



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ  
International Journal of Design and Art



Cilt:2 Sayı:2, Aralık 2024  
Volume:2 Issue:2, December 2024

JOACHIM TRIER SİNEMASINDA ALTERNATİF KADIN  
İMAJLARI: THELMA (2017) VE THE WORST PERSON IN THE  
WORLD (2021) FİMLERİNE DAİR FEMİNİST BİR İNCELEME

*Alternative Women Images in the Cinema Of Joachim Trier: A Feminist Review  
Regarding Thelma (2017) and The Worst Person In The World (2021)*

Şehriban Yüksel

<sup>1</sup> Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü, Gaziantep, Türkiye, ORCID: 0009-0002-5490-6134

*Araştırma Makalesi/Research Article*

ÖZET

Sinemada en yoğun işlenen alanlardan biri olan feminizmin sinema ile ilişkisi neredeyse sinemanın doğuşuna dayanmaktadır. Gerçek yaşamdaki kadın realitesinin sinemaya ne biçimde yansıtıldığı, sinematik evrende ele alınan kadın imajlarının gerçek imaj ile uyuyup uyuşmadığı feminist teorinin ilgilendiği başlıca sorulardır. Feminizm-sinema ilişkisinde yer bulan feminist teorinin önemli amaçlarından biri de kadınlık adına oluşturulan temsil ve sunumların negatif ve olumsuz anlatımlarla bağının kesilmesidir. Tam bu noktada feminist film kuramcıları ve feminist teori özellikle klasik anlatı sinemasında temsil edilen kadın imajlarının revize edilmesi adına eleştiriler sunmakta ve alternatif kadın imajlarını işaret etmektedir. Alternatif imajlar alanında ele aldığı çalışmalar bakımından feminist kuramcı Teresa de Lauretis ilgili çalışmada işlenmesi bakımından önem arz etmektedir. Bu çalışmanın amacı, Joachim Trier'in Thelma (2017) ve The Worst Person in the World (2021) filmlerini Lauretis'in feminist film kuramı ışığında incelemek ve kadın kimliğinin bu teorilerle nasıl ilişkilendiğini sorgulamaktır. Çalışmada feminist kuram bağlamında iki örnekleme ele alınan filmlerin alternatif imaj sunmadaki tutarlılığı ve yeterliği tartışılmaktadır. Thelma (2017) ve The Worst Person in the World (2021) filmlerinin kasti örnekleme yöntemi ile belirlendiği çalışmada betimsel ve tematik analiz yöntemi kullanılmıştır. Yönetmenin seçili filmleri incelenmiş, egemen toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten kadın imajlarının her iki örnekleme de tersyüz edilerek ataerkil bakışın yerini dişil arzu ve isteklere bıraktığı saptanmıştır. Alternatif kadın imajları adına incelenen filmlerde kadınlık temsiline klasik sinemadaki anlatımı geride bıraktığı ve kadının kendi ontolojik özüne uygun profil ve temsiller sistemiyle aktarıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Joachim Trier,  
Alternatif imaj,  
Feminist film eleştirisi,  
The worst person in  
the world, Thelma.

ABSTRACT

The relationship between feminism, one of the most intensively studied fields in cinema, and cinema dates back to the birth of cinema. How the reality of women in real life is reflected in cinema and whether the images of women in the cinematic universe match the real image are the main questions that feminist theory is interested in. One of the important aims of feminist theory in the relationship between feminism and cinema is to disconnect the representations and presentations created in the name of femininity from negative and negative narratives. At this point, feminist film theorists and feminist theory offer criticisms in order to revise the images of women represented in classical narrative cinema and point to alternative images of women. Feminist theorist Teresa de Lauretis is important in terms of her work in the field of alternative images. The aim of this study is to analyse Joachim Trier's Thelma (2017) and The Worst Person in the World (2021) in the light of Lauretis' feminist film theory and to question how female identity is related to these theories. The study discusses the consistency and adequacy of the films discussed in the two samples in the context of feminist theory in presenting alternative images. The study, in which the films Thelma (2017) and The Worst Person in the World (2021) were determined by deliberate sampling method, used descriptive and thematic analysis method. The director's selected films were analysed, and it was found that the images of women reproducing dominant gender roles were inverted in both samples and the patriarchal perspective was replaced by feminine desires and wishes. It was concluded that the representation of femininity in the films examined in the name of alternative female images left behind the narrative in classical cinema and that women were conveyed with a system of profiles and representations appropriate to their ontological essence.

Keywords

Joachim Trier,  
Alternative images,  
Feminist film criticism,  
The Worst Person in  
The World, Thelma.

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Yüksel, Ş. (2024). Joachim Trier Sinemasında Alternatif Kadın İmajları: Thelma (2017) ve The Worst Person In The World (2021) Filmlerine Dair Feminist Bir İnceleme. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 2(2), 14-39.

## 1. GİRİŞ

Özelde birey, genelde topluma has problem ve sorunlar sinema sanatının yakın merceğinde olmuştur. Bireye has sorunlar işlenirken bireyin perdeden izleyiciye nasıl yansıtıldığı, hangi kod ve tipoloji ile alımlandığı önem teşkil etmektedir. Tam bu noktada ortaya çıkan kadın ve erkek kimliğinin ise bu durumun yapı taşı mahiyetinde olduğunu belirtmek mümkündür. Kişinin kim olduğunu ayırt edici özellikler baz alarak açıklayan kimlik kavramı sosyal bilimlerde temel olarak birey ve toplum arasındaki ilişkiden bahsetmek için 1950'li yıllarda yoğun olarak kullanılmaya başlanan sorgulayıcı bir kavramdır (Dalbay, 2018, s.163). Diğer taraftan kadın ve erkek kimliğinin tanımı ve içeriği, sınırlarının belirlenmesi gibi unsurlar cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları ile ilgili olmaktadır. Genel bir ifadeyle toplumsal cinsiyet ise “Bireyin belli bir cinsten olduğuna ilişkin bilgiye, bu bilgi dâhilinde olmak üzere toplumsal düzlemde bireyden beklenenlere ve toplumda bireye biçilen konuma işaret eden” bir kavramdır (Vatandaş, 2011, s. 36).

Neredeyse sinemanın doğuşundan son süreçlere kadar kadınlık ve erkeklik adına toplumsal cinsiyet kodları ile belirli temsil ve imajlar oluşturulmuş ve bu yargılar pekiştirilerek aktarımı gerçekleşmiştir. Ruken Öztürk (2000, s. 69) kadınlık sunumunun biçim ve temsillerinin yavaş başladığını ancak hızlı bir biçimde geliştiğini ifade ederken bu serüvenin başlangıç diliminin sinemanın bulunuşu ile başladığını aktarmaktadır. Çalışmanın devamında Öztürk sinemanın önemli ürünlerinden olan Aya Yolculuk (Le Voyage Dans La Lune, Méliès, 1902) ve Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, Griffith, 1915) filmlerini örnek vererek buradaki kadınlık temsillerine değinmektedir. Sinemanın doğumu ile denk bu olumsuz ve negatif tanımlamalar ve temsiller en başta feminist kuramcılar tarafından eleştirilmiş ve bazı kadın veya erkek yönetmenler tarafından yapı bozumuna uğratılmaya emek harcanmıştır.

İlgili çalışmada ekseriyetle klasik sinemada zuhur eden kadınlık tanım ve yargılarının ve kadınlık temsillerinin karşısında duran alternatif kadın imajlarından Teresa de Lauretis'in feminist film kuramı ele alınmaktadır. “Edilgenlik ve Eril Ödipal Arzular” kavramları başta olmak üzere Teresa de Lauretis'in feminist film kuramı ışığında seçili filmlerde ele alınan kadın kimliğine ayrıntılı bir bakış sağlanmaktadır. Çalışmanın motivasyonu örneklerde ele alınan kadın kimliğinin ne ölçüde feminist teori ile uyumlandığı ve temsil edilen kadınlık imajının klasik imajların dışına çıkıp çıkmadığı gibi yargıların cevap bulması olmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları, ikinci bölümde bu kavramlarla içkin olduğu düşünülen kimlik ve kadın kimliği kavramları ele alınmaktadır. Akabinde kadınlığa dair genel yargıların anlaşılması bakımından ele alınan “klişe kadın imajları” bölümünde geniş alana yayılan Hollywood sinema anlatısı ile kadın kimliğine bakış sağlanmaktadır. Kavramsal çerçevenin son bölümü olan “muhalif bir duruş olarak kadınlık” adlı çalışma başlığında yukarıda bahsi geçen klişe imajlara karşı bir duruş olarak hangi feminist kuramcılarının ne tür çalışmalarla katkı sağladığı belirtilmektedir.

İlgili çalışmada Joachim Trier sinemasında yukarıda bahsi geçen klişe kadın imajlarının revize edildiği, mevcut temsil ve imajların dışında kadının kendi varlık özüne uygun bir biçimde temsil edildiği iddia edilmektedir. Çalışmada amaç Trier sinemasında alternatif kadın imajlarını Teresa de Lauretis'in feminist film kuramı çerçevesinde değerlendirip analiz etmektir. Kadının sinema anlatısında var olmasının ön şartının kadının kendi arzu ve

isteklerini görmek olduğunu belirten Lauretis, ancak kadın edilgenlikten etkin olmaya adım atarsa sinema anlatısında bir eşitlikten söz edilebilir şeklinde kuramın pratikteki yönüne gönderme yapmaktadır. Lauretis'in sözünü ettiği etkin olma, dişil arzu ve istekleri görmek gibi unsurlara yer vermesi ve tema uygunluğu bakımından kuram ilgili çalışma için uygun görülmüştür.

## 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 2.1. Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet

Kavramların tarih sahnesinde ortaya çıkışı genellikle belirli süreçlerden ve olaylardan sonra vuku bulmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı da bu paradigmanda içerisinde değerlendirilebilir. Toplumsal cinsiyet konusu literatüre çok uzun zaman sonra girmiş ve çalışılmaya başlanan bir kavram olmuştur. Kavramın hangi gelişmelerden ve olaylardan etkilendiği sorusu ise ilk kuşak feminizmden başlayarak Simone de Beauvoir'in çalışmalarına ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan gelişmelere kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda hem küresel gelişmeler hem siyasi zeminin iklimi kavramın gelişimi ve alan çalışmaları için önem teşkil etmektedir.

Feminist teorinin özellikle Orta Çağ'dan başlayarak başta sosyoloji, felsefe ve psikoloji gibi diğer tüm alanlara sirayet eden erkek egemen bakış açısının etkilerinin yeniden değerlendirilmesi önemli bir motivasyon kaynağı olmuştur. Tüm bu alanlarda özellikle sosyal bilimlerde tartışılmaya başlanan kavram diğer önemli disiplinlerle ortak çalışma alanı olmakta ve yeniden değerlendirilmektedir. "Toplumsal cinsiyet kavramının sosyal bilimlere girmesi ile birlikte temel sosyoloji kavram ve kuramlarının büyük bir kısmı da yeniden ele alınmıştır" (Özyıldız, 2019, s. 6). Tanımlarına bakıldığında kavramların ilki olan sex kavramı cinsiyeti belirtirken gender kavramı ise Türkiye'de tam karşılığı olmayan bir kavram olduğu için araştırmacılar tarafından literatürde toplumsal cinsiyet şeklinde ele alınmaktadır. TDK cinsiyet sözcüğünü "Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği; eşey, cinslik, seks" şeklinde tanımlarken toplumsal cinsiyet sözcüğü için TDK'de herhangi bir karşılık mevcut değildir (Türk Dil Kurumu, 1945). Bunun yanında ilk olarak seksolog ve psikiyatristler tarafından kullanılan teknik bir terim olan "toplumsal cinsiyet" (gender), 1970'lerden itibaren Amerikalı ve İngiliz feministlerin katkılarıyla feminist literatüre geçmiştir (Oralgül, 2016, s. 50). "Scott'un tanımıyla toplumsal cinsiyet kişinin sahip olduğu bedenler dolayısıyla zorunlu kaldığı roller bütünü ifade etmektedir" (Özkantar, 2022, s. 36).

Kavramlar arasındaki farka bakıldığında ise göze çarpan keskin farkın inşa biçimleri olduğu görünmektedir. Buna göre cinsiyet kavramı doğal olup biyolojiye; toplumsal cinsiyet ise sosyolojik düzen içerisinde kadın ve erkeğe yüklenen kurgusal rollere atıf yapmaktadır (Uslu vd., 2023, s. 200). Aynı paradigmada toplumsal cinsiyet kavramının inşası sosyal zeminde oluşturulurken cinsin (sex) ise biyolojik bir temelde ilerlemektedir (Kalın, 2016, s. 229). Kişi cinsiyetle var olduğu için bu kavramın biyolojik olduğuna değinen Kalın öte yandan cinsiyetle birlikte kişinin belirli rol ve kalıpları da sosyal yaşamda öğrendiğinin altını çizmektedir. Zehra Dökmen, (2009, s. 25) biyolojik cinsiyet farklılıklarının doğuştan gelen özellikler olması hasebiyle öğrenilmemiş olduğuna buna karşın toplumsal cinsiyet

farklılıklarının ise sosyalleşme süreci içerisinde öğrenilen farklılıklar olduğuna dikkat çekmektedir.

2010 yılında yayımlanan *Delusions of Gender: How Our Minds, Society, and Neurosexism Create Difference* adlı kitabında Cordelia Fine (2011, s. 198), Exeter Üniversitesi'nden psikolog Thomas Morton ve çalışma arkadaşları tarafından yapılan bir araştırmayı örnek vererek, toplumsal cinsiyet farklılıklarının oluşum süreçlerinde nörobilimsel düşüncenin dış dünya üzerindeki ilginç etkilerine değinmektedir. Bu araştırmada, iki grup erkek katılımcıya toplumsal cinsiyet kalıplarıyla ilgili metinler verilerek okumaları istenmiştir. İlk gruba, "Toplumsal cinsiyet biyolojik temelli bir kavramdır, değiştirilemez" şeklinde bir metin sunulmuş ve bunun bilimsel açıdan kanıtlanmış bir yargı olduğu belirtilmiştir. İkinci gruba ise aynı yargılar, "Bilimsel olarak hala kanıtlanabilmiş değil, üzerinde tartışmalar devam etmektedir" şeklinde sunulmuştur. İlk grup, verilen metin doğrultusunda kadın ve erkek arasındaki keskin ayrımı olumsuz bir şekilde benimsemiş ve ayrımcı pratiklere karşı daha duyarsız olduğu gözlemlenmiştir. Buna karşın, ikinci grup erkeklerinde bu tür negatif yargılar gözlenmemiştir.

Buna ilaveten birinci gruptaki erkeklerin "Müdürümün işe kadın yerine erkek almayı tercih ettiği bir şirkette çalışsam, gizli gizli onu desteklerdim" ve "Bir şirkette müdür olsam, genelde kadın yerine erkekleri terfi etmenin şirketin geleceği açısından daha iyi bir yatırım olduğuna inanırdım." şeklindeki yargılara daha sıcak baktıkları ve destekledikleri gözlenmiştir (Fine, 2011, s. 199). Çalışmanın sonucunda elde edilen bu yargılarda toplumsal cinsiyetin bilişsel düzeydeki yansımalarının kişinin eylemlerini etkileme noktasına kadar varabileceği açıkça gösterilmektedir. Başka bir deyişle davranışlar, düşünce biçimleri öğrenme yoluyla oluşmakta ve gözlem aracılığıyla da pekişmektedir denebilir (Uslu vd., 2023, s. 200). Birinci gruptaki erkekler kadın erkek arası cinsiyet eşitsizliğini kanıtlanmış bilimsel yargılar üzerinden incelediği için çalışmanın sonucunda kadınlarla ilgili son derece negatif yargıları pekiştirmiş, bu yargıları bir temele dayandırmış ve sesli bir biçimde dile getirmiştir.

Bu anlamda toplumsal cinsiyet kavramı ile birlikte kadın ve erkek arasında keskin bir fark açılmış ve bu farkın yükü kadının üzerine devrilmiştir. Toplumsal cinsiyetin kadın için işleyişine değinen Beauvoir kişinin kadın "olduğu" açıktır der ve bunun her zaman kültürel bir mecburiyet icabı olduğunu ileri sürer (Kalin, 2016, s. 230). Bu mecburiyeti dayatan ise, cinsiyet değil, toplumsal cinsiyettir. Bu eksende daha ziyade kadının "nasıl olması gerektiği" temelinde yaklaşımlar mevcuttur ve bu yaklaşımlar sadece cinsiyet ile ilintili olmamaktadır. Ersoy, (2009, s. 213) kadın-erkek arasındaki yapısal farkların salt biyolojik, fizyolojik veya psikolojik olmadığına, aynı zamanda kültürel ve sosyolojik zeminden hareketle kültür tarafından ön görülen kalıp yargı ve öğrenen rollerle de desteklendiğine vurgu yapmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kadın-erkek arasında bir tür eşitsizlik denklemi de yaratmaktadır. "Sinemada Kadın" çalışmasında Ruken Öztürk, (2006, s. 16) çocukların erkek egemen bir toplumda doğduklarını bunun bir sonucu olarak üzerlerine mavi ya da pembe battaniyeler örtüldüğünü, kamyonlar ya da bebeklerle oynadıklarını ve kitaplardan da bunu destekler yaklaşımlar aldıklarını ifade ederken bunun özellikle okullarda pekiştirildiğini söylemektedir. İlk etapta aile tarafından verilen bu roller bir süre sonra okul ve diğer kamusal alanlarda pekiştirilmektedir. Toplumsal cinsiyetin inşası konusunda kitle iletişim araçları olarak

adlandırılan televizyon, radyo, internet ve sinema gibi unsurlar büyük rol oynamaktadır (Kaymaz, 2022, s. 10).

Toplumsal cinsiyete dayalı düşünce tarzı erkeğe ve özellikle de kadına nasıl olması ne şekilde davranması ne yapması ve esasında ne yapmaması gerektiğini dikte etmekte ve böylece kadın-erkek arasındaki eşitsizliği tekrar tekrar pekiştirmektedir. “Toplumsal cinsiyet bireyin sırf kadın ve erkek olmasından ötürü onlardan beklenen davranışlar ile örülüdür ve birey cinsiyeti baz alınarak görev ve sorumluluklara tabi tutulmaktadır” (Metin, 2011, s. 82). Bu noktada kadın ve erkeğe yüklenen roller onların nasıl olmaları gerektiğinin rehberi olmaktadır. Başka bir ifadeye göre erkeklerin erkeksi, kadınların kadınsı rolleri pekiştirdiği bunun sonucu olarak erkeklerin beklendiği üzere sert, hükmedici, soğukkanlı, kadınların hamarat, daha sıcakkanlı, naif, yumuşak huylu ve fedakâr şeklinde sınıflandırıldığının altı çizilmektedir (Göker, 2014, s. 224).

Bu tanımlamalar ışığında sinema gibi önemli bir kitle aracında vurgulanan, pekiştirilen ve aktarımı gerçekleştirilen bu roller ve cinsiyet eşitsizliği kendini filmler üzerinde tekrar tekrar var etmektedir. Toplumsal cinsiyet gerçeği sinemaya keskin bir biçimde yansımış, kadınlar eril bakış açılarına, ideolojilere ve toplum beklentilerine göre sinemada yansıtılmış ve bu şekilde kendilerine yer bulmuşlardır (Kaymaz, 2022, s. 21). Sinemanın temsil gücü gerçek yaşamın tam ortasındadır ve gerçek yaşama geçmeye fazlasıyla müsaittir. Bu anlamda oluşturulan toplumsal cinsiyet rol ve kalıp yargıları ile birlikte filmler kadına “nasıl olması ve nasıl olmaması gerektiği” çerçevesinden roller hazırlamaktadır. Kadınların temsilinin her daim eril düşünce yapıları doğrultusunda biçimlendiği sinema, kadınlara onlardan beklenen rolleri hatırlatır bir biçimde hareket edebilmektedir. Dolayısı ile kadınların sinemadaki temsil biçimleri oldukça sorunludur (Kaymaz, 2022, s. 14). Kadınların birçok alanda yanlış temsillerine dair farkındalığı artıran ve buna alternatif çözüm veya revizyon getiren feminist hareket feminist teoriler sunarak bu problemi eleştirmektedirler. Norveçli Yönetmen Joachim Trier’in sinemasında özellikle seçilen örneklemeler ışığında anlatının alternatif kadın imajlarını desteklediği, örneklemelerin klasik anlatının dışına çıktığı feminist teoriyle paralel ilerlediği iddiası bu noktada önem taşımaktadır.

Son kertede toplumsal cinsiyet kavramında esas olan toplumun bireyden bir kadın veya erkek olarak ne beklediğidir. Buna göre kadın ve erkek olarak nasıl olmamız gerektiğine dair görüşler çoktan bellidir ve kişi buna paralel bir örgüde hareket etmek durumundadır. Söz konusu örgünün dışında bir biçim benimsemek toplumun kişiyi marjinal olarak görmesine yol açacaktır. Toplumsal cinsiyet rol ve kalıp yargıları özellikle kimlik kavramı üzerinden doğrudan bir ifade biçimi bulmakta ve sürekli olarak canlı kalmaktadır.

## **2.2. Kimlik ve Kadın Kimliği**

Çağlar boyu kimlik kavramı tek bir tanımla sınırlı kalmamakla birlikte farklı alanlarda farklı tanımlamalara rastlamak mümkündür. TDK’ye göre kimlik; toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 1945). Dökmen, (2009, s. 27) ben kimim sorusuna verilen cevapların kişinin kimliğini oluşturduğuna vurgu yapar. Ona göre kişinin ayrıştırılmasında rol oynayan kişisel özellikler, roller ve kişinin ne yapabildiği kimliği oluşturan bazı belirleyici, önemli unsurlardır.

Öte yandan sosyoloji ve psikoloji özelinde kimlik için farklı tanımlar mevcuttur. Psikolojiye göre kimliğin tanımı bireyi merkeze alarak bireyin çevresiyle kurduğu ve onu diğerlerinden ayırt eden tutarlı, yapılaşmış göstergeler şeklindedir (Aydoğdu, 2004, s. 117). Felsefede kimlik kavramına bakıldığında göze çarpan önemli isimlerden biri filozof Michel Foucault olmaktadır. Ona göre (2014, s. 110) kimlik baskıcı bir kısıtlanmanın kaynağından başka bir şey değildir. Foucault kimliğin kişinin kendini gerçekleştirme, kendi olma idealinin önünde bir engel olduğunu ifade etmektedir (Çavuşoğlu, 2015, s. 734). Felsefe alanından diğer bir kimlik yorumu ise filozof Judith Butler'e aittir. Butler'e göre kimlik, toplumsal anlamda var olma ve tanınma gereksinimini karşılayan psişik bir gerekliliktir (Oralgül, 2016, s. 49).

Her ne kadar farklı alanlarda aynı kavram için farklı tanımlar yapılsa da özünde kimlik kavramı kişinin 'kim olduğuyula' ilintilidir denebilir. Türkçe ve Latince arasında kimlik tanımının benzerliğine vurgu yapılan bir araştırmada kimlik kelimesinin (identity) Latince "idem" kökünden gelen bir terim olduğu ifade edilirken Türkçede ise kimliğin "kim" soru kökünden türetildiği ve aidiyeti içerdiği ifade edilmektedir (Dalbay, 2018, s. 162). Genel olarak kimliğin, bir kişinin kim olduğunu gösteren bir gösterge veya bir işaret ve bireyin kendi hakkındaki fikirlerini ve diğerlerinin o kişi hakkındaki düşüncelerini de içeren bir bütün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Yılmaz, 2024, s. 9).

Kadın kavramı, TDK tanımında, "erişkin dişi insan" olarak belirtilmekle birlikte, annelik, ev yönetimi ve hizmetçilik gibi sınırlayıcı rollerle tanımlanmıştır (TDK, 1945). Bu tanım, kadının salt bir birey olarak varlığını kabul etmemekte ve onu toplumsal roller üzerinden tanımlamaktadır. Kadın kimliği, genellikle iyi bir anne, vefalı bir eş veya birinin kızı, ablası gibi bağımlı ve tanımlayıcı sıfatlarla ifade edilmektedir. Çoğu kültürde kadın, kendi başına var olamaz ve kimliği daima bir başkası üzerinden şekillenir. Simone de Beauvoir, (2016) İkinci Cins adlı eserinde, kadının varlık biçiminin sürekli olarak erkek üzerinden tanımlandığını ve bu durumun onu "öteki" kıldığını belirtmektedir.

Kadın ve erkek kimliğinin belirlenmesinde ve tanımlanmasında önem teşkil eden unsurlar ise burada yine toplumsal cinsiyet kodları ile önceden belirlenmektedir. Bu noktada cinsiyet (sex) kavramı ile toplumsal cinsiyet (gender) kavramları arasındaki temel ayrımın göz önünde bulundurulmasında yarar vardır. Dolayısıyla kadın ve erkek kimliğinden beklenen performans toplumsal cinsiyet tanımlamaları ile paraleldir. "Bu noktada, toplumsal cinsiyet, toplumun bireyi direkt olarak etkilediği bir mekanizma olarak da ifade edilebilir. Erkek ve kadın için toplum tarafından biçilen roller, beklenen davranışlar ve tüm cinsiyetçi tabular bu kavramın içinde değerlendirilebilir" (Özkantar, 2019, s. 19).

Bireyin toplumun parçası olma sürecinde içerisinde büyüdüğü kültür kız veya erkek olmaya uygun kalıp yargıları pekiştirmekte ve bireye bu örüntü içerisinde roller hazırlamaktadır. Buradaki roller kişinin mesleğinden, davranış biçimine hatta giyim kuşamına kadar sirayet etmektedir. Buna uygun olarak kadınların "daha duygulu" daha anaç oldukları yargısı öğretmen veya hemşire olmaları, erkeklerin daha cesur ve atılgan oldukları ifadesi ise askerlik, tüccarlık gibi meslek seçimleri yapmalarına itmektedir (Dökmen, 2009, s. 24). Kültürel kodlar üzerinden inşa edilen toplumsal cinsiyet kadın kimliği için belirli alanlar tanımlamış ve bu tanımlı alanlar özellikle kadının özel alanda konumlanmasının da önünü

açmıştır. Ev kadını veya ev hanımı kavramları bunun en belirgin örneğini oluştururken kadının evin dışına çıkamaması, kamusal alandan silikleşen bir hale gelmesi üzerinde etkili olmaktadır. Evin dışı daima erkeğe aittir, evin içi ve hatta evin içinin de içi (mutfak) kadımla ilintilidir. Söz konusu cinsiyet eşitsizliğinin ve buna bağlı olarak kadınlık tanımının sistematik bir biçimde tekrarlayarak oluşturulduğu ev içi alan toplumsal cinsiyetin sirayet ettiği alanlardan biri olmaktadır (Aktaş, 2013, s. 55). İlgili çalışmasında Aktaş, (2013, s. 55) kadınların kimlik tanımının ev içi ile paralel ilerlediğini, evin öznesinin kadın olması sebebiyle kocanın bu konumlanmanın dışında durduğuna ve hali hazırda tüm yükümlülüğün kadının vazifesi olarak görüldüğüne vurgu yapmaktadır. Beauvoir ise bunun kadının biyolojik analık göreviyle açıklandığını, kadının annelik göreviyle yükümlenerek içeride, ev alanında tutulup, içsel alanın bekçisi kılınmasına ve özel alanla sınırlandırılmasına yol açtığını ifade eder (Kalm, 2016, s. 231). Bu anlamda gerçek yaşamda kadın kimliğinden beklenen performansın özellikle sinemada pekiştiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Önemli bir kitle iletişim alanı ve gösteri sanatı olan sinema ideal kadınlık tanımları yaratmakta ve kadınlara bu tanımlara uygun davrandığı takdirde ideal kadın olabileceğinin devamlı bir şekilde altını çizmektedir. Klişe imajlar ise bu kategorinin en belirgin formunu oluşturmaktadır.

### **2.3. Sinema Anlatısında Kadınlığa Dair Klişe İmajlar: Hollywood Sinemasında Kadınlık**

Yaşamın kendisini veya dolaylı gerçekliğini üreten sinema sanatının gerçek yaşamdan uzak bir profil çizmediği iddia edilebilir. Dünya sinemasına bakıldığında en önde gelen ve en çok alan kaplayan Amerikan sineması bunun en kapsayıcı formunu oluşturmaktadır. Kültür farklılığından dolayı ülke sinemalarında kimliğin inşası daima değişkendir. Tüm sinemalara etki etmesi ve yansması bakımından Hollywood sinemasında kadının kimliğine ve kadını ele alış biçimine bakmak yerinde olacaktır. Bekri'ye göre (2022, s. 84), Hollywood sineması tüm sinemaların ve dünyanın merkezinde konumlanması sebebiyle sinema alanına egemen bir güçtür dolayısıyla yansıtmak istediği her türlü anlam ve değerleri dünyaya gösterebilme avantajına sahiptir. Bu noktada ele alınan Hollywood sinemasında kadının kimliğinin Hollywood anlatısının diğer tüm sinemalara sirayet etmesi bakımından önem teşkil ettiği düşünülmektedir.

Genel itibarıyla Hollywood sinemasında iki kadın kimliğinin öne çıktığı iddia edilebilir. Bunların ilki vamp şeklinde nitelendirilen seksi, baştan çıkarıcı, erkeğin iktidarını tehdit eden, özgür görünen ama en nihayetinde bu özellikleri sebebiyle cezalandırılan karakterdir. Söz konusu ceza ile karakter sürekli öteki olarak addedilir (Özkantar, 2022, s. 73). İkincisi ise anlatıda en yoğun şekilde yer kaplayan evinin kadını, çocuklu, evli, mutlu, evine/evliliğine sadık, üst düzey komşu ve mükemmel eş tiplemesidir ki bu da sürekli bir armağan alma durumundadır. Bu karakter sürekli Amerika'nın önemli sembollerinden olan lezzetli elmalı turtalar yapar ve işten yorgun gelen beyaz yakalı kocasına hizmet eder (Özkantar, 2022, s. 73) Öztürk'e göre (2000, s. 70), bu iki tip her ne kadar farklı görünse de işin sonunda ikisi de yine aynı amaca hizmet eder.

Hollywood sinemasında kadın kimliğine bakıldığında tek taraflı yüceltmenin (erkek) daima ön planda olduğu ve cinsiyetçi söylem/pratiklerin inşasının üretildiği görülmektedir. "Hollywood sineması, tüm ulusal ana akım sinemaları gibi –ve hatta onların atası olarak- cinsiyetçi eril bir bakışa sahiptir. Bu bakışı kurar, yönlendirir, vazgeçilemez kılar" (Bakır ve

Onat, 2015, s. 90). Laura Mulvey (1973) bakışın ve bakma hakkının daima erkeğe verildiğini ve bunun bir sonucu olarak kadının pasivize edildiğini vurgulamaktadır. Hollywood anlatısı kendini tamamen eril bakış üzerine kurarak kadını da bu bakış üzerinden konumlandırır ve bunun doğal sonucu olarak bu sinema tamamen eril bir biçimde kendini gösterir (Bakır ve Onat 2015, s. 96).

Öztürk'e göre (2000, s. 70), klasik Hollywood filmleri kadınları 'zaptetmek' için geleneksel biçimde temsili bir sistem kullanmak isteyen ataerkil bir tarza sahiptir. Hollywood sinemasında kadın için çizilen profillere bakıldığında kadının zayıf, muhtaç, mantıktan uzak, duygusal, sürekli bir erkeğe ihtiyaç duyan ve yaşamda kendi ayakları üzerinde durmakta zorlanan profiller görülmektedir. Bu bağlamda zayıf olanın (kadın) hayata tutunabilmesinin tek şartı erkeğin tahakkümüne girmeyi kabul etmesidir, çünkü bu bakış açısına göre kurtarıcı figür daima bir erkektir. Güngör'e göre ise (2015) filmlerde gösterilen tüm kurtarıcı ve otoriter figürler polis, rahip ya da şerif şeklinde betimlenir ve bunlar daima birer sığınak işlevi görürken ataerkil yapıdan uzaklaşmak bir tür tehdit olarak kişinin başına kötü işler geleceğinin sinyalini vermektedir. Klasik sinemada öne çıkan klişe imajların kadının gerçeği değil erkeğin tahayyülü olduğunu savunan feminist teori buna karşı çıkmış ve bu noktada muhalif bir duruş sergileyerek feminist teorileri işaret etmişlerdir.

#### **2.4. Muhalif Bir Duruş Olarak Sinemada Kadınlık**

Kadınların sinemadaki temsilinin ataerkil ve sorunlu yanları, uzun yıllar boyunca feminist kuramcılar ve eleştirmenler tarafından kapsamlı bir şekilde eleştirilmiştir. Bu eleştiriler, başta Laura Mulvey, Claire Johnston ve Kaja Silverman başta olmak üzere birçok önemli figür tarafından dile getirilmiştir. Kadın imajlarının erkek bakış açısıyla şekillenen ve patriyarkal yapıları pekiştiren temsillerinin ortadan kaldırılması, kadının özüne uygun, kendi kimliğini yansıtan ve erkek bakışından bağımsız bir şekilde var olan alternatif imgelerin yaratılması gerektiği vurgulanmıştır. Bu bağlamda, feminist film kuramcılarının ortaya koyduğu yeni teorik yaklaşımlar, kadınlık ve feminizm üzerine farklı perspektifler sunması bakımından kritik bir öneme sahiptir.

Laura Mulvey, bakış, eril bakış ve skopofili kavramları üzerinden, Freud'un psikanalitik kuramlarından yararlanarak, kadının sinemada daima erkek bakışından yansıtıldığını ve pasif bir nesne olarak konumlandırıldığını savunmaktadır. Mulvey, cinsiyetler arası dengesizlikle şekillenen bu yapının, bakış üzerindeki gücün erkeklere ait olduğunu ve bu durumun, bakma/bakış hazzının daima erkeğe verildiğini ortaya koyduğunu ifade eder. "Cinsel dengesizliğin yönettiği bu dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/kadın arasında bölünmüştür" (Mulvey, 1973, s. 20). Mulvey'nin teorisinin merkezinde, erkek bakışının sinemasal yapının belirleyicisi olmasına yönelik eleştirisi yer alır. Sinemada bakış hakkının sürekli olarak erkeğe verilmesi, izleyicinin erkek karakterlerle özdeşleşmesine yol açar. Bu özdeşleşme, bilinçli bir süreç olmamakla birlikte, Lacan'ın ayna teorisiyle benzer bir yapıyı yansıtarak narsisistik bir boyut kazanır. Mulvey (1973, s. 19), Hollywood sinemasının erkek izleyicinin bakışına göre şekillendiğini ve kadının bu bakışa göre konumlandırıldığını belirtir. Kadının bakılan olma durumu, ona nesne statüsü kazandırırken, erkek sürekli özne konumunda kalır.



Mulvey, skopofili kavramını vurgulayarak, bakma hazzının en belirgin nesnesinin kadın bedeni olduğunu ve bunun cinsel hazla doğrudan ilişkili olduğunu ifade eder. Skopofili, bakışın merkezi olarak kadını konumlandırır ve bu durum sinemada kadın bedeninin sürekli bir obje haline gelmesine yol açar. David Lynch'in Mavi Kadife (Blue Velvet, 1986) filmi, bu dinamiğin çarpıcı bir örneğini sunar. Filmde, Dorothy'nin cinsel saldırıya maruz kaldığı sahnede, kadın karakter hem Frank'in hem de Jeffrey'nin bakışlarının nesnesi olur. İzleyici ise her iki erkekle özdeşleşerek, bakışın üçüncü öznesi haline gelir. Bu bağlamda, Dorothy karakteri, Frank, Jeffrey, kamera, yönetmen ve izleyici bakışlarının hepsine maruz kalır. John Berger'in (1972, s. 57) "Erkekler kadınlara bakar, kadınlar kendilerini, kendilerine bakılırken seyreder" ifadesi, bu durumu açıkça yansıtmaktadır.

Diğer önemli feminist kuramcılardan olan Claire Johnston Rolan Barthes'in göstergebilim, Michel Foucault'un iktidar kavramlarından beslenmiş ve feminist sinema için yapı taşı olan Women's Cinema as Counter Cinema adlı makalesini yazmıştır. Temelde kadınlara bakış açısının erkek gözünden miras alındığı yönünde eleştiriler sunmaktadır. Makalesinde kadın ve erkek kalıp yargılarından dem vuran Johnston erkek stereotiplerinin hızla değiştiğini ama kadına dair kemikleşmiş yargıların tarihin ilk zamanlarından bu yana kadar süregeldiğini iddia etmektedir (Özkantar, 2022, s. 180). Ayrıca Johnston kadınlık temsiline tamamen erkek bakış açısı olduğuna kadına dair temsillerin kadınlık adına herhangi bir yargı barındırmadığına da dikkat çekmektedir. Kadınlar, 'erkek olmayan' şeklinde negatif temsil edilmektedir; film metinlerinde 'kadın gibi kadın' hali görülmez (Smelik, 2008, s. 4). Söz konusu bu imajlara bir alternatif olarak karşı sinema (counter cinema) anlayışını önermiş, özellikle erkeklerle kurulan özdeşleşme duygusuna karşı yabancılaşma tekniği kullanmayı işaret etmiştir. Sinemanın seyirciyi gerçek dünyadan koparan büyülü gücünün etkisini bir nebze de olsa azaltan bu teknik, alternatif bir sinemada, çeşitli kamera hareketleri ve kurgu yöntemleri ile sağlanabilmektedir (Özkantar, 2022, s. 181).

Kaja Silverman ise diğer kuramcılardan farklı olarak sinemada sesi dikkatle öne almış, kadın probleminde özellikle sesin önemli bir nüans olduğuna dikkat çekmiştir. Ona göre ontolojik olarak zaten pasif olan kadın imgesi bu pasifliği ses ile devam ettirmekte ve desteklemektedir. Bu noktada erkeğe dair sesler gür, kuvvetli ve baskın iken kadın için durum daha edilgen ve pasiftir. The Acoustic Mirror (Akustik Ayna, 1988) adlı kitabında Kaja Silverman, odak noktasını nazardan sese kaydırmış ve bu sayede feminist film teorisi dahilinde dişil özneye özgün bir perspektiften yaklaşma imkanı yaratmıştır (Smelik, 2008, s. 15).

Son olarak Teresa de Lauretis söz konusu çalışmanın da incelenmesi bakımından önemlidir. Sinematik evrende kadının konumunun doğru bir biçimde anlaşılması ve tahlil edilmesi adına göstergebilimi önceleyen Lauretis kadınların sinemadaki gösterimlerinin gerçeğin özüne aykırı olduğu, kadının kendi gerçek temsiline aksine eril bakışın olmasını istediği haliyle temsil edildiğini ifade etmektedir. Batı kültüründe 'kadın', öteki olarak, erkekten farklı şekilde temsil edilir. Bu 'kadın' bir kurgudur, temsildir; toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan asıl 'kadınlar'dan tamamen ayrılır (Smelik, 2008, s. 12). Lauretis sürekli olarak sinemada eril arzuların kurbanı olan ve her hâlükârda eril sistemi benimseyen kadınlık rollerinin ancak ve ancak kadının kendi dişil arzularını öne çıkarmasıyla son bulacağını ifade etmektedir. Lauretis kadının kendi arzularını öne çıkararak eril ödipal

arzuları tersine çevirebileceğini ya da bu arzulara dair bir bent çekilebileceğini iddia etmektedir (Özkantar, 2022, s. 185). Alice Doesn't: Feminism; Semiotics, Cinema (1984) adlı kitabında de Lauretis, üzerinde sıkça durduğu bir diğer önemli kavramdan, eril ödipal arzudan bahsetmektedir. Öznellik kavramına değinen yazar özneliğin durağan değil hiç durmaksızın kendini üreten bir süreç olduğunu vurgularken anlatının da özneliği yeniden üreten yollardan biri olduğuna dikkat çeker (Smelik, 2008, s. 12). Buna göre her hikaye, öznenin arzusu ve bu arzunun sosyo-kültürel kodlara dökülüşü üzerine kuruludur. Anlatı yapıları ödipal arzu tarafından belirlenir. Smelik'e göre (1972, s. 57), Lauretis bu arzuyu hem erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyetinin belirleyici olduğu bir sosyo-politik ekonomi, hem de cinsel farklılıktan ortaya çıkan özneliği vurgulamanın bir yolu olarak görür. Cinsel arzuların, kadını anlama ya da bilme arzusuyla özdeş olduğuna inanan Lauretis açısından kadın bir gizemdir ve eril arzu kadını çözenin yollarını aramaktadır (Akt. Özkantar, 2022, s. 186). Son olarak de Lauretis, anlatının işlevlerinden birinin de kadınları, rızaları olsun olmasın, kadınsı olacak şekilde kışkırtması olduğunu ileri sürer. Dişil özne, zorla kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılır (Smelik, 2008, s. 13).

Buna alternatif olarak ortaya çıkan bir başka örnek ise Femme Fatale karakteridir. Femme Fatale erkeğin korkularının vücut bulması hasebiyle önem arz etmektedir. Genel olarak pasif ve edilgen, daima erkeğin tahakkümünde olmayı seçen, boyun eğmeye mecbur bırakılan kadın figürünün tam aksine Femme Fatale karakteri korkusuz, cesur, güçlü, isteklerini açıkça ifade eden, geri planda durmak yerine kendi iktidarını sağlayan ve erkeklerde içmiş edilme korkusu uyandıran bir tiptedir. Camille Paglia Cinsel Kimlikler kitabında (1990, s. 26) mevcut nosyonu farklı bir perspektiften bakarak açıklamıştır. Paglia'ya göre (1990, s. 26) bu kavram kurmaca değil var olan cinsel personalardan biridir. Erkeğin kadın korkusunun en belirgin formunu yansıtan bu kavramı Camille, Kuzey Amerika yerlilerinin dillerindeki bir mitle açıklamaya çalışmaktadır. Bu mite göre (Vagina Dentata) her vajinanın gizli dişleri olduğu, erkeğin buradan her çıkışında biraz daha eksildiği ifade edilmektedir. Paglia'ya göre (1990, s. 26) bu "kadının gücünden korkan erkeğin dolaysız bir tasviridir". Femme Fatale figürünün en çarpıcı örneklerinden birinin Temel İçgüdü (Basic Instinct, Verhoeven, 1992) olduğu ifade edilebilir.

### 3. YÖNTEM

Bu çalışmada, nitel analiz yöntemlerinden betimsel analiz ve tematik analiz yöntemleri kullanılmıştır. Joachim Trier'in Thelma (2017) ve The Worst Person in the World (2021) filmleri kasti örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Betimsel analizle literatürden yararlanarak araştırma kategorileri belirlenmiş, tematik analizle bu kategoriler doğrultusunda filmlerin temaları incelenmiştir. Thelma (2017) filmi için "Dişil Canavarı Yapı Bozuma Uğratmak", "İktidarı Öldürmek" ve "Heteronormativite Karşıtlığı" başlıkları belirlenmiş, bu kategoriler karakterin cinsiyet kimliği ve toplumsal baskılara karşı verdiği mücadeleyi açıklamak için kullanılmıştır. The Worst Person in the World (2021) filmi için ise "Klasik Dişil Rollerini Reddetmek" ve "Dişil Arzuların Peşinden Gitmek" başlıkları seçilmiş, ana karakterin erkek tahakkümü olmaksızın kendi arzularını takip etmesi analiz edilmiştir. Betimsel analiz, verilerin önceden belirlenmiş tematik çerçeveye göre incelenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanmasından oluşur. Bu yöntem, verilerin düzenlenip yorumlanarak okuyucuya sunulmasını amaçlayan bir nitel analiz yöntemidir (Erdoğan, 2020). Tematik analiz ise

verilerin tanımlanması, yorumlanması ve kavramlar arasındaki ilişkilerin belirlenip karşılaştırılmasına olanak tanır (Çarıkçı vd., 2024). Çalışmada cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları, alandaki yansımaları ve ilgili literatürle ele alınmıştır.

#### 4. BULGULAR

Film analizlerinde elde edilen doneler bu bölümde bulgular başlığı altında incelenmektedir. Bulgulara geçilmeden önce tema ve analizlerin daha doğru anlaşılması adına yönetmenin sinemasına genel bir bakış sunulmakta, akabinde ilgili filmlerin künye ve özetlerine yer verilmektedir.

Joachim Trier, 1 Mart 1947 Danimarka doğumlu Norveçli yönetmendir. 2000 yılında Pieta filmiyle yönetmenlik kariyerine başlayan yönetmen son filmi Louder Than Bombs ile toplamda on filme imza atmıştır. Yönetmenin en bilinen filmleri ise Oslo Üçlemesini oluşturan Tekrar (2006), Oslo,31 Ağustos (2011) ve Dünyanın En Kötü İnsanı (2021) şeklinde sıralanabilir. Dünyanın En Kötü İnsanı filmi ile En İyi Özgün Senaryo Akademi Ödülü alan yönetmen BAFTA ödülü, iki Cesar Ödülü ve üç Cannes Ödülü dahil olmak üzere birçok ödül almıştır.

Filmlerinde genel olarak bireysel tema işlemeyi tercih eden yönetmen yer yer toplumsal problemlere de gönderme yapmaktadır. Genel olarak aşk, kimlik, bellek gibi konuları sıkça işlemekle birlikte ölümü ve melankoliyi de varoluşsal sancılar içerisinde ele almaktadır. Filmlerinde genel olarak aynı oyuncularla çalışmayı tercih eden yönetmen senaryolarını kendi yazıp filmlerini de kendi yönetmektedir. Sinematografik öğelerin hepsinin çoğunlukla birer amaca hizmet ettiği Trier sinemasında özellikle kurgu ve renk dizilimi en çok dikkat çeken ve üzerine çalışma yapılan konular olmaktadır. Kişinin duygu dünyası, ayrılığın ve ölümün kişilikte yarattığı tahribat, hafıza yitiminin benlikteki etkisi gibi konuları metaforik bir anlatımla izleyiciye aktarmayı tercih etmektedir.

Thelma filminin künyesine bakıldığında 2017 yılında çekimleri biten film 30 Mart 2018 yılında vizyonda yerini almıştır. Dram/Fantastik/Korku türünde sınıflandırılan ve süresi 1 saat 56 dakika olan filmin senaryosu Eskil Vogt, Joachim Trier ortaklığında yazılırken yönetmen koltuğunda Joachim Trier oturmuştur. Filmin oyuncu kadrosunda ise şu isimler yer almaktadır: Eili Harboe, Kaya Wilkins, Henrik Rafaelsen. Son olarak filmin özetine bakılması önem arz etmektedir. Ailesiyle birlikte Norveç'in bir kasabasında yaşayan Thelma okul için şehir merkezine taşınır. Utangaç ve çekingen bir karakter olan Thelma yeni bir arkadaş çevresi edinir ve bu arkadaş çevresinden bir kıza, Anja'ya duygusal hisler besler. Anja'ya beslediği hisler beraberinde Thelma'nın da anlamlandıramadığı güçlerin ortaya çıkmasına sebep olur. Bir takım doğüstü güçlere sahip olan Thelma bir süre sonra kendini tanıyacak, güçlerinin farkına vararak kendi arayışını tamamlayacaktır.

#### 4.1. Thelma Filminin Tematik Analizi

##### 4.1.1. Dişil canavarı tersyüz etmek

Sinemada, özellikle korku türünde, canavar metaforu sıklıkla kadınlıkla özdeşleştirilmiştir. Canavar, açıklanamayan, tanımlanması zor, medeniyetin aydınlık yönlerinden uzak olmayı sembolize eden bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu metafor, ataerkil düzenin kadınlık korkusunun bir yansıması olarak görülür. Barbara Creed'in Tekinsiz Kadın kavramına

dayanan teorisi, canavar temsili ile medeniyetin dışında olan, erkek olmayan ve düzene ait olmayan figürleri ilişkilendirir. Üzeltüzenci (2022), canavarın kadın bedeniyle özdeşleştirilmesinin kökenlerini sembolik düzene bağlantılandırarak, kadınların bu temsilde sıklıkla kurban olarak yer aldığını belirtir. Bu bağlamda, sinematik evrende canavar figürlerinin genellikle kadınlarla özdeşleştirilmesi, onların tekinsizliğini ve kurban olmalarını simgeler.

Klasik korku sinemasında canavar genellikle medeniyetin dışındaki, doğüstü güçlere sahip, tehditkar bir varlık olarak tanımlanır. Ancak Thelma filminde, başkahraman olan Thelma, bu klasik canavar tiplemesinin dışında bir figürdür. Thelma, üstün, açıklanamayan güçlere sahip bir kadın olarak sunulmasına rağmen, korku sinemasındaki alışılmış cin veya paranormal yaratık biçiminde değil, miras kalan bir mitin etkisiyle gücünü açığa çıkararak bir karakterdir. Thelma'nın güçleri, en belirgin şekilde aşk aracılığıyla ortaya çıkar ve bu durum, onun kadınlık ve homoseksüel kimliğiyle doğrudan ilişkilidir.

Ailesi, özellikle despot anne ve baba figürleri, Thelma'nın bu güçlerini bir tehdit olarak algırlar. Thelma'nın güçleri, başta bir hastalık ve tehdit olarak kabul edilir. Bu, Thelma'nın hem cinsel yönelimini reddetmesine hem de benliğini bulamamasına neden olur. Klasik korku sinemasının canavar metaforundan farklı olarak, Thelma'nın güçleri, ataerkin sistemin tehdit olarak gördüğü kadın kimliğinin bir yansımasıdır, ancak bu güçlerin açığa çıkışı, bir kurtuluş ve özgürleşme arayışıyla ilişkilidir.



**Şekil 1.** Thelma küçükken babası ile donmuş gölün üzerinde yürümektedir (Trier, 2017)

Filmin açılış sahnesinde Thelma çocukken babasıyla buzlu bir gölün üzerinde yürümektedir. Filmde sık sık karşımıza çıkacak su metaforu Şekil 1'de Thelma'nın henüz bilincinde olmadığı bir evren tezahürü yapmaktadır. Thelma tıpkı oradaki balık gibi buzun altında kalarak kendi potansiyelinden uzak ve habersiz yaşamaktadır. Bir başka analogide bakılırsa Thelma'nın kendi yansımasını baktığı da iddia edilebilir. Şekil 1'de yanında olan babası buzu simgelerken Thelma'nın üzüntü ve şaşkınlık içinde baktığı balıklar da kendi yansıması olarak tahayyül edilebilir.

Thelma'nın üstün güçleri bir anlamda dibe ittiği arzuların gün yüzüne çıkmasıyla da ilintilidir. Kütüphanede yanına oturduğu Anja'dan hoşlanan Thelma'nın ilk kez gücü burada

dışa vurulur. Dışa vurumlar öncesi ise mutlaka bir kuş simgesiyle anlatı yönetmen tarafından desteklenir. Thelma kütüphanede Anja'nın yanına oturur, o sırada geniş açıda bir kuş sürüsü görünür hemen akabinde ise bir kuş cama şiddetle çarpar ve düşer. Kuş son süratle içeriye doğru uçar fakat aradaki cam engeliyle karşılaşır ve düşer. Burada Thelma ile kuş arasında bir tür benzeşime gidilirse Thelma'nın da aradaki cam yüzünden potansiyeline ulaşamadığı söylenebilir. Cam metaforu tıpkı açılış sekansındaki buz metaforu gibi bir bariyer işlevi görmektedir. Thelma'nın hayatındaki cam onun sürekli olarak düşüşü ile ifade bulmaktadır. Kuşun cama çarpmasından hemen sonra Thelma nöbet geçirmekte ve başka bir kuş daha cama sertçe çarpıp düşmektedir. Kuş metaforunun ardındaki sembolizm, Thelma'nın özgürlüğe, kendini ifade etmeye ve potansiyeline ulaşmaya yönelik içsel arzularının, dış dünyadaki engellerle (babası, ailesi, toplumsal baskılar) nasıl sınırlı olduğunu gösterir. Bu sahneler, Thelma'nın hem içsel hem de dışsal çatışmalarını derinlemesine keşfetmesine olanak tanırken, izleyiciye karakterin geçireceği dönüşümün başlangıcını da işaret eder.

Burada değinilmesi gereken bir diğer önemli kavram ise Julia Kristeva'nın abject kavramıdır. Şekil 2'de Thelma'nın nöbet esnasında idrarı dışarı akıttığını görüyoruz. Kristeva, abject kavramını korku türünde idrar, sperm, kusmuk kavramları bazında ele almıştır. Smelik bunu Kristeva abject terimiyle vücut sisteminin dışına atılanı yani bir tür kopuşu kastetmektedir şeklinde açıklar (2008, s. 173). Thelma'nın homoseksüel olması ama ailenin kabulü dışında olan bu realiteyi bir türlü dışa vuramamasının Şekil 2'de metaforik olarak gösterildiği söylenebilir.



**Şekil 2.** Thelma kütüphanede ders çalıştığı esnada nöbet geçirmektedir (Trier, 2017)

Nöbet sonrası hastaneye kaldırılan Thelma'nın epilepsi nöbetleri geçirip geçirmediği bulunmaya çalışırken Thelma hayatıyla ilgili hiç bilmediği yönlerle de tanışacaktır. Burada altı çizilmesi gereken önemli nokta Thelma'nın kendi içsel arayışı sırasında denk geldiği, cadı oldukları gerekçesiyle çoğu asılan, yakılan, öldürülen kadınlardır.

Feminist tarihin önemli kaynaklarından biri olup Jack Holland (2019) tarafından kaleme alınan Mizojini Dünyanın En Eski Önyargısı -Kadınlardan Nefretin Evrensel Tarihi kitabı dünyanın yer yerinde farklı biçimlerde yapılan cadı avlarına geniş bir biçimde yer vermektedir. Holland, (2019, s. 134) çeşitli metotlarla hala sayısı bilinmeyen kadınların cadılık suçlamasıyla neredeyse 200 yılı aşkın süredir öldürüldüğünü aktarmaktadır. Ölüm ve verilen ceza biçimlerinin ülkeden ülkeye farklılık gösterdiğine değinen Holland en katı

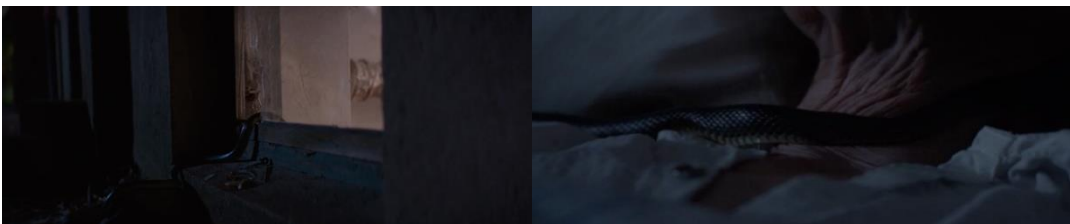
cezaların ise Almanya, İsviçre, Fransa ve İskoçya gibi Avrupa ülkelerinde görüldüğünün altını çizmektedir. Tahminlere göre cadılık suçlamasıyla öldürülen kadın sayısı 60 bin ila 1 milyon arasında olmaktadır.

Yine Holland'ın verilerine göre; (2019, s. 143) Matthew Hopkins, 14 ay içinde 200 kadını astırmış, Almanya'da Philip Adolf von Ehrenberg, 1628-1631 yılları arasında içlerinde çocukların da bulunduğu 900 kişi yakırmış, Weisenteig kasabası ve çevresinde 1662 yılında 63 kadın, İskoçya'da cadı avında 4000 kadın, Almanya'nın Güneybatısında 1561 ile 1670 yılları arasında 3229 kadın (yakılarak), İngiltere'de 200 yıllık bir dönemde yaklaşık olarak 1000 cadı öldürülmüştü. En son resmi cadı yakılması 1787'de İsviçre'de görüldü.

Klasik korku sinemasında alışıl gelmiş sonlarda genellikle kadının mutlak huzura erişmesinin ön koşulu, içindeki canavar ya da cadıdan kurtulması, bu canavarın bir tür hastalık olduğunu kabullenip onu ekarte etmesidir. Thelma filminde bu durumun yönetmen tarafından tersyüz edildiği söylenebilir. Ailesinin üstün gücünden ötürü kendisini öldürmek istediğini anlayan Thelma sahip olduğu gücü bir tür hastalık olarak gören ailesine karşı durur ve gücünü tüm iyi veya kötü eylemlere rağmen kabullenir. Thelma küçük bir çocukken ve gücünü kontrol edemiyorken öldürdüğü erkek kardeşinden sorumlu olmamakla birlikte, sahip olmayı çok istediği Anja'yı ortadan kaybetmekten de sorumlu değildir. Son kerte Thelma içindeki canavarı dışlayıp yok etmek yerine onu kullanmayı ve kontrol etmeyi öğrenmektedir. Bu yönüyle Thelma diğer ana akım korku sinemasında görülen canavar metaforunu yapı bozumuna uğratmaktadır. Söz konusu kabullenme ve yapı bozumun en net görüldüğü sahnelerden biri Thelma'nın yüzme havuzunda mahsur kaldığı sahnedir. Yüzmek için girdiği havuzda nöbet geçiren karakter sudan her çıkmak istediğinde havuzun yüzeyi fayanslarla kaplı kapalı bir alan olarak onu engellemektedir. Tıpkı açılış sahnesindeki buzla kaplı gölde yüzmeye çalışan balık gibi Thelma da buradan çıkmaya çalışmaktadır. Arınmanın en açık ifadesi olarak sinematik evrende kullanılan su metaforu karakter için de bir tür kabullenmeyi ve yeniden doğuşu sembolize etmektedir.

#### 4.1.2. Heteronormativite karşıtlığı

Ana karakter Thelma homoseksüel bir karakter olarak filmde konumlanır. Aşırı dindar ve despot ailesinin tutumları ve bakış açılarından ötürü sürekli olarak cinsel yönelimini gizlemek ve bastırmak zorunda kalan Thelma sık sık bastırıldığı duygunun gün yüzüne çıkma isteğiyle karşı karşıya kalmaktadır. Özellikle bilinçdışının en aktif sahaları olan rüyalar burada devreye girmektedir. Yönetmen bunu siyah yılan metaforu kullanarak göstermektedir. Siyah yılanın ilk ortaya çıktığı yer Thelma'nın gece evinde uyuduğu mekandır. İlk nöbet sonrası hastaneden dönüp eve gelip uyuyan Thelma Şekil 3'te rüyasında siyah bir yılanın kırık bir camdan evine girdiğini ve boynunda dolandığını görmektedir.



Şekil 3. Thelma rüyasında ilk kez siyah yılan görmektedir (Trier, 2017)

Göze çarpan ayrıntı ise Thelma'nın yaşlanmış bir uzva sahip olmasıdır. Henüz 17 yaşında olan karakter rüyasında yaşlı bir insanın boynuna sahiptir. Yönetmenin sıkça metafor kullandığı filmde Thelma'nın yaşlı bir insanın boynuna sahip olması içsel yabancılaşma realitesini simgeliyor denebilir. Sinemanın usta yönetmenlerinden olan Hayao Miyazaki Yürüyen Şato (Howl's Moving Castle, 2004) filminde yaşlanma metaforunu Sophie karakteri üzerinde kullanmıştır. Filmde Sophie kendine yabancılaşmanın bir biçimi olarak yaşlı bir versiyona evrilmiştir. Aynı metafor Thelma filminde ana karakter için de aynı işlevi görmektedir denebilir. Thelma'nın yabancılaştığı şeyin dibe itmeye çalıştığı esas kimliği olduğu iddia edilebilir.

Thelma'nın ilk nöbet geçirdiği sahnede sağlam ve dayanıklı olan camlar akış ilerledikçe karakterle birlikte değişime uğramaktadır. Burada camın artık kırık olması karakterin bireysel mücadelede kimlik kabulünün önemli bir göstereni olmaktadır. Yılanı Thelma'nın bastırılmış cinsel istek veya yönelimi olarak kabul edersek camın kırık olması ve yılanın artık daha kolay içeri sızabiliyor olması onun kimliği adına önemli olmaktadır. Başka bir deyişle karakter bastırılmış, gizlenmiş, ayıplanmış ve ötelenmiş cinsel yönelimi artık görmekte ve kabullenmenin ilk adımlarını da atmaktadır. Fakat Thelma henüz bu kabullenişe tam anlamıyla hazır olmadığı için yılan Thelma'nın üstünden geçip gitmektedir. İleriki sahnelerde göreceğimiz üzere yılan ancak Thelma gerçek benliğini veya kimliğini tanıdığı, kabul ettiği zaman içeri girecektir. Özetle yılan metaforunun Thelma'nın cinsel isteğini vurguladığı iddia edilebilir. Kendisi Anja'ya aşık fakat mevcut durum ve şartlardan ötürü bunu bastırmak zorundadır. Her duygu bastırmasında Thelma siyah yılan ile karşımıza çıkmaktadır.

Thelma'nın Anja ile olan ilişkisi, sosyal medya, ortak arkadaşlar ve okul çevresi gibi dışsal faktörler aracılığıyla ilerlerken, karakterin içsel çatışmaları ve duygusal evrimi derinleşir. Başlangıçta, Thelma duygusal yönelimlerini ve arzularını bastırmaya çalışırken, Anja ile kurduğu bağ giderek daha belirgin hale gelir. Eğlence mekânındaki yakınlaşma, Thelma'nın hem fiziksel hem de duygusal olarak sınırlarını zorladığı bir anı temsil eder. Bu yakınlaşma, Thelma'nın içsel dünyasında bastırılan duygularının yüzeye çıkmaya başladığının bir göstergesidir. Eve döndüğünde, Anja'yı düşünmeye başlar ve aynı anda Anja kapısında belirir. Bu durum, Thelma'nın henüz gücünü ve arzularını nasıl kontrol edeceğini bilmediği, içsel duygusal ve fiziksel ihtiyaçlarının doğrudan dış dünyada tezahür ettiği bir aşamayı yansıtır. Thelma, neyi arzuluyorsa, o şeyin gerçek olmasını sağlayan bir güçle karşı karşıyadır, fakat bu güç, henüz kontrol edilemeyen bir şekilde işler.

Thelma, ailesi tarafından heteronormatif değerlerle yetiştirilmiştir ve bu değerler doğrultusunda Anja ile olan ilişkisi kendi kafasında bile yasak, günah ve ayıp olarak kodlanır. Ailesinin ve toplumun kendisine öğrettiği heteroseksüellik normlarına sıkı sıkıya bağlıdır. Thelma, Anja ile öpüştükten sonra Tanrı'ya dua eder ve af diler; bu, onun içsel suçluluk duygusunun ve toplumun dayattığı "doğru" normlara aykırı olan bu eylemden duyduğu korkunun bir yansımasıdır. Kiliseye gitmesi, dini ve toplumsal değerlerle uyum içinde kalmaya çalışma çabasının bir parçasıdır. Aynı zamanda, toplumun "normal" kabul ettiği heteroseksüelliği kabul etme ve buna uyum sağlama çabası da belirgindir. Okulda, duygusal bir bağ hissetmediği bir erkek arkadaşıyla yakınlaşma çabası, Thelma'nın homoseksüel kimliğini inkâr etme çabasını simgeler. Bu çaba, toplumsal baskılara karşılık olarak, "normal" olma isteğinin bir yansımasıdır. Şekil 4'te evde düzenlenen bir partiye katılan Thelma'ya

içinde uyuşturucu madde olduğu söylenerek sigara uzatılır. Sigarayı içen Thelma bir süre sonra bilinçsiz bir boyuta geçer ve cinsel istekle bağdaştırılan siyah yılan görünür. Thelma ve Anja karakterlerinin yer aldığı cinsel ilişki sahnesinde siyah yılanın Thelma'nın ağzından içeri girmesiyle karakterin cinsel yönelimini kabullendiği ve kendi içsel yolculuğuna dair önemli bir aşamayı da tamamladığı düşünülebilir.



Şekil 4. Thelma bir tür düş görmektedir (Trier, 2017)

#### 4.1.3. İktidarı öldürmek

Filmde en bariz iktidar unsuru olarak karşımıza çıkan Trond (baba), başından beri Thelma'nın sahip olduğu güçleri şeytani olarak nitelendirmiş, aynı güce sahip anneanneyi ağır ilaçlar vererek hastaneye kapatmış ve Thelma'nın gücünü hastalık olarak kabullenmiştir. Ayrıca baba bütün bunları yaparken Tanrı ve dinden fazlasıyla beslenmiştir. Thelma'ya okuttuğu “Tanrım şeytani düşünce ve hareketlerle seni gücendiren bana merhamet et” şeklindeki dua bunun en açık örneğidir. Öte yandan keskin iktidar figürünün yanında konumlanan anne karakteri de babanın iktidarı ile paralel hareket etmekte, bir tür hegemonik erkeklik uzantısı olarak görünmektedir. Öyle ki küçükken oğlu ölen anne hala bundan Thelma'yı sorumlu tutmakta ve tekrar bunun yaşanmaması için Thelma'nın ölmesi gerektiğini düşünmektedir. Kendisi oğlunun ölümünden sonra intihara yeltenen, bunun sonucunda sakat kalan ve yaşam içindeki tüm hareketlerinde eşine bağımlı ve mecbur bir karakterdir. Hayatın her alanında gözleri olmayı, her şeyi denetlemeyi ifade eden iktidar özel alan kavramının yoksunluğunu da beraberinde getirir. Temel olarak kişinin kendisine ait bir odası olması, ya da düşunu alırken yalnız olması bu mahremiyetin birkaç örneğidir. Baba (iktidar) kızını çırılçıplak bir şekilde yıkamaktadır. Öyle ki Thelma babasından hiçbir şeyini gizleyemez, vücudunu bile. Thelma'nın kendisine ait bir şeylere sahip olması baba figürü nezdinde imkansızdır.

Thelma'nın babasıyla olan ilişkisi, onun varoluşsal anlamda kendini inşa etme sürecini derinden etkileyen bir çatışmayı barındırır. Babasının ona karşı olan baskıcı tutumu, Thelma'nın hem bireysel olarak hayatta kalma isteğini hem de kendi kimliğini oluşturma çabasını engellemektedir. Thelma'nın varlığı, babasının yokluğuna dayalıdır; başka bir deyişle, babanın varlığı, onun varoluşunu tehdit eden bir engel olarak belirir. Bu bağlamda,



Thelma'nın kendi varoluşunu sürdürebilmesi ve kimliğini bulabilmesi için baba figürünün ortadan kalkması gerekmektedir.

Thelma'nın bu süreçteki en önemli eylemi, babasını yok etme arzusu üzerinden şekillenir. Evden gitmek için babasından izin isteyen Thelma, babasından bir cevap alamaz. Bu durumu bir dönüm noktası olarak kabul edebiliriz. Thelma, cevap alamamanın ötesinde, babasının varlığını kendi hayatına ket vuran bir engel olarak görür ve bu engeli ortadan kaldırmayı amaçlar. Bu noktada, Thelma'nın varlık mücadelesi, bir tür simgesel babanın yok edilmesiyle ilişkilidir. Güçlü bir istekle yaşamda kalmayı arzulayan Thelma, ona engel olan baba figürünü ekarte etmek zorundadır. Thelma'nın babasını "yakması" eylemi, tarihsel bağlamda kadınların özgürlük arayışları ve toplumsal baskılara karşı verdikleri direnişi hatırlatır. Cadı olarak damgalanıp yakılan kadınlar gibi, Thelma da toplumun dayattığı figürleri, özellikle de babayı, yok etmek için bir tür sembolik güç kullanır. Bu hareket, sadece fiziksel bir yok etme değil, aynı zamanda toplumsal ve psikolojik bir yeniden inşa sürecini de işaret eder.

Babayı yok ettikten sonra Thelma'nın annesine yönelmesi, onun özgürleşme yolundaki eylemini tamamlar. Annelerini özgürleştiren kadın figürleri, toplumsal rollerin ve aile içindeki iktidar ilişkilerinin yeniden şekillenmesinin sembolüdür. Thelma'nın annesini tekerlekli sandalyeden kurtarması, sadece annesinin fiziksel özgürlüğünü simgelemez; aynı zamanda, toplumsal baskılar ve aile içindeki hegemonik erkek figürünün oluşturduğu kısıtlamalardan kurtulmanın da bir ifadesidir. Bu noktada, Thelma'nın hem babasından hem de annesinin durumundan bağımsız olarak kendi kimliğini inşa etmeye başlaması, iktidar ilişkilerini alt üst eden bir dönüşüm sürecini başlatır.

Thelma'nın özgürleşme süreci ve potansiyeline ulaşması, yönetmenin su metaforuyla derinlemesine işlenmiştir. Filmin final sahnesinde Thelma, kirli suyun en derin katmanlarına dalarak bir tür içsel yolculuğa çıkar. Su, bir yandan temizlenme, arınma ve doğrudan özgürleşme ile ilişkilendirilebilecekken, kirli su burada yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal ve toplumsal engelleri de simgeler. Thelma, sevdiği kadını, Anja'yı, suyun ortasında görür ve Anja'ya kavuşmanın tek yolunun bu kirli suyu sonuna kadar yüzmek, yani babasını öldürmek olduğunu fark eder. Burada, suyun derinlikleriyle buluşma ve özgürlüğe giden yol, baba figürünün ortadan kaldırılmasıyla birleşir. Babasının iktidarının ve baskısının yok edilmesi, Thelma'nın özgürleşmesinin ön şartıdır.

Filmin başından itibaren sürekli olarak görülen kuş simgesi, Thelma'nın içsel çatışmalarını ve özgürleşme sürecindeki zorlukları sembolize eder. Şekil 5'te, su altındaki yolculuğunun ardından, Thelma sudan çıkar ve ağzından yere siyah bir kuş düşer. Bu sahne, kuşun özgürlüğü simgelemesiyle birlikte, kuşun cam engeliyle karşılaşarak uçamaması temasını da hatırlatır. Cam, karakterin karşısında duran toplumsal engelleri, bastırılmış kimliğini ve içinde bulunduğu durumu temsil eder. Kuşun uçamaması, Thelma'nın özgürlüğünü ve içsel benliğini gerçekleştirme yolundaki engelleri simgeler. Ancak, baba figürünün yok edilmesiyle, yani iktidarın ortadan kalkmasıyla, kuş bu engelleri aşarak Thelma'nın içinden özgürce çıkar. Bu, Thelma'nın kendi kimliğini kabullenmesi ve potansiyeline ulaşması anlamına gelir. Kuş, aslında; özgürleşmeye, kimliğini bulmaya çalışan Thelma'nın kendisini sembolize eder. Cam engeli, Thelma'nın karşısındaki toplumsal gerçeklik, ailevi baskılar ve babanın iktidarındır. Bu engel, Thelma'nın içsel kimliğini ifade etmesine ve özgürlüğüne ulaşmasına mani olmaktadır.

Kuş, ancak babasının öldürülmesi, yani baba figürünün ve onun iktidarının sona erdirilmesiyle özgürleşebilir. Bu özgürleşme, Thelma'nın içsel benliğini kabul etmesi ve gerçek potansiyeline ulaşmasıyla tamamlanır. Sonuç olarak, yönetmen kuş metaforunu, Thelma'nın içsel ve dışsal engelleri aşarak gerçek özgürlüğüne kavuşmasını simgelemek için etkili bir şekilde kullanmaktadır.



Şekil 5. Babası öldükten sonra Thelma'nın ağzından kuş çıkmaktadır (Trier, 2017)

#### 4.2. The Worst Person in the World (Verdens Verste Menneske) Filminin Tematik Analizi

Yönetmenin Oslo Üçlemesi'nin üçüncü filmi olan 2021 yapımı Dünyanın En Kötü İnsanı (The Worst Person in the World (Verdens Verste Menneske) Cannes'de gösterildi ve Renate Reinsve'ye En İyi Kadın Oyuncu Ödülünü alırdı. Senaryosu Joachim Trier tarafından kaleme alınan film aynı zamanda 94. Akademi Ödülleri'nde En İyi Uluslararası Uzun Metraj ve En İyi Orijinal Senaryo dallarında da aday gösterildi. Filmin oyuncu kadrosunda yönetmenin Oslo Üçlemesinin diğer filmlerinde de birlikte çalıştığı Anders Danielsen Lie'nin yanı sıra Herbert Nordrum, Renate Reinsve gibi isimler yer aldı.

Bir prolog, on iki bölüm ve bir epilogdan oluşan film hem kariyerinde hem de duygusal yaşamında arayış halinde olan Julie'ye odaklanıyor. Çeşitli meslek ve ilişkilerde farklı deneyimler yaşayan Julie içsel yolculuğunu tamamlamak ve kendisini tanımak için yola koyulur. Fotoğrafçılıktan doktorluğa birçok meslek değiştiren ama bir türlü umduğunu bulamayan kadın kendi içsel arayışına devam etme kararı alır.

##### 4.2.1. Klasik dişil rolleri reddetmek

Sinema anlatısında genel itibarıyla kadınlık için kullanılan kalıp yargılar kadının aleyhine olmakla birlikte kadınlığın da özüne uzaktır. Bir çeşit temsiller aracılığı ile kadınlar için kalıp haline gelen sıfat ve tanımlamalar erkek gözü ve bakış açısından izleyiciye sunulmaktadır. Kadınlığa dairmiş gibi sunulan çoğu dişil roller buna örnek verilebilir. Özellikle evli olmasına rağmen aldatılan ama buna rağmen evliliğini bitirmeyen, sadık, çocukları çok seven, çalışmaktan ziyade evinde olmaktan memnuniyet duyan, zamanını mutfakta eşine yemek yaparak harcayan, kendi istekleri yerine çocuklarının ya da eşinin isteklerine öncelik veren kadınlık bunlara verilecek birçok örnekten birkaçıdır.

The Worst Person in the World filmine bakıldığında Julie karakterinin şimdiye kadar kadınlık adına kendisine tanımlanan tüm dışılık rollerini reddettiği görülmektedir. Julie ilk etapta doktordur fakat mesleğinin ona hitap etmediğini düşündüğü için psikoloji okumaya karar verir. Doktorluk yaparken sarı, uzun saçları olan Julie, psikolojiye geçiş yaptığında saçlarını kestirip pembe renge boyatacaktır. Ayrıca Şekil 6’da metafor olarak sinemada sıkça kullanılan ve sıkışmışlığı temsil eden parmaklıklar Julie’nin kendini bu meslekte özgür hissetmediğine vurgu yapmaktadır.



Şekil 6. Julie’nin doktorluk yaptığı hastanede çalışması (Trier, 2021)

İlişisine sadık kadın profilinin sıkça vurgu yapıldığı ve övüldüğü ana akım sinemanın tersine filmde Julie aradığı aşkı bulmak için farklı ilişkiler deneyimleyen dolayısıyla herhangi bir aidiyet hissetmeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. İlişkide sürekli sadık olması beklenen tarafın kadın olmasına bu yönüyle vurgu yapan film esasında kadınlıkla bağdaştırılan sadakat duygusunun son derece kişisel bir durum olduğunu, kadın-erkek şeklinde herhangi bir sınıflandırmaya tabi tutulamayacağını altını çizmektedir. Arayış istencinin sürekli olarak erkek karakterle özdeşleşmesine karşı önemli bir sahne olmakla birlikte karakterin kendi dişil arzularını görmesi ve peşinden koşması bağlamında da değerlendirilebilir.

Yönetmen Julie’nin ilişkilerine karşı soğukluğunu kar metaforu ile verirken uzun süre ilişki yaşayacağı Aksel karakterinde durum tersi bir hal alır. Çizgi romanla uğraşan Aksel ile Julie arasında fazla yaş farkı olması ilişkide zamanla çatışmayı ve en nihayetinde de ayrılmayı beraberinde getirecektir. Görüldüğü üzere Julie mutsuz olduğu veya ait hissetmediği herhangi bir ilişkiyi zorlayarak devam ettiren kadın tiplemesi yerine kararlılıkla bitirmeyi ve yeni arayışlara girmeyi göze alan bir kadındır. Bu yönüyle anti-hero etkisi de uyandıran bir karakter olduğu ifade edilebilir.

Sinematik evrende, kadınlık genellikle çocuk sevgisiyle özdeşleştirilir; her kadının çocukları sevmesi ve mutlaka çocuk sahibi olma isteği olduğu kabul edilir. Çocuk sevmeyen veya istemeyen kadınlar ise bu anlayışa ters düşer ve kadınlık yetisinden yoksun olarak resmedilir. Ayrıca, çalışan kadınların önceliği genellikle çocuk olmalı ve gerekirse işinden feragat etmeleri beklenir. Bu bağlamda, çocuk doğurma ve büyütme sorumluluğunun sadece kadınlara ait olduğu, erkeğin ise bu konuda sınırlı bir sorumluluk taşıdığı bir temsilden söz

edilebilir. The Worst Person in the World filminde Julie, bu klişe temsillerin dışındadır. Kendisinden yaşça büyük sevgilisi çocuk sahibi olma isteğini dile getirdiğinde, Julie bunu reddeder ve çocuk istemediğini ifade eder. Bu tutum hem sanat sinemasındaki hem de ana akım sinemadaki kadın figürlerinin dışında bir karakter ortaya koyar.

Julie hamile kaldığında, çocuk sahibi olmayı reddeder ve düşük yaptıktan sonra bu durumun onu rahatlattığı görülür. Şekil 7'deki bu sahne, bebeğin Julie'nin Aksel ile olan ilişkisi bağlamında sembolik bir anlam taşır. Julie, Aksel'i babasının yerine koyarak bir tür telafi ilişkisi kurar; Aksel'in ölümüyle birlikte bebeğin ölmesi, Julie'nin babasından kurtuluşunu simgeler ve bu, karakterde bir rahatlamaya yol açar. Bu durum, Julie'nin kendi arzularını ve özgürlüğünü öne çıkaran bir anlatı çerçevesinde, kadınlık ve annelikle ilgili toplumsal beklentilere karşı bir duruş sergiler. Ayrıca Lauretis'in kuramında ısrarla üzerinde durduğu eril Ödipal arzularla bağın kesilmesi noktasında da bu sahne somut bir biçimde önem taşımaktadır. Julie bir bebeğin düşük yapmasıyla hem sevgilisi hem de babasıyla bağını kesmiştir. Bu, iki figürlü erkek iktidarının da yok olması bağlamında değerlendirilebilir.



Şekil 7. Julie banyo esnasında düşük yapmaktadır (Trier, 2021)

Feminist teoride sıkça ele alınan kadın-erkek ilişkilerinde, kadın genellikle "arzulanan" nesne, erkek ise "arzulayan" özne olarak konumlandırılır. Bu paradigmada, kadınların pasif olması, erkeklerin ise ilişkilere yön vermesi beklenir. The Worst Person in the World filminde, Julie bu geleneksel rolü tersyüz eder. Eivind'e gizlice katıldığı bir partide ilgi duyan Julie, ilk adımı atmaya beklemeden açıkça iletişime girer. Bu iletişim, utangaç veya çekingen bir yaklaşım yerine, onun kendini utanmadan ifade ettiği doğrudan bir etkileşimdir. İletişimlerinin sonunda, Julie ve Eivind birbirlerine ilgi duymalarına rağmen, başkalarıyla ilişkileri olduğu için aldatmama kararı alırlar. Yönetmen, Şekil 8'de sigara dumanı üzerinden bir metafor kullanarak aldatmanın bedenselliği yerine imgesel boyutuna vurgu yapar. Sigara dumanının bedene girerek oluşturduğu sembolik aldatma, karakterlerin duygusal anlamda ortak bir paydada buluşacaklarının da işareti olmaktadır.



**Şekil 8.** Julie gizlice girdiği bir düğün töreninde tanıştığı Eivind ile yaklaşmaktadır (Trier, 2021)

#### 4.2.2. Dışıl arzuların peşinden gitmek

Lauretis'in kuramında, sinematik evrende kadının edilgen bir varlık olarak, erkeğin Ödipal arzuları doğrultusunda şekillendiği ifade edilir. Bu düzende kadın, erkeğin isteklerine hizmet eden bir figürdür. Filmde Julie, tam tersi bir tutum sergileyerek, kendi arzularının peşinden kararlılıkla gider. Aksel ile ilişkisi monotonlaşınca, "kendi hayatımda yardımcı oyuncu gibiyim" diyerek ayrılma kararı alır. Julie'nin ilişkinin sonlanma sebebi, yalnızca Aksel değil, aynı zamanda yeni tanıştığı Eivind ile olmak arzusudur. Bu durum, Lauretis'in karşı durduğu edilgenlikten ziyade, etkin bir özne olma halini yansıtır. Julie'nin dışıl arzularını takip ettiği en sürreal sahne, ışığı açarak zamanı dondurduğu andır; bu sahne, karakterin içsel özgürlüğünü ve arzularını dışı vurduğu önemli bir momenttir.



**Şekil 9.** Julie'nin ışığı açıp zamanı durdurup sokakta koştuğu sahne (Trier, 2021)

Şekil 9'da karakter, zamanı ve insanları dondurarak Eivind'e gitmektedir. Aksel ile aynı evde yaşayan Julie bir sabah rutin düzeni devam ettirmek üzere uyandığında mutfağa gider ve o sırada Aksel'in kahve yaptığını görür. Bu noktada Julie mutfaktaki ışığı açmak için dokunduğu lamba düğmesi ile her şeyi dondurduğunu görür. Bunu idrak ettikten sonra yapacağı ilk şey hemen Eivind'e koşmak olacaktır. Rutin düzen ile akışta bir devamlılık

sağlanmış olsaydı Julie Eivind'e karşı hissettiği duyguları dibe iterek, yok sayarak hayatındaki Aksel ile mutlu olmadığı halde bir ilişki sürdürmeye devam edecekti. Bu devamlılıkta öncelenen durum ise Aksel'in yani erkeğin memnuniyeti üzerinden olacaktı. Fakat burada yönetmenin basit bir lamba düğmesiyle aktardığı gerçeklik sadece gündüz vakti bir mutfağı değil karakterin iç dünyasını da aydınlatmıştır. Julie'nin bir anda düğmeye basarak herkesi ve her şeyi dondurması kurgu belirginliğini artıracak için izleyicinin set-up gerçeğini de hatırlamasına olanak sağlayacaktır. Anlatı akışı içerisinde Julie'nin anti-hero olmasından ötürü kendini Aksel ile özdeşleştiren izleyicinin dondurma efekti sayesinde Aksel ile kurduğu köprüyü yönetmen bilinçli bir şekilde kırmaktadır. Bu kırılma isteğinin altında yatan en belirgin istek ise seyircinin kadın veya erkek olması fark etmeksizin özdeşleşme duygusunu erkek karakterle kurmasıdır. Yönetmen tıpkı Mulvey'in (1973) yıllar önce çalışmasında bahsettiği soruna bu metaforla değinerek sürekli bir biçimde yardımcı rolde oynayan ve erkeğin gölgesinde bırakılan kadınlara Julie üzerinden bir bakış sunmaktadır. Böylece Trier'in "Kendi hayatımda yardımcı rolde gibi hissediyorum" diyen Julie'nin ana karakter olmasına ve izleyicinin belki ilk kez onu anlamasına olanak sağlayan bu sahnesi önemlidir. Bu adım dişil arzuların eril istekleri geride bırakarak pratik bulmasının açık bir ifadesi olmaktadır.

## 5. SONUÇ

Feminist film kuramcıları, kadınlık temsillerini ele alırken sinemada kadınların genellikle edilgen, pasif figürler olarak sunulmasının toplumsal ve kültürel yansımalarını sorgulamışlardır. Teresa de Lauretis, sinemada kadının edilgen temsillerinin bir kader olmadığını, bunun yerine eril arzuların baskın olduğu bir gösterim biçimi olduğunu savunurken kadınların daha etkin, aktif ve özne olarak temsil edilmeleri gerektiğini vurgular. Joachim Trier'in *Thelma* ve *The Worst Person in the World* filmleri, Lauretis'in kuramı çerçevesinde betimsel ve tematik analizle incelenmiş ve kadın kimliğinin klişelerden bağımsız bir şekilde sunulup sunulmadığı değerlendirilmiştir. Analiz sonucunda şu sonuçlara varılmıştır;

*Thelma* filmi, üç temel başlık altında incelenmiş ve her bir başlık, filmdeki feminist temalar ile toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanması üzerinden yapılandırılmıştır. İlk başlık olan "Dişil Canavarı Tersyüz Etmek", klasik sinemada kadın bedenine atfedilen paranormal ve tehlikeli canavar metaforunu ele alırken, bu metaforun tarihsel olarak kadın bedeniyle ilişkilendirilen bir tür ceza olarak kullanımını sorgular. Yönetmen, bu metaforu, kadınlık ve cinsel yönelimle ilişkilendirerek geleneksel negatif temsillerin önüne geçmeyi amaçlamıştır. Klasik korku sinemasında kadınlar genellikle canavarlaştırılır ve tehlikeli varlıklar olarak sunulurlar. *Thelma* ise, karakterin üstün güçlerini bilinçli olarak zarar verme veya yok etme amacıyla değil, kendi bireysel kimlik arayışının bir parçası olarak kullanmasını sağlar. Bu bağlamda, dişil canavar metaforu, geleneksel korku sinemasının ötesine geçerek, bir dişil mit olarak konumlandırılır ve korku temalarındaki geleneksel canavar temalarından sapılır.

İkinci başlık olan "Heteronormativite Karşıtlığı" ise, toplumda kabul gören heteronormatif değerlerin, cinsel yönelim farklılıklarını dışlama eğilimlerini inceler. Filmde homoseksüel olan *Thelma*, toplumsal normların dayattığı baskılara ve "normal" olma zorlamalarına rağmen, kendi cinsel yönelimini kabul eder ve heteronormativitenin yaşamı güvenli bir kabuk

olarak tanımlama anlayışını kırar. Bu, klasik anlatılarda görülen "canavar" olarak dışlanma ve cezalandırılma temalarına zıt bir şekilde, Thelma'nın cinsel kimliğini kabul etmesi, bu kimliği bir utanç kaynağı olarak görmek yerine, doğal ve kabul edilebilir bir parça olarak benimsemesiyle sonuçlanır. Yönetmen, karakteri ataerkil klişelere karşı aktif bir şekilde yaşamın içine entegre ederek, cinsel yönelimini toplumsal normlarla uyuşmayan bir öge olarak değil, onun özsel bir parçası olarak sunar. Thelma, heteronormativitenin kadının ve erkek figürünün himayesine girme klişelerinden uzak durarak, kendi içsel yolculuğunu tamamlar ve özgürlüğünü kazanır. Ayrıca, filmde Thelma'nın babasının iktidarını yok etmesi hem kendisini hem de annesini özgürleştirmesini sağlar, böylece heteronormativitenin sınırlarının dışına çıkar.

Son başlık olan "İktidarı Öldürmek" başlığında, sinematik evrende iktidar figürlerinin nasıl işlediği incelenmiştir. Klasik sinema türlerinde iktidar figürleri genellikle güçlü, belirleyici ve sürekli bir varlık olarak karşımıza çıkar. Bu figürler genellikle baba gibi otorite figürleri ile somutlaşır ve kadınlar için bir engel teşkil eder. Thelma filminde, iktidar figürünün devamlılığı ve haklılığına vurgu yapılan, geleneksel sinema anlatılarında iktidarın kaçınılmaz olduğu savunusuna karşılık, yönetmen bu figürü ekarte eder ve kadının hayatının nihai belirleyiciliğini karakterin kendisine bırakır. İktidar figürü, Thelma tarafından bilinçli bir şekilde yok edilir ve bu eylem, kadının kendi hayatında daha fazla özgürlük ve hareket alanı kazanmasını sağlar. Bu bağlamda, iktidar figürünün ortadan kaldırılması, kadın karakterin özne olarak kendi yaşamını şekillendirme gücünü elinde tutmasına olanak tanır.

Sonuç olarak, Thelma filmi, kadın kimliği, cinsel yönelim ve iktidar temaları etrafında feminist bir analiz sunar. Yönetmen, geleneksel sinema anlayışlarında kadınlık ve iktidar figürlerine dair yerleşik temaları tersyüz ederek, kadınların kendi arzuları doğrultusunda yaşamlarını şekillendirebileceği bir alan yaratır. Film, hem dışıl canavar metaforunun hem de heteronormatif ve ataerkil iktidar figürlerinin dışında, kadın öznesinin özgürleşme sürecini derinlemesine işler. Bu analiz, Thelma filminin feminist teorisinin temel ilkeleriyle uyumlu bir şekilde, kadın kimliğini daha bağımsız ve güçlü bir şekilde temsil ettiğini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın ikinci örnekleme olan The Worst Person in the World filmi, iki temel kategori üzerinden analiz edilmiştir. İlk kategori olan "Klasik Dışıl Roller Reddetmek" başlığı, sinematik türlerde erkek bakış açısıyla tanımlanan ideal kadınlık tiplerini incelemektedir. Bu başlık altında, anne, vefalı eş, hamarat kadın, sadık kadın, evin kadını gibi kadınlık için tanımlanan klişe imgeler ele alınmış ve bu kavramların feminist kuramcılar tarafından tartışılan ortak bir alan olduğu vurgulanmıştır. Bu anlamda, Julie karakterinin bu geleneksel tanımlara uymadığı, anlatı boyunca herhangi bir erkek figürüne bağımlı olmadan kendi yolunu seçtiği gözlemlenmiştir. Sürekli olarak özel alanda konumlandırılan pasif kadın figürlerinin aksine, Julie kamusal alanlarda yer almakta, mesleki anlamda öne çıkmakta ve kendi etkin alanını yaratmaktadır.

İkinci kategori olan "Dışıl Arzuların Peşinden Gitmek" başlığı ise Lauretis ve Mulvey'in teorilerinde sıkça vurgulanan edilgen kadın tipolojisini incelemeyi amaçlamaktadır. Bu başlık altında, kadının anlatı içerisindeki hareketleri ve ajansı üzerinde durulmuştur. Julie'nin başına gelen olumsuz olaylara rağmen hiçbir zaman bir erkek figürüne sığınmadığı, özgür hissetmediği ilişkilerde durmadığı ve bedeniyle ilgili alınan kararlarda kendi arzularını ve

isteklerini ön planda tuttuğu görülmüştür. Pasif, suskun ve erkeklerin gölgesinde kalan bir kadın figürü yerine, Julie kendi dişil arzularını gözetken, sesi gür çıkan ve sürekli bir arayış içerisinde cesur bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son olarak, Julie klasik kadınlık temsillerinin dışında duran bir karakterdir. Simone de Beauvoir'ın tanımladığı, kimliklerini erkeklere bağlı olarak şekillendiren ve bireysellikten yoksun kadın imgelerinin aksine, Julie kendi başına ayakta durabilen, yaşamını idame etmek için bir erkeğe ihtiyaç duymayan bir profil çizmektedir. Duygusal ilişkilerinde mutsuz olduğunu açıkça ifade eden ve yaşamının yönünü bir erkeğe bırakmayan Julie, Silverman'ın bahsettiği anlatılarda sesini güçlü bir şekilde duyuran bir figür olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak, her iki karakter de cesur, sorgulayan, üretken ve arayan figürler olarak, klasik anlatılarda yer alan pasif, duygusal ve erkeklere bağımlı kadın imgelerinin karşısında konumlanmaktadır. Yönetmen bu klişeleri tersyüz ederek kadınların kendi dişil arzuları doğrultusunda yaşamlarını şekillendirmelerine olanak tanımıştır. Her iki film de feminist kuramın etkinlik ve özne olma kavramlarını başarıyla sinematik evrende yansıtarak, kadın kimliğine yönelik olumsuz eril bakışları dönüştürmüştür. Joachim Trier sinemasındaki alternatif kadın temsillerini ele alan bu çalışmanın literatürdeki ilgili boşluğu doldurmak noktasında önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Aktaş, G. (2013). Feminist söylemler bağlamında kadın kimliği: Erkek egemen bir toplumda kadın olmak. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 55-56.
- Aydoğdu, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 116-117.
- Bakır, B., & Onat, E. S. (2015). Hollywood sinemasında baştan/yoldan çıkarıcı kadın figürünün dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 89-102. <https://doi.org/10.12780/uusb.17976>
- Beauvoir, S. d. (2016). *İkinci Cinsiyet* (çev. G. Savran). Koçkam
- Bekri, P. (2022). Tarihsel süreç içinde kimliğin bir sosyal olgu olarak sinemaya yansması: hollywood sineması örneği [Yayınlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi
- Berger, J. (2017). *Görme biçimleri* (S. Yurdanur, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çarıkcı, K., Meral, H., Berkil, S., Çalışır, A., Önala, L., & Arslan, Ö. (2024). Nitel araştırmalarda tematik analiz. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 10(37), 127-140. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10509707>
- Çavuşoğlu, A. (2016). Kimlik politikaları. I. Uluslararası Sosyal Bilimler Araştırmaları Kongresi (s. 731-735). Saraybosna.
- Dalbay, R. S. (2018). Kimlik ve toplumsal kimlik kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 162.
- Dökmen, Z. Y. (2009). *Toplumsal cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdoğan, M. Ş. (2020). Betimsel analiz. *Academia*. [https://www.academia.edu/44736827/BET%C4%B0MSEL\\_ANAL%C4%B0Z](https://www.academia.edu/44736827/BET%C4%B0MSEL_ANAL%C4%B0Z) adresinden 1 Kasım tarihinde alınmıştır.



- Ersoy, E. (2009). Cinsiyet kültürü içerisinde kadın ve erkek kimliği. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 213.
- Fine, C. (2011). Delusions of gender: How our minds, society, and neurosexism create difference. W. W. Norton & Company.
- Göker, N. (2014). Sinemada alternatif kadın temsilleri: Stepford kadınları. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 224.
- Göngör, H. (2015). Hollywood'un kadına biçtiği rol yahut sinemada kadın temsili. Hakan Göngür Arşiv. <https://hakangungor.org/2015/08/13/hollywoodun-kadina-bictigi-rol-sinemada-kadin-temsili/> adresinden 1 Kasım tarihinde erişilmiştir.
- Griffith, D. W. (Yönetmen). (1915). The birth of a nation [Film]. Epoch Producing Co.
- Holland, J. (2019). Mizojini: Dünyanın en eski önyargısı kadından nefretin evrensel tarihi. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kalın, C. C. (2016). Simone De Beauvoir: Ötekiliğin kabulü. Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 6(2), 229-242.
- Kaymaz M, M. (2022). Türk sinemasında toplumsal cinsiyet gerçeğine farklı bir bakış: değişmek zorunda olan kadınlar. Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2(1), 9-24. <https://doi.org/10.29228/yazitdergisi.2>
- Lynch, D. (Yönetmen). (1986). Blue velvet [Film]. De Laurentiis Entertainment Group.
- Méliès, G. (Yönetmen). (1902). Le voyage dans la lune [Film]. Gaston Méliès.
- Metin, A. (2011). Kimliğin toplumsal inşası ve geleneksel kadın kimliğinin aktarımı. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 74-82.
- Miyazaki, H. (Yönetmen). (2004). Howl's moving castle [Film]. Studio Ghibli.
- Mulvey, L. (1973). Görsel haz ve anlatı sineması (A. Nilgün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Özkantar, M. Ö. (2019). Türk televizyonlarında yayımlanan gelin kayınvalide programları: hegemonik erkeklik bağlamında bir inceleme. Abant Üniversitesi Kültürel Araştırmalar Dergisi, 4(7), 16-35.
- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada kadın olmak. Alan Yayıncılık.
- Paglia, C. (1990). Sexual personae: art and decadence from nefertiti to Emily Dickinson. Random House USA Inc.
- Smelik, A. (2008). Feminist sinema ve film teorisi ve ayna çatladı. (D. Koç, Çev.) Agora Yayınları.
- Trier, J. (Yönetmen). (2006). Reprise [Film]. Nordisk Film Post.
- Trier, J. (Yönetmen). (2011). Oslo, august 31st [Film]. Nordisk Film Post.
- Trier, J. (Yönetmen). (2017). Thelma [Film]. MK2 Films.
- Trier, J. (Yönetmen). (2021). The worst person in the world [Film]. MK2 Films
- Türk Dil Kurumu. (1945). Türkçe sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uslu, C., Doğanıılmaz Duman, D., & Duman, G. (2023). Toplumsal cinsiyet rollerini Virginia Woolf üzerinden düşünmek: kendine ait bir oda. Izmir Democracy University Social Sciences Journal, 6(2), 198-212. <https://doi.org/10.61127/idusos.1402837>

- Üzeltüzenci, P. (2022). Tekinsiz bir canavar olarak kadın: Barbara Creed ve tersten korku sineması. 5 Harfliler. <https://www.5harfliler.com/tekinsiz-bir-canavar-olarak-kadin-barbara-creed-ve-tersten-korku-sineması/> adresinden 1 Kasım tarihinde alınmıştır.
- Vatandaş, D. D. C. (2011). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 35, 29-56.
- Verhoeven, P. (Yönetmen). (1992). *Basic instinct* [Film]. TriStar Pictures, Inc.
- Weir, A. (2014). Taylor ve Foucault arasında modern kimlikler. In F. Mollaer (Ed.), *Kimlik politikaları* (ss. 110-120). Doğu Batı Yayınları.
- Yılmaz, E. (2024). *Popüler Türk sineması ve postmodern kimlik*. Detay Yayıncılık