

## FEMİNİST AKSİYON FİLMİN İMKÂNI: *MAD MAX FURY ROAD* ÜZERİNE

Gökçe Baydar\*

### Özet

Bu makale, *Mad Max Fury Road*'un analizi yoluyla popüler olanın içinde direniş imkânını feminist/eleştirel bir perspektiften tartışıyor. Bunu yapabilmek için tür sineması ve aksiyon türünü tartışarak aksiyon türünü belli bir anlatı kapsamında değerlendiriyor ve incelenen filmdeki kadınlık ve beden, liderlik/kolektivite temaları üzerinden feminist bir eleştiri gerçekleştiriyor. Bunu metin ve bağlam ilişkisini göz önünde bulundurarak, incelenen filmin türün uyuşmalarına benzeşmediği noktalara değinerek, feminist medya çalışmalarına konu olmuş popüler örneklerle ilişki kurarak ve postfeminizm tartışması aracılığıyla yapıyor.

### Anahtar Terimler

Feminizm, aksiyon filmi, *Mad Max Fury Road*, postfeminizm, popüler kültür.

## POTENTIAL OF FEMINIST ACTION FILM: ON *MAD MAX FURY ROAD*

### Abstract

This article discusses the potential of resistance within the popular through an analysis of *Mad Max Fury Road* from a feminist critical perspective. In order to do this, the paper focuses on genre and action films as a part of a particular narrative and provides a feminist criticism through the themes of femininity and

\* Arş. Gör. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Anabilim Dalı. [gokcebydr@gmail.com](mailto:gokcebydr@gmail.com)  
Makalenin Geliş Tarihi: 27/09/2015 Makalenin Kabul Tarihi: 28/11/2015

body, leadership/collective. Acknowledging the relationship between the text and context, the paper demonstrates how the film diverges from the generic conventions through providing popular examples from feminist media studies and a discussion of postfeminism.

## Key Terms

Feminism, action film, *Mad Max Fury Road*, postfeminism, popular culture.

## Giriş

Aksiyon sineması, genellikle çizgiroman uyarlamalarından bilimkurgu filmlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsarken, çoğunlukla bir “erkek türü” olarak anılır. Zaman zaman ticari başarıları nedeniyle devam filmleri şeklinde çekilen aksiyon filmleri, erkek izleyici kitlesini hedeflemeleri ve erkek özneyi çağırmaları nedeniyle bu şekilde anılır. Bir aksiyon serisinin son filmi olan *Mad Max Fury Road* ise, geleneksel olarak erkek türü olarak anılan bir türün içinde kadın anlatısının imkânını tartışmaya açmıştır. Film serisine adını veren Max’in bu filmde bir yol arkadaşı ve neredeyse yardımcı rol olarak kaldığına ilişkin yorumlar ve *Furiosa* isimli kadın karakterin seks kölesi ve damızlık olarak kullanılan kadınların özgürlüğe yolculuğunda liderlik yaptığı anlatı, “erkek türüne yerleştirilmiş bir truva atı” olduğu gerekçesiyle erkek hakları aktivistleri tarafından boykot çağrılarına konu olmuştur (Clarey, 2015).<sup>1</sup>

Bir blogda yapılan bu boykot çağrısının *CNN*, *Guardian* gibi anaakım medya kuruluşları tarafından haber yapılması, film etrafında dönen tartışmayı başlatmıştır. Öte yandan filmin aldığı pek çok olumlu eleştiri, filmin bir kadın anlatısına ve feminist bir savaşçının liderliğine yer verebilmesi üzerinde durur (Lumenick, 2015). “Erkek çocuklarınıza neden bu filmi izletmelisiniz?”, “yılın feminist filmi” (Smith, 2015) gibi başlıklarla çıkan olumlu eleştiri yazıları, filmin danışmanlığını yapan feminist yazar

<sup>1</sup> Clarey ve aynı blogu birlikte yürüttükleri ekip “erkek hakları aktivisti” sıfatını kabul etmese de anaakım medyada birçok kuruluş bariz nedenler dolayısıyla onları erkek hakları aktivisti, hatta kadın düşmanı olarak değerlendirdi: bloga eşcinsellerin yorum yapmasını yasaklamalarının yanı sıra, düşüşe geçen erkekliğin kayıp gitmesine karşı uyarılar, blogda sıklıkla yer alıyor.

Eve Ensler'in filmi feminist olarak tanımlaması (Youngs, 2015), filmin yönetmeni George Miller'ın ve oyuncularından Charlize Theron'ın feminist bir ajandayla yola çıkmadıklarını ancak sonucun feminist bir aksiyon filmi olduğunu belirtmeleri, bağlamın belirleyicilerinden olmuştur.

Bu çalışmanın amaçladığı da, feminist bir eleştiriden bekleneceği üzere, metin ve bağlam arasındaki etkileşimi göz önünde bulundurarak, alımlamanın koşullarını ve olanaklarını tartışmaktır (Gledhill, 1999, s. 173). Bunu yapmak, bir metnin çokanlamlı olmasının, farklı alımlamaların rekabetinden kaynaklandığını ve anlam üzerinde bir iktidar mücadelesinin varlığını göz önünde bulundurmaya gerektirir. Bu nedenle, aksiyon türünün genel özellikleri, filmin üreticilerinin açıklamaları, film üzerine boykot ve yorumlar, kullanıcı üretimi yeni medya içeriklerinin dâhil edilmesiyle, feminist ve postfeminist teori ışığında bir eleştiri amaçlanmaktadır. Filmin feminist olup olmadığı sorusunu kesin bir şekilde yanıtlamak değil, farklı okumaları mümkün kılan anlatıdaki öğeleri ve bağlamı tartışmaya açmak hedeflenmiştir. Bu, aynı zamanda filmin "feminist" olduğu yönündeki okumaların, feminizmi nasıl tanımladığını açığa çıkarmaya gerektirir.

Bu amaç doğrultusunda, metin ve bağlam arasındaki ilişkiyi incelerken birbirine temas etmeyen, kesin bir metin-bağlam ayrımı yapmak yerine, metnin etrafındaki anlatının ve bağlamın alımlamayla etkileşim halinde olduğu ilişkiyi keşfetmek hedefleniyor. Popüler kültürün sosyokültürel görünümünü de dâhil ederek, film aracılığıyla anaakım medya ve yeni medyada gündeme gelen feminizm, aksiyon türünde ve popüler kültürde kadın kahramanlar üzerine gerçekleşmiş ve devam etmekte olan tartışmalara değiniliyor. Aksiyon filmleri üzerine türsel bir belirsizliğin zorluğunu, büyük ölçüde anlatıyı harekete geçiren direnişin aktörü olması açısından "güçlü kadın kahraman"a odaklanarak ve ona popüler kültür anlatıları içinde tarihsel ve kültürel bir bağlam kazandırarak aşmaya çalışırken, feminist teori ve politikanın

temel uğraklarından olan beden, kadınlık ve kolektivite kavramları ekseninde metne yaklaşıyor.

*Fury Road*, bir serinin filmi olduğu için, ait olduğu seriye kısaca değinmek gerekir. 1979, 1981 ve 1985 tarihlerinde George Miller tarafından çekilmiş *Mad Max* serisinin ilk filminde kıyamete yakın bir dönemde karısını ve çocuğunu bir gangster çetesinden koruyamamış eski polis Max, ikinci film *Road Warrior*'da postapokaliptik bir dünyada, benzini elinde bulunduran bir topluluğun haydutlardan kurtulmasına yardım etmeyi kabul eder. Üçüncü film *Beyond Thunderdome*'da ise Max, onun kurtarıcı olduğunu sanan terk edilmiş çocukların lideri olmayı kabul etmez, ancak onların kraliçeye isyanına katkıda bulunur. Max, bir bakıma, ilk filmde ailesini kaybetmenin travmasından sonra, sadece hayatta kalmayı önemsemeye başlamış bir gezgindir<sup>2</sup>. *Fury Road*'da da hikâyeye, önceki filmlerle doğrudan bir devamlılık göstermez; yönetmen Miller'ın belirttiği gibi, bu diğer filmlerin bir devamı niteliğinde değildir, Max'in hayatında bir bölümdür (Festival De Cannes, 2015)<sup>3</sup>. Önceki filmlerle ortaklığı, postapokaliptik bir dünyada hayatta kalmaya çalışan Max'in karşılaştığı uygarlıklar ve karakterlerle anlatının ilerlemesidir. Postapokaliptik dünya dolayısıyla şekillenen anlatı, aksiyon sinemasının anlatı kalıplarına değinmeyi gerekli kılar.

### **Aksiyon Türünü Tanımlamak ve Gösteri/Anlatı Ayrımı**

Sinemanın doğuşundan itibaren kesin ayrımlarla türlere ait sınırları belirleyen belirgin kurallar, 1970'lerden itibaren değişik türlerin uyuşmalarının belirli tarzlarda bir arada kullanılmasıyla aşınmıştır. Bu her ne kadar postmodernlikle açıklanmaya çalışılsa da, aslında Amerikan sinema endüstrisinden kaynaklanan ve daha ekonomik davranma

<sup>2</sup> Miller, George (1979). *Mad Max*. [Film] Metro-Goldwyn-Mayer.

Miller, George (1981). *Mad Max the Road Warrior*. [Film] Warner Bros.

Miller, George (1985). *Mad Max Beyond Thunderdome*. [Film] Warner Bros.

<sup>3</sup> Makale, *Fury Road*'da "güçlü kadın kahraman"a odaklanmayı seçtiği için, serinin diğer filmlerinden ayrı bir bölüm olduğu kabulünden hareket ediyor. Aksinin iddia edilebileceği ve serinin içinde nasıl kırılmalar yaratabildiğine ilişkin önemli bir analiz, tüm *Mad Max* filmlerini incelemeyi gerektiren geniş kapsamı nedeniyle, bu makalenin konusu dışında bırakılıyor.

politikasını ortaya koyan bir eğilim olarak da görülebilir. “Pek çok türe aynı anda gönderme yapıp her yaş ve kesimden izleyiciye aynı anda seslenme çabası, bir bakıma önce parçalanan sonra da sayısal olarak azalan sinema seyircisini yeniden homojenleştirmeye yönelik bir çabadır” (Abisel, 1999, s. 9).

Bu nedenle, özellikle günümüzde, film türlerini sabit kalıplar olarak değil, toplumsal bir inşa, dolayısıyla değişime açık süreçler olarak değerlendirmek gerekir. Her popüler ürün gibi türler de, sürekli olarak tarihsel bağlamlarına ayak uydurmakta ve bu bağlama katkıda bulunmaktadır (Makinen, 2001, s. 5). Kültürel üreticiler, tüketiciler, yorumlayıcılar olarak hepimiz kolektif olarak bir türün potansiyelini belirleriz. Bu nedenle türlerin uyuşmaları hakkında bir fikrimiz olsa ve belli bir türdeki filmi gördüğümüzde anlasak bile, bir türü betimlemek, sürekli değişen bir dünyada tüm özelliklerini sabitlemek gibi bir çaba içerdiği için zordur. *Gladyatör*'den süperkahraman filmlerine, *Avatar* gibi bilimkurgu filmlere kadar geniş bir yelpazedeki filmlerin aksiyon filmi olarak anılması da bu tanımlama zorluğunun kanıtıdır (Pope, 2012, s. 113-4). Bu da, tür sinemasından bahsettiğimizde metin/bağlam ayrımında ikisini de gözden kaçırmamız yönündeki uyarıyı (Kuhn, 1999, s. 147) akla getirir.

Belli uyuşmaları ve genel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda aksiyon filmleri çoğunlukla tutarlılıktaki yetersizliği, kendi akla yatkınlığını daha fazla aksiyon ve gösteri uğruna sürekli tehlikeye atması nedeniyle ciddiye alınmamış, incelemeye değer görülmemiştir. Türü ciddiye alanlar ise, daha çok türün şiddet ögesi üzerinde durmuş, bu türü geleneksel erkekliğin bir olumlaması olarak görerek türe sırt çevirmişlerdir (Donovan, 2010, s. 36; 47). Aksiyon filmlerine ilişkin herhangi bir açıklama, gösteri (*spectacle*) ve anlatı (*narrative*) arasındaki varsayılan ayrım üzerinde yeniden durmalıdır. Birinin varlığının diğerinin gözden kaçması olarak görülen bu ayrımı savunanlara göre, sinemanın 1980'lerde gösteri şeklinde gelişmesi, sinemanın stimulusu harekete geçirmekle alakalı bir sanat olduğunun kanıtıdır. Başka bir deyişle

sinema, gösteriye öncelik vererek yaygınlaşabilmiştir. Ancak bu ayrım, gösteri ve anlatının aynı anda var olmadığı ya da olamadığı gibi bir izlenim bırakır. Oysa gösterinin anları, her zaman anlatıdan bağımsız şekilde gerçekleşmez, hatta özellikle aksiyon türünde “endişe yaratan durumlar” aracılığıyla iyice filizlenen, aslında melodram anlatı tarzıdır. Karakterlerin kaçınılmaz görülen ikilemleri yaşadığı bu endişe anları nedeniyle, gösteri ve anlatı arasında söz konusu olan kesin bir ayrım değil, bu durumların köprü görevi gördüğü bir birlikteliktir (Higgins, 2008, s. 75-78). Williams da melodramı bir “aşırılık” (*excess*) anlatısı olarak görerek, porno ve korku türlerini sarmalayan daha geniş bir tarz olduğunu belirtir. Bu anlamda melodram, realizmdeki kaymaların, gösteride aşırılığın olduğu, ilkel, olgunlaşmamış duyguların yer aldığı ve döngüsel, tekrara dayalı görünen anlatıya sahip pek çok filmi kapsayabilir (Williams, 1999, s. 269). Aksiyon filmlerinde ise 19. yy. sinemasındaki melodramatik durumlar birebir kullanılmasa da, tür kendine özgü bir melodram uyarlaması geliştirmiştir. Örneğin melodramda ihanet, kıskançlık gibi durumlar ön plana çıkarken, aksiyon filmi, endişe yaratan durum olarak özellikle fiziksel tehlike üzerinde durur (Higgins, 2008, s. 76). Bunun yanısıra, hesaplaşılması gereken, dürüstlükten uzak bir düzen, ahlaki ve gayriahlakiliğin sorgulandığı durumlar, geleceğe gidişat, sevilen birinin (çoğunlukla bir kadının ya da çocuğun) kaybı dolayısıyla intikam gibi temalar sıklıkla karşımıza çıkar (Donovan, 2010, s. 42-47).

Aksiyon türü, bir erkek türü olarak anılır, ancak bir türü erkek ya da kadın türü yapanın ne olduğunu düşünmek için, öncelikle tür üzerine yapılan araştırmaların kendi arasındaki kuramsal farklılığa dikkat çekmek gerekir. Bu, psikanaliz geleneğinin belirttiği, metnin çağırıldığı özne konumları ve sosyolojinin empirik araştırma nesnelere olarak izleyiciler arasındaki farklılığa denk düşer. Psikanaliz geleneğinden Laura Mulvey, film eleştirisini büyük ölçüde etkileyen bir çalışmasında (1997), klasik anlatı sinemasında özdeşleşmenin, erkeğin taşıyıcısı olduğu bakışla gerçekleştiğini belirtir.

Belirleyici olan erkek bakışı, fantazisini kameranın bakışı aracılığıyla kadın imgesine aktarır. Sinemanın parçalayıcı teknikleriyle de (örneğin kadın bedenine zoom) yalıtılarak cinselleştirilmesi yoluyla, erotik hazzın merkezine kadının konması kolaylaşır (Mulvey, 1997, s. 39-41). Bu, klasik anlatı sinemasına ilişkin genel bir değerlendirme olsa da erkek türünü ayırt etmede başlangıç sağlayabilir. Eril bakışı çağırması, “erkek türü”nün bir özelliği olsa da tek belirleyeni olamaz; bu anlatılarda özellikle hegemonik erkekliğin, düzen ve güvenin kendisiyle özdeş şekilde temsil edilmesi, ve krizlerin erkeğin gücü dolayısıyla çözülmesi söz konusudur. Bu nedenle düzenin bekçiliği görevini yerine getiren meslekler olarak polis, dedektif olan erkek başkahramanların yer aldığı anlatılar kolaylıkla erkek türü olarak anılan türler haline gelebilir (D’Acci, 1994, s. 114). Erdemli davranışın yürütücüsü olarak erkek kahramanın, çoğunlukla fiziksel gücü sayesinde düşmanlarını yenmesiyle anlatı kapanır. Başka bir deyişle, şiddet, erkeğin adil şiddeti olarak vardır. *James Bond* filmlerinin, süperkahraman filmlerinin ve *Rambo* gibi savaş filmlerinin erkek türü olarak anılmasının nedeni budur (Donovan, 2010, s. 25, 54). Başka bir deyişle, aksiyon filmi; tema, çatışma, karakterlerin erkeğe güç atfetmesi açısından erkek türü olarak anılan daha belirsiz bir tanımlama ile yakınlaşır. Bu tanıma ait filmlerin sosyal izleyiciler tarafından nasıl alımlandığı ise, erkek türü ve erkeklik üzerine kültürel bir analizin kapılarını açar.

Kadın anlatısının olanağını tartışmak için, bu kuramsal farklılığın esas olarak kadınlar açısından politik önemine değinmek gerekir. Psikanalizin kavramı olan izleyici konumu ile, sosyal kategori olarak izleyicilerin izleme anında birbiriyle kesişmesi, izleyici konumu ve izleyici kitlesini aynıymış gibi ele almaya neden olur. Oysa ikisi arasındaki bu sürekliliğe rağmen, farklı kuramsal zeminden geldiklerini unutmamak gerekir. Bu sayede sosyal bir cinsiyet olarak kadınlık (*femaleness*) ile özne konumu olarak kadınlık (*femininity*) ayrımını korumak mümkün olur (Kuhn, 1999, s. 148-151).

Metinsel ve sosyal özne arasındaki bu teorik boşluk, toplumda kadınların kültürel ve politik değişimini gözetmesi nedeniyle feminist eleştiri için yaşamsal önemdedir (Gledhill, 1999, s. 168). Bu nedenle sadece metne odaklanan bir araştırma, metnin çağırıldığı özne konumlarının kadınlar tarafından benimsenip benimsenmediği sorusunu eksik bırakacaktır. Ancak, başka bir araştırma gündemi, belli bir tarihsel-kültürel dönemde benzer temsillerden farklılaşmayı tespit etme olanağının peşinden gidebilir. Bunun için daha geniş anlamda feminizm tartışmasını yönlendirebilmiş popüler anlatılar gündeme girecektir.

### **Aksiyon Filmleri ve Popüler Anlatılarda “Güçlü Kadın Kahraman”**

Aksiyon türünün bağlamını kavrayabilmek için, kısaca aksiyon filmlerinin türsel özelliklerini göz önünde bulundurarak, bunun dışına çıkabilmiş ya da en azından tartışma yaratabilmiş istisnalara değinmek gerekir. Daha önce de belirtildiği gibi aksiyon filmleri, erkek türü olarak anılmalarına denk düşecek şekilde, (daha çok psikanalizin kavramları aracılığıyla düşünüldüğünde) kadını bir eksiklik ya da nesne olarak konumlar. Kadınların kurtarılması gereken bir kurban, bir ödül, ya da baştan çıkarıcı temsilleri tür içinde oldukça yaygındır. Ancak kadın kahramanların hikayelerinin anlatıldığı filmlerin ortaya çıkışı (ki bir kısmı çizgiroman geleneğinden gelir, örneğin *Barb Wire*, *Wonder Woman*) kadınların filmlerin merkezinde olması ile nasıl bir özne konumunu çağırduğuna ilişkin bir tartışma yaratır (Brown, 2004, s. 58).

Özellikle 1980’lerde feminist yazarlar, aksiyon sinemasını maço olarak görerek, üzerinde durmamışlardır, ancak 1980’lerin sonu ve 1990’larda kadın aksiyon kahramanlarının ortaya çıkışı, bu filmlerin ve kahramanların politik konumu hakkında bir tartışmayı gündeme getirmiştir (Tasker, 2002, s. 134). Bu tartışmayı özellikle *Terminatör II*’de Sarah Connor (Linda Hamilton), *The Long Kiss Goodnight* kahramanı Samantha/Charly (Geena Davis) ve *GI Jane*’de O’Neal (Demi Moore) üzerinden anlamak mümkündür. Bu kahramanların ortak noktası, (belli bir okumaya göre)



maskülenleşerek güçlenme gibi bir deneyim geçirmeleridir. Bu nedenle pek çok yazar bu metinlerin çağırıldığı öznenin feminen değil maskülen olduğu kanısına varır. Bu tür bir yorum, özellikle bedenin geçirdiği dönüşüm ve silah gibi araçların edinilmesi üzerinden yapılır. Oysa karakterlerin silahlanarak, kaslarını güçlendirerek başka bir görünüme kavuşmalarının yanısıra, geleneksel bir erkek kurumu olan askerliğe adım adım yaklaşımları ve erkeksi bir askerlik konumunu benimsemeleri de (Tasker, 2002, s. 138) maskülenleşme için geçerli bir tez olarak görülebilir. İlk filmde korumaya muhtaç Sarah Connor, ikinci filmde kaslanır, silahlanır ve yanında Kyle Reese pes etmek üzereyken ona “Asker!” diye seslendiğinde bu dönüşümü tamamlamış olur (Tasker, 2002:, s. 138), bir erkek kurumu olan orduda dışlanmamaya çalışan O’Neal saçları kazıtarak düzenli egzersiz yapar ve erkeklerden kabul görmesi, el şakaları yapabilmesi ve onlar gibi cinsiyetçi küfürler edebilmesiyle gerçekleşir (Brown, 2004, s. 53-5). Yine pek çok çalışmaya konu olmuş *Aliens*’da Ripley (Sigourney Weaver) ise, en başta bir asker olmadığını belirtse de, yetersiz kalan bir amir karşısında kontrolü ele alan bir karaktere dönüşür (Tasker, 2002, s. 138).

Bu tür okumalarda kategorilerin, maskülen/feminen gibi net ikilikler olması nedeniyle bunları aşan öznellik biçimlerini tanıyamama/tanımlayamama gibi bir yetersizlik yaşadığı iddiası da, *Barb Wire* gibi örneklerle anamlanır. Barb Wire hem silah, motosiklet gibi maskülen araçlara sahiptir, hem de filmde feminen bir bedeni silah olarak kullanır. Bu özellikler nedeniyle Brown, bunun maskülen-feminen ikiliği ile anlaşılamayacak bir temsil olduğunu düşünür; bu kahramanlar feminen ve maskülenliği kombine etmektedirler (Brown, 2004, s. 51-63). Öte yandan bu temsilde, gizli görevdeki polis olarak bir striptizci kılığına giren ve bedenine bakışın yöneldiği bir kadın kahraman, kadın bedeninin nesneleştirilmesi iddiasıyla eleştiriye açık kalır.

Sadece filmler değil, popüler diğer medya ürünlerinde de güçlü kadın, özellikle 1980’lerden itibaren, doğrudan “maskülenleşme” analizlerini yetersiz kılacak şekilde

gelişerek, feminizm tartışmasını besleyen bir kaynak olmuştur. Bu şekilde popüler anlatılarda güçlü kadın kahramanlar, aynı zamanda erkek türü olarak anılan türlerin kadınlar açısından uyarlanabilmesinin potansiyelini gündeme getirir. Hem anlatı öğeleri hem alımlamaları açısından bu potansiyeli gündeme getiren örnekler, “maskülenleşerek güçlenme” yerine kadına özgü bir güçlenmenin, kahramanlığın ve hikâye anlatıcılığının imkânları üzerine düşünmek için elverişli bir zemin hazırlar. Türlerin muhafazakâr ve kapalı kalıplar olması nedeniyle, bir türü uyarlama girişiminin başarısızlığa uğramaya mahkûm olduğu iddiasına rağmen, her türün, feminist bir uyarlamaya uygun olmasa bile belli temalar yüzünden bazı türlerin buna daha elverişli olduğu söylenebilir. Makinen de melodram gibi türlerin kadınların ele geçirmesi için yeterli imkân sağlamayan kalıplar olduğunu, ancak bilimkurgu gibi bir tür üzerinden böyle bir tartışmanın pek gerçekleşmediğini belirtir; bunun nedeni özellikle 1970’lerde kadın edebiyatının bu ufku genişletmeyi başarmış olmasıdır (Makinen, 2001, s. 4-5). Bu çalışmalar, büyük ölçüde, ütopya ve distopya anlatılarının dolaşıma girdiği fantastik edebiyat örnekleridir. Fantastik bir tür, belki de her zaman feminizmle ilişkide olmuştur; çünkü kadınların olası dünyaları hayal etmesinin imkânlarını sunmuştur (Ferreday, 2015, s. 24). Ancak bir türü uyarlama girişiminde, sadece kadınların kahraman olarak yerleştirilmesi, diğer anlatı öğeleri değiştirilmeksizin gerçekleştirildiğinde sorunsuz bir şekilde çözülmeyecektir (Gill, 2007, s. 28). Bu nedenle bazı örnekler, kadın kahramanların yanı sıra, anlatı öğelerindeki farklılık nedeniyle de dikkat çeker: Feminist medya çalışmaları içinde, bir dedektif türünde *Cagney ve Lacey* (D’Acci, 1994), gençlik-bilimkurgu türünde *Buffy the Vampire Slayer* ve aksiyon-macera olarak anılan Xena örnekleri öne çıkar (Ross, 2004; Redfern ve Aune, 2012).

Farklı olarak öne çıkan bu örnekleri tanımlamak<sup>4</sup>, sadece anlatının kendisini değil, izleyici kitlesinin alımlamasıyla ve popüler kültür ürünlerini eleştirerek, onlarla etkileşime geçmesi sayesinde mümkün olur. Örneğin bir *Buffy the Vampire Slayer* hayranının, dizinin kahramanı Buffy ile son yıllardaki popüler *Twilight* serisinin vampiri Edward'a ilişkin yaptığı bir kolaj video paylaşım rekoru kırmıştır (Redfern ve Aune, 2012, s. 250). *Twilight*'ta Edward'ın aslında tacizkâr şekilde Bella'yı takip etmesi, (onun iyiliği için) izinsiz evine girmesi vb. durumlara karşılık, Bella'nın olduğu sahneler yerine Buffy'nin tepkileri yerleştirilir: Belli sahnelerin kolajlanması yoluyla ortaya çıkan anlatıda; Buffy Edward'ı terslemekte, onunla alay etmekte ve en sonunda kalbine bir kazık saplamaktadır.

*Cagney ve Lacey* örneği de, popüler bir ürünün feminist bir projenin parçası olabildiğinin örneğidir. Feminist bir ajandayla yola çıkan üretim ekibine karşın, kanalın baskısı ve değişen yapımcıların etkisiyle, anlam üzerindeki mücadele üzerine düşünmenin verimli bir örneğini oluşturur. Dizide anlatının seyri birkaç sezon sonra kanalın baskısı ve yapımcıların etkisiyle farklı bir yöne gitse de<sup>5</sup>, izleyenler dizinin yayından kalktığı 1988'de bile hâlâ feminist okumalarda ısrarcı durumdadırlar (D'Acci, 1994, s. 147). D'Acci'ye göre bunun nedeni, sosyo-kültürel iklimde yükselen feminizmin, bir şekilde anlatılarda etkisinin olmasıdır. Bu iki örnek, bir popüler kültür ürününün üretim aşamasında, feminist bir ajanda olsun olmasın, bir anlatının ya da kahramanın feminist olarak alımlanabildiğinin ve bu feminizm anlayışının çağın belli özellikleriyle etkileşimde olan bir feminizm anlayışı olduğunu hatırlatması açısından önemlidir.

<sup>4</sup> Bu örnekler, türün ele geçirilebilme potansiyelleri nedeniyle, bir başka deyişle erkek türü olarak anılan popüler türlerde kadın anlatısına imkân sağlayabildiği için seçilmiştir.

<sup>5</sup> Yazara göre dizide, özellikle son sezonda açıkça feminist söylemin bırakılması, feminist pozisyondan da çekilmek anlamına gelen bir dönüşüme neden olmuştur. Birçok sorunun topluma ait değil de sadece kadınlara aitmiş gibi sunulması nedeniyle kurumsal eşitsizliklerin (cinsiyetçilik, ırkçılık) yerini kadınların meseleleri alır (D'Acci, s. 155-156).

Metinlerin ortak özelliklerine geri dönersek, tüm bu örnekleri feminist oldukları iddiasıyla olumlayan çalışmalara göre; kadın kahramanlar sayesinde şekillenen anlatı, kahramanlık için kadınların arkadaşlığını ve dayanışmasını öngörür. Türde belirgin bir özellik olarak erkek kahramanların bireyselliği ve yalnızlığı yerine, bu anlatılarda kadın kahramanı var eden ve savaşmaya devam etmesini sağlayan en önemli dayanak, kadın arkadaşlarından bir şeyler öğrenebilmesi ve öğretebilmesidir. Bu tür bir bağ, Xena ile Gabrielle'in ortak deneyimleri üzerinden de şekillenir, örneğin Xena gibi Gabrielle de isyankâr bir figürdür çünkü kendi ailesi ve komşularını, köylerini ele geçirmeye çalışan bir komutandan kurtarır. Bu açıdan kadınlığın geleneksel şekilde yaşanmasını reddederek, daha çok maskülen olarak kodlanagelmiş savaşçı yaşamına atılmışlardır, ancak ikisi de kendilerine özgü bir savaşçı kimlik geliştirmişlerdir (Knight, 2010, s. 318; Ross, 2004, s. 246). Dahası, *Xena*'daki belli bölümler, patriarka karşısında çaresiz kalan kadınların yanında olarak sistemin kendisine karşı savaş açmanın örneklerine yer verir. İkinci dalga feministlerinin 1968'deki güzellik yarışmasında yaptıkları eylemle benzeşir şekilde, Xena ve Gabrielle de bir güzellik yarışmasındaki kadınlarla konuşurlar ve kadınların yoksul ailelerden gelmeleri nedeniyle nasıl buna mecbur hissettiklerini dinlerler (Ross, 2004, s. 242). Bu açıdan reel politik hareket olarak feminizmin tarihiyle ilişki içindedirler.

Bu anlatıların başka bir ortak noktası, erkek kahramanların aksine duyguları hakkında konuşmanın anlatıda kahramanlar tarafından teşvik edilmesidir. Başka bir deyişle, kahramanların güç kaybettiği anlar, her zaman kendi duygularını bastırdıkları ve endişeleri hakkında konuşmadıkları zamanlar olarak karşımıza çıkar. Yan karakterlerin (ki bu durumda diğer kahramanlar olarak bahsedilebilirler) zor durumları yalnız başlarına değil birlikte çözebilmeleri de bunun kanıtı gibidir (Ross, 2004, s. 233-246). Bu da geleneksel olarak erkekleşme olarak tanımlanmadan da güçlenmenin mümkün olduğu bir anlatıyı işaret eder. Öte yandan, Buffy gibi güçlü kadın

kahramanların feminist olduğunun genel kabulü, daha ayrıntılı değinilmesi gereken bir feminizm tartışmasının kaynaklarından biridir.

### Postfeminizm ve “Girl Power”

Bu bölümde güçlü kadın kahramanlar, erkek türlerinin içinde olduğu kadar, feminizme gerek olmadığı yönündeki argümanların yaygınlaştığı bir sosyo-kültürel dönem olarak 90’lar ve sonrasında popüler kültür ürünlerinde öne çıkan örnekler üzerinden anlamlandırılmaya çalışılacaktır. 90’lar ve sonrasında kültürel ikliminde feminizm tartışmasının yönü, “güçlü kadın”ların ne şekilde temsil bulduğıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle, bir türü ele geçirme olanağını tartışmada, elverişli olan kadın aksiyon kahramanları kadar, “güçlü kadın kahraman”ın öne çıktığı anlatılar da dâhil edilmiştir.

İkinci dalga feministleri, daha çok kadınları yanlış temsil ettiği ve nesneleştirdiği gerekçesiyle popüler kültüre eleştiri getirmişlerdir. Medya, söz konusu dönemde çoğu zaman feminizmin karikatürlerini<sup>6</sup> yaratarak ve feminizm adı altında tartıştıkları meselelerle, feminizmin nasıl tanımlandığını büyük ölçüde etkilemiştir (Gibson, 2004, s. 137-138). Medyaya tam da bu nedenle mesafelenen ikinci dalganın, temsile odaklanmasındaki anlayış, evrensel bir kategori olarak kadınlığın varlığını ve ona ilişkin bilginin erişilebilirliğini kabul eder. Ancak 90’larda etkisini gösteren postmodernist teori ve postkolonyal çalışmalar; belli, sabit ve tek bir kadınlık kategorisini yerinden etmiştir. Bu nedenle 1990’ların feminizmini 70’lerden ayıran, eşitlik yerine kadınların kendi arasındaki farklılıkların tanındığı üçüncü dalga olarak tanımlanır. İkinci dalganın daha çok orta sınıf beyaz kadınların deneyimine hitap ettiği, ancak bu tanıma dışlayan kadınların deneyimine denk düşmediğine ilişkin eleştiriler, üçüncü dalga olarak anılan akımın temelleri olmuştur (Genz ve Brabon, 2011, s. 27).

<sup>6</sup> İkinci dalga feministlerine ilişkin erkek düşmanı, sutyen yakan, kısa saçlı, makyajdan nefret eden bir karikatür bunun en belirgin örneğidir (Gibson, 2004, s. 138).

Bu teorik gelişmelerin yaşandığı döneme, aynı zamanda medyada güçlü kadınların temsillerinin yükselişi eşlik eder. 90'larda da bir endüstri olarak medyanın, güçlü kadın temsillerine yer vermek yoluyla belli bir hedefkitle gözettiği göz önünde bulundurulduğunda, anlatılarda bu olumlu temsillerin (güçlü kadınların) varlığı, feminist eleştiri için daha derinlikli bir araştırmaya ihtiyaç duyar. Özellikle 90'lı yıllarda popülerleşen güçlü kadın imgeleri, ikinci dalğanın henüz tam anlamıyla başarmadıklarına erişilmiş gibi bir yanılgıya düşürme riski barındırır (Stasia, 2004, s. 181). "Biz"den "ben" vurgusuna geçiş, güçlü kadının yalnız olması, hem bağımsız hem başka bir erkeğe bağımlı olmaya çalışan karakterlerin (Örn. Ally McBeal, Bridget Jones) "feminist" olarak popülerleşmesi, bu endişenin somut vecheleri olarak görülebilir (Gorton, 2004, s. 152; 156). Bir bakıma pek çok medya temsilinde karşımıza çıktığı üzere cinselleşmenin tek başına bir özgürleşme olup olmadığı sorusu da, *Ally McBeal*, *Sex and the City* örnekleri üzerinden gündeme gelen meselenin başka bir yönüdür (Gill, 2007, s. 39). *Spice Girls*'den *Bridget Jones*'a, *Sex and the City*'den *Buffy*'ye örnekler, sert ve/veya güçlü kadınları olumlarken, bu kadınların neden güçlü olmak ve bunu sürdürmek zorunda olduğuna ilişkin esas soruyu gizliyor gibidir. Bu kadınlar bağımsız, seçme yetkisi olan ancak feministlerin sorunlu bulacağı seçimler yapan kadınlardır. Mutlu olmak için beyaz bir düğün hayali kurarlar ya da Bridget Jones gibi, kilo vermeyi seçerler (McRobbie'den aktaran Gill, 2007, s. 269). "Girl Power" olarak adlandırılan bu akımın popüler simgelerini ve anlatılarını tamamen antifeminist olarak görmek ise sakıncalı olabilir, çünkü genç kadınların güçlenme referansları haline gelmişlerdir. Bu haliyle postfeminizm, kadınların haklarını ve eşitliğini reddetmez, ancak bunları yaşam tarzı tercihleri ve kişisel tüketici hazlarına odaklanan liberal bireysel politikalar açısından yeniden tanımlar (Genz ve Brabon, 2009, s. 16).

Postfeminizmdeki "post" öneki her zaman radikal bir kopuş olarak kavramsallaştırılmasa bile, girl power'ın kast edildiği şekilde kullanılışı, postfeminizmi

“feminizm-sonrası” olarak konumlayan bir anlayışa işaret eder. İkinci dalga feminizmi ya cinsel özgürlük, eşit ücret gibi amaçlarına ulaşmıştır, ya da amacına ulaşamadığı açığa çıktığı için artık vadesi dolmuştur<sup>7</sup> (Genz ve Brabon, 2009, s. 13-4; Whittier 1995’den aktaran Showden, 2009, s. 168). Her iki tezde de kavramsallaştırılan, ikinci dalgadan bir kopuştur. İkinci dalganın ortak aktivistliği, kişisel olanın politikliği gibi tezlerin yerine bu anlayışın temsilindeki anlatılarda kişisel olanın merkeziliği söz konusudur. Güçlenme bu temsillerde, daha çok, istediği mini eteği giyebilmek ve aynı anda işinde başarılı olabilmek (Gorton, 2004, s.158), hem seksi görünüp hem vampir avlayabilmek (Pender, 2004, s. 166) gibi kişisel yeteneklerin ve seçimlerin bir kombinasyonunu kapsar. Bu nedenle üçüncü dalga feministleri olarak kendilerini tanımlayanlar girl power’ın söz konusu olduğu popüler kültür ürünlerine, politika yerine stile ve kolektivite yerine bireyselliğe öncelik vermeleri nedeniyle mesafelenirler (Munford, 2004, s. 144; Genz ve Brabon, 2009, s. 160).

Feminizm tartışmalarının büyük ölçüde medya dolayımıyla gerçekleşmesi nedeniyle (Gill, 2007, s. 40) popüler temsillerde hangi anlatıların ve hangi kahramanların feminist olarak genel kabul gördüğünü tanımlamak (ki bu tanım da büyük ölçüde anaakım medya içinde gerçekleşen bir anlam mücadelesidir), feminizmin anlamlarının ne şekilde kurulduğunu anlamının koşuludur. Bu nedenle günümüzde feminist eleştiri, güçlü kadın kahramanların söz konusu olduğu bir anlatıya odaklanırken, kadınların gücünün kaynağını anlatının öğelerini göz önünde bulundurarak değerlendirmek ve buna tarihsel-kültürel bir bağlam kazandırmak zorundadır. Feminist teorinin odakları olarak kadınlık, beden ve kolektivite üzerine düşünmek de bunun bir yönüdür.

---

<sup>7</sup> Bu anlayışın daha güncel ve net örneklerinden biri, ideal olmayan beden ölçüleriyle ilgili bir şarkı sayesinde popülerleşen ve belli feminist çevreler tarafından övgü alan şarkıcı Meghan Trainor’ın, “güçlü olmak için feminizme ihtiyacım yok” açıklamasıdır. Ayrıntılı bir eleştiri için (bkz. Henderson, 2015).

### **Mad Max Fury Road'da Kadınlık ve Beden**

Bu bölümde beden, hem kadınlık anlatısının ilerlediği temel alan olarak hem de kahramanlığın kırılğanlıklarına ilişkin bir metafor olarak ele alınıyor. Bu doğrultuda, patriarkal sistemin miti olarak “ideal kadın imgesi” üzerinden filmdeki kadın bedeni temsilleri dolayısıyla bir gerçekçilik tartışmasına değinilirken, filmdeki kadınların (özellikle Furiosa'nın) kadın aksiyon kahramanlarından ne derece farklılaştığı beden üzerinden anlamlandırılmaya çalışılıyor.

*Fury Road*, serinin önceki filmleri gibi post-apokaliptik dünyada geçer. Benzin, su, gıda gibi ihtiyaçların oldukça kıt hale geldiği bu dünyada Immortan Joe isimdeki tiran, soyun devamlılığı için kadınları damızlık olarak kullanır ve bu kadınlar (wives, eşler) sağlıklı bir soyun devamını sağlayabilmeleri nedeniyle, Joe için hayati önemdedir. War Boys (Savaş Çocukları) olarak yetiştirdiği ordusunda bir tür savaşçı cenneti olan Valhalla'ya şehitlik yoluyla ulaşma vaadi vardır. Bu açıdan Savaş Çocukları, Joe'nun yarattığı ve kendisi uğruna ölmelerini sağladığı bir tarikattır. Savaş Çocukları'ndan Nux, hasta ve sürekli kana ihtiyacı olmasına rağmen, Joe'ya ihanet eden Furiosa'yı ele geçirerek kahraman olma uğruna yola çıkar. Ancak sürekli kan sağlaması için Max'i, damar yoluyla ve zincirlerle arabasının önüne bağlar ve öyle kullanır. Bu açıdan Joe'nun patriarkal tiranlığında, Savaş Çocuğu erkek de kırılğan, ancak bu kırılğanlığı gidermek için saldırgandır. Ancak kadınlarla olan yolculuğunda, belli ölçüde bir dönüşüme uğrar ve kadınların tarafına geçer.

Beden; yeniden üretimi sağlaması, metalaştırmanın, şiddetin, cinselliğin yürüdüğü alan olması nedeniyle feminist teori ve politikanın odaklarından olmuştur. Bu anlatıda da, Joe'nun hüküm sürdüğü Citadel'de, savaş ekibinden birinin dediği gibi, “sağlıklı ve güzel çocuklar uğruna” kadın bedeninin ele geçirilmesi söz konusudur. Kadınlar seks kölesi ve damızlık olarak kullanıldığı için, yaşanan gıda kıtlığında anne sütü hala geçerli gıdalardan biridir. Immortan Joe'nun emrinde çalışan, çocukluğunda yurdundan kopararak Joe'nun diyarı Citadel'e köle olarak getirilmiş olan Furiosa,



temel ihtiyaçları diğer kentlerden almak için görevlendirildiği bir gün, eşleri de kamyonuna alarak kaçar. Daha doğrusu, Immortan Joe'ya söylendiği gibi: Furiosa onları almamış, onlar Furiosa'yla gitmek için yalvarmışlardır. Eşler (ki birinin doğumu yakın olmak üzere ikisi hamiledir), kilit altında kaldıkları odadan kaçtıktan sonra, odanın duvarlarına yazmış oldukları "Biz eşya değiliz" "Dünyayı kim öldürdü?", "Çocuklarımız savaş çocukları olmayacak"<sup>8</sup> yazıları görülür. Bu yazılamalar, metalaşmaya ve patriarkal sistemin yeniden üretildiği bedenlerinin ele geçirilmesine bir başkaldırıya işaret ederken, bu başkaldırı, bekaret kemerine atılan tekme gibi başka bir net örnekle de anlamlanır. Kadınların kaçış sırasında dinlenmekte olduğu ve toplu halde ilk göründükleri sahnede, eşlerden birinin bekaret kemerinin kilidinin açıldığını ve düştüğünü görürüz. Sonrasında kamyonu ele geçiren Max'i takip etmeye karar verdiklerinde, eşlerden The Dag eşyaları toplar, ancak geri dönüp kemere bir tekme savurur.

Tasker, 1980'lerin sonu ve 1990'ların başındaki aksiyon kahramanlarını ele aldığı *Spectacular Bodies*'de beden, karakterin ve gücün kırılabilirliğine ilişkin bir metafor görevi gördüğünden bahseder. Beden, bir bakıma aksiyon anlatısının ilerlediği son alandır (2002, s. 152). *Mad Max Fury Road*'da da hikâyenin başından itibaren Furiosa'nın tek kolunun dirseğinden aşağısı yerine prostetik bir kol vardır. Citadel'e dönüş yolunda bu kolundan ağır yaralanmasına rağmen Max'i tutarak onun kamyonu düşmesini engeller. Max ise ağır yaralanan Furiosa'nın nefes alması için ciğerine müdahale eder, ona kan verir. Bir bakıma beden, kırılabilirliklerini gidermek Max'le karşılıklı bir saygı geliştirmeleriyle mümkün olur; ki bu aynı zamanda kolektivite tartışılırken ele alınabilir. Öte yandan birçok popüler anlatıda, feminenliğin esas güvencesi olarak görülen yüz, aksiyon filmlerinde pek çok kadın kahramanın, yüzünün yaralanmayacak şekilde aksiyonu sürdürmesine neden olur. Yüzü ya hiç ya da görünümünü

---

<sup>8</sup> "We are not things", "Who killed the world?," "Our babies won't be war boys".

zedelemeyecek kadar az zarar gören, makyajı dağılmayan ve dar kıyafetlerinin feminen bir figürü vurguladığı kadın kahramanların yanı sıra, buna ters düşecek şekilde tüm stresini, uğradığı şiddeti yüzünden okuyabilmemiz nedeniyle bu kusursuz feminenliği yerinden eden temsiller aynı kültürel dönemde karşımıza çıkar. Aeon Flux, Elektra, Lara Croft gibi kahramanlarda yüz bile çizilmezken, *Monster*, *Kill Bill* gibi bazı örneklerde bu alışılmış temsilin yerinden edilmesi söz konusudur (Purse, 2011, s. 185-186). *Furiosa* da kusursuz bir makyajın aksine, yüzünün yarısını kapatacak şekilde siyah boya sürer ve bu, aksiyon sırasında dağılır. Bedeni ise Citadel'i yeniden ele geçirme yolunda oldukça hasar görür, tek gözü kapanır, omzuna bağladığı prostetik kolu çıkar, ciğerinin çökmesini ise Max engeller.

Kadınlardan hamile eş Splendid'in bedeni ise, soyun devamını taşıyor olması (ve Joe'nun gözdesi olması) nedeniyle, diğer yol arkadaşlarını korumak için siper edebileceği bir güç haline gelir (Robertson, 2015). Fiziksel tehlikenin "endişe yaratan bir durum" görevi görmesi (Higgins, 2008, s. 76) en çok Splendid'in bedeni üzerinden işler. Kendini siper ettikten sonra ilk anda kurtulan Splendid, son anda kamyonu tutunamayarak ölür. Öte yandan, sürekli yolda ve kaçışta olma hali, fiziksel tehlikenin kahramanlar açısından devamlılığına neden olur.

Filmde, bedenle ilişkili olarak, eşlerin temsili üzerinde de durulmalıdır. Joe'nun, soyunun devamı nedeniyle en önem verdiği hamile eşi Splendid, ünlü bir model (Rosie Huntington-Whiteley) tarafından canlandırılır ve özellikle eşlerin ilk görüldüğü, yarı-çıplak şekilde suyla temizlendikleri sahne dolayısıyla, kadınları bir seyirlik haline getirerek (pek çok erkek türündeki film gibi) nesneleştirdiğine ilişkin bir okuma da mümkündür (Cox, 2015). Bu açıdan metin-dışı öge olarak, söz konusu eşleri canlandıran oyuncuların starlığı, araya girerek eşlerin temsiline bir moda gösterisine benzediği<sup>9</sup> ve filmin feminist bir film olmadığı iddiasına gerekçe olur (King, 2015). Beş

<sup>9</sup> 5 harfliler sitesinde Mad Max hakkındaki bir yazı filmdeki feminist öğeleri överken, yazıya yapılan bir yorum "Victoria'nın gizemli meleklerine benzeyen eşleri" eleştirir (wangyu, 2015). Yorumu yapanın kast ettiği, endüstrinin

eşin görünümündeki çeşitlilik de tartışmalıdır. Bu çeşitlilik Spice Girls gibi beş farklı görünüm (ve beş farklı kişiliğin) pazarlanabilir imgeler haline gelmesi midir? (Munford, 2004, s. 149). Aynı zamanda bu; gerçekçilik, gerçeğe yakınlık (verisimilitude) gibi bir meseleyi de gündeme getirir. Pek çok feminist eleştirinin, özellikle belli eserler söz konusu olduğunda “gerçekçilik iddiasına sırtını yaslayarak cinsel istismarı estetize ettiği” iddia edilirken (Robertson, 2015) feminist bir anlatının gerçeğe yakınlık iddiasından bu bağlamda vazgeçmesi ve gerçekliğin başka bir tanımını tartışması gerektiği yönünde görüşler mevcuttur (Johnston, 1999, s. 32). Aynı iddia bu metin bağlamında, bedenin seyirlik hale gelmesi üzerinden de sorulabilir: damızlık kadınların çeşitli ve sağlıklı bir harem olması, gerçekçiliğe yakınlığa hizmet ederek kadın bedenini seyirlik mi kılmaktadır, yoksa farklı kadın temsillerinin güçlenen karakterler haline gelmelerini sağlayan bir anlatı ögesi işlevi mi görmektedir? Eve Ensler de anlatının bütününe göz önüne alarak, eşlerin önce yarı çıplak ve kırılğan olmalarına rağmen gitgide kıyafetlerle görülmeye başlamalarını, tecavüz ve kölelik gibi travmatik deneyimlerden sonra “bedenlerini geri almış oldukları”nın göstergesi olarak görür (Dockterman, 2015). Bu aynı zamanda anlatının ileri bölümlerinde yaşlı kadınlarla kurulan bağ, kolektivite ve dayanışma üzerinden düşünülebilir.

Öte yandan, fantastik bir tür olması nedeniyle gerçek-dışılık iddiası da belli temsilleri doğrudan sorunsuz olarak kategorize etmeye yardımcı olur. *Game of Thrones* ve tecavüz kültürünü ele aldığı makalesinde Ferreday (2015), dizideki tek bir tecavüz sahnesini ele alarak, bu sahne üzerindeki alımlamaların “gerçek olduğu için bu tecavüzü göstermek zorunda” ile “nasılsa bu bir fantastik dünya ve oradaki temsil, gerçek bir tecavüz değil” şeklinde farklılaştığını belirtir. Bu iki uçta farklılaşan yorumların, kadınların uğradıkları tecavüz ve şiddet hakkında konuşmada baskıyla

---

en büyük gösterilerinden biri olan Victoria's Secret defilesidir ve Mad Max'deki iki eş gerçekten bu defilelerin modelidir. Bu modelleri birebir tanımak her zaman şart değildir, yorumda önemli olan bu kadınların endüstrinin dayattığı belli bir ideal beden imgesiyle büyük ölçüde örtüşebilmeleridir.

karşılaştıkları bir dünyadaki tecavüz kültürünü meşrulaştırarak bu kültüre katkıda bulunduğunu iddia eder (Ferreday, 2015, s. 30). Bir başka deyişle gerçekçilik ve gerçekdışılık gibi iki argüman, herhangi bir popüler anlatıdaki bu temsilleri tartışmanın bir dayanağı olmamalıdır. Kaldı ki, tecavüzü estetize ettiği gerekçesiyle feminist blogların boykot çağrısına neden olan *Game of Thrones*'un aksine (Pantozzi, 2015) ya da *Monster*'da tecavüzün gösteri olarak gelişmemesine benzer şekilde (Purse, 2011, s.192) *Mad Max Fury Road*'da tecavüz ve seks köleliği tema olarak yer alsa bile seyirlik hale gelmediği için olumlu eleştiri alır (Robertson, 2015). Bir başka deyişle, gerçeğe yakınlık ya da gerçekdışılık sayesinde farklı görünümdeki kadınların bedenlerinin seyirlik hale gelip gelmemesi önemlidir ve şiddetin yöneldiği nesne olarak kadın bedeninin varlığı bir tema olarak söz konusu olsa da bu, seyirlik hale gelmemektedir. Diğer kadın aksiyon kahramanlarıyla kıyaslanırsa, doğrudan kameranın bedenine odaklandığı Lara Croft, Aeon Flux gibi değildir.

Anlatıyı harekete geçiren, Furiosa ve kadınların direnişidir ve bu direniş, Immortan Joe'nun kadınların peşine düşmesiyle onu alt etmenin yollarını arayan kadınların inşa ettikleri ortak bir kadınlık olarak deneyimlenir. Aslında en başta amaç onu yok etmek olmasa da yoldayken birbirlerine danışarak, Max'le konuşarak Citadel'e dönmeye karar vermelerinden sonra Immortan Joe'yu öldüren Furiosa olur. İntikam ve geleceğin türün genel temaları olarak yer almasına benzer şekilde Joe'nun aracında yanına gelerek "Beni hatırladın mı?" dedikten sonra maskesini kopararak onu öldürür. Bu açıdan *Kill Bill*, *Monster*, hatta *I Spit on Your Grave* gibi, bir travmanın etkisiyle ve intikam amacıyla harekete geçen kadın kahramanlarla benzeşir (Purse, 2011, s. 193). Ancak ortak deneyimlere sahip kadınlarla birlikte hareket etmek açısından, kişisel bir intikamı diğer kadınların umuduyla birleştirir.

*Fury Road*'da kadınlığın geleneksel feminenlikle ilişkisi, türün genel uyuşmalarından birinin yokluğu ile anamlanır. Kadının aksiyon türünde daha çok bir

romantik ilgi olarak bulunması, bir erkeğe ya da erkekliğe yakınlığıyla tanımlanmasının aksine, Max ile Furiosa arasında romantik bir ilişki söz konusu olmaz. Eşlerden Capable ile Nux arasında duygusal bir yakınlığın işaretlerine yer verilse de bu popüler anlatıların çoğundaki gibi realize olmaz, karşılıklı bir sevgi ve yakınlık olarak kalır. Güçlü kadın kahramanların romans nedeniyle güçlerini feda etmeleri, ya da bu nedenle cezalandırılmaları sonucunu doğuran bir anlatı yoktur.

### ***Mad Max Fury Road'da Liderlik/Kolektivite***

Film üzerine esas tartışma, daha önce belirtildiği gibi bir kadın hikâyesi anlatıyor olması nedeniyle, Max'in serinin bu filmde neredeyse yan role düştüğüne ilişkin alımlama ile şekillenir. Daha önce spot haline gelmiş “Kimse Max'e emir yağdırmaz” fikrine ters düşer şekilde, bu filmde Furiosa kontrolü ele almıştır (Clarey, 2015). Filmin feminist olduğunu iddia eden okumalar ise kendine dayanak olarak en çok “We are not things” yazılarını ve liderliğin bir kadında olmasını görür (Lumenick, 2015; Smith, 2015, Magnett, 2015). Bu yorumlarda Furiosa'nın kahramanlığı kaslı vücut yapısı ve kısa saçlarına rağmen, “erkeksileşerek kahramanlaşma” gibi bir deneyim olarak okunmamakta, bir kadın anlatısı olarak görülmektedir.

Bunun nedeni büyük ölçüde liderlik olarak Furiosa'nın ön planda olması ve bir patriarktan kaçışın hikâye edilmesidir. Filme gelen hem olumlu hem olumsuz eleştiriler, Furiosa'nın bir başkahraman haline gelebilmesi ve filmin adının da buna bir gönderme olduğunda büyük ölçüde hemfikirdirler. Bu görüşe denk düşecek şekilde esas gücün, yetkinin ve yeteneğin Furiosa'da olduğuna ilişkin pek çok örnekle karşılaşırız: Kamyonu süren hep Furiosa'dır ve savaş kamyonu gibi güçlü bir aracı kullanmak için uzun zaman beklemiştir. Kontak anahtarını şifrelediği için, kamyonu kendisi olmadan çalışmayacak hale getirmiştir. Sadece yolda kamyonu almak zorunda kaldıkları Max'e (ve sonrasında Nux'a) bu görevi ancak acil durumlarda verir. Liderlik için önemli bir an, ellerinde çok az cephanenin olduğu ve kamyonun hareket halinde

olmadığı bir anda peşlerine düşen savaş ekiplerine karşı kendilerini savunmak için Furiosa'nın inisiyatif kullanmasıdır. Max iki el ateş ettiğinde isabet ettiremez, ancak bir kurşunları kaldığında Furiosa, Max'in omzunu bir silah desteği olarak kullanarak isabet ettirir. Bu, aksiyon filmlerinde erkek ve kadın karakterlerin yan yana görüldüğü tipik durumlardan biri değildir. Daha önce de bahsedildiği gibi kadının genelde kurtarılan ya da ilgiye muhtaç, beceriksiz temsili ya da yetenekli ama kötücül temsilleri yerine burada kurtaran, becerikli ve yetki alan lider konumdadır. Sarah Connor gibi güçlü ve yeteneklidir, ancak onu Sarah gibi bir temsilden ayıran, yanındaki erkekle işbirliği içine girse de direnişi harekete geçiren ilk aktör olması ve kadınlara liderlik ediyor olmasıdır. Bu durum, Furiosa'nın Max'ten rol çaldığına ilişkin bir okuma ile kullanıcı-üretimli yeni medya içeriği olarak da dolaşıma girmiştir: alımlamanın izini sürmenin ya da feminist uyarılma ve ele geçirmelerin örneklerine rastlamanın bir alanı olarak yeni medyadaki *meme*<sup>10</sup> örnekleri arasından "Hey girl" *memeleri Mad Max* için yapıldığında, kullanıcılar Max'in ağzından Furiosa'ya söylenen hayali replikler ilişirir: "Burada yalnız başına hayatta kalmak mümkün değil ... Beni kurtardığın için teşekkürler." ya da "Omzumu tüfek dayanağı olarak kullanabilirsin, nasılsa aramızdaki daha iyi nişancı sensin", bunlardan bazılarıdır.

---

<sup>10</sup> *meme*: Kültür içinde insandan insana yayılan fikir, davranış ya da stil. *Internet meme*; Bir görüntü, bağlantı, video, hashtag ya da websitesi formuna işaret etmek için kullanılıyor. Hey Girl *meme*'leri ise 2008'de film yıldızı Ryan Gosling'in kadınların hayranlığına cevap verdiği hayali cümleler ilişiren görüntüler olarak üretilir ve yayılırken, "feminist Ryan Gosling" Tumblr hesabı, feminizmin tarihsel örnekleri ve teorisine ilişkin açıklamaları Ryan Gosling'in görüntüleri üzerine ekleyerek popülerleşti. Bu örneklerde feminist teoriyi anlatan Gosling, aynı zamanda hayranlıklara da seslenir. Örneğin: "Toplumsal cinsiyetin sosyal bir inşa olduğunu biliyorum, ama herkes kucaklaşmayı sever" ya da "anneliğin postfeminist fetişleştirilmesi sınıfcılıktan kaynaklanıyor ama yine de seninle bebeklerimiz çok tatlı olurdu". Bkz. <http://feministryangosling.tumblr.com> Daha sonra, bu *meme*'leri üreten kişi tarafından kitaplaştırıldı: Danielle Henderson (2012). *Feminist Ryan Gosling: Feminist Theory (as Imagined) from Your Favorite Sensitive Movie Dude*. Running Press Book Publishers.



“Bir fikrim var.. ama sen bilirsin, bu operasyonun patronu sensin”.  
(Kaynak: feministmadmax.tumblr.com)

Gerçekçilik ve gerçektışılık, popüler anlatılardaki liderlik ve kolektivite söz konusu olduğunda da gündeme gelir. Bu arkadaşlık temsilinin ancak fantastik bir dünyaya, bir bilimkurgu esere konumlanması onu gerçekçilikten üstün bir konuma koyarak olanaksızlığını vurgular mı? Gerçektışılık, bu kadın kahramanları, izleyicinin kendi gerçek-dünya deneyimleriyle mesafelenen bir yere koyması nedeniyle, kahramanın dominant sosyal hiyerarşiyi ve davranış normlarını tehdit eden eylemlerinin yersiz olarak görülmesine neden olabilir (Purse, 2011, s.187). Öte yandan *Buffy* izleyenlerin alımlaması, gündelik yaşamdaki sorunlara ilişkin dizinin arkadaşlıklarını ve dayanışmalarını örnek gösterebilmeleri nedeniyle, bu arkadaşlığın bir olanaksızlık olarak görülmediğini gösterir. Aksine bu anlatı popüler kültür ürünü olması nedeniyle gündelik yaşamın referans çerçevesine girmiştir (Ross, 2004, s. 250-251).

Türdeki pek çok uzlaşım gibi Max, serinin önceki filmlerinde kaybetmiş olduğu eşinin ve bir çocuğun<sup>11</sup> hayalleriyle meşguldür; Furiosa ise annesinin kaybını yaşamış, yeni bir yaşam fırsatı için gün saymıştır. Yine aksiyon türünde karşımıza sıklıkla çıkan

<sup>11</sup> Serinin ilk filminde Max karısını ve oğlunu kaybeder. Ancak hayallerinde gördüğü bir kız çocuğudur.

temalar olarak “gelecek” (Donovan, 2012, s. 47) kaçışın amacı olması nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Furiosa, yaşamın devamlılığı için yurdu olan Green Place’e dönerek yanındaki kadınlar ve orada hala olduğunu düşündüğü Many Mothers ile farklı bir yaşam inşa etme hedefindedir. Bu noktada türler arasında feminist bir uyarlamaya hangisinin daha uygun olduğu tartışması hatırlanırsa, bilimkurgu ve fantastik türlerin üstünlüğünün burada da söz konusu olduğu söylenebilir. 1970’lerdeki pek çok edebiyat eserinde yaratılan ütopya/distopya anlatılarına yakın bir biçimde, *Fury Road*’da da gelecek, varılacak yer (Green Place) nedeniyle bir ütopya arayışıdır. Bu ütopya, hem Furiosa’nın yaşamında zulmün olmadığı bir geçmişi temsil eder, hem de Joe’nun tiranlığının aksine temel ihtiyaçların adil dağıtıldığı bir diyar olacaktır. Bu nedenle ütopya, kolektivitenin yöneldiği amaç olarak belirir.

Peşlerine düşen askerleri atlattıktan sonra Furiosa, eşler, Max ve Nux Green Place’den kaçarak hayatta kalabilmiş bir grup motosikletli yaşlı kadınla karşılaşırlar. Kadınlar, Green Place’de suyun asitli olduğunu ve hiçbir ürün yetiştiremedikleri için orayı terk ettiklerini, orada yaşam kalmadığını söylediklerinde, Furiosa’nın çölde tek başına yürümesi, prostetik kolunu çıkarması ve dizüstü çökerek çığlık atması, melodram anlatı tarzının bir odağının da Furiosa olduğunu gösterir. Yaşamın devamlılığını sağlayacak tohumları elinde tutan yaşlı kadınlar, suyun olduğu bir yere gitmeyi garanti etmek için Max’in Citadel’e geri dönerek orayı ele geçirme önerisine hak verirler; çünkü Citadel’de bolca temiz su bulunmaktadır. Bu açıdan sadece diğer kadınlarla değil, Max’le de kolektivite içine girebilirler. Öte yandan Max, bu öneriyi getirerek ilk defa hayatta kalmaktan fazlasını yaparak bir faillik edinmiştir, önceki anlatılardan farklı olarak mücadeleye doğrudan dahil olur (King, 2015).

Postfeminist olarak tanımlanan medya anlatılarında, aynı ürünleri tüketmek nedeniyle birbirini anlamak şeklinde deneyimlenen kadınlararası bağ (*female-bonding*) yerine burada, yaşamın devamı için failliğin devreye girdiği bir birliktelik söz



konusudur. Öte yandan daha şüpheli bir okuma, ancak erkeğin önerisini dinlemekle mümkün olan bir kurtuluşun varlığını öne sürebilir. Son dönemde yeniden canlanan geleneksel akıl-duygu ayırımında (Gill, 2007) erkeğin akılla özdeşleştiği eski bir fikri dirilttiği iddiası ortaya atılabilir; çünkü Citadel'e geri dönüş fikri Max'den çıkmıştır. Bu tür bir şüpheli okuma, genellikle kadınların ortak güçlenmesi olarak olumlu eleştiriler almış *Thelma ve Louise*'in finalinde arabayı uçuruma doğru sürmeleri nedeniyle de "patriarkadan ancak ölüm yoluyla kurtulma" anlatısını görmekle benzeşir (Tasker, 2002, s. 139). Burada geleneksel bir kadın-erkek, duygu-akıl ayırımında akıl ve gücün Max'e atfedildiği ya da tam tersi bunları aşan bir kolektivitinin yaşamın devamlılığı için şart olduğu yönünde farklı okumalar mümkündür.

## Sonuç

Feminizm tartışmasının büyük ölçüde medya dolayımıyla yürümesi (Gill, 2007, s. 40) *Fury Road* gibi bir popüler anlatıyı, özellikle erkek türü olarak anılan bir türün içinde olması açısından önemli kılar. Bir erkek türünün odağında olan bu kadın(lar)ın hikâyesi, alternatif bir medya anlatısı olarak değil, kendi türünün kalıplarını kullanması açısından da tür sinemasının genel kalıpları üzerinden anlamlanır. Kahraman(lar)ın geçmişindeki travmalardan kurtulamaması, bu nedenle bir intikam peşinde olması ve geleceğin bir tema olarak ön planda olması bakımından *Fury Road*, aksiyon anlatılarının genel özellikleriyle benzeşir. Ancak Furiosa'nın intikam amacı, kendisinin ve diğer kadınların yeni bir yaşam umuduna yönelen bir kolektivite halini almasıyla pek çok aksiyon kahramandan farklılaşır. Anlatıda güçlü bir kadın kahraman olabilmenin şartı, zulmedilen diğer kadınlar ve erkeklerle işbirliği içinde olmak şeklinde gelişir. Türün genel kalıplarından olan aşk ise, Furiosa ve Max arasında gerçekleşmez, bu yüzden Ensler'in belirttiği gibi kendi gücünden aşk uğruna (ya da belli örneklerde annelik ve ev gibi kadınlığa atfedilen geleneksel rolleri benimsemekle) vazgeçen ve feda eden bir konuma düşmez (Dockterman, 2015).

Ancak daha önce de belirtildiği gibi anlam, imaja yerleşik değildir ve medya metinleri; çıkar grupları, basın, izleyiciler gibi aktörlerin belirlediği genel bir sosyal tarihsel bağlam arasında dolaşmaktadır. Bu örnekte de filmin feminist bir truva atı olarak görülmesi, feminist aktivistler ve anaakım medya tarafından büyük ölçüde olumlu karşılanması, özellikle eşlerin temsiline ve işbirliğinde Max'in karar verici olması yönündeki daha temkinli okumalar, filmin oyuncularından Charlize Theron'ın feminist bir ajandayla yola çıkılmamasına rağmen sonucun feminist bir aksiyon filmi olmasından duyulan mutluluğunu dile getirilmesi (Festival De Cannes, 2015), anlam üzerindeki mücadelenin bileşenleri olmuştur. Bu noktada film, *Buffy the Vampire Slayer* gibi popüler bir anlatıya benzer şekilde, feminist bir proje amacıyla başlamamış bir ürünün, bir feminizm tartışmasını gündeme getirebildiğinin örneği olmuştur.

Makalede odak alınan güçlü kadın kahraman, dönemin sosyo-kültürel ikliminde feminizm algısını belirleyen popüler anlatılardaki kadınların gücünün kaynağını ele almayı gerektirmiştir. *Fury Road*'da güçlenme, 90'lardan itibaren "feminizmin öldüğü" iddialarından ya da popüler kültürde kadın güçlenmesini imaj odaklı tanımlayan temsillerin feminizm olarak anılmasından uzaklaşır. Bu açıdan filmin feminist olarak gündeme gelmesi, daha çok ikinci dalga'nın meseleleri ve kavramlarıyla (patriarka, metalaşma, kolektivite, faillik) ilişkilenecek öğeler barındırması nedeniyledir. Ayrıca tek bir kadınlık kategorisinin evrenselliği yerine üçüncü dalga feminizmiyle gündeme gelen farklı kadınlıklar metinde kendine kolektivitinin bileşenleri olarak yer bulmuştur: Yaşlı kadınlar, genç ve köle, orta yaşlı ve köle-asker kadınlar bir araya gelir ve sistemi yıkar. Bu açıdan *Fury Road*'daki anlatı, kadınların kendi içinde ve erkeklerle de patriarkaya başkaldırarak kolektiviteye girdiğinde herkes için adil bir düzeni başlatabilmesi şeklinde kapandığı için, kadın kahramanlık ya da güçlü kadın imgesi, 90'lardan sonra medyanın hegemonik olarak ele aldığı şekliyle "girl power"dan da ayrışır.

Öte yandan film ve kadın kahramanlar, feminist olarak alımlandığında bile, söz konusu olanın kurgu karakterler olduğu ve bu karakterlere faillik atfedilmemesi önemlidir (Gorton, 2004, s. 157). Bir başka deyişle, politik hareket olarak feminizmin yönü, sadece bu temsillerin varlığıyla değil, kadınların ve feministlerin bu temsillerle nasıl etkileşimde olduğuyla yakından ilişkilidir. Popüler kültürün genel görünümünde yine “girl power” olarak adlandırılabilen bir akımın örnekleri hâlâ sürerken, kadınların erkek başkahramana referansla tanımlandığı (ve ona tabi olduğu örnekler) de aynı dönemde karşımıza çıkmaktadır. *Twilight* serisi, *Fifty Shades of Grey* gibi “geniş kitleler tarafından tüketilmesi nedeniyle kadınların bu ürünlerden aldığı hazzı olumsuzlamamız gerektiği” yönündeki argümanların aynı anda var olması, feminizmin sürekli bir anlam mücadelesi olduğunun kanıtıdır. Bu nedenle, kadınların ve feministlerin popüler kültürle olan etkileşimi, ve bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak erkeklerin popüler kültürde bir kırılma ihtimalini yaratan metinlerle kurduğu ilişkinin daha derin araştırmaya ihtiyacı vardır. Ayrıca tartışmanın bir popüler kültür anlatısı etrafında şekillenmesi, mücadeleyi genişletmek için hem erkek türlerini ele geçirmemiz hem kendi anlatılarımızı yaratmamız konusundaki öneriyi hatırlatır (Johnston, 1999, s. 40).

## Kaynakça

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Brown, J. A. (2004). Gender, Sexuality, and Toughness: The Bad Girls of Action Film and Comic Books. Sherrie A. Innes (Ed.) *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture* içinde (s. 47-74). New York: Palgrave Macmillan.
- Clarey, A. (11 Mayıs 2015). “Why You Should Not Go See Mad Max Feminist Road”. <http://www.returnofkings.com/63036/why-you-should-not-go-see-mad-max-feminist-road> (Erişim Tarihi: 23.09.2015).

- Cox, S. (1 Haziran 2015). Mad Max: Feminist Revolution or two-hour long action sequence? *Feminist Current*. <http://www.feministcurrent.com/2015/06/01/mad-max-feminist-revolution-or-two-hour-long-action-sequence/> (Erişim Tarihi: 15 Eylül 2015).
- D'Acci, J. (1994). *Defining Women: Television and the Case of Cagney & Lacey*. Chapel Hill & Londra: University of North Carolina.
- Dockterman, E. (7 Mayıs 2015). Vagina Monologues Writer Eve Ensler: How Mad Max: Fury Road Became a 'Feminist Action Film'. *TIME*. <http://time.com/3850323/mad-max-fury-road-eve-ensler-feminist/> (Erişim Tarihi: 27 Eylül 2015).
- Donovan, B. W. (2010). *Blood, Guns and Testosterone: Action Films, Audiences, and a Thirst for Violence*. Lanham, Maryland: Scarecrow.
- Feminist Mad Max Tumblr sitesi- [feministmadmax.tumblr.com](http://feministmadmax.tumblr.com) (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2015).
- Ferreday, D. (2015). Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom, *Australian Feminist Studies*, 30: 83, 21-36.
- Festival De Cannes (16 Mayıs 2015) Cannes 2015 - MAD MAX FURY ROAD by George MILLER (Press conference) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=v-xV8A7ZL5w> (Erişim Tarihi: 20 Eylül 2015).
- Genz, S. ve Brabon, B. A. (2009). *Postfeminism: Cultural Texts and Theories*. Edinburgh University.
- Gibson, P. C. (2004). Introduction: Popular Culture. Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford (ed.) *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* içinde. (s. 137-141). New York: Palgrave MacMillan.
- Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Cambridge: Polity.
- Gledhill, C. (1999). Pleasurable Negotiations. Sue Thornham (Ed.) *Feminist Film Theory: A Reader* içinde (s.166-179). Edinburgh University.

- Gorton, K. (2004). (Un)fashionable Feminists: The Media and Ally McBeal. Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford (Ed.) *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* içinde (s. 154-164). New York: Palgrave MacMillan.
- Henderson, D. (12 Nisan 2015). All About That Gender Parity: Meghan Trainor doesn't identify as a feminist, yet she benefits (and borrows) from feminism. *Fusion*. <http://fusion.net/story/117355/meghan-trainor-doesnt-identify-as-a-feminist-yet-she-benefits-and-borrows-from-feminism/> (Erişim Tarihi: 20 Eylül 2015).
- Higgins, S. (2008). Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Action Film. *Cinema Journal*, 47 (2), 74-96.
- Johnston, C. (1999). Women's Cinema As Counter-Cinema. Sue Thornham (Ed.) *Feminist Film Theory: A Reader* içinde (s. 32-41). Edinburgh University.
- King, T. (20 Mayıs 2015). No, Mad Max: Fury Road is not a feminist masterpiece (but that's OK) <http://www.newstatesman.com/culture/2015/05/no-mad-max-fury-road-not-feminist-masterpiece-s-ok> (Erişim Tarihi: 20 Eylül 2015).
- Knight, G.L. (2010). *Action Heroes: A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television*. Santa Barbara California: Greenwood.
- Kuhn, A. (1999). Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory. Sue Thornham (Ed) *Feminist Film Theory: A Reader* içinde (s.146-157). Edinburgh University.
- Lumenick, L. (12 Mayıs 2015) Feminist Warrior Charlize Theron fuels a revved-up Mad Max, *NY Post*. <http://nypost.com/2015/05/12/feminist-warrior-charlize-theron-fuels-a-revved-up-mad-max/> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2015).
- Magnett, C. (17 Mayıs 2015). Why 'Mad Max: Fury Road' Really Belongs To Imperator Furiosa. <http://comicbook.com/2015/05/16/mad-max-fury-road-blazes-a-trail-to-escape-patriarchal-storytell/> (Erişim Tarihi: 20 Eylül 2015).
- Makinen, M. (2001). *Feminist Popular Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.

- Miller, G. (Yönetmen). *Mad Max Fury Road* [Film]. ABD, Kanada, Bahamas: Warner Bros, Village Roadshow Films.
- Mulvey, L. (1997). Feminist Film Eleştiri Manifestosu: Görsel Haz ve Anlatı Sineması 25. *Kare*. 21, 38-46.
- Munford, R. (2004). 'Wake Up and Smell the Lipgloss': Gender, Generation and the (A)politics of Girl Power. Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford (Ed.) *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* içinde (s.142-153). New York: Palgrave MacMillan.
- Pantozzi, J. (18 Mayıs 2015). We Will No Longer Be Promoting HBO's *Game of Thrones* <http://www.themarysue.com/we-will-no-longer-be-promoting-hbos-game-of-thrones/> (Erişim Tarihi: 14 Haziran 2015).
- Pender, P. (2004). 'Kicking Ass is Comfort Food': Buffy as Third Wave Feminist Icon. Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford (Ed.) *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* içinde (s. 164-174). New York: Palgrave MacMillan.
- Pope, R. (2012). Doing Justice: A Ritual-Psychoanalytic Approach to Postmodern Melodrama and a Certain Tendency of the Action Film. *Cinema Journal*, 51 (2), 113-136.
- Purse, L. (2011). Return of the "Angry Woman": Authenticating Female Physical Action in Contemporary Cinema. Melanie Waters (Ed.) *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture* içinde (s. 185-198). New York: Palgrave MacMillan.
- Redfern, C. ve Aune, K. (2012). *Baş Harfi F*. Aksu Bora ve Simten Coşar (Çev.). İstanbul: Ayizi.
- Robertson, A. (20 Mayıs 2015). Misogynists are totally right to be mad at Mad Max: Exploding a treasured post-apocalyptic fantasy. *The Verge*. <http://www.theverge.com/2015/5/20/8620229/mad-max-fury-road-anti-feminist-mens-rights-boycott> (Erişim Tarihi: 27 Eylül 2015).

- Ross, S. (2004). "Tough Enough": Female Friendship and Heroism in *Xena* and *Buffy*. Sherrie A. Innes (Ed.) *Action Chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture* içinde (s. 231-256). New York: Palgrave Macmillan.
- Showden, C. R. (2009). What's Political about the New Feminisms? *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 30, No. 2 (2009), p. 166-198.
- Smith, K. (14 Mayıs 2015) Why Mad Max Fury Road is the Feminist Picture of the Year. *NY Post*. <http://nypost.com/2015/05/14/why-mad-max-fury-road-is-the-feminist-picture-of-the-year/> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2015).
- Stasia, C. L. (2004). 'Wham! Bam! Thank You Ma'am!': The New Public/Private Female Action Hero. Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford (Eds) *Third Wave Feminism: A Critical Exploration* içinde (s. 175-185). New York: Palgrave MacMillan.
- Tasker, Yvonne (2002). *Spectacular Bodies*. Taylor & Francis e-Library.
- wangyu (10 Haziran 2015). [web yorumu] "Deli Deliyi Görünce Üstüne Kamyon Sürermiş", 5 Harfliler sitesi, <http://www.5harfliler.com/mad-max-fury-road-deli-deliyi-gorunce-ustune-kamyon-surermis/> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2015).
- Williams, L. (1999). Film Bodies: Gender, Genre and Excess, Sue Thornham (Ed.) *Feminist Film Theory: A Reader* içinde (s.267- 281). Edinburgh University.
- Youngs, I. (24 Mayıs 2015). Eve Ensler on trafficking drama and why Mad Max is feminist. *BBC*. <http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-32824637> (Erişim Tarihi: 23 Eylül 2015).