollerini meşrulaştıran, sosyokültürel düzlemde ideolojik bir yönlendirme aracı olarak işler” (Onat, 2023, p. 20). *Femme Vitale*, *Femme Fatale*’in cazibesiyile yolunu ve aklını yitirmiş erkeğin kulağına doğru yolu fısıldarken, izleyici bu fısıltıyı örtük bir muhafazakar çılgılık olarak duyar. Hemen tüm ‘iyi’ ve ‘kötü’ kadın karakterler, Hollywood filmlerinde erkekler İÇİN olurlar; ‘var’ olurlar, ‘eş’ olurlar, ‘anne’ olurlar, ‘metres’ olurlar, ‘yardımcı’ olurlar. Olamadıkları tek varlık biçimi kendileridir. Zira Hollywood anlatılarının diegetik evreninde kerteriz noktası neredeyse her zaman erkek karakterlerdir.

Bütün bu filmler Irigaraycı sorgulamaya tabii tutulduğunda ikili zıtlıkların nasıl yapay bir biçimde kurulduğu gözler önüne serilmektedir. Kadınlar, bütün film örneklerinde erkeğin ötekisi olarak kurulmuştur. Toplumsal alanda olması, aktif olması direkt olarak topluma bir tehdit olarak kategorilendirilmesine hizmet etmiştir. Ancak bu kategorizasyon oldukça örtük biçimde yapılmıştır ve o yüzden de ifşası oldukça önemlidir. Çünkü buradaki tüm ‘kötü kadın’lar, ana erkek karakterlerle özdeşleşme yoluyla onların bakış açısından görülmektedir. Erkek karakterlerin hayatının dengesini bozan her kadın ‘kötü’, onlara ‘iyi’ gelen her kadın da ‘iyi’dir. Her nedense şehrili ve evlilik dışı cinsellik yaşayan kadınlar onlara ‘kötü’; evlerine sadık, uyumlu kadınlar ise ‘iyi’ gelmektedir. Tam da bu noktada temize karşı ‘iğrenç’i, günahsız karşı günahı, toplumsal olana uyumlu olan ile direnç göstereni ayıran sınırlara vurgu yapan Julia Kristeva’nın ‘iğrençlik kuramı’ üzerinden analize devam etmek gerekir. Ona göre “oluşturulmuş bir sınıflandırmaya uygun olan temiz sayılırken, bu sınıflandırmayı altüst eden, karışıma ve düzensizliğe yol açarsa kirli sayılacaktır” (Kristeva, 2014, p. 91). Bu durumda Kristevacı anlamda yukarıdaki örneklerde verilen ‘kötü kadın’lar, erkeğin alanı olarak sınıflandırılan konumlandırmaları ihlal ettiği müddetçe iğrenç olacaktır. Kendi ‘öz’üne karşıt olarak görülen alanlara taşan bu kadınlar, filmin dünyasına uygun bir biçimde norma uydurulmaya çalışılacaktır veya ötekileştirilerek toplum dışına atılacaklardır. Karşıt kategorileri bulandırmayan kadınlar ise ‘iyi’ olacaklardır.

1990’lar ve 2000’ler Hollywood Sinemasında ‘İyi Kadın’ın Dönüşümü

Eğer belli bir coğrafya ve topluluk üzerinde egemen olan ideoloji, farklı ‘iyilik’ ve ‘kötülük’ tanımlarına cinsiyetlendirilmiş bir biçimde sirayet edip sanat eserlerinde tekrar tekrar kendine

⁵ Şahane Hayat, Frank Capra (Yönetmen). (1946).

yer buluyorsa yakın dönem Amerikan sinema endüstrisinde ilgili tanımların bir değişime uğrayacağını düşünmek oldukça doğaldır. 2000'lerde ortaya atılan ve 'film klişesi' olarak Türkçeleştirilebilen iki adet *film trope*, Hollywood sinemasında 'iyi kadın' olarak nitelendirilen karakterlerin özelliklerinin de dönüştüğünü gözler önüne serer. Yine de bu klişeler ile kurulan arketipler, Hollywood'un erkek merkezli anlatısının özünün değil şeklinin değiştiğini gösterir. Sabit kalan önemli noktalardan biri, 'iyi kadın'ın erkekle olan ilişkisi üzerinden 'iyi' kılındığı, erkeğe göre ikincil konumlandırıldığıdır. Bu perspektifte incelenecek ilk klişe *Manic Pixie Dream Girl* (Çılgın Afacan Rüya Kız), ikincisi ise *The Cool Girl* (Havalı Kız)'dır.

Film eleştirmeni Nathan Rabin *Elizabethtown*⁶ filmini incelediği yazısı ile birlikte *Manic Pixie Dream Girl* (MPDG) terimini ortaya atmıştır. Rabin'e (2007) göre *Elizabethtown* filmindeki Claire (Kristen Dunst) karakteri bir *Manic Pixie Dream Girl*'dür. Rabin yazısında bu kadın karakter klişesini "yalnızca hassas yazarların/yönetmenlerin hayallerinde kurulan, hisli genç erkeklere hayatı ve onun sonsuz gizemlerini kucaklamayı öğretmek için var olan" diye tarifler. Ona göre MPDG ya hep ya hiç kişisidir yani seyirciler ya çok sevip onunla hemen evlenmek isterler ya da ona zarar vermek isteyecek kadar ondan nefret ederler. Rabin aynı yazısında *Garden State*⁷ filminde Natalie Portman'ın canlandığı Sam karakterini de MPDG'e örnek olarak gösterir.

Solomon'a (2017, p. 3) göre *Manic Pixie Dream Girl*'ün özellikleri şunlardır:

1. Varlığı erkek protagonistin ona ihtiyaç duymasına bağlıdır.
2. Karakterin bir iç dünyası ve hikayesinin herhangi bir arka planı yoktur.
3. Harika bir görünüme ve olumlu özelliklere sahiptir.
4. Çekingen olan protagonisti gerçekten sever, ondan herhangi bir şey beklemez. Sonsuz enerjisi ile erkeğin sıkıcı hayatına renk getirir.
5. Neşeli ve hayat doludur. Erkek protagonistin ihtiyacına cevap verir. Dolayısıyla romantize ve idealize edilmiş, fetişleştirilmiş bir karakterdir.
6. Geleneksel standartlara göre başarısız olan huysuz ve çekingen erkek ana karakteri olduğu gibi kabul eder ve ona tamamen kendini sunar.

Rabin, *Manic Pixie Dream Girl* teriminin aşırı popülerleşmesi ve terimin kendisinin kadın düşmanı bir etiket olduğunu ifade eden eleştiriler üzerine 2014 yılında bu terimi ortaya atmasına ilişkin duyduğu pişmanlığını belirten bir yazı daha yayımlar. Rabin'e (2014) göre bu kadın arketip uzun zamandır varlığını sürdürmektedir ancak buna bir isim ve net olmayan bir tanım vermek hem onu güçlendirmiş hem kontrolden çıkarmıştır. Buradan hareketle Rabin bu film klişesini ilk ortaya attığı zamandaki amacını açıklar. Aslında bu terimi, kültürel cinsiyetçiliğe ve erkek yazarların ideal kadına dayalı indirgemeci erkek fantezileri üretmelerine dikkat çekmek için kullanmıştır. Bu manada arketipi farklı biçimde içerisinde barındıran ve sıklıkla MPDG adı altında sınıflandırılan örnekler de mevcuttur.

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*⁸ filmindeki Clementine, *500 Days of Summer*⁹ filmindeki Summer, *Ruby Sparks*¹⁰ filmindeki Ruby ana erkek karakterlere ilham veren, enerjik, hayat dolu, ideal ve diğer kadınlar gibi olmama özellikleri dolayısıyla *Manic Pixie Dream Girl* klişesine benzer niteliklere sahiptirler. Ancak filmlerde bu kadın karakterlerin, erkeklerin arzularına göre onların zihinlerinde yaratıldığına, bir mit olduğuna dikkat çekilir. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*'da Clementine'nın "Ben bir kavram değilim Joel. Sadece kendi iç huzurunu arayan mahvolmuş bir kıyım. Mükemmel değilim." (Gondry, 2004) sözü bu durumu

⁶ *Elizabethtown*, Cameron Crowe (Yönetmen ve Senarist). (2005).

⁷ *Eve Dönüş*, Zach Braff (Yönetmen ve Senarist). (2004).

⁸ *Sil Baştan*, Michel Gondry (Yönetmen). (2004).

⁹ *Aşkın (500) Günü*, Marc Webb (Yönetmen). (2009).

¹⁰ *Hayalimdeki Aşk*, Jonathan Dayton ve Valerie Faris (Yönetmen). (2012).

özetler niteliktedir. Bu klişe o denli kemikleşmiştir ki onu sarsmaya yönelik bir mahiyeti olan bu filmler ilgili miti farklı biçimlerde tekrar etmek ve klişeyi katetmek durumundadırlar. Görüldüğü üzere Hollywood filmlerinde tekrar edilen 'ideal' ve 'iyi' kadın kategorisi yine erkek fantezisine göre kurulmaktadır. Irigaraycı ifşa üzerinden değerlendirildiğinde fantezinin içeriği yıllar içerisinde değişime uğrasa da fanteziyi üreten, patriyarkal düzende hiyerarşik olarak üstte konumlanan, 'özne' olan 'erkek'tir. Kadınlar yüceltiliyor gibi görünürken aslında örtük bir biçimde yeniden nesneleştirilmektedir.

Manic Pixie Dream Girl klişesini daha iyi incelemek için *Elizabethtown* ve *Garden State* filmlerine yakından bakmak faydalı olacaktır. *Elizabethtown* (Crowe, 2005), Drew Baylor'ın (Orlando Bloom) başarısızlık hikayesiyle başlar. Çalıştığı şirkete büyük zarar veren Drew, işinden kovulur ve sevgilisi tarafından terk edilir. Hayatı bir nevi alt üst olur. İntihar edeceği esnada ise babasının ölüm haberini alan ve cenaze için *Elizabethtown*'a yola çıkan Drew en dibe vurduğu zamanda ilham perisiyle tanışır. Bu kişi neşeli, enerjik, esprili ve ilgili tavırları ile dikkat çeken hostes Claire Colburn'dur (Kirsten Dunst). Claire, konuşmayı başlatan, meraklı ve hızlı şekilde aksiyon alan bir karakter olarak çizilir. Film ilerledikçe Claire'in yalnızca bu özelliklerden ibaret karton bir varlığı olduğu anlaşılır. Sadece Drew'a destek olmasıyla, onu koşulsuz kabul etmesiyle var olur ve 'diğer kızlar'a benzememektedir. Örneğin Drew, Claire'le konuşurken "senin gibi kızlara alışık değilim" şeklinde bir ifade kullanır (Crowe, 2005). Sadece Drew değil, Claire ile tanışan herkes ona bayılır. Ancak Claire, insanların ve erkek ana karakterin kötü giden yaşamını renklendiren, etrafına neşe saçan bir varlıktan fazlası değildir. Filmdeki tüm işlevi Drew'a yardım etmek, onun kötü giden hayatını rayına sokmaktır. Film boyunca, Claire sadece hayata dair ilham verici veya sadece Drew ile bağ kurmaya yönelik genel-geçer sözler sarf eder. Sürekli olarak her anın değerli olduğunu hatırlatır. Mesleği dışında yaşamına dair pek bir şey öğrenilmez, hakkındaki her şey yalnızca Drew ile olan ilişkisine hizmet eder. Filmin sonunda Claire, Drew için uzun bir yolculuk rehberi oluşturur. Drew yolculuk ile birlikte artık eskisi gibi değildir. Başarısızlığıyla, hayatın acılarıyla yüzleşmeye ve en nihayetinde yaşama tutunmaya hazırdır. Claire, Drew'ün hayatını değiştiren başka kızlara hiç ama hiç benzemeyen 'o kız'dır.

Garden State (Braff, 2004) filmi de *Elizabethtown* ile oldukça benzer bir karakterizasyona sahiptir. Film, hayatından pek keyif almayan ve baş ağrıları ile cebelleşen Andrew'un (Zach Braff), annesinin ölüm haberini almasıyla başlar. Andrew da *Elizabethtown*'da olduğu gibi cenaze için aile evine döner. Hayatı sadece dışarıdan izleyen, hissizleşmiş gibi resmedilen Andrew baş ağrıları için doktora gittiğinde Sam (Natalie Portman) ile tanışır. Sam de Claire gibi oldukça konuşkan, neşeli, renkli bir kişiliğe sahiptir. Tanışma esnasında Andrew, Drew karakterine benzer olarak konuşma içerisinde daha pasif kalır. Ardından Andrew'un Sam ile olan 4 günlük birliktelikleri sayesinde nasıl hayata bağlandığı, nasıl geçmiş travmalarıyla yüzleştiği, nasıl kendisinin daha iyi bir versiyonu olduğu anlatılır. Sam de *Elizabethtown*'ın Claire'i gibi yalnızca bir ilham perisidir. Bu da 'farklı bir kız' olmasıyla nedenselleştirilir. Yaşamın anlık güzelliklerini ortaya çıkaran, bir anda 'garip' bir ses veya ani dansı ile sıradanlığı bozan Sam, Andrew'un yaşamına heyecan ve canlılık getirir. Claire ile kıyaslandığında, Sam ve onun ailesine ilişkin daha çok şey söyleyen *Garden State* yine de derin bir karakter portresi çizemez. Öğrenilen hemen hemen her bilgi yine erkek ana karakteri etkilemek, ona hayat dersi vermek, onu yaşama tutundurmak adına heba edilir. Örneğin Sam'in sevgi dolu ailesinin tek işlevi, Andrew'un sevgi dolu bir aile ortamını tadabilmesidir. Sam'in 'otantikliği', onu adeta hayata döndürür. Yaşamına kattığı dinamizm ile birlikte artık aklındakileri söyleyen, yaşamı dışarıdan izleyen biri değil de ona müdahale eden birine dönüşür. 'Masum' olarak gördüğü Sam'i korumak istemesiyle daha fazla görünür hale gelmeye başlar. Hayatının kontrolünü eline alır. En nihayetinde travmalarıyla ve babasıyla yüzleşir. Andrew da artık Drew gibi değişmiştir. Claire'in de Sam'in de uçarıkları, neşeleri, eğlenceli halleri yalnızca erkek ana karakteri depresif hayatından kurtararak onu özünde 'iyi' ve 'anamlı' olan yaşama döndürmektir. Erkek ana karakterin dışında herhangi bir varlıkları yoktur. Herhangi bir varlıkları olmadıkları sürece de onlar için 'iyi'dirler ve 'farklı'dırlar.

Manic Pixie Dream Girl temiz, günahsız ve ahlaklıdır. Fakat bu durum üstü örtülü bir biçimde ele alınmaktadır. Gizlenen düşünce yapısı, Irigaraycı bir bakışla ikili zıtlıklara bakılarak ortaya çıkarılabilir. Klişedeki kadın karakterlerin eksantrik bir biçimde sunulması tam da buna hizmet eder. *Manic Pixie Dream Girl*'ün otantikliği onun kendi içerisinde olumlandığı anlamına gelmez. Erkek ana karakterin ihtiyacına cevap verdiği sürece olumlanır, varlığı ona bağlıdır. En nihayetinde erkek ana karakterin karakter gelişimine fayda sağlar. Özne-nesne sınırlar korunur. Kadın karakterler ise bu sınırlar korunduğu takdirde iyidir. Ana erkek karaktere sadık olduğu, kendi isteklerinden ziyade onun isteklerini düşündüğü ve onu sadece mutlu ettiği sürece iyi / masum / ahlaklı olmaya devam edecektir. Tam da bu noktada Kristeva'nın 'iğrençlik kuramı'na değinmek gerekir. Ona göre "kirli, simgesel (toplumsal olan, babanın yasasına uygun düşen) birliğe zarar veren şey haline gelecektir (Kristeva, 2014, p. 129). *Manic Pixie Dream Girl* erkek ile olan ilişkisinde, erkek üzerinden alınan referansında ve bu referansla varlık bulması bağlamında asla sınırlarını, limitlerini ve 'had'dini aşmaz. Bir karakter olarak (çoğu zaman filmlerde karakter değil, ancak bir tipleme derinliğinde olmasına rağmen) temiz kalmalıdır, kendine ayrılmış kategorisi içerisinde taşımak zorunda olduğu ahlaki ifadesini korumalıdır. Bu rüya kız hizmet etmek amacıyla eklemelendiği anlatı içerisinde sıg ve güçsüz olarak temsil edilen erkek karakter /ler/i 'iyi' olana, 'doğru' olana, 'ahlaklı' olana yönlendirecektir.

Aşağıda da tanımlanacağı şekilde özellikle tensel nitelikleriyle öne çıkan havalı kızdan farklı olarak onun teni görünmez alanda gizlenir, ön plana çıkarılmaz. Çünkü yine Kristeva'nın belirttiği gibi Hristiyan günah teorisi ten konusu etrafında düğümlenir (Kristeva, 2014, p. 153). Üstelik "bedenler kültürel yazıt alanlarıdır" (Nikolopoulou, 2022, p. 89) ve rüya kız bu bedeni dilediğinde kullanamaz zira tek bir erkek film karakterinin hizmetindedir ve söylevleri tüm erkek izleyicinin hayallerine hitap etmektedir. "İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir" (Kristeva, 2014, p. 16). Rüya kız sınırların, konumların, kuralların, toplumsalın, babanın ve erkeğin yasasının /adının altında normlara hizmet ederek işlev görür. Kendisine saptanan yoldan çıkmaz, sapkınlığı bir alternatif olarak düşünemez. Çünkü Tatal'ın belirttiği gibi "sapkınlık da, tıpkı iğrenç gibi, iki arada olmaya ve karışmışlığa, saf olmamaya gönderme yapar" (Tatal, 2023, p. 61). Bu nedenlerle ne kadar çılgın (manic), ne kadar afacan, muzip ve yaramaz (pixie), ne kadar rüya kızı (dream girl) olsa da 'iyi' kız standartları gereği sapkın olanın ('sapkın olanı' kim tanımlıyor olursa olsun) yanında yer alamaz. Yerini bilmek ve steril alan içinde ikamet etmek zorundadır. Bu steril alan, filmin diegetik evreninde yürüdüğü yolda kirlenmiş olan erkek karakteri de sağaltacak biçimde örgütlenmiştir.

İkinci olarak ele alınacak film klişesi *The Cool Girl*'dür. *The Cool Girl* film klişesi yazar ve senarist Gillian Flynn tarafından 2012 yılında yayımlanan *Gone Girl* (Kayıp Kız) romanının içerisinde tanımlanmıştır. Bu terim romandan aynı isimle uyarlanan 2014 yapımı filminin de etkisiyle oldukça popülerleşmiştir. *Gone Girl*¹¹ filmindeki Amy karakterinin monoloğu ile *The Cool Girl* klişesi şu şekilde tariflenir:

Biz gerçekten var olmadık. Nick benim olmak için rol yaptığım kızı sevdi. Nick'in sevdiği kız aslında ben değildim. *Havalı* kızdı. Erkekler kızlara iltifat etmek için hep bu lafı kullanır. Havalı bir kız. Havalı kız seksidir. Havalı kız her yola gelir. Havalı kız eğlencelidir. Havalı kız erkeğine hiç kızmaz. Boynu bükük halde hep gülümser, hep sevecendir. Sonrasında ağzını oral seks için erkeğine sunar. Erkeği neyi severse o da onu sever. Bir bakmışsın, kadın da plaktan müzik dinler ve fetiş manga sever. Adam porno seviyorsa kız alışveriş yapmayı seviyordur, futbol muhabbeti yapıyordur ve Hooters'ta bufalo soslu kanat yiyebiliyordur. Nick Dunne'la tanıştığымda Havalı Kız istediğini biliyordum...Genital bölgeme ağda yaptım. Kutu bira içip Adam Sandler filmleri seyrettim. Soğuk pizza yedim. 34 beden kaldım. Ona neredeyse düzenli olarak oral seks yaptım (Fincher, 2014).

Görüldüğü üzere *Havalı Kız* olmak erkeklerin istediği şeyleri istemekle, istediği şeyleri uyumlulukla yapmakla ve onların cinsel arzularına mutlulukla cevap vermekle ilişkilendirilir. Bu özellikler, erkeklerin isteklerine göre ufak tefek değişiklikler gösterebilmektedir ancak

¹¹ Kayıp Kız, David Fincher (Yönetmen). (2004)

özünde durum, erkeklerin sevdiği şeyleri sevmek ve bununla mutlu olmaktır. Aslında *The Cool Girl* gerçek bir kadın değil; bir fantezidir, bir mittir. Başka kızlar gibi olmamak ile karakterize olan *The Cool Girl* film klişesine; *There's Something About Mary*¹² filmindeki Mary, *Transformers*¹³ filmindeki Mikaela, *Forgetting Sarah Marshall*¹⁴ filmindeki Rachel örnek olarak verilebilir (The Take, t.y.)¹⁵.

Havalı kız erkek izleyici için kendi eril dünyasında homoerotik anlamda olmasa da homososyal bağlamda arzulanan bir ahabap, kan kardeş (konuşma diliyle 'kanka'), dost, vs. özelliklerine sahiptir. Bununla birlikte kadın cinsel çekiciliğinin (seksapel [sex appeal – ing.]) stereotipik nitelikleri ile donatılmış, arzu nesnesi konumuna itilmiştir. Ne de olsa "arzu, artık sürekli tahrik edilen, sürekli olarak doyurulması için yollar önerilen bir şey" (Kahraman, 2010, p. xiii) değil midir? Havalı kız da adı geçen 'arzunun doyurulması için önerilen yollar'dan biridir. Bu tatmin edilmemiş hazların temsil ettiği, fakat erotik olandan pornografik olana asla bulaşmayan, kimi zaman güzelliği sınır tanımasa da cinselliği olabildiğince sınırlanmış, tanımlanmış ve iğdiş edilmiş bir yapıya sahiptir. Kristevacı manada kirli, iğrenç ve sapkın enfekte etmediği 'temiz' bir fanus içinde konumlanır. Irigaraycı anlamda ise havalı kız klişesinin kurulumundaki eril özellik olarak sınıflandırılan özelliklerin üstün olduğuna dair bir yapay ikili zıtlığın ifşası önemlidir. Erkeklerle ilişkilendirilen ahabaplık sohbetleri kadının dışında konumlandırıldığından dolayı 'diğer kızlar gibi olmamak' üstün bir özellik gibi övülmektedir. 'Diğer kızlar'a ait olarak görülen özellikler ise tam da bu aşırı övülmeden dolayı aşağılanmaktadır.

There's Something About Mary (Farrelly ve Farrelly, 1998) filminde Cameron Diaz'ın canlandığı Mary karakteri erkeklerin hayalini kurduğu birçok özelliği kendisinde barındırarak havalı kız klişesine güzel bir örnek oluşturur. Çabasızsca seksi olmasının yanı sıra 'kafa dengi'dir. Spordan anlar, futbol maçlarını takip eder, 'bir kadına göre' fazlaca yemek yer ve zayıf olmaya devam eder. Güler yüzlü, iyi kalpli, masum, uyumlu, kaygısız, neşeli ve eğlencelidir. Filmde yer alan hemen hemen her erkeğin arzuladığı kadın olarak resmedilir. Herkes Mary ile birlikte olmak istemektedir. Film bir kadını tamamen ideal yapan, iyi yapan nedir sorusuna yanıt olarak Mary'i gösterir. Filmin erkek ana karakteri Ted (Ben Stiller) için ulaşamaz ve oldukça havalıdır çünkü Ted şapşal ve içe dönük bir karakter olarak çizilir. Fakat bir şekilde Mary Ted'in karakterinden hoşlanmıştır. Normalde seksi bir kadın tehdit edici değerlendirilebilirken Mary'nin kafa dengi, uyumlu, en önemlisi de masum ve iyi kalpli biri olması onu ideal kadın yapmaktadır. Dolayısıyla diğer kadınlar gibi değildir, onda 'bir şey' vardır. O bir şey de tam olarak erkek karakterlerin istediği şeydir. Mary'nin bünyesinde barındırdığı rahatlığının ve eril olarak addedildiği varsayılan spor tutkusunun yanı sıra iyi kalpli (tehdit edici değil) ve güzel olması onu 'ideal' kadın yapmaktadır.

Transformers'ta (Bay, 2007) Megan Fox'un canlandığı Mikaela karakteri ise ilk etapta filmin ana erkek karakteri Sam Witwicky'nin (Shia LaBeouf) gözünden ulaşılmaz ve seksi olarak tanıtılır. Ancak Sam, Mikaela ile diyalog kurmaya başladığında onun aslında 'diğer kızlar gibi olmadığı'nın altı çizilir. Bozulan arabanın kaputunu açtığı ikonikleşen sahnede motor bilgisiyle Sam'i şaşırtan Mikaela, arabalardan çok iyi anlamaktadır. Bununla birlikte usta bir şofördür. Ana erkek karakter de beklenebileceği üzere arabalara oldukça düşkün,

¹² Ah Mary Vah Mary, Peter Farrelly ve Bobby Farrelly (Yönetmenler). (1998).

¹³ Transformers, Michael Bay (Yönetmen). (2007).

¹⁴ Aşkzede, Nicholas Stoller (Yönetmen). (2008).

¹⁵ Bu noktada, her ne kadar *Cool Girl* klişesine tanım getirse de *Gone Girl* filmini adı geçen yapımlardan ayırmak gerekecektir. Erkeğin *Cool Girl* arayışına dair bu eril fanteziyi mümkün kılan irade, bu filmde ana kadın karakter olan Amy Dunne'a aittir. Amy eşi Nick'I, haklı gerekçelerle manipüle etmekte fakat erkeğin gözünde kendisine (erkeğe) izin vermektedir. Burada yönlendirici olan, eyleyen özne kadındır. Amy Dunne karakteri, anlatı içinde, Özne / nesne mekanizmasında erkek aleyhine işleyen bir dinamik yaratmayı başarır. Bu nedenle *Gone Girl* filminin ana kadın karakteri ne *Manic Pixie Dream Girl* ne de *Cool Girl* klişelerine uygun bir ideolojik çerçeveye hapsedilebilir; aksine, bu klişeleri oyunağa çeviren bir kimliktir.

konuskan fakat pek de popüler olmayan bir karakter olarak yazılmıştır. Sam'in arabalara olan düşkünlüğü göz önünde bulundurulduğunda Mikaela'nın onun tam hayalini kurduğu 'o kız' olduğu söylenebilir. Ulaşılmaz görünümünün altında uyumlu ama aynı zamanda güçlü, komik, iyi kalpli, fedakar ve ilgili biri yatar. Ana erkek karakterin macerasına katılmaya fazla düşünmeden evet der. Aksiyondan keyif alan, hareketli ve eğlenceli biridir. Filmde Mikaela'nın hem seksi hem de kafa dengi oluşu sürekli olarak vurgulanır. Burada da ana erkek karakterin arzularına göre yaratılan, seksi olmasına 'rağmen' ana erkek karakteri seven ve tamamen uyumlu olan iyi kalpli bir 'havalı kız' vardır. Her iki filmde de 'iyi kadın' erkek ana karakterin istekleri doğrultusunda karton karakterler olarak, onlara ikincil bir biçimde var olmuştur. Aynı zamanda cinsel anlamda geçmişte olsa tehdit edici olarak sınıflandırılacak dış görünüşleri anlatı içerisinde erkek ana karaktere olan koşulsuz sevgileriyle, masumiyetleriyle, acayiplikleriyle ehlileştirilmiştir.

Havalı kız klişesi, temelde bir arzu nesnesi yaratmayı amaçlar, fakat bu arzulanın kadının elinde hiçbir güç bırakmaz. Havalı olmak tam anlamıyla erkek ana karakterin isteklerini keyifle yapmaktan ve sürekli olarak seksi kalmaya devam etmekten geçer. Erkeklerle anlaşabilen, kadınların anlamadığı/ilgilenmediği düşünülen alanlar hakkında konuşabilen, 'aşırı duygusal' olmayan, tamamen uyumlu, rahat, özgür ruhlu ve bağımsız olmasıyla birlikte erkek ana karakteri seçen, ona aşık olan kimselerdir. *Manic Pixie Dream Girl* de olduğu gibi kendilerine ait bir hikayeleri yoktur. Bütün var oluşları, kişisel özellikleri erkeğin arzu nesnesi olmak üzere dizayn edilir. Bu tasarım da tekrarlı bir şekilde bu kızın başka bir kız olduğunu, havalı olmak için ne gibi özelliklere sahip olunması gerektiğini vurgular. En nihayetinde eril olarak kodlanan özellikler yüceltilir, feminen olarak kodlanan özellikler ise aşağılanır.

Manic Pixie Dream Girl ve *The Cool Girl* film klişeleri 2000'lerde ortaya atılmıştır. Bu terimler bir hayal fabrikası olarak nitelendirilen Hollywood filmlerinde tekrarlayan ve olumlanan bir 'iyi kadın' prototipini gözler önüne sererler. Sürekli olarak farklı filmlerde ve popüler televizyon dizilerinde kurulan bu erkek fantezisi günümüzde bir arketip haline gelmektedir. Klasik dönem Hollywood sinemasında 'iyi kadın' kategorisi aile içerisinde iyi bir eş ve iyi bir anne olmak, evine bağlı olmak, hiyerarşide erkeğe göre olan aşağı konumu kabullenmek ile özdeşleştirilirken günümüzde bu sınırlarda bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Artık 'iyi kadın' evlilik ile sınırlanmaz. Hatta Hollywood'un ilk dönemlerinde 'kötü kadın' olarak nitelendirilebilecek bazı özelliklere sahiptir. Seksidir, eğlencelidir, maceracıdır, özgür ruhludur ve erkek ile özdeşleştirilen, onun sevdiği şeyleri yapmayı seven bir bireydir. Evle, özel alanla sınırlanmaz ve kamusal alanda, erkeklerin yanında var olur. Kadınlar kamusal alanda daha çok yer aldıkça, 'iyi kadın' evin dışında da var olabilmektedir. Masumiyetini koruduğu ölçüde ise (ana erkek karaktere karşı) evlilik dışı cinsel ilişki yaşayabilmektedir. Fakat Irigaraycı eleştiri perspektifinden bakıldığında, yapay ikiliklerin sürdürüldüğü satır aralarından görülmektedir. Her iki klişede de kadın özne konumundan uzaktır. Erkeğin arzusuna göre şekillenen nesnelerdir. Özgür gibi görünseler de erkek ana karakterin mutluluğu dışında bir özgürlükleri söz konusu değildir. Kristevacı bakışla ise merkezde yer alan erkek karakterlerin konumlarını sarsmadıkları müddetçe iğrenç olarak olmayacakları ve 'iyi'lik durumlarını sürdürebilecekleri söylenebilir.

Klasik dönem Hollywood sinemasında kadının nesneleştirilme biçimi genellikle şehirli, baştan çıkarıcı ve evlilik dışında konumlandırılan kadınların hikayeleri üzerinden olmaktadır. Arzu duyan ve erkekteki arzuyu uyandıran bu kadın bedenli varlığının oldukça bilincindedir. 'Doğa'sından kaynaklanan 'kadın'lığını kullanır. Tam da bu yüzden 'kötü'dür. 'İyi' kadınlar ise genellikle filmin öyküsünde önemli bir yer kaplamaz. Erkeklerin evlerine dönmeye karar verdiklerinde huzurlu bir yaşam bulduğu sığınaklardır. 'İyi' olmaları tamamen erkek ana karaktere her ne olursa olsun destek olmalarından geçer. 'Kötü kadın'lar gibi cazibelerini kullanarak onları yönlendirmeye çalışmazlar. Erkeklerin hayatlarını daha 'iyi' bir hale getirmek için çabalarlar ve onlara asla sorun çıkarmazlar. 'Kötü kadın' ise sürekli olarak erkeğin

özneliğini tehdit edici bir nitelik taşır. Erkeğin alanına yani kamusal alana, öznenin alanına, aktifliğin alanına ve ona yasaklı olan cinselliğin alanına girerler. Bu da kategorileri bulandıran, iğrenç olan şeydir. Dolayısıyla 'kötü kadın'lar olarak konumlandırılan karakterler erkeğin görsel hazzına yönelik sunularak güçsüzleştirilir, öyküsel anlamda da boyun eğdirilmeye çalışılır. 'İyi kadın' ise hep 'iyi'dir. 'Kötü kadın' özelliklerinden herhangi birine sahip olmadığı için 'iyi'dir ve filmlerin gidişatında tesirsizdir.

Cinsel Devrim ile birlikte 1960'lı yıllarda birçok ülkede insanların cinselliğe ilişkin düşüncelerinde önemli değişiklikler olmuştur (Cambridge University Press, t.y.). İkinci dalga feminist hareketin kadınların cinselliğini kısıtlayan patriyarkal sistemleri sorgulaması, LGBT hareketinin heteronormatif toplumsal düzeni eleştirmesi ve aynı dönemde doğum kontrol haplarının yaygınlaşması gibi faktörler, Cinsel Devrim'in şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır (Gerhard, 2001). 1990'larda ve 2000'lerde yayınlanan filmlerin incelendiği *Manic Pixie Dream Girl* ve *The Cool Girl* film klişelerinin varlığı da böyle bir dönemin sonrasına tekabül eder. Yakın tarih Hollywood sinemasında incelenen örneklerde şehirde yaşayan, evlilik dışı cinsel birliktelikleri olan kadınlar 'iyi' olarak sınıflandırılabilir. Onları 'iyi' kılan tek işlev, klasik dönemde olduğu gibi erkek ana karakteri destekleyici olmalarıdır. Erkeğin istekleri öncelendiği sürece kamusal alanda aktif ve özgür bir cinselliğe sahip olmak 'iğrenç' görülmemektedir. *Manic Pixie Dream Girl* ve *The Cool Girl* klişeleri incelendiğinde, tarihsel gelişmelerle birlikte hiyerarşik ikili zıtlıklara dayalı kategoriler bulandırılıyor olsa da erkek öznenin merkezde olduğu o temel düşüncenin aynı kaldığı saptanmıştır. Dolayısıyla yalnızca tarihsel anlamda kadınlarla ilişkili fantezilerde bir değişiklik olduğu ancak fanteziyi kuran ve sürekli üreten grubun aynı kaldığı söylenebilir. Ancak yine de feminist hareket ve LGBTİQ+ hareketinin yıllar süren/sürmeye devam eden mücadeleleri ile elde edilen haklar ve toplumun birçok alanında kazanılan görünürlük; erkek merkezli ve onun heteroseksüel arzusunun dayalı anlatıların arasından yeni anlatıların filizlenmesine olanak tanır ve tanımaya devam edecektir.

Deleuze ve Guattari (2014, s. 360-363) kapitalist makinede olarak tariflediği günümüz toplumsal sisteminde anlamlandırma süreçlerinin sermayeye / paraya göre şekillendiğini ifade eder. Bu perspektiften bakıldığında, artık parayı elinde bulunduran kesimin yalnızca dev stüdyolar olmadığı söylenebilir. Hollywood'un büyük film stüdyoları dışında örneğin A24 gibi sadece gişe odaklı değil, prestij kazanmayı önemseyen bir vizyona sahip ve geniş kitlelere ulaşabilen yapım şirketlerinin çoğalması sinemada kompleks kadın karakterlerin oluşumuna katkı sağlayacaktır. A24'ün yapımını üstlendiği *Lady Bird*¹⁶, *Everything Everywhere All at Once*¹⁷ gibi kadınları merkezine koyan ve onların iç dünyalarını çatışmalarıyla beraber ele alan filmler, bu yeni anlatılara örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte, etki gücü yüksek yapım şirketleri de gişe kaygıları nedeniyle toplumsal değişime ayak uydurmak zorunda hissedebilirler. Bu durum da erkek merkezli ve heteronormatif olmayan anlatıların da oluşabilmesine zemin hazırlayabilir.

Sonuç

Erken dönem Hollywood filmleri ile 1990'lar ve 2000'ler Hollywood filmleri 'iyi kadın' karakter klişeleri açısından incelenmiştir. Sonuç olarak, Hollywood sinemasında 'iyi kadın' arketipinin cinsiyetlendirilmiş ikili zıtlıklara dayalı olarak inşa edildiği ve zamana bağlı olarak birtakım değişikliklere uğradığı yorumu yapılabilir. Yakın dönem film örneklerinden hareketle, erkeklerle ilişkileştirilen bazı özelliklere sahip olan kadınların ARTIK 'iyi' olduğu görülmektedir. Ancak burada gizli bir küçümseme vardır. Bu özellikler erkeğin isteğine ve arzusunun uygun olduğu müddetçe olumludur ve 'diğer kadınlar' gibi olmamak ile yüceltilir. 'Diğer kadınlar' yani basmakalıp 'kadın özellikleri'ne sahip olan ötekiler ise aşağılanır. Değişmeyen yaklaşım ise kadınların erkek ana karaktere destek olmak dışında

¹⁶ Uğur Böceği, Greta Gerwig (Yönetmen). (2017).

¹⁷ Her Şey Her Yerde Aynı Anda, Daniel Scheinert ve Daniel Kwan (Yönetmenler). (2022).

bir işlevlerinin olmamasıdır. Onlar yine uyumlu hayat arkadaşı, güvenli sığınaktır. Yaşam dolu olarak erkekleri hayata bağlamakla, onlara destek olmakla varlıklarına anlam katarlar. Bunun dışında başka bir özellikleri, yaşamsal bir derinlikleri mevcut değildir. Yalnızca erkek protagonistin ihtiyacı doğrultusunda var olurlar.

Hem *Manic Pixie Dream Girl* hem de *The Cool Girl* eril tahakküme ve bakışa hizmet eder. Kendi içlerinde bir özden yoksundurlar ve var olabilmeleri için bir çabaya ihtiyaç duyarlar. Birer persona olarak benimsenmek ve performatif anlamda icra edilmeleri gerekir. Erkek karakterlerle iletişime geçilmediği sürece aktif hale gelebilen kimlikler değildirler ve varlık kazanmaları için mutlaka erkek egemen sistem içinde eril anlayış ile tetiklenmeleri gerekir. Bu anlamda, kavram olarak kadına ait olsalar da erkeğin denetimi altındadırlar, erkeklerce tasarlanırlar ve yine eril alımlayıcının kullanımına sunulurlar. Temel olarak sinemasal bir kimlik üretim mekanizması içinde tasarlanmışlar ve satışa çıkarılmışlardır. *MPDG* de *The Cool Girl* de kadınlara nasıl olmaları gerektiğini söyleyen meta karakterlerdir.

Erkeklerin hikayelerinde destekleyici rolü üstlenen ‘iyi kadın’lar hem fiziksel hem de kişilik özellikleriyle ana erkek karakterlerin hayalinde yarattığı birer mitten ibarettir. Erkeğin arzusuna/hayat amacına hizmet etmeyen hiçbir özelliğe sahip değildirler. Ne kadar ‘harika’, ‘farklı’, ‘destekleyici’ ve ‘güzel’ birer kadın oldukları dışında bir anlamı yoktur. *Manic Pixie Dream Girl* ve *Cool Girl* klişelerinde dikkat çekici olan nokta, erken dönem Hollywood filmlerindeki iyi kadın/kötü kadın ikiliğinin bu yeni klişelerde iç içe geçişidir. *MPDG*’de öne çıkan maceracılık ve kamusal alanda var oluş iddiası erken dönem filmlerinde kötü -tehlikeli- olarak sınıflandırılacakken günümüzde erkeğe ilham verme amacıyla idealleştirilebilmektedir. *Cool Girl*’de öne çıkan ‘erkeğe ait olarak görülen özellikler’e sahip ve ‘baştan çıkarıcılık tehlikesi’ barındıran, fiziksel anlamda ‘çekici’liğe vurgu yapan karakter sunumu ise masumiyeti yitirmeksizin erkekle kurulan ilişki ile ‘iyi’ kılınmaktadır.

Erken dönem Hollywood filmlerinde ‘iyi kadın’ olmak iyi bir anne, iyi bir eş, evine bağlı, uyumlu bir hayat arkadaşı olmak ile ilişkilendirilmiştir. Arzu nesnesi olan, tutkulu, çekici, baştan çıkarıcı ve/veya ekonomik anlamda bağımsızlık arayışındaki kadınlar ise ‘kötü kadın’ olarak konumlandırılmıştır. Yakın dönem Hollywood sinemasında ‘iyi kadın’ olmak ise hem ‘baştan çıkarıcı’ hem de erkeğin ihtiyacına yanıt veren, uyumlu bir yol arkadaşı olmak anlamına gelebilmektedir. Erkek karakterin sevdiği şeyleri yapan, ona dert değil neşe getiren, destekleyici, eğlenceli, ilham veren, maceracı, özgür ruhlu ve güzel bir kadın karakter; erkek yazarların hayallerini süsleyen ideal bir prototiptir. Erkeklerle ilişkisi üzerinden ‘iyi’ olur, onun nesnesidir. Ancak buradaki hiyerarşik zıtlıkların üstü; özgür’müş gibi’ sunulmasıyla, hatta kadının aşırı fetişleştirilerek övülmesiyle örtülür. Irigaraycı bir bakışla değerlendirildiğinde gizlenen şey tam anlamıyla erkeğin özne, kadının da onun nesnesi oluşudur. Övülme ise ‘diğer kadınları’ yerme üzerinden gerçekleşir. Bu süreç de bir kefarete ödeme, kurban verme / kurban olma mekanizmasıdır. Kristevacı terimlerle ifade etmek gerekirse bir ‘arınma’ işlevine tekabül eder. Simgeselin / toplumsalın / fallusun kadına atfettiği, dikte ettiği sınırları, kuralları kabullenme, bu saha içinde var olma, erkeğin tanımladığı ve meşrulaştırdığı kadınlık personasını takınma zorunluluğudur.

Temelde yer alan, merkezi konumu kaplayan erkek ana karakter iken arzu nesnesi yine kadın karakterdir. Ancak bu arzu nesnesi konumu geçmişteki gibi genellikle ‘kötü kadın’ların kapladığı bir alan olmaktan çıkmış, belli şartlarda olumlanan, ‘iyi’ bir özellik haline gelmiştir. Bugün erkek merkezli, ırkçı ve heteronormatif olmayan anlatıların artışı ile sinemada birçok kompleks kadın karakterlerin hikayeleri görünür olmaya başlasa da Hollywood, niceliksel anlamda yoğun bir biçimde ‘iyi kadın’ kategorisini erkek merkezli bir bakış açısıyla inşa eden yapımlar üretmeye devam etmektedir. Ele alınan filmlerden yola çıkarak, Hollywood’un ‘iyi kadın’ klişesini ele alış biçiminin klasik dönem filmlerine göre farklılaştığı ancak erkeğin fantezisi üzerinden heteronormatif bir bakışla üretilmesi açısından pek bir değişime uğramadığı söylenebilir. Değişen toplumsal ve zihinsel koşullara uyumlu biçimde erkek

karakterlere 'iyi' olan kadın prototipi dönüşmüş ama yine de erkekten bağımsız, bir özne konumuna sabitlenmemiştir. Kadının çekiciliğinin ve özgürlüğünün kıstası ve referans noktası hala erkek karakterdir. *Manic Pixie Dream Girl* ve *The Cool Girl*'den çıkan 'iyi kadın' klişesi biçimsel anlamda farklılaşmış ancak içeriksel düzeyde hegemonik erkek egemen muhafazakar anlayıştan uzaklaşamamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

Achtenberg, D. (2014). Feminist düşünce için Aristotelesçi kaynaklar. *Cogito: Aristotelesçilik*, 78, 287-313.

Berger, J. (2018). *Görme biçimleri*. (Çev. Salman, Y.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berktaş, F. (2010). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bay, M. (Yönetmen). (2007). *Transformers* [Sinema filmi]. Paramount Pictures.

Braff, Z. (Yönetmen ve Senarist). (2004). *Garden state* [Sinema filmi]. Fox Searchlight Pictures.

Cambridge University Press. (t.y.). *The sexual revolution*. İçinde Cambridge dictionary. Erişim tarihi 6 Aralık 2024, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/sexual-revolution>

Capra, F. (Yönetmen). (1946). *It's a Wonderful Life* [Sinema Film]. Liberty Films.

Crowe, C. (Yönetmen ve Senarist). (2005). *Elizabethtown* [Sinema Film]. Cruise/Wagner Productions; Paramount Pictures; Vinyl Films.

Decherney, P. (2019). *Hollywood* (E. Ünver, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve şizofreni 1*. (Çev. Ege, F. Erdoğan, H. ve Yiğitalp, M.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Dictionary. (t.y.). *Damsel in stress*. Erişim tarihi 12 Haziran 2024, <https://www.dictionary.com/browse/damsel-in-distress>

Direnç, D. (2008). *Kadın yazarlardan eski masallar yeni meseller*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Farrelly, B., & Farrelly, P. (Yönetmenler). (1998). *There's something about mary* [Sinema filmi]. 20th Century Fox.

Fincher, D. (Yönetmen). (2014). *Gone girl* [Sinema Film]. 20th Century Studios; Regency Enterprises; TSG Entertainment.

Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve şeyler: İnsan bilimlerinin bir arkeolojisi*. (Çev. Kılıçbay, M. A.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü: Seçme yazılar 4*. (Çev. Ergüden I.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freud, S. (1924). The passing of the oedipus complex. *International Review of Psycho-Analysis*, 5, 419-424.

Freud, S. (2011). *Uygarlığın huzursuzluğu*. (Çev. Tura, S. M.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Gerhard, J. (2001). *Desiring Revolution: Second-Wave Feminism and the Rewriting of Twentieth-Century American Sexual Thought*. Columbia University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7312/gerh11204>
- Gondry, M. (Yönetmen). (2004). *Eternal sunshine of the spotless mind* [Sinema Filmi]. Focus Features; This Is That Productions; Anonymous Content; Blue Ruin.
- Irigaray, L. (1985a). *Speculum of the other woman*. Ithaca N.Y: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (1985b). *This Sex Which is Not One* (Çev. Catherine Porter). New York: Cornell University Press.
- Irigaray, L. (2014). *Başlangıçta kadın vardı*. (Çev. Özallı, İ. ve Odabaş, M.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kaplan, E. A. (2001). *Women and film: both sides of the camera*. Taylor & Francis e-Library.
- Keskin, F. (2014). Özne ve iktidar. İçinde: Foucault, M. Özne ve iktidar: Seçme yazılar 2. (Çev. Ergüden, I ve Akinhay, O.). (s. 11-24). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*. (Çev. Nilgün Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Krutnik, F. (1991). In a lonely street: Film noir, genre, masculinity. Routledge.
- Lauter, E. (1984). *Women as mythmakers: poetry and visual art by twentieth-century women*. Indiana University Press.
- Lloyd, G. (2015). *Erkek akıl*. (Çev. Özcan, M.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Malone, A. (2011). *Censoring Hollywood: Sex and violence in film and on the cutting room floor*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Mansfield, N. (2021). Öznelklik: Freud'dan Haraway'e benlik kuramları. (Çev. Okan Gezmiş, E.). İstanbul: Babil Kitap.
- Mulvey, L. (1993). Görsel haz ve anlatı sineması. (Çev. Abisel, N.). 25. *Kare*, 3, 18-24.
- Murnau, F. W. (Yönetmen). (1927). *Sunrise: A Song of Two Humans* [Sinema Filmi]. Fox Film Corporation.
- Nikolopoulou, K. (2022). Other than (Bio)politics: Nature and the Sacred in Tragic Life. *Biopolitics and Ancient Thought* içinde. J Backman ve A. Cimino (Ed.). İngiltere: Oxford University Press, 90-105.
- Onat, E. S. (2023). Kara Filmin Evcimen Kadını: Femme Vitale. *Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi*. Cilt 2 - Sayı 1. ISSN: 2792-0968. <https://doi.org/10.32955/neuissar202321608>
- Rabin, N. (2007). *The bataan death march of whimsy case file #1: Elizabethtown*. A.V. Club. Erişim tarihi: 16 Haziran 2024, <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595>
- Rabin, N. (2014) *I'm sorry for coining the term Manic Pixie Dream Girl*. Salon. Erişim tarihi: 16 Haziran 2024, https://www.salon.com/2014/07/15/im_sorry_for_coining_the_phrase_manic_pixie_dream_girl/
- Rosenfeld, J. (2024, October 28). *Hays Code*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/art/Hays-Code>

- Solomon, C. T. (2017). Anarcho-Feminist Melodrama and the Manic Pixie Dream Girl. *Clcweb-comparative Literature and Culture*, 19, 6. <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss1/6>
- Tang, J. (2010). Teaching Notes The Forgotten Women of Pre-Code: An Annotated Filmography and Bibliography. *Feminist Teacher*, 20(3), 237-248. <https://doi.org/10.5406/femteacher.20.3.0237>
- Tekcan, R. (2011). Sessiz Sedasız Yaşayanlar: Biyografide Kadın. İçinde S. Irzık ve J. Parla (Der.), *Kadınlar dile dönüşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet* (145-156). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tutal, N. (2023). *Julia Kristeva: Anlamlandırılmayanla Yüzleşmek*. İstanbul: Beyoğlu Kitabevi.
- The Take. (t.y.). *The Cool Girl Trope, Explained* [Video]. Erişim tarihi 4 Haziran 2024, <https://the-take.com/watch/the-cool-girl-trope-explained>
- von Sternberg, J. (Yönetmen). (1930). *The Blue Angel* [Sinema Filmi]. UFA.
- von Sternberg, J. (Yönetmen). (1932). *Blonde Venus* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures.
- Wilder, B. (Yönetmen). (1944). *Double Indemnity* [Sinema Filmi]. Paramount Pictures.
- Wood, R. (2012). Ideology, Genre, Auteur. In B. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 78-92). New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/742055-010>