



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

**“BU ÇAĞRIYA CEVAP VER”
YENİDEN YAPIMLARDA KAHRAMANIN CİNSİYET
DEĞİŞİMİ VE KADIN TEMSİLİ: *GHOSTBUSTERS* ÖRNEĞİ**

BARAN CEM YİĞİT

DANIŞMAN: PROF. DR. G. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN 2021

**“BU ÇAĞRIYA CEVAP VER”
YENİDEN YAPIMLARDA KAHRAMANIN CİNSİYET
DEĞİŞİMİ VE KADIN TEMSİLİ: *GHOSTBUSTERS* ÖRNEĞİ**

BARAN CEM YİĞİT

DANIŞMAN: G. DENİZ BAYRAKDAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Sinema ve Televizyon Programı’nda Yüksek Lisans
derecesi için gerekli kısmi Őartların yerine getirilmesi amacıyla
Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü’ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2021

Ben, Baran Cem YİĞİT;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

BARAN CEM YİĞİT



İÇİNDEKİLER

| | |
|---|-----|
| ÖZET | 7 |
| ABSTRACT..... | 8 |
| GİRİŞ: GERİ DÖNÜŞÜM VE SİNEMA | 9 |
| Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları | 11 |
| BİRİNCİ BÖLÜM | 13 |
| 1. TEMSİL MESELESİ: ‘ÖTEKİ’NİN TEMSİLİ VE ÖZDEŞLEŞME | 13 |
| 1.1. Ötekileştirme ve ‘Öteki’nin Temsili | 14 |
| 1.2. Toplumsal Cinsiyet..... | 15 |
| 1.3. Cinsiyet Çalışmalarının Sinemaya Tezahürü: Feminist Kuramlar | 19 |
| 1.4. Cinsel Kimliklerin Reddi: Queer Kuramlar..... | 25 |
| 1.5. Sinemada Bir ‘Öteki’ Olarak Kadın’ın Temsili ve Özdeşleşme | 27 |
| İKİNCİ BÖLÜM..... | 39 |
| 2. SİNEMADA GELENEKSELLİK VE GERİ DÖNÜŞÜM | 39 |
| 2.1. Bin bir Surath Erillik: Geleneksel Kahraman Kavramı | 39 |
| 2.2. Bir Daha Oynat: Yeniden Yapımlar..... | 44 |
| 2.3. Metinlerarasılık | 47 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM..... | 51 |
| 3. YENİDEN YAPIMLAR VE CİNSİYET TEMSİLLERİ ÜZERİNE FİLM ANALİZLERİ | 51 |
| 3.1. <i>Ghostbusters</i> (Reitman, 1984) İncelemesi | 52 |
| 3.2. <i>Ghostbusters</i> (Feig, 2016) İncelemesi | 74 |
| SONUÇ..... | 96 |
| KAYNAKÇA..... | 101 |

GÖRSELLER DİZİNİ

| | |
|--|----|
| Görsel 3. 1 Açılış sahnesi ve "mağdur" kadın..... | 52 |
| Görsel 3. 2 Con Artist Venkman..... | 52 |
| Görsel 3. 3 Venkman'ın "psikoterapisi" | 53 |
| Görsel 3. 4 İlk Hayalet..... | 54 |
| Görsel 3. 5 İlk Temas..... | 54 |
| Görsel 3. 6 Otorite figürü olarak üniversite dekanı..... | 54 |
| Görsel 3. 7 İtfaiye Binası | 55 |
| Görsel 3. 8 Dana ve Louis..... | 56 |
| Görsel 3. 9 Reklamlar | 56 |
| Görsel 3. 10 Dana'nın İlk Teması | 57 |
| Görsel 3. 11 Dana'nın mağdur bakışı | 57 |
| Görsel 3. 12 Janine'e ilk "bakış" | 58 |
| Görsel 3. 13 Janine ve Egon | 58 |
| Görsel 3. 14 Venkman ve Dana'nın ilk karşılaşması..... | 59 |
| Görsel 3. 15 "Hasta" Dana ve kayıtsız Venkman | 59 |
| Görsel 3. 16 Fallik bir sembol olarak P.K.E..... | 60 |
| Görsel 3. 17 Sekreter..... | 60 |
| Görsel 3. 18 Ecto-1'in üzerindeki logo | 61 |
| Görsel 3. 19 İlk Görev | 61 |
| Görsel 3. 20 Venkman, Slimmer'a karşı..... | 62 |
| Görsel 3. 21 Dana ve Sabah Sporu | 63 |
| Görsel 3. 22 Ray'in rüyası | 63 |
| Görsel 3. 23 Winston ekibe katılıyor | 64 |
| Görsel 3. 24 "Sigara" | 65 |
| Görsel 3. 25 Dana'nın ele geçirilmesi | 66 |
| Görsel 3. 26 Louis'in ele geçirilmesi..... | 67 |
| Görsel 3. 27 Baştan çıkarıcı olarak "Dana" | 67 |
| Görsel 3. 28 Egon ve Janine | 68 |
| Görsel 3. 29 Tehditkâr otorite figürü Peck | 69 |
| Görsel 3. 30 Nezarethane ve "ötekiler" | 70 |
| Görsel 3. 31 Birleşme | 70 |
| Görsel 3. 32 İlahi Güç..... | 71 |
| Görsel 3. 33 Gozer the Gozerian..... | 72 |
| Görsel 3. 34 Stay Puft Marshmallow Man..... | 73 |

| | |
|--|----|
| Görsel 3. 35 "Tam Güç!" | 73 |
| Görsel 3. 36 Açılış Sahnesi ve "mağdur" erkek..... | 74 |
| Görsel 3. 37 Otorite figürü olarak dekan | 75 |
| Görsel 3. 38 R.I.P Harold Ramis | 76 |
| Görsel 3. 39 Fallik olmayan bir sembol olarak P.K.E | 77 |
| Görsel 3. 40 İlk karşılaşma | 77 |
| Görsel 3. 41 İlk temas | 78 |
| Görsel 3. 42 Otorite figürü olmaya çalışan diğer bir dekan..... | 78 |
| Görsel 3. 43 "Aşağıdakiler" | 79 |
| Görsel 3. 44 Voyeurist kötü adam | 80 |
| Görsel 3. 45 "İnsan" Antagonist | 80 |
| Görsel 3. 46 İtfaiye binası..... | 81 |
| Görsel 3. 47 Holtz'un "flört" çabası | 81 |
| Görsel 3. 48 "Mülakat" | 82 |
| Görsel 3. 49 Logo'nun doğuşu..... | 83 |
| Görsel 3. 50 "Sekreter" | 84 |
| Görsel 3. 51 "Seyirlik" Kevin | 84 |
| Görsel 3. 52 Yepyeni Ecto-1..... | 85 |
| Görsel 3. 53 Öfkeli Siyahi Kadın..... | 86 |
| Görsel 3. 54 "Bu ırkçı ya da cinsiyetçiydi. Belki ikisi de." | 86 |
| Görsel 3. 55 Yaklaşan canavar..... | 87 |
| Görsel 3. 56 "Taciz" | 87 |
| Görsel 3. 57 "Tanıdık bir misafir" | 88 |
| Görsel 3. 58 "Devlet Eli" | 89 |
| Görsel 3. 59 Yine, yeniden "Sektreter"..... | 89 |
| Görsel 3. 60 Bir İntihar | 90 |
| Görsel 3. 61 Hayalet çarpması | 90 |
| Görsel 3. 62 "Kurban" Kevin..... | 91 |
| Görsel 3. 63 Tanıdık Yüzler..... | 91 |
| Görsel 3. 64 Denizci Marshmallow "Balon" | 92 |
| Görsel 3. 65 "Çaresiz" otorite | 92 |
| Görsel 3. 66 "Vahşi" Holtz | 93 |
| Görsel 3. 67 "Tam İsabet!" | 94 |
| Görsel 3. 68 Kurtarma..... | 95 |
| Görsel 3. 69 İki tanıdık yüz daha | 95 |

ÖZET

Bu çalışmada, hafızalarda yer edinmiş popüler bir Hollywood filminde ve bu filmin yeniden yapımında kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Bu bağlamda, ilk bakışta sinemada kadın temsili arttırmaya yönelik bir hamle gibi görünen cinsiyet dönüşümlü yeniden yapımların esas amacının bu olup olmadığı ve temsili hem sayısal hem de nitelik olarak olumlu yönde etkileyip etkilemediği çalışmanın temel sorusu olmuştur.

Çalışmanın kuramsal temelinde temsil kavramı üzerine yapılmış çalışmalarla birlikte; ötekileştirme ve toplumsal cinsiyet temsilleri üzerine yapılan çalışmalar, sinemada ötekinin temsili ve cinsiyet temsilleri üzerine yer verilmiştir. Yalnızca cinsiyet değil, ırksal bağlamda da temsiller değerlendirilmiş, filmlerin anlatı yapısının temelini inmek için klasik kahraman anlatısı ve yeniden yapımlar üzerine yazılmış önceki çalışmalara da yer verilmiştir. Bu kuramsal temellerin ışığında filmlere içerik analizi yapılmış ve karakter inşası, semboller ve diyaloglar gibi birçok öğenin çözümlemesi yapılmıştır. Filmlerin analizinde cinsiyet ve azınlık temsilleri dışında filmlerdeki bazı pazarlama stratejileri ve alt metinlerde yer alan mesajların da yorumlaması yapılmıştır.

Sonuç bölümünde, bu film örneğinde cinsiyet dönüşümlü yeniden yapımların amacının daha çok dönemin politik ve toplumsal ortamına hâkim ideolojilere yaklaşacak söylemlerde bulunmak veya bu ideolojilere mensup kişiler tarafından sahiplenilecek fakat karşıt ideolojilere sahip kesimdekiler tarafından tepki çekecek yapımlarla gişe başarısını elde etme amacı güttükleri saptanmıştır. Öncelikli amacın sinemada kadın temsili sayısını ve kalitesini arttırmak yerine mevcut siyasi ortamın yarattığı ikili kutuplaşmadan faydalanmak olduğu ve ötekileştiren veya klişeleştiren klasik söylemlerden çok da uzaklaşmayan bir yapı sergiledikleri bulgular arasındadır.

ABSTRACT

In this study, how female characters are represented in a popular Hollywood movie and in the remake of this movie is examined. In this context, the main question of the study has been whether this is the main purpose of gender-swap reboots, which at first glance seems to be a move to increase the representation of women in cinema, and whether it affects the representation positively both numerically and qualitatively.

On the theoretical basis of the study, together with the studies on the concept of representation; Studies on marginalization and gender representations, representation of the other in cinema and gender representations are included. Not only gender but also racial representations were evaluated, and previous studies on classical hero narratives and remakes were also included in order to get to the basis of the narrative structure of the films. In the light of these theoretical foundations, content analysis has been made on the films and many elements such as character construction, symbols and dialogues have been analyzed. In the analysis of the films, apart from gender and minority representations, some marketing strategies in the films and the messages in the subtexts were also interpreted.

In the conclusion part, it has been determined that the aim of gender-swap reboots in this movie example is to create discourses that appeal to the ideologies that dominate the political and social environment of the period, or to achieve box office success with productions that will be embraced by those who belong to these ideologies but will be criticized by those from the segments with opposing ideologies. It is among the findings that the primary aim is to benefit from the binary polarization created by the current political environment instead of increasing the number and quality of women's representation in cinema, and that they exhibit a structure that does not diverge from the classical discourses that marginalize or stereotype.

Kadınlar kadın gibi davrandıklarında aşağılık olmakla; insan gibi davrandıklarında erkek gibi olmakla suçlanırlar.
-Simone de Beauvoir

GİRİŞ: GERİ DÖNÜŞÜM VE SİNEMA

Yirminci yüzyılın başlarında Amerika’da yükselen ve halkın yoğun rağbeti sonucunda üretim ve tüketim süreçlerinde varlığını gösteren popüler kültür metaları, teknik ve teknolojik gelişmeler sonucu sanatsal ve kültürel eserlerin demokratikleşmesinin bir sonucudur (Danesi, 2020: 1-3). Frankfurt Okulu düşünürleri adına kitle kültüründen bir farkı olmayan, halkın edilgen tüketici olduğu popüler kültür metaları, -Birmingham Okulu düşünürlerinin aksine-kültür endüstrileri tarafından üretilir ve halka dayatılır. Ayrıca popüler kültür, yüksek kültür ürünlerinin dokunulmazlığını ihlal etmesi, halkın tüketimine sunması ve bu yolla bayağılaşmasında bir katalizör olması sebebi ile nefret objesidir. Popüler kültür ürünleri; planlı, çoğulcu bir üretime dayanan programlardan, romanlardan, müziklerden ve filmlerden oluşan metalardır (akt. Kırel, 2018). Adorno, Horkheimer ve Benjamin, çalışmalarının başladığı dönem olan otuzlu yıllar ve sonrasını ele aldıklarında; radyo, sinema, televizyon ve medya araçlarını kültür tekellerinin propaganda aracı olmakla suçlamışlardır. Özellikle Amerikan Sineması bunun en güçlü örneği olarak anılmıştır.

Popüler kültür endüstrileri adına başat bir örnek olan Hollywood Sinemasının aktiviteleri salt film üretim ve tüketim süreci ile sınırlandırılmamaktadır. Çekildikleri dönemin siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimlerine ayak uydurarak şekillenen (ya da toplumsal değişimleri şekillendiren/önceleyen) Hollywood yapımlarının başat hedefi gişe hasılatı olmuştur. Fakat Hollywood filmleri yalnızca çekildikleri döneme ayak uydurmamış, aynı zamanda güçlü birer propaganda aracı olarak dönemin ideolojik çizgisine yön vermeyi de hedeflemiştir.

Hollywood’un tekelci “Stüdyo Dönemi”, 1. Dünya Savaşı sonrası Avrupa ve ABD arasındaki sektörel rekabetin ABD lehine sonra ermesiyle başlamıştır. Hollywood’un iç ve dış pazarını garanti altına alarak her yıl binlerce popüler film üretilip dünyaya dağıtması da bu dönemde başlamıştır. (Abisel, 1995:42) Dünyanın bir numaralı film endüstrisi olan Hollywood sineması, tıpkı kültür endüstrisi kavramında bahsedildiği gibi birbirinin aynı ya da birbirine yakın olan öyküleri yeniden üreten bir geri dönüşüm piyasası oluşturmuştur. Hollywood, yıldızcılık ve film türleri olmak üzere iki ayrı sistemi kullanarak, kendisi için en önemli mesele olan “neyi

nasıl satacağı” meselesini güvenilir bir dayanağa almıştır. (Abisel, 1995:42). Abisel’e göre tür ve alttürler, işte bu pazarlama tekniklerinin bir sonucu olarak, seyirciye tanıtılacak olan filmlerin; afiş, broşür ya da tanıtımlarında bazı başlıklar altında gruplandırılması, böylece “tüketiciden” gelecek olan geribildirimlerin kolay okunabilmesi için ortaya çıkmıştır (1995:43). Bu çerçevede bir numaralı hedef, sanatsal ve kültürel bir zenginlik vadeden özgün içerikler ve kurgular yaratmaktan ziyade, tutmuş bir yapımın bilinirliğini kullanarak seyirciyi çekmek, yani tüketim sirkülasyonunu daim kılmaktır. Böylelikle değişen toplumsal yapının şartlarına göre benzer hikayelerin yeniden ve yeniden düzenlenerek farklı afişlerde sunulduğu “teknik olarak yeniden” üretilen eserler salonları işgal etmektedir.

Hollywood filmleri, dönemin kültürel atmosferinin ve düşünce yapısının bir tezahürü olmasının yanında aynı zamanda teneffüs ettiği hedef kitleleri (tüm dünya seyircisi) arzu edilen geleceğe hazırlayan -ve bu çerçevede geleceği inşa eden- kültürel referans ve düşünce kalıplarının da aktarıldığı bir bağlam olarak ele alınabilir. Bu çerçevede belirli bir tarihselliği de içinde barındıran Hollywood filmleri, toplumsal değişimlerin okunabileceği kültürel çıktılar olma niteliğine de sahiptir.

Toplumsal değişim ve dinamizmde bir katalizör rolü oynayan yeni medyanın, bu çerçevede “popüler”in tespiti ve inşası adına popüler kültür endüstrileri için hem bir kaynak hem de bir meta olduğu aşikardır. Popüler kültür kavramını ifade etmek için Birmingham Okulu düşünürleri tarafından sıklıkla kullanılan “halk tarafından ve halk için üretilen” olma halinin bir nevi gerçek anlamda referans verilebileceği yeni medya, kendine has kültürünü oluşturmakta ve film endüstrisi de dahil olmak üzere tüm popüler kültür endüstrilerini etkilemekte ve onlardan etkilenmektedir. Tez çerçevesinde özellikle yeni medya ile yüksek bir ivme kazanan feminist tepkiler ve toplumsal cinsiyet eşitliği temalarının, Hollywood popüler kültür endüstrisindeki bir yansıması olan yeniden üretilen filmlerde kadın başrol seçiminin artması ele alınacaktır. Bu çerçevede tezin araştırma kısmında kadın başrollerle yeniden çekilen filmlerin sinemadaki kadın temsiline olan etkisi, orijinal yapım ve yeniden yapımı üzerinden okunmaya çalışılacak ve söz konusu filmler içerik analizi yöntemi ile irdelenecektir. Değişen kadın temsilinin tez çerçevesinde irdelenmesi sebebi ile bu filmler, temsil ve ötekileştirme üzerine yapılan çalışmalarla birlikte feminist ve queer kuramlar referanslarıyla analiz edilecek; kadın temsilinin değişen yapısı, küresel popüler kültür metası olan filmler aracılığı ile anlaşılmaya çalışılacaktır. Böylelikle tez kapsamında görece yeni bir popülerliğe sahip olan yeniden çekim filmlerin başkarakter cinsiyet değişimleri, toplumsal cinsiyet

temsilleri üzerinden okunacak ve söz konusu değişimlerin dönemin kültürel ve ideolojik yapısı ile ilişkisi kurulacaktır. Yeniden çekim filmleri bu çerçevede inceleyen bir çalışma olması ile özgünlüğüne kavuşan tez, aynı zamanda başkarakter cinsiyet rollerinin değişimi üzerinden kadın ve erkek temsillerini belirli bir tarihsellik kapsamında irdelemesi açısından da literatüre katkıda bulunmaktadır.

Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

2010'lu yıllarda yapılan 79 yeniden yapım arasından (Singh, 2019) bazı filmler, yeniden uyarlanırken başrolde orijinalinden farklı cinsiyetlerin yer almasıyla çalışmamın kapsamına girmektedir. Bu filmlerin tamamında erkek olan başroller yerini kadın başrollere bırakmıştır. Konuyu daraltmak ve derinleştirmek adına, yeniden çekimi yapılan ve erkek olan başrollerin kadın olarak değiştirdiği tek bir seri üzerinde içerik analizi yapacağım. Bu özellikte çekilmiş birçok filmin içinden *Ghostbusters* (Reitman, 1984) ve yeniden çekimi olan *Ghostbusters* (Feig, 2016) filmlerini tercih ediyorum. Bu seriyi tercih etmemin sebeplerinden biri bir devam filmi ya da uyarlama değil, bir yeniden yapım olmasıdır. Fakat daha da önemlisi, fragmanın çıktığı andan itibaren yarattığı geniş çaplı tartışmalar ve orijinal filmin klasikleşmiş bir yapım olması sebebiyle yarattığı büyük beklenti olmuştur.

William Proctor'un *Bitches Ain't Gonna Hunt No Ghosts: Totemic Nostalgia, Toxic Fandom and the Ghostbusters Platonic* isimli çalışmasında belirttiği gibi, normal yaşamda dışlanmış, tuhaf, uyumsuz, ucube gibi görünen "geek" olarak adlandırılan kesim, kendileri ile özdeşleştirdikleri karakterlerin reboot ile değiştirilmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Proctor'a göre geeklerin kendilerini ait hissettikleri, kabul ve saygı gördüğü tek ortam bu tarz bilimkurgu filmlerinin fan topluluklarıdır ve totemik obje olarak gördükleri bu filmlerin değişmesini çocukluk anılarının mahvedilmesi, kutsallarının çığnenmesi olarak gördükleri için şiddetle bu duruma karşı çıkmaktadırlar (Proctor, 2017:116).

Blodgett ve Salter'ın *Ghostbusters is For Boys: Understanding Geek Masculinity's Role in the Alt-Right* makalesi, SJW ve Alt-Right olarak bilinen iki ideolojik grubun çatışmasını *Ghostbusters* Reboot'u üzerinden ele almıştır. Alt-Right olarak adlandırılan alternatif sağ görüşün mensupları, Donald Trump'ın seçilmesiyle yükselişe geçmiş, fakat bunun öncesinde de internette sistematik linçlerde başı çekmişlerdir. Makalede *Ghostbusters*'ın başına gelen sosyal medya linci de bu görüşle bağdaştırılmış, *Ghostbusters*'ı beğenmeyen kitlenin Donald Trump seçmeni olduğuna dair görüşlere de yer verilmiştir (Blodgett ve Salter, 2018:134).

Bu çalışmalar, film hakkında yapılan tartışmaları güncel ideolojik gruplar açısından ele almış ve her iki grubun da hak ettikleri sosyal sermayeye sahip olamadıklarını savduklarını belirtmiştir. Bu tarz aşırı tepkilerin, linçlemelerin ve hayali düşmanların, bu grupların seslerini duyurabilme amacıyla kaynaklandığı çıkarımını yapmıştır. Hayali düşman yaratmaya da özellikle radikalleşmelerine zemin hazırlamak ve aynı görüşe mensup olanlarla daha da kenetlenmek için başvurduklarını öne sürmüştür.

Tüm bunlardan yola çıkarak *Ghostbusters* (2016) filminin en çok tartışılan ve gündem olan yeniden yapımlardan biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tezimin bu bahsi geçen iki çalışmadan farkı ise, film incelemesinin hayran kitleleri ve tepkiler üzerinden değil, değişen karakterler ve kahramanların oluşturduğu cinsiyet temsilleri üzerinden yapılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. TEMSİL MESELESİ: ‘ÖTEKİ’NİN TEMSİLİ VE ÖZDEŞLEŞME

TDK’ye göre *temsil*, “birinin veya bir topluluğun adına davranma” demektir. Cambridge Sözlüğünde de “başkası ya da başkaları adına konuşma ya da bulunma” olarak geçen *representation* kelimesi de benzer bir karşılığa tekabül etmektedir.

Sinemada veya herhangi bir alanda temsil üzerine akademik bir araştırma söz konusu olduğunda danışılan en önemli akademisyenlerden biri Stuart Hall olmuştur. İngiliz Kültürel Çalışmaları’nın kurucusu olmasa da en önemli temsilcilerinden biri olan Hall’un çalışmaları yalnızca kültürden siyasete çok geniş bir disiplinler arası alanı kapsamaktadır.

Stuart Hall’a göre temsil, “dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmaktır”. Hall; “temsilin, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası olduğunu ve dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içerdiğini” ekler (Hall, 2017:23). Ona göre temsil, “zihinlerimizde dil yoluyla kavramlar için anlam üretmek” demektir (Hall, 2017:25).

Kavramlar, fikirler ve duyguları savunmak, ifade veya diğer insanlara göstermek için dilde işaretler ve semboller kullanılır. Sesler, kelimeler, elektronik ortamda üretilen görüntüler, müzik notaları ve nesnelere, bu sembolleri oluşturur. Dil, duygu ve düşüncelerin belirli bir kültürde temsil edilmesini sağlayan araçlardan biridir. O halde dil yolu ile temsil, anlamın üretildiği süreçler açısından en temel öneme sahiptir (Hall, 2017:7). Hall’un saymış olduğu bu kavramların ışığında “dil yoluyla temsil”den kastının yalnızca harfler ve sözlükteki kelimeler olmadığını, dil kelimesinin çok daha kapsamlı bir anlamda kullanıldığı sonucu çıkarılabilir.

Hall, temsil ile ilgili teorileri üç farklı sınıfa ayırmış ve bu sınıfların tanımlarını temsil hakkında sordukları temel sorularla açıklamıştır. Bunlardan ilki yansıtıcı teoridir. Yansıtıcı teori; dilin yaptığıının, insanlar, nesnelere ve olayların dünyasında halihazırda bulunan bir anlamı yansıtmak olduğunu ileri sürer. Kasıtlı teori, dilin yaptığıının, eser sahibinin, konuşmacının, ressamın ya da yazarın, kastettiği ya da söylemek istediği şeyi ifade etmek olduğunu savunur. İnşacı teori ise anlamın, dil içinde ve dil yoluyla inşa ettiğini belirtir (Hall, 2017:23). Hall’un bu sınıflandırması kendisinin, kendisinden önce ve sonra gelen kuramcılarının da sorduğu temel soruları daha kolay anlamlandırılabilmesine katkı sağlamaktadır.

Dilin sosyal ve kamusal rolünü onaylayan yapılandırmacı ya da inşacı yaklaşım, dilde sabitlemenin mümkün olmadığını kabul eder. Anlam, temsil sistemleri, kavram ve işaretler kullanılarak inşa edilir; şeylerin kendi başlarına bir anlamı yoktur (Hall, 2017:36). Anlam inşasında, dünyayı anlamlandırmak ve iletişim kurmak için kültürel ve dilsel sistemleri kullanılır. Bir diğer deyişle küresel çapta kabul gören temsil ve anlamlar yerine belirli kültürler içinde değişen anlam sistemlerinden söz edilir.

Temsil sistemlerini oluşturan unsurlar, çıkarttığımız seslerden tutun da kamera ile çektiğimiz ya da fotoğraf makinesi ile kâğıt üzerine çıkarttığımız görüntülere, tuvale yapılan boyadan elektronik olarak aktarılan dijital vuruşlara kadar geniş bir yelpazede tanımlanabilir. Hall'a göre "Bir ses ya da kelime, dilde bir işaret işlevi görür ve anlam aktarabilen bir kavramı simgeler, işaret eder ve temsil eder" (Hall, 2017:37) Fakat bu işaretlerden çıkaracak olan anlam, işaretlerin materyal özelliklerinden değil sembolik işlevlerinden temel alır. Temsil edenin, temsil edilene/temsil ettiği şeye materyal olarak benzerliği söz konusu değildir.

Hall görsel işaretleri ve görüntüleri kastettikleri şeye çok benzemelerine rağmen hala işaret olarak tanımlar ve taşıdıkları anlam sebebiyle yorumlanmaları gerektiğini ifade eder. Yorumlamak için de bir dil sistemine ve kavramsal bir haritaya ihtiyaç olduğunu belirtir (Hall, 2017:29).

Hall'a göre anlam, iki farklı söylemden üretilerek ortaya çıkar: yazılı ve görsel. Aynı görsel, birbirinden tamamen farklı ve birden fazla anlam taşıyabilir. Çok sayıda anlam olasıyken, bunlardan hiçbiri "gerçek" anlam olarak adlandırılmaz. Anlam yüzeyde dalgalanan, sabitlenmeyen bir kavramdır. Doğru veya yanlış anlamın ötesinde sorgulanması gereken şey, tercih edilen anlamın hangisi olduğu, hangi anlama öncelik tanındığıdır (Hall, 2017:296). Bu önceliği seçen ve ortaya çıkaran ise Barthes'a göre başlık, yani yazılı söylemdir. (Barthes, akt. Hall, 2017:297). Anlam üzerine ifade edilen görüşlerden yola çıkarak, anlamın içinde bulunduğu kültür bağlamında değişebileceğini, aynı söylem ya da sembolün farklı kültürlerde farklı anlamlara karşılık geleceğini söylemek mümkündür. Bununla birlikte bir filmde yer alan söylemin, sembolün ya da söz konusu filmdeki karakterin de öne çıkarılan anlama göre farklı işlevlerde olduğu ya da farklı amaçlara hizmet ettiği söylenebilir.

1.1.Ötekileştirme ve 'Öteki'nin Temsili

Hall, temsilin hem kimlik hem de bilgi ile ilişkili olduğunu ifade eder (Hall, 2017:13). Jacques

Derrida'nın ikili karşıtlık yorumuna atıf yaparak ikili karşıtlıkların biri baskın olmak üzere iki kutuptan oluştuğunu ve bu kutuplar arasında bir güç ilişkisinin bulunduğunu belirtir. Hall örnekleme beyaz/siyah, erkek/kadın, maskülenlik/feminenlik, üst sınıf/alt sınıf, yerli/yabancı (alien) biçiminde tartışmıştır.

Dyer, anlam üretiminin her zaman kapsamlı kategoriler yoluyla ortaya çıktığını savunur. Bir bireye, sergilediği roller düşünülerek; sınıf, cinsiyet, milliyet, ırk, yaş ve dil grubu, cinsel yönelim gibi sınıflandırmalara göre farklı grupların üyeliği atanır. Mutlu, ciddi, depresif gibi kişilik türlerine göre düzene sokulur.

Robert Ferguson, ikili karşıtlıkların bir farklılık kavramı oluşturduğunu, bu sebeple anlam üretimi için gerekli olduğunu belirtir (1998:66). Sinemada ötekiler, izleyici için “normal” olarak algılananın tersini canlandırma işleviyle yer edinirler. Öteki'nin bir anormal olarak gösterimindeki en büyük araç olan klişeleştirme, Hall'un daha önce bahsettiği gibi, ötekiler ve biz arasındaki ikili karşıtlığı canlı tutarak toplum içerisinde birliği ve düzeni sağlama işlevini gören bir unsurdur.

Butler, Simone de Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet'ten “Kişi kadın doğmaz, kadın olur”, sözünü aktarır (Butler, 2014:54). Beauvoir'e göre toplumsal cinsiyet “inşa edilmiş”; kadın da erkeğin ötekisi olarak inşa edilmiştir. İki cinsin de birbirine ihtiyaç duyduğunu fakat bu ihtiyacın hiçbir zaman eşitlik içinde şekillenmediğini savunmuştur. Kadının benimsediği ve biyolojik cinsiyetinin ona yüklediği doğurganlık işlevi onu erkeğe göre toplumsal açıdan daha bağımlı ve özerklikten daha uzak hale getirmiştir (Beauvoir, 2010:12).

1.2. Toplumsal Cinsiyet

Biyolojik olarak kadın ve erkek bireyler birbirlerinden farklıdırlar, bu farkın tanımı literatürde “cinsiyet” olarak yer bulmuştur. Fakat biyolojik özellikler dışında, erkek ve kadın olmanın toplumsal anlamları da mevcuttur. Bu bağlamda cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında büyük farklar olduğunu söylemek mümkündür. *Cinsiyet (sex)* fizyolojik bir özellikken *toplumsal cinsiyet (gender)* toplumsal ve kültürel bir yüklemidir.

Toplumsal cinsiyet kavramını literatüre katan Oakley'e göre, “cinsiyet” (sex) biyolojik bakımdan kadın-erkek ayrımını tanımlarken, “toplumsal cinsiyet” (gender) kadınlık ve erkeklik arasındaki, biyolojik tanıma paralel biçimde toplumsal bakımdan eşitsiz bir bölünmeyi tanımlamaktadır (akt. Marshall, 1999:98). Yani toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek arasındaki biyolojik farkın toplumsal alandaki tezahürlerini ortaya koymaktadır. Biyolojik temelli farklar

cinsiyetle özdeşleşirken, toplumsal ve kültürel temelli olanlar toplumsal cinsiyet ile özdeşleşir. Kadın ve erkek arasındaki farklılıkların bu iki özdeşlikten de kaynaklandığını savunan görüşler de mevcuttur.

Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet terimlerine yüklenen anlamların birbirinden ayrılmasını sağlamak için Gentile, şu tanımları önermektedir;

1. Cinsel ilişki ve ilgili davranış. (*Cinsiyet*)
2. Erkek veya dişi olma koşuluyla biyolojik açıdan ve nedensel olarak bağlantılı olan ve genellikle genetik olarak cinsiyet kromozomları üzerinde taşınan özellikler veya koşullar. (*Cinsiyet*)
3. Erkeklikle veya kadınlıkla nedensel olarak bağlantılı olan, ancak biyolojik temelden ziyade kültürel temelli özellikler veya koşullar. (*Toplumsal cinsiyet*)
4. Hem biyolojik bir bileşenle hem de kültürel bir bileşenle nedensel olarak bağlantılı özellikler veya koşullar. (*Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet*)
5. Erkek olmakla veya kadın olmakla bağlantılı, ancak kültür veya biyoloji ile nedensel bir ilişki iddiasında bulunulmayan özellikler veya koşullar (*cinsiyet*) (Gentile, 1993:120).

Butler'a göre "toplumsal cinsiyet" içinde bulunduğu ve yeniden üretildiği kültürel ve politik kesişim noktalarından ayrı değerlendirilmesi olanaksızdır (Butler, 2014:46). Butler cinsiyetin toplumsal bir inşadan ziyade tekrar eden eylemlerin oluşturduğu normlara dayanmaktadır. (Butler, 2014:51). Yani bu normlar, toplumda süregelen ve aynı ya da benzer şekilde devam etmesi toplum tarafından uygun görülen bir dizi eylemler neticesinde oluşmuştur. Butler toplumsal cinsiyetin devamlılığını sağlamanın normatif heteroseksüellik koşullarını muhafaza etmenin bir yolu olduğunu savunur (Butler, 2014:16). Toplumda kadına ve erkeğe yüklenen anlam da kadın ve erkeğe karşı tutum da farklıdır. Bunun en basit örneklerinden biri kadına yüklenen ev içi görevler ve erkeğe yüklenen geçim sağlama görevleridir.

Toplumsal cinsiyeti, cinsiyetten tamamıyla ayırmak mümkün değildir; çünkü toplumsal olarak kadın ve erkekte beklenen, erkek ve kadının fiziksel özelliklerinden tamamen ayrı değildir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, kültürel yapılandırmalar açısından biyolojik cinsiyeti de kapsar. Kadın ve erkek arasındaki farklılıkların kültürel mi yoksa biyolojik mi olduğu her zaman belirgin değildir, genellikle ikisinin de etkisinin birer sonucu olarak tanımlanabilir.

Wittig'e göre toplumsal cinsiyet (gender), iki cinsiyet (sex) arasındaki politik karşıtlığın

linguistik yansımasıdır. Toplumsal cinsiyetten bahsederken çoğul konuşmaz, çünkü iki değil tek bir toplumsal cinsiyetin (dişil) olduğunu savunur. Eril ise cinsiyet değildir. Eril, erildir. Genel olandır (Wittig, 1983:70).

Foucault'ya göre cinsellik de bir kurgudur. Cinselliğin yapay bir birliğin çerçevesinde biyolojik ve anatomik işlevleri, haz, davranış ve duyuları bir araya getiren ve bu hayali birlik imgeleyen ve imlenen olarak evrensel bir konumda işlemeye başladı (2003, 14).

Biyolojik olarak belirlenen cinsiyet farkları, bazı toplumsal cinsiyet rollerinin belirli cinslere özgü kılınması kaçınılmaz hale getirmiştir. Çocuk doğurma ve yetiştirmenin, duygusallık ve sabır gibi özelliklerin atfedildiği kadına yüklenmesi; askerliğin dayanıklılık ve güç gibi özelliklerin atfedildiği erkeğe yüklenmesi buna örnek teşkil eder. Annelik ve askerlik arasındaki fark, biyolojik olmanın çok ötesinde toplumsal ve ideolojiktir. Fakat bu toplumsal olgu, biyolojik olguya yüklenir, bir diğer deyişle kültürel ve toplumsal olarak belirlenen farklar biyolojiden alınan temelle ideolojiye dönüştürülür ve meşrulaştırılır. Sancar'a göre tıpkı biyolojinin değiştirilemez bir kader olduğu gibi toplumsal cinsiyet rolleri de değiştirilemeyen bir haldedir (Sancar, 2012:23-25).

Fausto-Sterling'e göre, biyolojik olarak ele alındığında, kadından erkeğe birçok geçiş vardır ve kişinin nasıl adlandırdığına bağlı olarak, bu spektrum boyunca en az beş cinsiyetin ve belki daha da fazlasının yattığı ileri sürülebilir. Kadın ve erkek şeklinde inşa edilmiş ikili sisteme uymayan üç farklı cinsiyetten daha söz eder: biyolojik olarak hem erkek hem kadın cinsel organı taşıyan hermafroditler, bazı kadın özellikleri taşıdığı halde baskın olarak erkek olan erkek psödohermafroditler ve bazı erkek özellikleri taşıdığı halde baskın olarak kadın olan diş psödohermafroditler (Fausto-Sterling, 1993:20). Bu sınıflandırma halihazırdaki toplumsal normlarla basitleştirilen cinsiyet kavramının görünenden çok daha karmaşık olduğunu gözler önüne serer.

Toplumsal Cinsiyet de bu ikili sistemden çok daha karmaşık ve çeşitlidir. Kadınlar toplumda genellikle kadınsı (feminen), erkekler de erkeksi (maskülen) olarak sosyalleştirilirler ve bu toplumsal yüklemelere karşı uyum sağlamaları beklenir. Bu uyumun ne denli gerçekleşebileceği ise her bireyde değişkenlik gösterir. Bem, araştırmaları neticesinde bazı bireylerin kendi cinsiyetindekilere geleneksel açıdan uygun görülen cinsiyet rolünü daha kolay benimsediğini (erkeksi erkek veya kadınsı kadın), kimi bireylerin de bu rollerin tam karşılarını daha kolay benimsediğini (erkeksi kadın veya kadınsı erkek) bulgusuna varmıştır. Kimi

biyeylerin de hem karşı cinsiyete uygun görülen hem de kendi cinsiyetine uygun görülen rolleri yüksek seviyede benimsediğini (androjen) kimilerinin ise düşük seviyede benimsediğini (farklılaşmamış) ileri sürmüştür (Bem, 1983:599).

Biyolojik Determinist Yaklaşım, insanları kadın ve erkek olarak biyolojik özelliklerine göre ayırarak toplumsal rollerini ve konumlarını biyolojik ve doğal nedenlere dayandırmak suretiyle meşrulaştırır. Toplumsal Cinsiyet kavramı tam da bu ayrıma itiraz eder: çünkü biyolojik cinsiyet yalnızca anatomik bir dizi farklılıktan ibarettir; toplumsal cinsiyet bu farklara dayanarak yaratılan, sosyal ve kültürel olarak dayatılan eşitlikten uzak bir toplumsal düzeni yaratan ağı niteler (Berghan, 2011:142). Hem Fausto-Sterling'in hem de Bem'in işaret ettiklerine göre yalnızca toplumsal cinsiyet değil, biyolojik cinsiyet de sorgulanması gereken bir yapıdır. Biyolojik cinsiyet dahi bu ikili sisteme sıkışamayacak kadar karmaşık ve akışkan bir yapıyken, toplumsal cinsiyetin aynı ikili sisteme indirgenmesi Berghan'ın işaret ettiği gibi yalnızca bir tahakküm aracı olarak kullanılma amacıyla inşa edilen bir ağ olduğu gerçeğini destekler.

Maskülenlik; erkek cinsine ait, ona yüklenen özellikler olarak tanımlanır. Marshall'a göre Feminist yaklaşımlar, özellikle ilk dönemlerinde toplumsal cinsiyet ve maskülenlik arasında bir bağ kurmamıştı. Erkeklik, özellikle İkinci Dalga Feminizmin çıkışına dek göz ardı ediliyordu. Bazı istisnai Feminist çalışmalardan biri olan Mead'in çalışması, kadınlık ve erkekliğin görece kavramlar olduğu kültürel birer temel ortaya koydukları yönündedir. Talcott Parsons da kadın ve erkek rollerinin araçsal ve ifade edici roller olduğunu tanımlamıştır. Bu tür rollerin, küçük çocuklar tarafından içselleştirilen, yetişkinlik hayatında istedikleri iş bölümünü sağlayan, kadın ve erkekleri toplumsal sisteme entegre eden ve sistemin sorunsuz bir biçimde ilerlemesini sağlayan işlevlerini belirtmiştir. Psikolojide de erkeklik rolü, kimlik bunalımına karşı bir savunma ve savunmasızlığı maskeleyen işlevi ile karşımıza çıkar (Marshall, 1999:206).

Marshall maskülenlik üzerine yapılan araştırmalar temelinde dört farklı duruşa ayırır. Bunlardan ilki erkekliğin evrensel ve değişmez olduğunu savunan ve biyolojik kökenlere dayanan muhafazakâr düşüncedir. İkincisi Feminist kuramların hem radikal hem liberal biçimlerine dayanan düşüncedir. Üçüncüsü, erkeklerin de ataerki düzenin ve cinsiyet ayrımcılığının kurbanı olduğu savunan düşüncedir. Son dönemlerde ortaya çıktığını belirttiği dördüncü görüşe göre de manevi kökenlere dönüş için erkekliğe ihtiyaç duyulmaktadır (Marshall, 1999:207).

Feminenlik, kadınlara özgü hareketleri ve duygu biçimleri olarak tanımlanır ve maskülenliğin karşıtı olarak kullanılır. Marshall'a göre hangi özelliklerin kesin bir biçimde kadınsı olarak görülebileceği bağlamına göre değişir. Ancak genelde pasiflik, zayıflık, bağımlılık gibi kavramların kadınlara özgü olduğu düşünülmektedir (Marshall, 1999:374).

Toplumsal cinsiyet çalışmaları çerçevesinde erkek olmanın gerekleri, ailenin geçimini sağlama, iyi bir eş ve baba olma, aktif, kavgacı veya saldırgan olma gibi rol ve davranışlarla özdeşleşmiştir. İdeolojik olarak vurgulanan feminen roller ise eş ve anneliktir. Segal'a göre "dişillik" kültürün bir ürünüdür, "erillik" ise kültürü yaratan öznedir (Segal, 1990:25).

Beauvoir'un *Second Gender* eserinden aktararak erkekliğin; kadın, çocuk, yabancılar, eşcinseller, siyahlar, hainler gibi sürekli başka cinsiyet özelliklerinden bahsettiğini, aslında kendi cinsiyetinden bahsetmeyerek kurulan bir iktidar konumu olduğunu belirtir. Erkeklik, kendisinin değil, başka konumların "ne olduğunu" konuşma hakkına sahip olan ve kendi bulunduğu konumu bu sorgulamanın dışında tutan bir "iktidar konumudur" (Sancar, 2009:16). Toplumsal cinsiyetin ortaya çıkış sebebini "maddi çıkarlara" bağlayan Sancar, kadın ve erkek olmayı toplumsal bir sınıfa ait olmaya benzetir (2009:180).

1.3.Cinsiyet Çalışmalarının Sinemaya Tezahürü: Feminist Kuramlar

Feminist kuramların sinemayı ele alması ikinci dalga feminizm etkisinde vücut bulur. Simone de Beauvoir'ın 1949 yılında kaleme aldığı "Second Gender" kitabı, kadınların ezilme nedenlerini ele alan; kadını ötekileştiren eril zihniyetin toplumsal, iktisadi, mitolojik ve ruhani köklerini inceleyen ve dişilik kavramını alt üst eden bir çalışmadır. 1970'li yıllarda etkisini iyice arttıran ikinci dalga feminizm hareketi, sinemadaki feminist film eleştirilerinin de başlangıcını doğurur. Bu dönemde adından ilk söz ettiren kuramcılar Claire Johnston ve Laura Mulvey olmuştur.

Sinemada cinsiyet çalışmaları üzerine yapılmış en çok tartışılan çalışmalardan biri Laura Mulvey'nin ünlü "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975/1997) makalesidir. İngiliz sinema kuramcısı Mulvey, yalnızca akademik olarak değil, pratik olarak da sinema üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş; kuramında ortaya koyduğu fikirlerin uygulamasını, çektiği kurmaca ve belgesel filmlerde yapmıştır. Mulvey'nin makalesi, sinemanın erkek bakışı üzerine kurulu olduğu düşüncesini ortaya atan bir makale olarak günümüzde etkisini hâlâ sürdüren bir çalışma olmuştur.

Mulvey'e göre Hollywood cinsel farkı güvence altına alır ve kadını bir seyirlik malzeme olarak kullanır. Hollywood'un çekirdeğini "seyirlik olarak kadın" ve "arzu anlatıları" oluşturur (Mulvey, 1975/1997). Mulvey Hollywood'u, yok sayan ya da küçümseyen bir bakışı açısı ile değil, tam aksine, onun küresel etkisinin farkında olan ve bunu anlamaya çalışan bir bakış açısı ile ele almıştır. Hollywood'un psikanalitik yorumlama için uygun bir sinema olduğunu belirtir. Mulvey, ataerkil düzenin sağladığı araçlar ile fallosantrizm'i yani "Fallus Merkeziyetçiliği" çözümlene yolunu tercih etmiştir.

Mulvey'e göre klasik sinema, temelde seyircinin haz verici bakma arzusuna hitap etmektedir. Sinemada odak insan bedenindedir. Filmin ana unsurları arasında yer alan öykü, ölçek, uzam insanbiçimci (antropomorfik)dir (1997:41). Seyircinin sinemadan öncelikli beklentisinin zevk almak olduğu su götürmez bir gerçektir. Fakat bu zevkin röntgencilik arzusunu kaşımak üzerine inşa edildiği konusu her zaman tartışmalı olmuştur.

Mulvey, düşük bütçeli Western filmlerin yönetmeni Budd Boetticher'in bir sözünü aktararak, Hollywood sinemasında kadının yerini açık ve net bir şekilde tarif ettiğini belirtir: "Önemli olan kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da neyi temsil ettiğidir. Erkek kahramanın kendisine karşı hissettiği ilgiyle yahut erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korku ile, erkeğin olduğu gibi davranmasını sağlayandır. Tek başına kadının bunun dışında bir değeri yoktur" (Boettincher, akt. Mulvey, 1997:42). Şüphesiz ki Hollywood sinemasında erilliğin ve ataerkilliğin en üst seviyede yaşandığı türlerden biri olan Western, yalnızca kadını değil, azınlıkları ve ırkları da stereotipleştiren bir tür olmuş, fakat günümüzde birkaç örnek dışında görece daha az tercih edilen ve popülerliği git gide azalan bir tür hâline gelmiştir.

Sinemayı striptizden, tiyatrodan, şovdan ayıran ve tanımlayan unsur bakıştır. Bakışın yeri, değiştirilip dönüştürülebilmesi sinemayı farklı kılan şeydir. Sinema, kadına nasıl temaşa ile bakılabileceğini göstermektedir (Mulvey, 1997:46). Mulvey'nin altını çizmek istediği; diğer gösteri sanatlarının aksine sinemada seyircinin göreceği her şeye anlatının, kurgunun ve sinematografinin karar vermesi, seyirciye farklı bir tercihin tanınmaması ve hepsinden önemlisi tüm bu unsurların kadının bakılabilirliği (to-be-looked-at-ness) çevresinde inşa edilmiş olmasıdır.

Mulvey sinemada üç temel bakışın olduğunu belirtir. Bunlar; kameranın bakışı, izleyicilerin

bakışı ve karakterlerin birbirine bakışlarıdır. Dikişsiz ¹(suture) anlatım adı da verilen geleneksel anlatım, kameranın ve izleyicinin bakışını ortadan kaldırarak yalnızca film karakterlerinin bakışına bağlı kalmaktadır. İstisnai durumlar dışında seyirciye izlediği şeyin bir film olduğunu hatırlatmamak ya da kameranın varlığını unutturmak klasik sinema anlatısının bir parçasıdır. Mulvey, seyircinin bu anlatıma dikilmesinin tam anlamıyla mümkün olamayacağını ifade eder ve seyircinin sahip olduğu bu fark edilmeden “dikizleme” deneyiminin skopofili duygusunu daima kaşıyarak seyirciye haz verdiğini savunur. Sinemada kadın imgesinin bir meta olarak kullanılmasına karşı yapılabilecek tek şeyin bu geleneksel anlatımın çökertilmesi olduğunu belirtir (Mulvey, 1997:46). Bir diğer deyişle klasik film biçiminde çekilmiş olan hiçbir Hollywood yapımı kadının metalaşmasının önüne geçemez.

Mulvey'nin devrim yaratan makalesinin ışığında, *Ghostbusters* (1984) filminde filmin yıldızı Bill Murray'nin oynadığı Venkman karakterinin kadına olan bakışının tam da Mulvey'nin anlattığı şekilde olduğunu söylemek mümkündür. Venkman karakteri, filmde ilk görüldüğü andan itibaren bir *con artist*² imajı çizmektedir. İlk sahnesinde iki öğrencisine bir tür koşullama ve ödül-ceza deneyi yaptığı görülen Venkman, kadın öğrenciye açık bir şekilde ayrımcılık yaptığını ve deneyin ceza kısmını asla uygulamadığını, erkek öğrenciyi ise sürekli cezalandırdığını görürüz. Kendisi aynı zamanda tembel, işini pek ciddiye almayan, bayat bir mizah anlayışına sahip ve flörtöz bir karakterdir.

Venkman'ın kadınlara karşı bu sözgelimi “çapkın” tutumu filmin ilerleyen sahnelerinde de devam eder. Venkman, filmin ana aksını oluşturan hikâyenin ilk tohumları ekildiğinde; ekibe gelip yaşadığı paranormal olay yüzünden yardım isteyen Dana'ya ilgisini belli etmekte, Dana'nın anlattıklarından çok dış görünüşüne dikkatini verdiğini belli etmektedir. Venkman'ın kadınlara olan bakışı sadece Dana ile sınırlı kalmaz, hayalet yakalamak için gittikleri otelde önünden geçen kadınlara dahi benzer bir bakış açısı ile bakar.

Mulvey'e en sık gelen eleştirilerden biri “radikal olarak hazzın yok edilmesi” üzerinedir. Robert Stam'e göre mevcut anlatımın izleyiciye verdiği zevk spektrumu yok edilse bile yeni oluşacak anlatımın kendine ait yeni bir zevk spektrumu oluşturması gerekir. Aksi halde oluşacak anhedoni, izleyicinin bağ kuracağı, hissedeceği şeyleri yok edecektir (Stam, 2014:60).

¹ Psikanalitik film teorisinde, özellikle aç / karşı aç tekniğinin (izleyiciyi dönüşümlü olarak bakışın öznesi ve nesnesi yapan) kullanımıyla anlatı yanılması izleyicinin 'dikilmesi' anlamındaki metafor.

²Başkalarını yanlış bir şeye inandırarak veya onlara para verdirerek aldatan kişi.

Kaynak: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/con-artist>

Çünkü hazzın tamamıyla yok edilmesi demek, izleyicinin izlediği filmde zevk almasının önüne geçmek demektir. Bu da seyircinin sinemaya olan ilgisini yok edecektir. Doğru kavramı hâlihazırda oldukça göreceli bir kavramken, filmlerin en “doğru” formunu bulmak, ilgisini tamamen yitirmiş bir izleyici söz konusu olduğunda önemsiz kalır. Zira seyirci en nihayetinde doğru olanı izlemeyi değil, keyifli vakit geçirmeyi ve haz duyduğunu izlemeyi ister.

“Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesine gelen bir diğer eleştiri ise Mulvey’nin seyirciler arasında hiçbir ayırım yokmuş gibi davranıp seyirciyi tek tipleştirmesi üzerinedir. Mulvey tüm seyircileri sadece heteroseksüel erkek olarak varsayarak konuşur. Oysaki Kaja Silverman (1980) ve Ann Kaplan (1983), bakış ile ilgili Mulvey’in makalesini takip eden çalışmalarında, bakışın sadece erkeğe ait olmadığını, kadın öznelere de alınabileceğini, kadının her durumda pasif olmadığını, erkeğin de daima özneyi kontrol eden bir konumda olmadığını ileri sürerler (Kırel, 2018).

Ghostbusters (2016)’da karakterler aslında bu eril bakışı yer yer ödünç almaktadır. Filmde Kevin karakteri çoğunlukla dış görünüşü ile sergilenmektedir. Ekibin kendisini işe almasının sebebi de tamamen yakışıklı ve kaslı olmasıdır. Bu bağlamda kadın karakterler ilk filmde Venkman’ın kadınlara olan yaklaşımına benzer bir bakış açısına sahiptir. İş görüşmesinde Kevin’in anlattıklarından çok dış görünüşüne odaklanırlar, filmin bir bölümünde Kevin dans ederken tıpkı Mulvey’in de altını çizdiği “striptiz” gösterisi izler gibi karakterler Kevin’i izlerler.

Jane Gaines (1988) gibi araştırmacıların ileri sürdüklerine göre, toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda bakış ilişkileri Mulvey’nin iddia ettiği kadar hayati önem arz etmez; ırk ve sınıfsal yapının da bilhassa hesaba katılması gerekir. Sinema tarihi boyunca kadın bedeni yalnızca cinsel değil, birçok ırksal ve sınıfsal sebeple de metalaştırılmış, stereotipleştirilmiştir (akt. Kırel, 2018:259). Kadını bu bağlamdan kopararak değerlendirmek toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından eksik bir değerlendirme olacaktır.

Bu yaklaşım, o yıllarda henüz adı konulmamış olsa da toplumsal cinsiyet çalışmalarında ırkların ve sınıfsal yapıların büyük önem taşıdığını savunan Üçüncü Dalga Feminizm’e yakın bir anlayışa işaret eder. Üçüncü Dalga Feminizmin İkinci Dalgaya getirdiği eleştirilerden biri de kadın hareketlerinin orta sınıf beyaz kadınlarla sınırlı tutulmasıdır (Donovan, 2014: 350). Üçüncü Dalga; beyaz olmayan, lezbiyen, engelli veya yaşlı kadınların da toplumsal alandaki sorunlarını ve ezilmişliklerini ifade etmek isteyen bir yapıyla ortaya çıkmıştır. Susan Bordo,

temel feminist ilkeleri bu bağlamda eleştirerek toplumsal cinsiyetin hiçbir zaman kendi başına ele alınamayacağını, her zaman sınıf ve ırk gibi değişkenlerle birlikte ele alınmasını vurgular (Donovan, 2014: 382).

Irksal sebepler söz konusu olduğunda bir parantez açarak, tokenizm kavramından da bahsetmek gerekir. Tokenizm kavramı, Cambridge sözlüğünde “Adalet görüntüsü vermek için toplumda sıklıkla adaletsiz muamele gören gruplara avantaj sağlıyormuş gibi davranmanın sonucu olan eylemler” olarak tanımlanır. Rosabeth M. Kanter tarafından 1977’de literatüre katılmıştır. Irkı, cinsiyeti, dini gibi nedenlerle yetersiz temsil edilen (underrepresentation) bireylerin karşı karşıya kaldığı olumsuzluklara ilişkin yaptığı çalışmasında Kanter, bir azınlığın parçası olan veya dezavantajlı bir grupta yer alan bireylere, toplumda veya iş hayatında birer birey olmalarının dışında, buldukları grubun ya da kategorinin temsilcileri gözüyle bakılması ve bu kişilerin kalıp yargılara sokulması tespitlerine gitmiştir. Kanter bu çalışmayı cinsiyet ayrımcılığı üzerinden yapmış ve erkeklerin baskın oldukları toplumsal veya iş alanında kadınların “kendilerine ayrılan kotalarla” sınırlandırıldığını belirtmiştir (1977:17). Tokenizmin sosyal adalet ve cinsiyet eşitliği mücadelelerinden ayrıldığı nokta, bahsi geçen gruplara bu imkanların tanınmasını gerekli ve doğru bir şey olduğuna gerçekten inanılması değil; sadece kurallara uyulduğunu veya adil gibi görülen şeyin yapıldığını göstermiş olmak için yapılmasıdır.

Ghostbusters (1984)’ta ekibe sonradan katılan Winston karakteri, filmin tek siyah karakteri olmasının yanında ekibe bir iş ilanı üzerine katılan da tek karakterdir. Murray’nin oynadığı Venkman karakterinin filmin senaryo aşamasında bir diğer siyah aktör Eddie Murphy tarafından canlandırılması düşünülmüş fakat Murphy yerine Murray filme dahil olmuştur. Winston karakterinin siyah bir oyuncu tarafından canlandırılmasında bunun etkili olduğu tam olarak belirtilmese de filmin yapım ekibi tarafından ima edilir (Volk-Weiss, 2019). Winston karakteri, bu tercih sebebiyle filmdeki tokenizmin bir örneğidir.

Ghostbusters (2016)’ta ekibe sonradan dahil olan Patty’yi incelerken, Gaines’in değindiği gibi toplumsal cinsiyet söz konusu olduğundan ırk ve sınıfsal yapıyı da hesaba katmak gerekir. Patty’nin yalnızca kadın olarak değil, siyah bir birey olarak da temsilini göz önünde bulundurmak hayli önemlidir. Aynı örnek yeniden yapımda da Patty ile varlığını sürdürmüştür, çünkü başrol oyuncularını canlandıran aktristlerin tercihinde orijinaline sadık kalınmıştır. Patty tıpkı orijinal yapımdaki gibi ekibin tek siyahi üyesidir. Bu özelliklerinin yanı sıra Patty, siyahi bireylere yüklenen roller çerçevesinde ve basit klişelerle yaratılmış bir karakter olarak da

tokenizmin taşıyıcısıdır.

Kırel'e göre birbirine benzer kalıplarla ve geleneksel anlatı dilini kullanarak yapılan hiçbir film, eril bakışın meşruluğunu kırabilecek güçte olamaz (Kırel, 2018:258). Çünkü Mulvey'e göre eril dil içeriğin ve anlatının ötesinde, yapısal olarak film biçiminin içine işlemiştir. Başrol tercihlerindeki, özdeşleşmedeki ve temsildeki değişim bu durumu değiştirmeyecektir. Aynı şekilde bağımsız sinema olarak adlandırılan sinema anlayışı da bunun önünü açmayacaktır. Çünkü bağımsız sinema, yalnızca ekonomik anlamda büyük şirketlerden bağımsız olan yapımlar için geçerli bir kavramdır. Bu sinema yine çoğunlukla geleneksel anlatı dilini ve yapısını kullanmaya devam eder.

Mulvey'nin çalışmasından yola çıkan Ann Kaplan, kadın izleyicinin bakışının erkeğinki gibi röntgenci olmadığını, kadının eril konuma geçtiğinde baskın hale gelerek farklı bir içerikte bakışın öznesi hâline gelebileceğini ifade eder (Kaplan, 2000). De Lauretis'e göre de kadının özne olmasının yolu yalnızca sosyal ve tarihsel alanda da bir özne olarak yaşamasından geçer (akt. Ögüt, 2009:203). Yaklaşımlar genellikle kadın temsiline sinemadaki konumunun kadın yönetmenler ile bir nebze de olsa değişebileceğini belirtse de toplumsal cinsiyet rolleri sabit kaldığı sürece bu rollerin sinemaya olan etkisi de her zaman sabit kalacaktır.

Claire Johnston 1973 yılında yaptığı çalışması ile Roland Barthes'in "mit" kavramı üzerinden klasik sinemayı eleştirir. Johnston'a göre kadının sinemadaki göstergesinin, erkek için taşıdığı ideolojik anlamı ete kemiğe bürümek dışında bir işlevi yoktur. Bu manipülasyonu kullanmayan film yapımı ya da yayın da yoktur. Çağdaş Mulvey gibi o da kameranın işlevinden ve egemen ideolojinin kamera üzerinden yarattığı hakimiyetten söz eder. Yaratılacak olan devrimci stratejilerin de eril egemen sinemanın esaslarını sorgulayacak olan karşı-sinema adını verdiği sinema pratiği olduğunu savunur (Johnston, 1973). Johnston'ın özellikle mit kavramı üzerinden sinemayı ele alması ve mitlerin cinsiyetçi ideolojiyi nakleden ve dönüştüren kavramlar olduğunu ifade etmesi, bizi mitleri temel alan ve klasik sinema anlatısının da temelini oluşturan kavramlardan biri olan ve ilerleyen bölümlerde değineceğim "Kahraman'ın Yolculuğu" çalışmasına götürür.

Case, kadının günlük hayatta kamusal alanın dışına itilerek baskılanmasının sonucunda kültürün kendi cinsiyet temsilini oluşturduğunu belirtir. Kurgusal olarak çeşitli eserlerde yaratılan kadın imgesinin toplumsal alanda kadınların hikayelerini, deneyimlerini ya da duygularını bastırdığını, bunun yerine toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirilen ataerkil değerleri

temsil ettiğini öne sürer (Case, 2010:37). Yeni Feminist yaklaşımlar bu kültürel kurgulamalara karşı gelerek erkek kurgusu olan toplumsal kadın ve gerçek kadını birbirinden ayrı tutmuş ve ikisi arasında neredeyse hiçbir bağlantı olmadığını savunmuştur.

1.4.Cinsel Kimliklerin Reddi: Queer Kuramlar

Post yapısalcı düşünceye dayanan ve kimlik politikalarını sorgulayan bir kuramsal zemin olan queer kuram, dünyada 1980’li yıllardan itibaren, ülkemizde de 2000’li yıllardan itibaren konuşulmaya başlanan ve popüler kültür çalışmaları üzerinde sık sık adı duyulan bir kuramdır.

Queer kuram, esasında eşcinsel bireyleri aşağılamak için kullanılan ve acayip, tuhaf, iğreti, dengesiz, şüpheli, değersiz gibi anlamlara gelen “queer” kelimesini bilinçli ve biraz da stratejik olarak benimsemiştir. Günümüzde queer kelimesi hem eşcinsel hem heteroseksüel hem de bunların arasında kalan ve LGBTIQ+ olarak da bilinen gri alanları ifade etmek için kullanılan bir terim haline gelmiştir. Queer kurama göre cinsiyet veya cinsel yönelim kimlikleri doğal yollarla oluşmamıştır. Kültürel, tarihsel ve sosyal olarak kurulan bu kimlikler iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak düşünülemez. Queer çalışmaların birçoğu, yapısalcı teorisyen Michel Foucault’ya dayanarak cinselliğin kültürel bir inşa olduğunu iddia eder. Cinsel kimlikler kültürel bir etiketlenmenin ve bir tür sınıflandırmanın sonucu olarak görülür.

Hollywood başta olmak üzere ana akım sinemada uzun yıllar boyunca eşcinsellik bir mizah unsuru olarak veya acınacak bir durum olarak temsil edilmiştir. Ulusay, eşcinsellerin özellikle 1980’lere kadar basmakalıp tiplerle, sapkın, patolojik karakterler olarak ya da lezbiyen vampir gibi küçültücü tiplere dayandırıldığının altını çizer. (Ulusay, 2011:2)

Ghostbusters (2016)’da değinilmesi gereken önemli bir konu, filmde çıkarılan bir sahnede Holtz’un Erin ile ‘çıktıklarını’ söylemesi ve özellikle otoritelerin karşısında yer yer maskülen tavırlar sergilemesi karakterin biseksüel olduğu yönünde yorumlanabilir. Filmin yaratıcıları queer temsiline de yer vermek isteseler de anlaşıldığı üzere sonradan bu konuda çekingen davranmışlardır. Yine de queer bir karakter olarak düşünürsek, komedi öğelerinin birçoğu Holtz karakteri üzerinden dönmektedir. Fakat Holtz’un cinsel yönelimi ya da feminen/maskülen tavırları üzerinden herhangi bir mizah ya da espri yapıldığı pek söylenemez. Yani Ulusay’ın (2011) belirttiği ana akım sinemada uzun yıllar boyunca eşcinselliğin bir mizah unsuru olarak kullanılması durumunun bir tekrarı söz konusu değildir.

Queer kuramın örneklerini yansıtan bağımsız filmleri ana akım sinemadan ayıran özellikleri, eşcinsel izleyicileri doğrudan referans etmemeleri, pozitif imaj vermeyi umursamamaları ve “politically correct” olarak bilinen politik doğruculuğa bir değer vermemesidir. (Doty, 2000:146) Queer sinema hareketinin temel fikri çeşitlilik ve akışkanlıktır.

Yeniden yapımda ekip, orijinale göre çok daha fazla sayıda otorite ile mücadele etmek zorunda kalır. Öncelikle iki farklı üniversite ve iki farklı dekan tarafından kovulurlar, bu dekanların ikisi de erkektir. Ayrıca belediye başkanı, bakanlık görevlileri gibi tüm siyasi otoriteler de erkekler tarafından canlandırılmaktadır. Film bu açıdan bize ilk filme nazaran erkek egemen yapının iktidar aygıtlarını çok daha yoğun olarak göstermektedir. Ekibin de bu yapıya karşı tavrı inatçı, kısmen de alaycıdır. Otoriteye karşı alınan bu tavır, Queer kuramın politik doğruculuğa değer vermeyen ve pozitif imajı umursamayan tavrının izlerini taşır.

Sinema çalışmalarında queer anlatının ve imgenin ne olduğu konusu tartışılmış ve ortaya konulan tipik düşünce queer’in bir muhaliflik olduğu yönünde şekillenmiştir. Bu bağlamda queer sinema ve kuramı için bir karşı sinema yakıştırması yapmak mümkündür. Fakat ardılı olduğu karşı sinemaların aksine cinsiyet kimlikleri için tolerans talebinde bulunan bir sinema değil, doğrudan cinsel sınıflandırmaların kendisine meydan okuyan bir anlayışta olmuştur.

Kadın temsili üzerine söylenenleri ele almadan önce Queer teorisinin Feminist teoriden ayrıldığı noktaların da altını çizmek gerekir. Stam, film teorisini beyaz, Avrupalı ve aynı zamanda heteroseksüel olarak tanımlar (Stam, 2005:262). Benzer bir eleştiri, Üçüncü Dalga Feminist Kuramlar tarafından İkinci Dalga kuramlara yapılmıştır. İkinci Dalga’yı, Feminizmi yalnızca beyaz orta-üst sınıf kadınlara indirgemekle eleştiren Üçüncü Dalga, daha evrensel düzlemde bir mücadeleyi amaçlamıştır (Taş, 2016:171). Ayrıca Stam, Psikanalizin sınıf meselesine, Marksizmin de ırk ve toplumsal cinsiyete kör olduğunu, ikisinin de cinselliğe kör olduğunu belirtir. Queer kuram, Mulvey’nin feminist film kuramının önermelerinin devamı gibi görünse de bir yandan onu sorgulayan ve tartışan bir yapıda da olmuştur.

Dean’in "Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films" (2007) başlıklı makalesinde sinema, anaakım Hollywood sinema, gey ve lezbiyen bakış açısına sahip filmler ve queer sinema olarak üçe ayrılmaktadır. Dean ikinci ve üçüncü gruptaki filmleri karşılaştırmalı olarak inceleyerek, gey ve lezbiyen bakış açısı olan filmlerin esasında bu cinsel kimliklerin kültürlerine doğrudan odaklanan ve merkeze alan bir anlatım sergilediğini, queer sinemanın ise herhangi bir cinsel kimliği merkeze almadığını

belirtir. İkinci gruptaki filmlerin tıpkı Hollywood'un heteroseksüel kimliği merkeze aldığı gibi homoseksüel kimliği merkeze aldığını ve yine belirgin cinsel ikilikleri üreterek heteronormativiteyi desteklediğini belirtir (Dean, 2007:365). Film örneklerinden yola çıkarak vardığımız noktada ise queer kuramın herhangi bir cinsel kimliği temsil etmekten ziyade cinsiyet kimliklerinden arındırılmış bir bakış açısıyla sinemaya yaklaştığını söylemek doğru bir tanım olacaktır.

Queer kuramın temsil üzerine söylediklerini özetlemek gerekirse, kurama göre esasında eşcinseller hiçbir zaman sinemada görünür olma derdinde olmadı. Çünkü eşcinsel karakterler her zaman sinemada yer almaktaydı. Mesele her zaman bu görünürlüğün nasıl meydana geldiğiydi. Çünkü neredeyse bir asır boyunca eşcinseller aşağılanan, ötekileştirilen pozisyonda yer aldı. Erigha'nın vurguladığı sınıflandırmalardan "Sayısal Temsil" in ötesinde Queer Kuram, "Temsilin Kalitesi" nin değişmesini merkeze aldıkları söylenebilir.

1.5.Sinemada Bir 'Öteki' Olarak Kadın'ın Temsili ve Özdeşleşme

Filmler, televizyon, en çok satan romanlar ve diğer medya türleri sadece eğlence değil, izleyicilere aşina olmadıkları şeyleri öğreten, izleyicileri belirli durumlarda belirli deneyimler beklemeye yönlendiren ve davranma yolları öneren metinlerdir (Reynolds, 2014:1). Popüler kültürün, izleyicinin verdiği kararlara, sergiledikleri davranışlara ve benimsedikleri bakış açılarına olan etkisi yüksektir.

E. Ann Kaplan, dünyanın en popüler sineması olan Hollywood sinemasının, Batılı seyircilerin gözünü "sömürgeleştirildiğinin" altını çizmektedir. Kaplan, sinemanın öncüsü olan Hollywood sinemasının diğer sinemaları da etkilediğini söylemektedir. Sinemada sömürgeleşmenin de yine beyazlar tarafından yapıldığını hatırlatmaktadır. (1997:219) E. Ann Kaplan, kadın yönetmenlerin sinemada "öteki" gözüyle bakılıp sömürgeleştirilen Afrika-Amerikalı ve diğer azınlıklara yeni imgeler yarattıklarını ve bu şekilde kadın yönetmenlerin sinemada yeni bir görme biçimini yarattığını savunur. Yazara göre bu yaratının sıradaki evresi de siyahi kadın yönetmenlerin yeni anlatı biçimleri yaratmasıdır (1997:301).

Ghostbusters (2016) filminin yarattığı birçok değişim arasında Kaplan ve Erighan'nın altını çizdiği kamera arkasındaki temsil adına kayda değer bir değişim yoktur. Zira filmin yönetmeni orijinalinde olduğu gibi erkektir. Filmin senaristliğini de üstlenen Kevin Feig, senaryoyu daha önce komedi filmlerinde iki kez çalıştığı Katie Dippold ile yazmıştır.

Dyer 'tip'i şöyle tanımlar; "birkaç özelliğin ön planda olduğu, değişimin veya gelişimin minimumda tutulduğu, basit ve kolay anımsanan, kolayca kavranabilen ve geniş çaplı bir tanım sağlayan nitelendirmedir" (Dyer, 1977:28). Bireyin kimliğine veya kim olduğuna dair çizilen resim, farklı tiplendirme düzenlerine göre konumlandırılarak elde edilen bilgilerden temel alır.

Dyer'ın tanımında yola çıkarak Hall, klişelerin bir birey hakkında kolay hatırlanan ve kavranan, basit, canlı ve geniş çaplı tanınan birkaç özelliği alıp bireyin tüm özelliklerini bunlara indirgeyen, bunları abartan ve basitleştiren yapılar olarak tanımlar. (Hall, 2017:333). Klişeler bu sayede kişinin bu özelliklerini değiştirmeden veya geliştirmeden sonsuza dek sabitler.

Klişeleştirme, bir tür ayırma stratejisi uygular. Toplumsal Cinsiyet çalışmalarında da bahsedilen "normal" ve "kabul edilebilir" olanı, "anormal" ve "kabul edilemez" olandan ayırır. Buna uymayan, farklı ve özgün olan her şeyi de dışlar. Bu, sosyal ve sembolik düzenin koruyucu parçalarından biridir.

Klişeleştirme, güç eşitsizliklerinin yoğun olduğu yerlerde daha sık gerçekleşir. Burada güç, genelde ikincilleştirilen ve dışlanan gruba kanalize edilir. Dyer, bu gücün özelliğinin etnomerkezcilik olduğunu belirtir. Hall, "kişinin kendi kültürünün kurallarını başka kültüre uygulaması" olarak bu özetler (Brown, akt. Hall, 2017:334). İnsanları bir norma göre sınıflandıran ve dışlanı başkası olarak yapılandıran klişeleştirme, egemen toplumun ideolojilerine, görüşlerine, hassasiyet ve değerler sistemine göre tüm toplumu şekillendirme işlevini üstlenir.

Orijinal yapımda Hall'un (2017) tanımını yaptığı klişeleştirmeye en çok maruz kalan karakterlerden biri Janine'dir. Toplumsal Cinsiyetin kadına yüklediği birincil görevler olan anne ve eş olma rollerinden farklı bir role bürünen Janine, filmde klişeleştirme yoluyla "anormal" ve "kabul edilemez" olana dönüşmüştür. Janine'in klişeleştirilmesinde davranışlarıyla beraber dış görünümü de önemli bir etmen olmuştur. Janine filmde sadece çalışır; ciddi, ketum ve soğuk bir karakter olarak çizilir. Telefonları bile tersleyerek açar. Bakılasılığı (to-be-looked-at-ness) ve çekiciliği tamamen törpülenmiştir. Kıyafet tercihleri genelde takım elbise gibi maskülen kıyafetlerdir.

Hall (2002:245)'a göre biz, stereotipleştirmenin kapsadığı farklılık, temsil ve güç arasında bir bağ kurarız. Fakat çoğu zaman düşündüğümüzün aksine güç kavramı fiziksel güç ve baskılama kavramlarının ötesindedir. Esasında güç; temsilde, işaret etmede, sınıflandırmada ve

belirlemede sembolik bir biçimde işlenir. Yalnızca ekonomik ve fiziksel değil, kültürel anlamda bir 'rejim' olarak ele alınmalıdır.

Hall (2002:262)'a göre infantilization/infilizasyon ya da çocuklaştırma, beyaz efendilerin siyahi kölelerine çocuklarıymış gibi davranarak kurdukları bir tür otorite kullanma biçimidir. Çocuklaştırma ile erkek sembolik olarak hadım edilir, erkeklikten mahrum bırakılır.

Ghostbusters (1984) filminde Louis, filmde bir otorite ya da kurtarıcı figürü olarak yer almayan tek erkek karakterdir. Dana'nın kapı komşusu olan ve kendisine platonik bir ilgi duyan Louis, Hall'un (2002) değindiği infantilization/infilizasyon ya da çocuklaştırma'ya uğrayan bir karakterdir. Louis hem cüsse olarak diğer karakterlerden daha ufaktır, hem de platonik bir âşık olarak Dana'nın ilgisini çekmeyi asla başaramaz.

Ghostbusters (2016)'da ekibin sekreteri Kevin, orijinal filmdeki karşılığı olan Janine'den çok farklı bir karakterdir. İkisi de ekibin geri kalanına uyum sağlamakta güçlük çeker fakat Kevin ciddi ve olgun bir karakter olmaktan ziyade çocuksu ve saf çizilir. Kevin'in saflığı ahmaklık seviyesindedir. Adeta bir slapstick komedi karakteri gibi sürekli sakarlıklar yapar, basit insani davranışları ya da insan iletişimlerini bile yerine getiremez. Kevin'in karakterinde orijinal yapımda Louis'e yüklenen infantrilizasyon (çocuksulaştırma) kullanılmıştır.

Eugene Nulman, "Representation of Women in the Age of Globalized Film" isimli çalışmasında, 1980, 1990 ve 2000'li yıllardan 12'şer tane "Box Office" filmi seçmiş ve bu filmlerde kadın temsilini incelemiştir. Nulman'ın seçtiği filmler arasında *Ghostbusters* (1984) da yer almaktadır.

Nulman (2014), incelemesinde dört ortak tema belirlemiştir: Ana/Yan Karakter Olarak Kadın, Sevgili, Eş ya da Anne Figürü Olarak Kadın, Macera Arayan Kadın, Kurtaran ya da Kurtarılan Kadın.

Nulman, *Ghostbusters* (1984) filmindeki iki kadın karakterden birinin kurtarılan kadın rolünde olduğunu, filmdeki tek işlevinin Bill Murray'nin oynadığı baş karakter Venkman'ın aşk ilgisi (love interest) olması ve bedeninin filmin kötü karakteri tarafından ele geçirilmesi sebebiyle kurtarılmayı beklemesi olduğunu aktarıyor (Nulman, 2014:903).

Ghostbusters (2016) filminde herhangi bir *love interest* görmeyiz. Yalnızca Erin'in Kevin'a olan fiziksel beğenisi vardır ama o da sadece fiziksel bir beğenin ötesine geçerek bir aşka

dönüşmez. Benzer bir ilgi Jilian'da da var gibi görünür. Fakat o da Kevin'a sadece seyirlik bir zevk olarak bakmaktadır.

Bunun yanı sıra filmde değişen dinamiğe göre, avcı ekibinin kadın karakterlerden oluşmasıyla birlikte kadınlar “kurtarılan kadın” konumundan “kurtaran kadın” konumuna geçerler. Artık sadece filmde erkek karakterlerin *love interest*'i değil, “ana karakter” olmuşlardır. Yeniden yapım, Nulman'ın saydığı bu üç temayı da kadın karakterler açısından değiştirmiştir.

Nulman'a göre kadının zaman içerisinde ekran süresi (screen time) olarak temsili artsa ya da filmlerde kadın karakterlere daha çok yer verilse de kadın karakterlerin filmlerdeki işlevi pek değişmemektedir. Kadınların pasif karakter yerine aktif karakterlere hayat verdiği filmlerde de kadınlar tarafından yapılan kurtarmanın, erkekler tarafından yapılan kurtarmaya kıyasla, çoğu zaman daha kadınsı olduğunu görebiliyoruz (Nulman, 2014:908). Bununla kastedilen, güç, bilgi ve kuvvet yoluyla yapılan daha erkeksi kurtarmanın aksine sevgi, cinsellik, empati ve annelik içgüdüleri yönlerini içermesidir.

Ghostbusters (1984) filminde avcılar genellikle tek bir yöntemle kurtarıcı olurlar, o yöntem de icat ettikleri cihazlar ile hayaletleri zorla hapsedmektir. Yani güç, bilgi ve kuvvet yoluyla yapılan erkeksi kurtarma geçerlidir. *Ghostbusters* (2016) filminde de bu durum devam eder, kadınlardan oluşan ekip yine aynı aletlerle benzer bir mücadele verir. Fakat buna ek olarak Nulman'ın “kadınsı kurtarıcılık” olarak adlandırdığı tanıma uyan kurtarıcı konumuna da geçerler. Bunlardan ilki kötü karakteri girmiş olduğu karanlık yoldan kurtarmak için ikna yoluyla çaba sarf etmeleridir. İkincisi ise filmin sonunda Erin'in Abby'yi kurtarmak için kendini kapanın içine atarak yapmış olduğu fedakarlıktır. Burada kurtarıcı konumundaki kadın karakterlerin metodları güç ve kuvvetten ziyade sevgi, empati ve fedakârlık duygularıyla bezenmiştir.

Bu analizi, Hollywood'un prodüksiyonlarını dünyadaki herhangi bir zamandan daha fazla insanın sinemalarına ve evlerine yaydığı, büyüyen küreselleşmiş sinema bağlamına yerleştirirsek, bu filmlere maruz kalmanın bir miktar etkisinin olabileceğinden şüphelenebiliriz. Bu etki birkaç değişkene bağlıdır. Birincisi, filmlerin izlendiği kültürel bağlam, filmde gösterilen kadın temsilinden farklı mıdır? İkincisi, filmlerin kadın temsilleri bu kültürler / topluluklar tarafından kabul ediliyor mu? Üçüncüsü, belirli bir kültürel bağlamda kadınların filmdeki temsili, kadınların kültürel anlayışından ne şekilde farklıdır?

Maryann Erigha, “Race, Gender, Hollywood: Representation in Cultural Production and

Digital Media's Potential for Change" isimli çalışmasında, Hollywood sinema ve televizyon sektöründe kadın emekçilere kamera önünde ve arkasındaki yerini incelemiştir. Erigha (2014), bu incelemeyi üç başlığa ayırmıştır: "Sayısal Temsil, Temsilin Kalitesi, Temsilin Merkeziliği."

Ghostbusters Reboot'unun çekildiği yıl olan 2016'ya çok yakın bir tarih olan 2014 yılında, başrollerin yalnızca yüzde 26'sının kadınlardan oluştuğunu belirten Erigha, komedi ve drama filmlerinde kadınların başrol olarak daha çok yer bulduğunu, aksiyon ve gerilim filmlerinde bu oranın düştüğünü belirtmiştir (Erigha, 2014:84). Tezimin kapsamı dışında da olsa kamera arkasındaki görevler söz konusu olduğunda bu yüzdeler çok daha düşüktür.

Erigha, yetersiz temsilin (underrepresentation), ırkçı ve cinsiyetçi stereotipleşmeye yol açtığını ve bunun ekrana da yansıdığını, marjinalleştirilen ve yeterli temsili bulamayan gruplara karşı önyargının azalmadığını belirtmiştir. Erigha filmlerdeki bu stereotipleşme durumunu da yanlış temsil (misrepresentation) olarak tanımlamıştır (2014:86-87).

Erigha makalenin son bölümünde dijital platformların artması ile birim zamanda çıkan film sayısının arttığını, bu sayede kadın temsiline de artabileceğini belirtmiş, bazı dijital platformların da özellikle bu temsillerin üzerine eğildiğini öne sürmüştür (2014:88). Buna örnek olarak yer yer eleştirilip yer yer desteklenen Netflix platformunda; azınlık, queer ve kadın karakterlerin merkezde olduğu ya da sayısal olarak daha sık yer bulduğu yapımların artması örnek verilebilir.

Erigha'nın vermiş olduğu başlıklar bağlamında değerlendirdiğimizde, ilk bulgu olarak Sayısal Temsil'in arttığını söyleyebiliriz. 1984 yapımında 2 kadın karakter varken 2016'da bu sayı 4 olmuştur. İkinci olarak Temsilin Merkeziliği de değişmiştir, 1984'te kadınlar yan rollerde yer bulurken 2016'da tüm başroller kadındır. Son olarak Temsilin Kalitesi, diğerlerine göre daha sübjektif bir konudur. Erigha burada yetersiz temsil, yanlış temsil ve stereotipleşme gibi bir dizi kıstastan bahsetmiştir. Tıpkı 1984 yapımında olduğu gibi 2016 yapımında da başroller arasında tek bir siyah karakter vardır. Yetersiz temsil sorunu sayısal olarak aşılmamıştır. Fakat orijinal yapımda diğer başrollerin siyah karaktere karşı tutumları ile yeniden yapımdaki başrollerin siyah karaktere karşı tutumları değişmiştir. Orijinal ekibin Winston'a karşı tutumlarının aksine bu filmde ekip Patty'ye karşı eğitimsiz bir bireymiş gibi davranmaz, onun NYC hakkındaki tarihi birikiminden yararlanırlar ve kullanacakları aletlerin detaylı bilgisini onunla paylaşırlar.

Irigaray, kadının temsili konusunda çok keskin çizgiler çizmiştir. Ona göre geleneksel temsil sistemleri içerisinde kadın bir özne asla olamaz, çünkü kadınlar temsilin fetişidir ve temsil edilemezler. Ayrıca kadınlar daima eril öznenin bir olumsuzluğu ya da ötekisi de olamayacak bir farklılıktır. Ne öznedir ne öznenin ötekisi. İkili karşıtlığın ötesindedirler, zira bu ikili karşıtlık, eril olanın tek tip mantığının bir hilesidir (Irigaray, 1985:68).

Irigaray'ın (1985) "temsilin fetişi" kavramı açısından bakacak olursak, Dana gerek Venkman'ın cinsel ve duygusal olarak ilgisini çeken bir karakter olması gerekse bedeninin ele geçirilmesi ile temsilin fetişi konumundadır. Mulvey'nin (1997) temel makalesinde belirttiği gibi kadının bakılabilirliği (to-be-looked-at-ness) unsuru da aynı şekilde Dana üzerine inşa edilmiştir.

Edward Branigan, özdeşleşme ve yabancılaşma kavramlarını ele aldığı çalışmasında, özdeşleşmeyi izleyicinin filmdeki karakterin ya da durumun kendininkine benzetmesi olarak tanımlar. Ayrıca özdeşleşmeyi filmin duygusunun içine girme, karakterle empati kurma, takdir etme, duygusal tepki, katarsis ya da duygulanma ile ilişkilendirmiştir (Branigan, 1984:10).

Murray Smith, *Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema* isimli çalışması ile sinemada özdeşleşme kavramı üzerine önemli tartışmalar açar. Smith'in bu makalesinde yer verdiği kavramlardan biri "Structure of Sympathy" yani "Duygudaşlık Yapısı"dır (Smith, 1994:34). Smith'e göre bu yapı üç aşamada oluşur: Seyirciler; karakterleri inşa ederler, bir diğer deyişle tanırlar; kendilerine sunulan bilgiler dahilinde taraflara ayırırlar, somutlaştırdıkları değerlere göre değerlendirmeleri sonucunda onlarla sempatik veya antipatik bağlar kurarlar (Smith, 1994:35). Ayrıca Smith, Metz'i hatırlatarak kamerayla özdeşleşmenin birincil, karakterle özdeşleşmenin ikincil özdeşleşme olduğunu aktarır.

Yeniden yapımda "çalışan kadın" olarak gördüğümüz karakterlerimiz buldukları toplumsal alanlarda kabul görmeyen ve dışlanan karakterler olmaya devam etmektedirler. Fakat bu kez karikatürize edilmezler ve buldukları alanda var olma çabaları seyirciye gösterilir. Bu da Smith'in bahsettiği duygudaşlık yapısının kurulmasında önemli rol oynar. Yani ilk filmde bu yana geçen 32 yılda kadına gösterilen davranışlarda pek bir değişiklik olmadığını, çalışan kadının yine toplumsal alanda ötekileştirildiğini gözler önüne serilirken bu kez kadın karakterlerle seyirci arasında sempatik bağlar kurulur.

Orijinal yapımda çocuklaştırma ile sembolik olarak hadım edilen Louis'in de bedeni tıpkı Dana gibi ele geçirilir ve filmin kötüsüne hizmet eden yaratıklardan birine dönüşür. Dana'ya kıyasla

herhangi bir karakterle duygusal bağı olmayan Louis'in kurtarılmasına seyirci ikincil gözle bakar, empatiden ya da duygudaşıktan ziyade kendisine acıma duygusu ile bakılır. Yeniden yapımda tıpkı Louis gibi Kevin'ın da bedeni filmin baş kötüsü tarafından ele geçirilerek kullanılır. Kötü karakter Kevin'ın bedenine uzun süre hâkim olur ve seyircide Louis'de olduğuna benzer bir acıma duygusu oluşarak kurtarılması beklenir.

Smith, Carroll'ın özdeşleşme tanımıyla ilgili eleştirisine de yer verir: Çağdaş psikanalitik teorideki merkezi tahayyül üzerindeki bu vurguya tepki veren Noel Carroll, izleyicilerin karakterlerin bakış açısını (salt optikten ziyade genel anlamda) asla gerçekten benimsemediklerini tartışmasız bir şekilde savundu. Carroll, "özdeşleşme" teriminin tam da yanıltıcı olduğunu öne sürüyor, çünkü izleyicilerin bir anlatının kurgusal olaylarını merkezden bir başkahramanmış gibi hayal ettiklerini ima ediyor. Carroll'ın sözleriyle, "özdeşleşme", izleyici ile karakter arasında bir tür "kaynaşma" ya da "zihin birleşimi" anlamına gelir. Carroll, asimilasyon kavramının izleyiciler ve kurgusal karakterler arasındaki etkileşimin yapısını daha doğru tanımladığını iddia ediyor (Carroll, akt. Smith, 1994:38).

Shively, Western filmleri üzerinden yaptığı izleyici çalışmalarından birinde çarpıcı sonuçlar elde etmiştir. Shively'ye göre karakterler, seyirciye filmde kiminle özdeşleşeceği konusunda yol gösterici konumundadır. Shively'nin odak grubundaki Kızılderili kökenli izleyiciler, izletilen Western filmlerinde antagonist olarak gösterilen Kızılderili karakterler ile özdeşleşemediklerini belirtmişlerdir. Seyirciler yalnızca iyi karakter olduklarında kendi etnik kimliklerinden olan karakterlerle özdeşleşebileceklerini ifade etmişlerdir (1992:732). Hall'un anlam üzerine söyledikleri çerçevesinde Shively'nin çalışmasını değerlendirecek olursak, öne çıkarılan ya da tercih edilen anlamın özdeşleşme ve benimseme ile doğrudan bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür.

Robin Wood'a göre Mulvey'nin çalışmasının tamamını kabul etmemek gerekir. Wood, özdeşleşmenin sadece bakış düzenekleri ile sınırlandırılmayacak kadar hassas ve karmaşık bir husus olduğunu öne sürer. Wood'a göre özdeşleşme oluşturulurken altı farklı öge sıralanır: "Erkek bakışıyla özdeşleşme", "Tehdit edilenle ya da kurban hâline getirilenle özdeşleşme", "Sempati dereceleri", "Bir bilincin paylaşılması", "Sinemasal aygıtların kullanımı", "Yıldız ile özdeşleşme" (Wood, 2004:334). Wood göstergebilimin konuyu ele alış şeklini indirgeyici bulduğunu; bakış açısı göz ardı edilerek, karakterlere sempati besleme ve empati kurma yolu ile özdeşleşmenin kurulduğunu belirtir. Wood'a göre özdeşleşme daha çok anlatı ile, özellikle anlatıda karakterlerin bilgi alanıyla sınırlandırma yoluna gidilmesi ile oluşturulur. Bir diğer

deyişle, seyircinin bildikleri ve hikâyenin akışı sırasında öğrendikleri, karakterin bildikleri ve öğrendikleri ile paralellik gösterdiği zaman özdeşleşme oluşur. Wood bunun bakış açısı veya POV çekimle formülize edilemeyeceğini savunur.

Linda Williams'a göre "Kadının aktif ve tam anlamıyla sorgulayıcı bir bakışı yapması ancak kendi mağduriyeti ile eşzamanlı olabilir" (Williams, 1984:563). Bir diğer deyişle kadından çoğu zaman mücrimin karşısında acizliğini göstermesi beklenir. Williams, korku filmlerinden örnek vererek, filmin dehşet içerikli bir sahnesinde kadınların ekrana bakmaktan çekindikleri, erkeklerin ise izlemeye devam etmeyi gururlandırıcı bir eylem olarak gerçekleştirdiği yönünde genelleyici bir ifadeye bulunur (1984:569). Williams, kadın kahramanın bakışına da erkek bakışının safi gülünç bir parodisi olarak yer verildiğini öne sürer. Kadınların perdede özdeşleşebileceği şeyler de oldukça kısıtlıdır.

Ghostbusters filmlerinin ikisinde de baskın genrelar komedi ve bilimkurgu da olsa, her iki film de yer yer korku öğelerini kullanır. Fakat bu öğeler daha çok manipüle edilerek mizah unsuru haline getirilir. Bakış ile ilgili değinilmesi gereken sahneler genellikle Dana'nın tek başına yer aldığı ve filmin kötüsü Gozer tarafından ele geçirilmek üzere olduğu sahnelerdir. Bu sahneleri Dana'nın perpektifinden görürüz fakat tıpkı Williams'ın altını çizdiği gibi Dana mağdur ve kurban konumundadır.

Hall'a göre özdeşleşme özne ile doğrudan ilintilidir. Öznenin bahsedildiği birey, kendisini eylemin ve anlamın kaynağı olarak düşünür. Birey konuşurken kendisini duyduğunda söylenenlerle özdeş olduğunu hisseder ve bu özdeşleşmenin sonucunda anlam konusunda ayrıcalıklı bir konuma kendini atfeder. Anlamın kaynağı olarak, diğer insanlar yanlış anlasa dahi bireyin kendisini her zaman doğru anladığını öner sürer (Hall, 2017, s.73).

Saussure, özneyi bireysel konuşma eylemlerinin yaratıcısı olarak tanımlar. Foucault ise bilgiyi üretenin özne değil söylem olduğunu söyleyerek öznenin temsilin merkezi ve yaratıcısı olduğunu reddeder (Hall, 2017:73). Temsil konusunu işlerken temsilin merkezinde yer aldığı ifade edilen özne kavramına da değinmek gerekir. Bu kavram üzerine çalışan en önemli isimlerden biri, iktidar ve cinsellik üzerine yaptığı çalışmaları toplumsal cinsiyet çalışmalarına da öncülük etmiş olan Foucault'dur.

Foucault, özne kelimesinin iki anlamını açıklar. Bir başkasının kontrolüne ve bağımlılığına özne olmak; bilinci, öz bilgi ile kimliğine bağlanmak. İki anlamın da işaret ettiği, hüküm altına alan ve tabi tutan bir güç formudur (Foucault, 2016:208). Foucault, özneler hakkında

oluşturulan gerçeklerin “olumsal” olduğunu belirtir. Bireyler, dayatılan sınırlarını aşır, kimliklerini dönüştürebilirler. (2016:15). Bireylerin, iktidarın kendilerine dayattığı kimlikleri sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda özne konumunda olup sistem karşıtı hareketleriyle bu kimliği manipüle de edebilir. Foucault, iktidarın özgür özneler üzerinde ve bu özneler özgür oldukları sürece işleyebileceğini belirtir (2016:21).

Feminist ve post-yapısalcı teoriler, cinsiyete dair kimlik kavramları belirleyen iktidar türünün hangisi olduğuna dair farklı görüşler sunmaktadır. Foucault; dişil ya da eril, tüm cinsiyet kategorilerinin düzenleyici cinsellik ekonomisi tarafından üretildiğini öne sürer. Wittig, “işaretlenme” kavramına değinerek, zorunlu heteroseksüellik şartları altında dişil cinsiyetin işaretlendiğini ve eril cinsiyetin işaretlenmeden kalarak evrensel olan haline geldiğini savunur. Buna karşın Wittig, cinsiyet kategorisinin yok olmasının yolunun zorunlu heteroseksüelliğin kesintiye uğramasından geçtiğini konusunda Foucault’ya katılmaktadır (Witting, akt. Butler, 2014:67). Foucault’nun öznenin manipüle edilmesine üzerine söylediklerine göre bu kesintinin gerçekleşmesi için Foucault’nun bahsettiği gibi bir tür kimlik manipülasyonu ve özgür öznelerin varlığı gerekli olacaktır.

Irigaray, yalnızca “eril” cinsiyetin, yani bir tane cinsiyetin olduğunu, diğer tüm sınıflandırmaların “eril olmayan” olarak oluşturulduğunu belirtir (Irigaray, akt. Butler, 2014:67). Dişil cinsiyetin linguistik bir yokluk olduğunu, altında yatan anlamın gramer ile ifadesinin imkânsız olduğunu savunur. Bu anlamın maşist³ söylemlerin kalıcı bir tür illüzyonunu teşhir ettiğini öne sürer (Irigaray, akt. Butler, 2014:57). Esasında Wittig’in dişil cinsiyetin işaretlendiği yönündeki savının tam tersini savunmaktadır. Irigaray’a göre dişil cinsiyet, eril’i özneleştirir bir “öteki” değildir. Dişil cinsiyet bu yönüyle temsilin yapısını bozar. Beauvoir’in ya da Wittig’in öne sürdüğü gibi bir özneyi işaret edemez. Dişil Cinsiyet, “bir olmayan özne”dir (Irigaray, akt. Butler 2014:57).

Foucault, iktidarı bir ilişki ve eylem biçimi olarak tanımlar (2016:20). Bireylerin yaşamına etki eden ve kurumlar ya da başka bireyler tarafından yapılan etme ve eyleme biçimlerinin tümü iktidar ilişkisi olarak tanımlanabilir. İktidarın uygulanması, diğer bireylerin eylemlerinin üzerine eylemde bulunmak olarak tanımlanır (2016:75). Bu durum mutlak bir hakimiyetle karıştırılmamalıdır. Özne ve İktidar teorisine göre iktidar, tahakküm kavramından ayrı bir kavramdır. İktidar, özgür bireylerin hayatlarında aracı kurumlarla denetleme ve sınır koyma

³ ‘Maçoluk’ kelimesinin kökeninden gelen, maskülen ve faşizm kelimelerinin birleşiminden ortaya çıkan tabir. Eserin orijinalinde ‘masculinist’ olarak geçer.

yetkisini kullanır ve birey bunları eleştirebilir ya da kimliğini manipüle edebilir. Fakat tahakküm kavramı tek yönlüdür ve iktidar ilişkisinde olduğu gibi bir direniş ya da özgürlük mümkün değildir.

“Biyo iktidar”, Foucault’nun “Cinselliğin Tarihi” isimli kitabında belirttiği bir kavramdır (2003:13). Cinselliğin 18. Asır itibariyle söylemsel bir coşkuyu kışkırttığını belirten Foucault, Cinselliğe ait söylemlerin iktidara karşı ya da iktidar dışı değil de iktidarın etkin olduğu alanlarda ve bu etkinliğe bir araç olacak şekilde çoğaldığını belirtir (2003:32). Biyo iktidar politikasında, toplumsal kimlik kategorilerine göre bireyler sınırlandırılarak yönetilirler. Bu kategorileştirme görev ve sorumluluklarla yapılır. Biyo iktidar, burjuvazinin bir icadıdır ve kapitalizmin gelişmesinde iktidarın bir aracıdır. Bireylerin tabu ve kurullarla denetlenmesini ve sınırlandırılmasını sağlayan bir kurgudur (Foucault, 2003:103).

Foucault’ya göre biyo iktidar, normalizasyon toplumu hedefiyle insanları kurallara uymaya zorlayan ve öznel yaşantılarını sınırlandırarak “normalleştiren” bir politikadır (2003:147). Foucault, “Normalleştirici toplum, yaşamı merkeze alan bir iktidar teknolojisinin sonucudur” der (2003:106). Cinsellikle kurulan normallığın heteronormatif, bir başka deyişle heteroseksüelliğin doğal bir norm olduğu yönünde yorum yapmak yanlış olmaz.

Foucault’ya göre, küresel anlamda yoğunlaşarak dağılmış bir biçimde bir iktidar yoktur, iktidar yalnızca birilerinin birilerine uyguladığı biçimde var olur (2016:73). Foucault’ya göre iktidar cinselliği anlam değeri olan bir etki haline getirir. Cinselliği biçimlendirerek ortaya çıkarır ve denetim altına alarak bollaşan bir anlam olarak yararlanır (2003:109). Cinsellik ve iktidar eş zamanlı gelişir, zira cinsellik iktidarın idare ettiği kurumlardan biridir. Temsil politikasının da kanunen oluşmuş iktidar sistemlerinin, temsil ettikleri özneleri üretmesiyle işlediğini belirtir (2003:11). Dolayısıyla bu sistemin içinde yer alan kadınların bu temsil alanından çıkması da toplumsal cinsiyetin özneleri de eril olarak kabul edilmişken zor bir iştir.

Biyo iktidarın öznel yaşamı denetlemesi ile ilgili Foucault, egemen iktidarın öldürme gücünün yerini beden yönetimine ve yaşamın işletilmesine bıraktığını belirtir. Okul, üniversite, kışla gibi disiplinlerin gelişimi; siyasi ve iktisadi pratiklerin göç, yerleşme, toplum sağlığı ve doğurganlık gibi sorunları belirtir. Bedenlerin boyun eğmesi ve nüfus denetimi için çok sayıda teknik bu sayede ortaya çıkar. “Biyo iktidar çağı” bu şekilde başlamış olur (2003:13).

Foucault, özne ve iktidar ilişkisi ile ilgili; iktidar biçiminin bireyleri kategorize ettiğini, bireysellik, kimlik gibi kavramlara bağlayarak kendisinin ve başkalarının kendisi ile ilgili

tanımak zorunda olduğu bir yasayı dayatır. Doğrudan gündelik yaşama müdahale ile iktidar biçimi, bireyi özne yapar (2016:19). Foucault'ya göre bu özne biçiminin ve tanımlanma pratiklerinin eleştirisini bu sistem içinde yapmak mümkündür (2016:16). Foucault'nun bu savından yola çıkarak sistemin dışında kalarak salt eleştiri yoluyla bireyin kendisine yüklenen özneleri eleştirmesinin mümkün olmadığı çıkarımı yapılabilir.

Foucault'nun söylediklerine göre bireylerin iktidara karşı gelerek kendilerine yüklenen kimlik ve özneleri manipüle edebilmesi için iki şey gerekir: Birincisi bunları kendisine yükleyen iktidar sisteminin içinde bulunması, ikincisi de özne konumundaki bireylerin özgürlüğü.

Kiraz Demir, temsilin; yapıtı meydana getiren toplumsal koşullarla dinamikler göz önünde bulundurularak düşünülmesi gerektiğini ve çağıyla toplumunun bir göstergesi olmasının yanı sıra, o çağ ve toplumun gerçeklik algısının bir izdüşümü şeklinde tanımlanabileceğini söyler (Demir, 2020:77).

Kırel (2018:423)'e göre ana akım filmler, çekildiği dönemin bakış ve eğilimini gösteren kültürel malzemeler bağlamında değerlendirilmelidir. Ana akım sinema filmlerinin içeriğindeki değişimler, yapıldıkları dönemdeki iktisadi, tarihi ve sosyolojik değişimleri yansıtır. Bu filmlerin analizi de kavramsal çerçevede ve bu koşullar içerisinde yapıldığı zaman anlamlı bir yoruma ulaşılabilir.

Kırel (2018:424), sinemada farklılaşan temsillerin zamanlaması üzerine “Neden şimdi?” sorusu ile eleştiri getirir. Disney'in animasyon filmlerinin gündemle paralellik gösteren ve iktidara yakın görüşle üretilen yapımlar olduğunu belirtir. Disney'in ilk defa siyahi bir başrolü olan bir animasyon filmini piyasaya sürmesinin ABD'nin ilk siyahi başkanı olan Barack H. Obama'nın seçildiği döneme denk getirilmesi de bu bağlamda tesadüf değildir. Aynı şekilde filmde siyahlar ve beyazların arasında herhangi bir ırksal çatışmanın bulunmaması da filmin geçtiği yıl olan 1921'e göre tarihsel bir doğruluk yansıtmamaktadır.

Neden şimdi? Sorusu *Ghostbusters* (2016) söz konusu olduğunda kesinlikle es geçilmemesi gereken bir sorudur. Zira ABD'de dönemin Amerikan Başkanı Trump'ın adaylığıyla birlikte *Alt-Right* (Alternatif Sağ) görüşün yükselişe geçtiği bir dönemde çıkan film, bu görüşe mensup kişiler tarafından kapsamlı linç kampanyalarına maruz kalmıştır. Giriş bölümünde bahsettiğim çalışmalarda bu grup ve karşı grup olarak *SJW* (*Social Justice Warrior*, Sosyal Adalet Savaşçıları) arasındaki çatışmalar ele alınmaktadır. Hollywood sineması, Kiraz Demir'in vurguladığı gibi bu gibi değişikliklere sahip yeniden yapımlarda genellikle *SJW* olarak

adlandırılan grubun görüşlerini ve tercihlerini benimseyerek başrol tercihlerinde bu tip köklü değişikliklere girmiştir. Kırel'in verdiği örnekte olduğu gibi toplumsal değişimde önemli bir yeri olan ABD Başkanlık Seçimleri hem Hollywood'a hem de filme gelen tepkilere bir kez daha yön vermiştir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. SİNEMADA GELENEKSELLİK VE GERİ DÖNÜŞÜM

Politikacılar çoğunluğu temsil etmezler ama çoğunluğu yaratırlar.

-Stuart Hall

Hollywood'un dönemin siyasi, sosyal ve kültürel ortamından etkilenerek filmlerini şekillendirmesi, dönemin hâkim ideolojilerine yakınlaşacak yapımları tercih etmesi; benzer hikayelerin yeniden düzenlenerek farklı isim ve afişlerle sunulduğu yeniden üretilmiş eserlerle gerçekleşmiştir. Tüm bu eserler yaratılırken kullanılan geleneksel hikâye oluşturma yöntemi ve bu geleneksel hikayelerin şekil değiştirerek yeniden seyircinin önüne sunulmasını izah eden bir dizi kavrama, çalışmanın ikinci bölümünde yer verilecektir.

2.1. Bin bir Suratlı Erillik: Geleneksel Kahraman Kavramı

Kahraman, Farsça kökenli bir kelimedir. Ömer Tecimer kahramanın niteliklerini şöyle tanımlar:

İster aşkı bulmak, ödül elde etmek, hataları düzeltmek gibi kendi kişisel amaçları için harekete geçsin, isterse özgürlük ve adalet getirmek, insanların yaşamlarını kurtarmak, dünyayı tehlikelerden uzaklaştırmak gibi toplumsal yararlar uğruna yola çıksın, kahraman en sonunda başkaları için hayatını feda etmeyi öğrenmelidir. Kahramanın öz niteliği, cesaret ya da soyluluktan çok, kendini bir amaç uğruna feda edebilme gücüdür. Fedakârlık, kahramanın idealleri uğruna değerli bir şeyden, belki de kendi hayatından vazgeçmeyi göze alması demektir. (Tecimer, 2005:124)

Mitolojik kökenli kahraman kavramı, edebiyata, sinemaya, tiyatroya ve diğer birçok sanata tezahür etmiş bir kavramdır.

Joseph Campbell'ın kahraman tanımı şu şekildedir: "Kahraman, yerel ve kişisel tarihi sınırlamalarıyla çatışarak onları aşmış ve genel geçer, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir" (Campbell, 1949/2017:25). Ayrıca Campbell, Burton'dan alıntılanarak, kahramanın mitolojik macerasının standart yolunun geçiş ayınlarında sunulan formülün büyütülmüş hâli olduğunu ve bunun monomitin çekirdek birimi olduğunu belirtir (Burton, aktaran Campbell, 1949/2017:35). "Monomit" kelimesini ise James Joyce'dan almıştır.

Kahraman, olağan dünyanın dışına çıkarak olağanüstü tuhaflıklar bölgesine doğru yol alır, burada masalsı güçlerle karşılaşır ve onlara karşı net bir zafer kazanarak bu maceradan benzerlerine göre üstünlük sağlayan yeni bir güçle geri döner (Campbell, 1949/2017:35). Campbell kahraman kavramını açıklamak ve örneklemek için mitolojik metinleri, mitleri ve efsaneleri temel almış, bunların benzerlikleri ve paralellikleri üzerinde çalışmıştır.

Başta George Lucas, Steven Spielberg gibi sinemanın önemli isimleri olmak üzere birçok yönetmen Campbell'ın ortaya koyduğu fikirleri benimsediklerini belirtmişlerdir. Campbell'ın kahraman kavramının sinemadaki hikâye anlatımına yansımalarını sistematik bir biçimde ele alan en önemli eser, Christopher Vogler'in 1992 yılında yazdığı ve sonrasında çeşitli düzenlemelerle birkaç farklı edisyonu daha yayınlanan *Yazarın Yolculuğu* kitabıdır. Campbell'ın 17 Eşik ve 3 Bölümden oluşan yapısını Vogler 12 eşiğe indirerek şu şekilde bir taslak oluşturmuştur:

| Yazarın Yolculuğu | Kahramanın Sonsuz Yolculuğu |
|----------------------------------|-------------------------------|
| BİRİNCİ BÖLÜM | TERK EDİŞ, AYRILIŞ |
| Sıradan Dünya | Sıradan Günün Dünyası |
| Maceraya Çağrı | Maceraya Çağrı |
| Çağrının Reddi | Çağrının Reddi |
| Rehberle Karşılaşma | Doğaüstü Yardımcı |
| İlk Eşiği Geçiş | İlk Eşiği Geçiş |
| | Balinanın Karnında |
| İKİNCİ BÖLÜM | ÇÖKÜŞ, BAŞLAYIŞ, GİRİŞ |
| Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar | Sınamalarla Karşılaşılan Yol |
| Mağaranın Derinliklerine | |
| Yaklaşmak | Tanrıçayla Tanışma |
| Çile | Baştan Çıkaran Kadın |
| | Babanın Onayı |
| | ilahlaşma |
| Ödül | Nihai Ödül |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM | DÖNÜŞ |
| Dönüş Yolu | Dönüşün Reddi |
| | Büyütlü Kaçış |
| | İçsel Kurtuluş |
| | Eşiği Geçiş |
| | Dönüş |
| Diriliş | İki Dünyanın Efendisi |
| İksirle Dönüş | Yaşama Özgürlüğü |

Tablo 2. 1 Yazarın ve Kahramanın Yolculuğundaki Eşikler (Vogler, 1992/2009)

Klasik kahraman kavramının temel alındığı bariz bir şekilde belli olan filmler, özellikle soğuk savaş döneminde güçlü birer propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Ryan, *Politik Kamera* isimli eserinde özellikle Hollywood'un kahramanlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Bu dönemde sinemada kahraman kavramı, yükselen Yeni Sağ görüş ve Ronald Reagan'ın devlet politikalarını oluşturan zihniyet, Hollywood'a da egemen olmuştur. Ryan bu dönemde çekilen filmlerden örnekler vererek, bu filmlerin, devletin aşırı düzenlemelerinden ve sermayeye müdahalesinden bıkan muhafazakâr kesimin dilini takındığını; bu anlayışın girişimci ruh ile piyasayı yeniden serbest bırakarak orta sınıfın taleplerine paralellik gösteren bir yönetim anlayışını işçi sınıfına dayatmak olduğunu öne sürmüştür (Ryan, 1997:339). Sinemada kahramanın tarihsel gelişimi için önemli olan bu çalışmada Ryan, muhafazakâr olan devrimin feminizme yönelik bir karşı devrim olduğunu iddia eder ve kadınların geleneksel toplumsal rollerine döndürmeyi ve kadın cinselliği üzerindeki ataerkil denetimi dayatmayı amaçladığının altını çizer. Ryan'ın belirttiği filmler dönemin blockbusterları olarak tanımlanabilecek ana akım Hollywood filmleridir. Ryan bu filmlerin devlete karşı tekilciliğin, gelenekselliğin; modernliğe karşı tarımsal değerlerin savunucusu olduğunu belirtir (Ryan, 1997:353). Kahramanların bir kısmı baskıcı devlete karşı direnen girişimci ve özgürlükçü, liberal ruhlu bireylerdir. Ryan, *Convoy* (1978) ve *Star Wars* (1977) filmlerindeki kahramanları buna örnek olarak gösterir. Bir diğer örnek de yükselen sağın savaş çığırtkanlığını yapan, Soğuk Savaş döneminde Sovyet karşıtlığının savunuculuğunu üstlenen kahraman tipidir. Tıpkı bir makine-adam gibi resmedilen Sovyet rakibine karşı mücadele eden boksör Rocky karakterini buna örnek gösteren Ryan, tüketim toplumunun sözcüsü kahramanın doğal ve bireyci karakterinin, orta sınıfın mülkiyetçi ideolojisinin kusursuz bir savunucusu olduğunu ifade eder (Ryan, 1997:349). Ryan'ın incelemelerinden 20. yüzyıldaki Hollywood kahramanlarının bireyci, girişimci, savaşçı ve eril olduğunu söyleyebiliriz. Güçlü devlet kavramını olumsuz ve tehdit edici bir kavram olarak ele alarak, filmler aynı zamanda yükselen bir ideolojinin temsilini üstlenmiştir.

Ryan'ın incelemesindeki önemli noktalardan çıkarabileceğimiz üzere, Hollywood'un 20. yüzyıldaki kahraman anlayışı, tıpkı Campbell'ın çalışmalarında olduğu gibi patriarkal temellerin üzerine inşa edilmiştir.

Keller (1986), Campbell'ın çalışmasını aşırı basitleşmiş ve tarih dışı olarak tanımlarken, Doty (2000) de indirgemeci ve mantık merkezli tekilci olarak eleştirir. Campbell monomit kavramını, geçmiş ya da geleceği aşkın, zamanın ve sonsuzluğun ötesinde olarak tanımlar. Bu tanımla kendisini, evrensel hakikat ilkelerinin tüm insanlar ve kültürlerde ortak olarak bulunduğunu savunan perennial felsefeyle yani daimcilik ile ilişkilendirebiliriz. Sarah Nicholson, daimcilik anlayışını benimseyen bir diğer yazar olan Aldous Huxley'nin şu sözünü

aktarır, “Ademoğlunun kendini ruh ile özdeşleştirmesi mümkündür ve bu nedenle ilahi zeminle Adem’in yeryüzündeki yaşamının tek bir gayesi vardır, kendini ebedi benlik ve böylece ilahi zeminin birleştirici bilgeliğine kavuşturmak” (Huxley, akt. Nicholson, 2011:187). Burada Âdem ve Âdemoğlu diye çevrilen kısım sözün orijinalinde “man” olarak geçmiş, “kendini” olarak çevrilen yer de “himself” olarak geçmiştir. Huxley’nin bu sözü, Perennial bakış açısındaki kahramanın kadın olmadığını kanıtlar niteliktedir (Nicholson, 2011).

Daha önce feminist kuramlarda da belirtildiği gibi tarih anlatısı patriarkal temellidir. Örneğin Carlyle, kahraman hakkındaki kitabına "Anladığım kadarıyla, Evrensel Tarih, insanın bu dünyada başardıklarının tarihi, temelde Büyük Adamların Tarihi'dir." diyerek başlar (aktaran Segal, 2004). Campbell da kahramanın yolculuğuna dair mitin hem erkek hem de kadın için tamamiyle geçerli bir model olarak hizmet edeceğini öne sürse de (Campbell, 1949/2017), gözlemlerini analiz ederken, yolculuğun merkezinde de zirvesinde de kahraman belirgin bir şekilde erkektir.

Campbell'ın kahramanını analiz eden feminist teorisyenler Pearson ve Pope, Campbell'in başlangıçta kahramanın her iki cinsiyetten de olabileceğini açıklarken, "daha sonra kahramanlık modelini erkek olarak tartışmaya ve kadın karakterleri tanrıçalar, baştan çıkarıcılar ve yeryüzü anneleri" olarak tanımlamaya devam ettiğini belirtiyor (Pearson ve Pope, 1981:4).

Kahramanın yolculuğunun evrelerinden biri olan “Tanrıça ile tanışma” evresinde kahraman tanrıça ile bir olur ve kadınsılığı ile birleşir. Kahramanın dünyevi arzularının ve doğüstü arayışlarının nihayete erdiği bu evrede Campbell ayrıca kahramanın anne figürü olan ana tanrıçayı da tanıtır. Ana tanrıça iyiliğin, mükemmelliğin, sevginin ve şefkatin vücut bulmuş hâlidir (Campbell, 1949/2017).

Campbell çalışmasında erkek kahramanların olduğu gibi kadın kahramanların mitlerine de yer verir. Örneğin Inanna’nın yolculuğunu bir başlangıç, “spiritüel rejenerasyon” olarak aktarır. Onun öyküsünün "değişimin eşiklerinden geçişin kaydedilen en eski anlatımı" olduğunu yazar. (Campbell, 1949/2017). Fakat hemen sonrasında Campbell, erkek kahramanın bakış açısına döner ve “Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın” başlığı altında incelemeye devam eder. Kadın, arzusunun ve isteğinin somutlaşmış hâlindeki kötülüğün vücut bulmuş hâline dönüşür.

Kahramanın yolculuğunun evrelerinden biri olan “Tanrıça ile tanışma” evresinde kahraman tanrıça ile bir olur ve kadınsılığı ile birleşir. Kahramanın dünyevi arzularının ve doğüstü

arayışlarının nihayete erdiği bu evrede Campbell ayrıca kahramanın anne figürü olan ana tanrıçayı da tanıtır. Ana tanrıça iyiliğin, mükemmelliğin, sevginin ve şefkatin vücut bulmuş hâlidir. Benzer durumda kahraman kadın olduğunda ise bu tanrıyla tanışma evresinde kahraman; “nitelikleri, güzelliği veya özlemiyle bir ölümsüzün eşi olmaya uygun olur. Sonra gökteki koca ona iner ve onu yatağına götürür -istese de istemese de” (Campbell, 1949/2017). Buradaki “istese de istemese de” sözü, kadın kahramanın üzerinde cinsel bir güç kullanılacağını, eylemin öznesi değil, nesnesine dönüşeceğini de gözler önüne serer.

Campbell, mitolojinin dört temel işlevinin ana hatlarını belirtir: bireyi sosyal düzen ile bütünleştiren sosyolojik, bireyselleşme sürecini teşvik eden psikolojik, ruhani gücün tanınmasından önce bir korku duygusu ortaya çıkaran ve destekleyen metafizik ve son olarak, zamanın bilgisine uygun bir yaşam ve evren imgesi yaratan kozmolojik (Campbell, 1964: 519-521).

Klasik kahraman kavramında “baştan çıkarıcı kadın” imgesiyle kadın, erkek kahramanı hedeflerinden alıkoyan ya da uzaklaştıran, aklını çelen, Tanrı’nın yasakladığı zevklere ve günaha sevk eden bir varlık konumuna geçmiştir. Kadın bedeni, istek ve arzunun nesnesi, elde etmesi imkânsız bir illüzyon olarak sunulmaktadır. Berktaş, kadınların özerk bireyler olmasının ve kimliklerini özgürce tanımlamasının yolunun, dinler tarafından yüklenen “fitne yaratan kadın” ya da “lanetli Havva” gibi imgelerinden kurtulmaktan geçtiğini; bunun için de özellikle tek tanrılı dinler ve bu dinlerin kültürlerinin oluşturduğu toplumsal cinsiyet kalıpları ile hesaplaşmak gerektiğini öne sürer (Berktaş, 2012:18). Berktaş’a göre kadına karşı bu bakış, en köklü inanışlarda ve geleneksel kodlara işlenmiş bir şekilde yer almakta ve bu durum erkek egemen modern toplumda da değişmeden devam etmektedir.

Cinsiyet temsilindeki tartışmalar tabii ki Campbell ile sınırlı değildir. Temelde, kadın kahraman anlamına gelen “heroine” kelimesi bile ayrıştırıcı bir söylem olarak problemli görülür. Ragan’a göre bu belirgin bir zayıflığı ve kırılabilirliği, “mükemmel pembe ve beyaz pasifliği” temsil eder (Ragan, aktaran Nicolson, 2011:190). Her zaman erkek kahraman (hero) için belirgin bir cinsel obje, aktif kahramanın zıttı, onun için bir şeylerin temsili durumundadır. Bekleyen, kurtarılacak olan, alıkoyulan. Cavarero’ya göre de kadın, onu kendi sembolik düzeni içinde şekillenebilen bir kadın öznelliği olarak temsil edebilecek mitolojik bir figürden yoksundur (Cavarero, 1995:3). Tüm bunlar, kadının mitler içerisinde hiçbir zaman kendisine tam anlamıyla bir kahraman olarak yer bulamadığını doğrular niteliktedir.

Campbell sonraki çalışmalarından birinde “yaşayan mit” kavramını açıklar ve kahraman olarak kendilerinin sembolik temsilini arayan kadınlar için, mitolojinin her çağda yenilenen ve "yaşamayı" gereken bir olgu olduğu konusunda ısrar eder (Campbell, 1972). Inanna gibi güçlü mitolojik kadın figürleri mevcuttur ve nihai olarak tamamen insan eliyle inşa edilen mitoloji ve mit kavramlarının zaman içerisinde değişerek Kadın'ın yolculuğunu da içinde barındıracağını söylemek mümkündür.

2.2.Bir Daha Oynat: Yeniden Yapımlar

Leitch (1990:138), Remake kavramını; “Başka bir filmde esinlenen, başka bir filme dayanan veya aynı ‘mülke’ göre başka bir filmle rekabet eden bir film” şeklinde tanımlar. Burada mülk kelimesi yerine çalışmanın orijinalinde ‘property’ kelimesini kullanarak filmin her şartla yapımcının veya yapım şirketinin bir malı olduğunun altını çizer. Bu haklar kimi zaman uyarılama yapılacak bir edebiyat ya da tiyatro eserinin sahibinden alınır, kimi zaman da orijinal bir filmin senaristi ve yönetmeni bu eserleri üretmek için işe alınır.

Leitch'ın makalesi sinemada remake üzerine yapılan en eski çalışmalardan biri olduğu için önemlidir. Yeniden yapımların hedef kitlesinin, orijinal filmi izlemeyen izleyiciler, orijinal filmi bilen ama izlememiş olan izleyiciler, izlemiş olan ama hatırlamayan izleyiciler, izleyen ve filmin biraz daha geliştirilmesine sıcak bakan izleyiciler ve orijinal filmi izleyip sevmiş/eğlenmiş olan izleyiciler olduğunu belirtmiştir (Leitch, 1990:140). Leitch'ın söylediklerine göre remakeler her halükârda hem filmi sevenlerden oluşan kemikleşmiş bir kitleyi hedef alarak hem de yeni izleyicilerin ilgisini çekerek yapımcılar için görece daha kolay bir işe başarısının kapılarını aralamaktadır.

Ghostbusters (2016)'ın tek siyahi karakteri Patty, Winston'ın olduğu gibi tokenizmin taşıyıcısı olur, çünkü tıpkı ilk filmdeki gibi ekibin tek siyah üyesidir. Yeniden yapım bu dinamiği değiştirmemiş, seyircinin alışık olduğu bu ötekileştirmeyi kullanmaya devam etmiştir. Leitch'ın (1990) altını çizdiği hedef kitlelerden biri olan “orijinal filmi görmüş olan izleyiciler”in aşına olduğu benzerliklerden biri olarak bu durumun yeniden yapımda da devam etmesi, “temsilin kalitesindeki” (Nulman, 2014) olumlu değişime ket vuran bir olgudur.

Bir remake için en riskli durumlardan birinin de orijinal filmin kurduğu yapının üzerine gereğinden fazla dayanmak ve orijinalin anılarını fazlaca hatırlatmak olduğunu belirten Leitch, orijinali izlemiş olan ve izlememiş olan seyirci için dengeli bir içerik barındırması gerektiğinin altını çizer (Leitch, 1990:141). Yeniden yapımlar, orijinal filmi izleyen seyircilere filmin

devamlılığı için çok da gerekli olmayan bazı göndermeleri ve “inside joke” denen şakaları anlama zevkini verir. Fakat filmi daha önceden izlememiş izleyici için de ortak zemin bulması gerekir, aksi halde filmdeki “kendine gönderme yapma, kendine atıf yapma” olarak tanımlanabilecek “intertextuality” kavramı yeni izleyiciyi sıkabilir.

Gişedeki ekonomik başarının ötesinde, bir yeniden yapımın başarısı, orijinal filme farklı türde bilgi ve ilgi duyan izleyicilere farklı zevkler sunmasına veya daha da önemlisi farklı ilgi alanlarına sahip izleyicilerin filmi benzer şekilde özümseyebilecekleri bazı ortak zeminler oluşturmasına bağlıdır. Leitch’a göre, yeniden yapımlar genellikle anılarından ziyade orijinallerinin aurasını çağırır (Leitch, 1990:142). Bu aura da işte bu farklı ilgi alanlarına sahip izleyicilere ortak zemini oluşturur.

Sequel olarak adlandırılan devam filmlerinin seyirciye beğendiği filmle ilgili daha fazlasını vermek gibi bir beklentisi bulunurken, yeniden yapımlarda böyle bir durum izleyici için başat beklenti olmaz. İzleyici sadece daha iyi ve daha gelişmiş bir film ister. Eğer bunu bulamazsa yeniden orijinaline yönelir (Leitch, 1990:142). Leitch, Update olarak adlandırdığı modern uyarlamalar için, bir klasik olarak ele aldıkları metne yönelik revizyoner bir duruş sergilediklerini, onu dönüştürürken yeni bir ortama, yeni bir zaman dilimine ve dolayısıyla yeni bir değerler sistemine aktardığını ve esasında orijinaline eleştirel bir bakışa sahip olduklarını belirtir (Leitch, 1990:143). Leitch daha önce sinemaya uyarlanmış bir edebiyat ya da tiyatro eserinin yeniden uyarlanmasını readaptation olarak adlandırır (Leitch, 1990:143). Bu tanımlar zaman içinde farklı türleri oluşan yeniden yapımların çeşitlenmesi sebebiyle literatürde yerini almıştır.

Leitch, bir filmin ufak değişikliklerle doğrudan yeniden yapımını “True Remake” olarak adlandırmış; ayrıca Truxman’dan alıntılanarak, orijinal filmin karakter, isim, evren gibi belli kavramlarını baz alan ama farklı bir hikâyeyi anlatan filmleri “nonremake” olarak tanımlamıştır (aktaran Leitch, 1990:142). O yıllarda henüz adı konmamış olan fakat bizim “reboot” olarak bildiğimiz kavrama en yakın tanım bu olmuştur.

Yeniden yapımlar üzerine belki de en çok çalışma yapan isimlerden biri Constantine Verevis’tir. Oxford Uyarlama Çalışmaları içerisinde bulunan “Remakes, Sequels ve Prequels” isimli çalışmasında “franchise adaptation” kavramına değinmiştir. 2014’te yeniden çekilen, daha önce TV dizileri, sinema filmleri ve oyunları yapılmış olan *Robocop* franchise’ını örnek göstererek, “kendinden önceki yapımlarla konuşan, onları genişleten, tamamlayan, yenileyen

yapımlar” olarak tanımlamıştır (Verevis, 2018:4).

Verevis, yeniden yapımların kendinden önceki yapımların özgüllüğü ile oynadığı ve bunu değiştirdiği için doğası gereği “anti-auteur” olduğunu öne sürmektedir. Yeniden yapımlara eleştirel yaklaşımların azlığını da buna bağlamaktadır. Film artık auteur kavramının dışına çıkmış ve bir marka olmuştur ve yeniden yapım, marka değeri olan bu filme yeni bir bakış açısı getirmektedir (Verevis, 2018:7).

Verevis, Reboot kavramını da detaylı şekilde açıklamıştır. Bilgisayar teknolojisinden alınan rebooting kelimesi, “önceki sürümler hakkında herhangi bir bilgi gerektirmeden hikâyeyi yeniden başlatmak, önceki yinelemeleri reddederek geçersiz kılarak bir film franchiseını yeniden başlatma, yeniden ticarileştirme” olarak tanımlanmıştır (Verevis, 2018:11). Başka bir deyişle, yeniden yapım, bir filmin yeniden yorumlanmasıdır; bir yeniden başlatma, seleflerinin geçerliliğini reddetmek ve etkisiz hale getirmektir. Ancak Verevis şunu da ekler, yeni bir filmin öncekileri gerçek anlamıyla “silmesi” dijital çağda pek mümkün değildir. Bu yüzden Proctor’a gönderme yaparak şu sözü aktarır: “Reboot, şimdiden eskimiş yepyeni bir üründür” (Verevis, 2018:12).

Ghostbusters (2016) filmi Verevis’in tanımına göre bir *reboot*’tur, çünkü önceki versiyonu hakkında herhangi bir bilgi gerektirmeden ve hikâye devamlılığına dahil etmeden hikâyeyi yeniden başlatmıştır, bir devam filmi değildir (Verevis, 2018:11). Ayrıca *franchise adaptation* olarak da tanımlanabilir (Verevis, 2018:4). Çünkü kaynağı bir film olsa da filmleri, çizgi dizileri, çizgi romanları ve bilgisayar oyunları bulunan çok geniş bir transmedya’nın son ürünüdür. Bu iki kavramı birleştirerek *franchise reboot* kavramının da bu film için kullanabileceğini söyleyebiliriz. Bu kavram da Proctor tarafından çeşitli çalışmalarda kullanılmıştır.

Verevis Tim Burton’ın yeniden yapımı olan *Maymunlar Gezegeni* (2001) filmini örnek vererek, filmin sonunun değişmesinin remake mantığı ile birebir örtüştüğünü, eskisini silmek yerine uyarlayarak eskinin üzerine genişletilmiş yeni bir hikâye inşa ettiğini belirtir (2018: 4). 2016 yapımında baş kötünün dönüştüğü yaratığın değişmesi, bu örneklenen remake mantığı ile tam anlamıyla örtüşmektedir. Eskisini tamamen silmeden, değiştirerek uyarlayan bir yeni hikâye inşa edilmiştir.

Son olarak Verevis, yeniden yapımların, orijinal filmi olumsuzlama ya da daha iyisini yapabileceğini gösterme kaygısı gütmemediğini; esas hedefin önceki filmin kabul görmüş

değerlerini kullanarak endüstriyel bir amaçla tüketici bağlılığını ve marka sadakatini kullanmak olduğunu öne sürer (Verevis, 2017:14).

Yeniden yapımın orijinalinden kullandığı öğeler bununla sınırlı değildir. 2014'te hayatını kaybeden Harold Ramis ve oyunculuktan emekli olan Rick Moranis hariç, *Ghostbusters* (1984)'ta oynayan tüm başroller *Ghostbusters* (2016)'da farklı karakterleri canlandırarak *cameo* yapmışlardır. Janine karakterini canlandıran Annie Potz, bir otel resepsiyonisti canlandırmaktadır ve yeni karakteri Janine ile neredeyse birebir aynıdır, telefonda konuşurken dahi aynı cümleleri kullanmaktadır. Ray'in canlandıran Dan Aykroyd bir taksicidir. Winston'ı canlandıran Ernie Hudson ise filmin sonunda Patty'nin cenaze aracını ödünç aldığı amcası olarak çıkar. Dana'ya hayat veren Sigourney Weaver da post-credit sahnelerden birinde Holtz'un akıl hocası olarak karşımıza çıkar. Fakat hepsinden önemlisi Venkman'ı canlandıran ilk filmin yıldızı Bill Murray, ekibe meydan okuyan ve onları sahtekarlıkla suçlayan, hayatını paranormal olayları yalanlamaya adanmış bilim adamı Dr. Martin Heiss olarak yer alır. Kariyerini gerçeğin peşinde koşmaya adanmış idealist bir bilim adamı olan Heiss karakteri, bu özellikleri ile Venkman'ın karşıtıdır. Murray'nin canlandığı karakterdeki bu değişim bir bakıma yeniden yapımın parodi unsurları taşıdığını da gösterir. Verevis'in söylediği şekilde Murray'nin karakterine karşı bir olumsuzlama olduğunu söylemek belki biraz iddialı olacaktır. Fakat önceki filmin kabul görmüş değerlerini bir yandan kullanırken bir yandan da Venkman karakterine karşı bir zıtlık yaratma amacı da güdüldüğü gözlemlenmektedir.

2.3.Metinlerarasılık

Genette, metinlerarasılığı “iki veya daha fazla metnin arasında ortak bir birliktelik ilişkisi, bir metnin başka bir metinde somut olarak var olması” olarak tanımlar (Aktulum, 2000:83). La Bruyere'nin “her şey daha önce anlatılmıştır” savını örnek gösteren Aktulum, (2000:18) yazın sanatının aynı içeriğin yenilenmesi olduğunu öne sürer. Metinlerarasılığın yalnızca modern eserlerde değil eski ve klasik metinlerde de görülebildiğini söylenebilir.

Metinlerarasılık kavramının yaratıcısı çoğunlukla Kristeva olarak görülse de kavramın temeli Mikhail Bakhtin'e dayanmaktadır. Kristeva, Bakhtin'in “bir sözcenin başka bir sözceden etkilenmeden ya da ilişki kurmadan var olamayacağı” tanımından yola çıkarak metinlerarası kavramının temellerini atar (Aktulum, 2000:25). Kristeva Bakhtin'in tanımından yola çıkarak söylemin ve metnin konumu arasında bir paralellik kurar ve metin tanımını yaparken söyleşimcilik ile metinlerarasılık arasındaki ilişkiye bağlı kalır.

Kristeva, metinlerarasılığı bir metnin kendinden önceki bir metni yinelemesi olarak değil, metinsel bir devinim ve sonsuz bir süreç olarak tanımlar (Aktulum, 2000:43). Bir diğer deyişle başka bir metne ait unsurları taklit etme veya yeni bir metne sokma işlemi olarak değil, bir tür “yer ya da bağlam değiştirme” olarak tanımlanır.

Kristeva'nın oluşturduğu tanımlamaları izleyen Barthes metinlerarası kavramını metnin ayrılmaz bir özelliği olarak tanımlar. Her metnin bir metinlerarası olduğunu ve farklı düzeylerde, az ya da çok tanınabilecek biçimlerle öteki metinlerin yattığını belirtir. (Aktulum, 2000:56). Metni üretkenlik olarak tanımlayan Barthes'e göre metnin üretimi yazıldıktan sonra da sürer.

Roland Barthes'in metnin yazarla alıcısı arasındaki ilişki bağlamından kopararak bir yapıtın başka bir yapıtla arasındaki ilişkilerin kurulduğu bir alan olarak tanımlaması Kristeva'nın bir diğer tanımına işaret eder: Kristeva her metnin bir “alıntılar mozaigi” olarak kurulduğunu ve başka bir metnin özümsemesi ve dönüşümü olduğunu belirtir. Bireylerarası kavramının yerini metinlerarası kavramının aldığını öne sürer (Aktulum, 2000:57). Bu tanımıyla birey ve özne kavramını kopuk ve parçalı bir biçimde ele almış olur.

Metz'e göre bir filmi, o filmin sistemine yönelik bilgimiz olduğu için algılamayız, filmi algılamak bizi filmin sistemine yönelik bilgi sahibi yapar (Metz, 1991:32). Yeniden yapım olsun ya da olmasın, sinemada yönetmenin anlatı dünyasını inşa ederken diğer sinema filmlerinden ya da diğer sanatlardan yararlanması sık gerçekleşen bir durumdur. Filmde yapılan göndermeler izleyici katılımını da beraberinde getirir, izleyiciyi etkin olmaya zorlar. İzleyicinin, başka bir eserle kurulan ilişkiyi anlaması veya kökenini bilmesi filmi izleyici için daha anlaşılır kılar.

Yeniden yazım sürecinde oluşan eser, kendinden önceki eserin kopyası değil farklı bir eser olmaktadır. Farklılaşan eserin algılanması ve metinlerarası ilişkilerin anlaşılması okuyucunun orijinal esere olan birikimi ile sınırlıdır. Okuyucunun edilgen değil etken olduğu bu yapı içerisinde metinlerarasılık belirli işlevlerle ve belirli tanımlarla açıklanır.

Alıntı, yapıtın filmdeki somut varlığını belirtir (Aktulum, 2000:94). Kullanımı bakımından incelendiğinde alıntı, başka bir esere ya da eser sahibine olan saygıyı, kimi zaman bir alay ya da eğlenceyi, kimi zaman da eser üzerine bir yorumu işaret eder. Alıntı tıpkı akademik metinlerde olduğu gibi sinemada da eserin oluşturacağı etkinin ya da duygu ve düşüncenin tanık göstererek desteklenmesi ve güçlenmesi olarak da işlev kazanabilir (Gökalp-Alparslan, 2007:17).

Gönderge, doğrudan alıntıyı tercih etmeden bir başka eseri ya da eser sahibini doğrudan ve ismen anmak olarak tanımlanabilir. Yapıtın içeriğinin değil, isminin anılması ya da yalnızca yazarın veya eser sahibinin isminin anılması olarak görülür (Aktulum, 2000:102). Gönderge kullanımı, alıntıdan farklı olarak tanık göstermeyi değil de daha çok diğer eser ile arasında bir ilişki kurma ve izleyicinin bu ilişkideki anlamsal karşılığı ya da uyumu yakalamasını sağlama olarak işlev kazanır.

Kristeva göndergeyi metinlerarasılıktan ayırır. Gönderge, kolay tespit edilen ve metinden bağımsız olarak da tanımlanabilen tamamlanmış bir nesnedir. Metinlerarası ise “başka bir metinden alınan sözcelerin metin uzamında kesişerek tarafsızlaşması” olarak tanımlar (Aktulum, 2000:44).

Anıştırma, bir düşünceyi ya da yapıtı açıkça belirtmeden ima yoluyla anmak, çağrıştırmak; doğrudan anmadan belirtmek veya sezdirmek olarak tanımlanabilir (Gökalp-Alpaslan, 2007: 18). Çağrışım yaratma olarak da düşünülebilen anıştırmanın kullanım alanı geniştir: film, resim, müzik eseri veya dini, siyasi hemen her şeye yapılabilir görülür (Aktulum, 2000:108). Anıştırma da tıpkı gönderge gibi iki eser arasındaki yakınlaşma olarak işlev kazanır. Anıştırma, gönderge ve alıntı gibi eser içerisinde belirgin değildir, izleyicinin farkına varması daha yüksek dikkat ve birikim gerektirir.

Parodi, başka bir eserin ve eser sahibinin anlatısını, üslubunu ya da geldiği ekolü deforme ederek alaya alma ve gülünçleştirmesidir. (Gökalp Alparslan, 2007:17) Parodide yeni bir metin yaratmak için eski bir metin örnek olarak alınır ve anlamsal ve anlatsal bir dönüştürmeye uğrar. Parodide de aynı şekilde izleyicinin parodik unsuru keşfetmesi için kaynak esere dair bilgisinin olması gerekir, bu keşifle parodi anlam kazanır.

Aktaş, çağdaş parodilerin metinler arası benzerliklerden çok farklılıkları vurgulayarak bir tür eleştiri yaptığını belirtir. Bunu yaparken de karşıt anlamları kullanarak ironi yoluna gidilir. Çağdaş eserler anlamları ironi yoluyla yıkarlar (2019:19). Temel metne dair bir veya birkaç kodu kıran metinleri parodi konumunda değerlendirebiliriz. Filme eklenen ve eleştiri içeren unsurlar komedi unsuru gibi görüldüğü için parodi özelliği desteklenmektedir.

Pastiş, bir sanatçının ya da bir ekolün özelliklerini veya dilini temel alarak yeni bir eser ortaya koymak olarak tanımlanır. Pastiş, parodi gibi eserin doğrudan dönüştürülmesi değildir, eserin biçimi taklit edilir ve yansıtılır. Aktulum’un deyişiyle “Film, başka filmin/filmlerin biçimini taklit ettiğinde öykünme yani pastiş işlerlik kazanır” (2018:76). Bu yöntemin temelinde de alıntı ve anıştırmada olduğu gibi temeldeki esere bir saygı ve değer verme vardır. Yönetmen

bu temel eseri hatırlatarak bir güncelleştirme yapmayı hedefler. Bu yöntem sinemada sinematografik benzerlikler olarak kullanıldığında daha gözle görülür bir hale gelir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YENİDEN YAPIMLAR VE CİNSİYET TEMSİLLERİ ÜZERİNE FİLM ANALİZLERİ

Ghostbusters (1984) ve *Ghostbusters* (2016) filmleri gişedeki başarıları açısından birbirleriyle benzerlik göstermeseler de kendi dönemlerinin en çok konuşulan filmleri arasında olmaları iki film için de geçerli bir durumdur. Bu filmlerin bir diğer özelliği de ikisinin de vizyona girdikleri yılda ABD Başkanlık Seçimlerinin yapılmış olmasıdır. 1984 yılında Soğuk Savaş döneminin Cumhuriyetçi Başkanı Ronald Reagan ikinci kez seçim kazanırken, 2016 yılında da yalnızca Cumhuriyetçi-Demokrat mücadelesi olarak değil, bir kadın-erkek çekişmesi olarak da yorumlanan Clinton-Trump yarışı gerçekleşmiş ve Donald Trump seçilmiş başkan olmuştur. İki film de tıpkı Kirel'in "Neden şimdi?" (2018:424) sorusunda örnek verdiği ve Obama döneminde Disney'in ilk siyahi prensesinin yer aldığı filminin çekilmesi gibi yine ABD siyasi ortamından etkilenen iki yapım olmuşlardır.

Analiz kapsamı dışında yer almasına rağmen değinilmesi gereken önemli bir konu, her iki filmin de post-modern anlatıları benimsemiş olmasıdır. Filmler kendinden önceki filmlere atıflar ve göndermeler yaparken bir yandan da çeşitli genreların özelliklerini de barındırmaktadırlar. Komedi ve bilimkurgu öğelerinin daha çok ön plana çıktığı filmlerde yer yer korku ve western öğelerine, yer yer detektif filmlerine benzer soruşturma öğelerine rastlamak mümkündür.

Filmlerin bir diğer ortak özelliği, ABD'nin en vitrin şehirlerinden biri olan New York'ta geçmeleri ve New York'u tanıtmaya misyonunu da bir yandan üstlenmeleridir. Bunu yaparken şehrin silüetini oluşturan ünlü mekanlarla birlikte üniversite ve kütüphane gibi özel ya da kamusal kurumları kullanırlar. Bu vitrin şehrin yok olma veya istilaya uğrama korkusu, sayısız filmde ele alınmıştır. Dünyayı tehdit eden varlıkların bu filmlerde New York üzerinden istilaya başlaması, New York'un bir dünya şehri olduğu, daha da ilerisini düşünersek adeta dünyanın başkenti olduğu yönünde bir tür algı oluşturmaya hizmet etmektedir. Orijinal yapımın çekildiği 1984 yılında bu yok olma korkusu Soğuk Savaşla bağdaştırılırken, 2016'da bu durum 9/11 sonrası terör ve göçmen korkusuyla bağdaştırılarak yorumlanabilir.

Filmleri incelerken birinci bölümde temsil üzerine yapılan kuramsal çalışmalarla birlikte toplumsal cinsiyetle ilgili kavramlar kullanılacaktır. Feminist ve Queer kuramlar ve bunlara yöneltilen eleştirilere de yer verilecektir. Aynı zamanda özdeşleşme, temsilin kalitesi ve

merkeziliği, azınlık temsilleri ve tokenizm ile ilgili bulgular da incelenecektir. İkinci bölümde yer verilen klasik kahraman kavramı ve yeniden yapımlar üzerine yapılmış olan çalışmalarla birlikte filmlerin siyasi yönü de vurgulanacak, bir yandan da Hollywood sektörünün pazarlama ve propaganda yöntemleri ile ilgili bulgulara da değinilecektir. Yeniden yapımların temelinde yer alan metinlerarasılık üzerine belirlenmiş bir dizi temel kavram da analizde yer alacaktır.

3.1. *Ghostbusters* (Reitman, 1984) İncelemesi

Ghostbusters (Reitman, 1984) bir kütüphanede başlar. Filmde bir hayaletle karşılaşan ilk kişi kütüphane görevlisi kadındır. Bu ilk sahnede korku öğeleri kullanılmıştır. Kadın hayalet tarafından kovalanır fakat hayaleti hiç görmeyiz. Bunun yerine birkaç kitabın ve kâğıdın havada uçtuğu seyirciye verilir.



Görsel 3. 1 Açılış sahnesi ve "mağdur" kadın

Kadın sahnenin sonunda hayaleti görür fakat bu görüntü seyirciye verilmez. Kadraj kadının bakışındadır fakat baktığı yerde ne olduğu henüz belirsizdir. Korku filmlerini inceleyen Williams'ın (1984:563) belirttiği gibi kadının bakışı, mağduriyeti ile özdeşleşmiştir. Bu sahnenin hemen ardından filmin adı, logosu ve meşhur şarkısı gelir.



Görsel 3. 2 Con Artist Venkman

Hemen ardından gelen sahnede negatif koşullanmanın altıncı hisse etkisini deneyen Venkman'ın, aslında deneyde üçkağıt yaptığı sahneyi görürüz. Burada Venkman'ın *con artist* yönünü ve kadın öğrenciye karşı flörtöz tavırlarını da görürüz. Venkman, filmin devamında da sık sık göreceğimiz gibi basit övgülerle kadın öğrenciden bir buluşma koparmaya çalışmaktadır. Bu durum, kütüphanedeki vakanın bildirilmesiyle yarıda kalır.

Henüz kahramanın sihirli dünyasına atılmamış olan Venkman, hayaletlere olan inancı hala zayıf olduğu için kütüphaneye geldiğinde çeşitli ölçümler yapan Egon ile dalga geçer. Ardından mağdur kadınla konuşurlar.



Görsel 3. 3Venkman'ın "psikoterapisi"

Venkman'ın kurbanı yaklaşımı da hayaletin varlığına doğrudan inanmaktan ziyade öncelikle herhangi bir ilaç kullanıp kullanmadığı ya da regl döneminde olup olmadığı gibi sorular sormaktan ibarettir. Bu sahnede, kurbanın yatışı ve Venkman'ın tepesinde dikilmesiyle, seyircinin gözündeki alışlagelmiş psikolog-danışan ortamına benzer bir ortam yaratılmıştır. Tek fark Psikoloji ve Parapsikoloji doktorası olduğunu bildiğimiz Venkman'ın danışanına şüpheyile yaklaşmasıdır.



Görsel 3. 4 İlk Hayalet

Ekibin hayaleti aramaya başlar ve bu kez kütüphaneci kadının aksine hayaleti onların gözünden görürüz. Hayalet kitap okuyan bir kadındır. Venkman'ın şüphesiyle yaklaştığı kurban gibi belki de bir zamanlar burada çalışmış olan bir kadındır.



Görsel 3. 5 İlk Temas

Çok geçmeden kitap okuyan kadının bir yaratığa dönüştüğünü görürüz. İnsansı formu kalır fakat yine de ekibi kaçırmaya yetecek kadar korkutucu bir hale bürünmüştür. Burada kadının verdiği benzer bir tepki veren ekibin kaçtığını da görürüz. Fakat bu sahne en baştaki gibi korkudan ziyade komedi öğeleriyle inşa edilmiştir. Ekibin, kütüphaneci kadını gibi donakalmak yerine harekete geçerler ve kaçmaya başlarlar.



Görsel 3. 6 Otorite figürü olarak üniversite dekanı

Okula döndüklerinde filmin ilk “otorite” karakteri olan dekanı görürüz. Yaptıkları sebebiyle bütçe artışı bekleyen ekibi okuldan kovan dekanın iktidarı, beden dili ve buyurgan tavırlarıyla aktarılır. Otoriteye başkaldırı cezalandırılır fakat burada otorite bir negatif figür olarak gösterilir. Ryan’ın (1997) altını çizdiği güçlü otoritenin olumsuz ve tehdit edici bir kavram olduğu burada seyirciye aktarılır. Bu aktarım filmin ilerleyen dakikalarında da devam edecektir.

Bu sahneden sonra ne yapacaklarını, zira artık akademide kendilerine yer bulamayacaklarını düşünen ekibe çözüm fikri Venkman’dan gelir: kendi işlerini kuracaklardır. Hemen ardından girişimci ruhlarıyla bankadan kredi çeken ekibimizi görürüz. Bu hamleleri bize Ryan’ın altını çizdiği, dönemin liberal Amerikan toplumunun girişimci ve özgürlükçü ruhunu ve bankalara olan bağımlılığı gösterir (1997:353).



Görsel 3. 7 İtfaiye Binası

Kendilerine bir ofis kiralamak isteyen ekip için Ray’in yapmış olduğu fedakarlığa da burada şahit oluruz. Ray annesinden kalan evi ipotek ettirmiştir. Artık bir itfaiye binasını kiralayacak kadar paraları vardır ve burada yaşayacaktır. İtfaiyecilik günümüzde olduğu gibi o dönemde de erkeklerle özdeşleşmiş bir meslektir. Madencilik gibi kadınların hiç çalışmadığı bir alan olmasa da kadın itfaiyeci günümüzde bile yok denecek kadar azdır. Burada toplumsal cinsiyetin cinsel kimliklerle özdeşleştirdiği mesleklerden birinin tezahürünü görürüz.



Görsel 3. 8 Dana ve Louis

Dana'yı ilk gördüğümüz sahnede ellerinde alışveriş poşetleri ile evine girmektedir. Eviyle ilgilenen bir "ev hanımı" ya da "çalışan kadın" profili burada bir nebze inşa edilir. Dana'nın genel olarak çizdiği profil Marshall'ın (1999) değindiği feminen rollere uyumludur; uyumlu, sevecen, bağımlı, güçsüz ve kabullenici, edilgen bir karakter profilidir. Hemen ardından filmde klişeleştirilen ilk figürümüz olan Louis'i görürüz. Louis'in Dana'ya olan ilgisi bu sahneden bellidir. Louis çok konuşur ve gereksiz detaylar vererek Dana'yı sıkır. Louis'in Dana'ya göre çok ufak cüssesi, sahnedeki konumu ve sürekli Dana'nın peşinde koşturması, Dana'nın Louis konuşurken gülmek için kendini tutması gibi detaylarla Louis çocuksulaştırılarak ve klişeleştirilerek bir komedi ögesi olarak kullanılır.



Görsel 3. 9 Reklamlar

Dana, Avcılar'ı ilk kez televizyonda görür. O dönemde evlerin vazgeçilmez bir parçası olan televizyon, girişimci ekibimiz için ideal bir fırsat kapısıdır. Dana ise şimdilik bu alışılmışın dışında ekibi ciddiye almaz.



Görsel 3. 10 Dana'nın İlk Teması

Dana'nın tek karakter olduğu bu sahnenin devamında, kadın karakterin bakışı yine mağduriyetle özdeşleşir. Kendisine musallat olan kötücül karakter, evdeki düzeni bozarak Dana'yı korkutmaya başlar. Burada Dana'nın olan bitenlere karşı bakışı korku ve şaşkınlıkla doludur. Sahnede ayrıca bir *foreshadowing*, yani hikâyenin ilerisi için verilen bir ipucu görürüz: kendi kendine patlayan yumurtaların hemen yanında Stay Puft Marshmallow Man marka şekerlemeler durmaktadır. Marşmelov, Amerikan kültüründe önemli bir yeri olan ve sayısız filmde gördüğümüz bir atıştırma ürünüdür. Burada aynı zamanda kültürel bir ürün yerleştirme yapılarak Amerikalıların bu "yöresel" lezzeti bir kez daha dünyaya tanıtılmıştır.



Görsel 3. 11 Dana'nın mağdur bakışı

Dana'nın buzdolabının içindeki Zuul'u gördüğünde verdiği tepki ise saf korkuyla bezenmiştir. İlk sahnede kütüphaneci kadının aksine bu kez Dana'nın bakışının karşılığı olan Zuul'u görürüz fakat Dana'nın tepkisi kütüphaneci kadınla aynıdır. Şimdi Dana'nın, televizyonda ilk gördüğünde pek umursamadığı Hayalet Avcıları'na gitmek dışında bir çıkar yolu yoktur. Dana'nın bu sahnede gördüğü manzara, filmin antagonisti Gozer ile Hayalet Avcılarının

karşılaşacağı mekânın minyatür bir kopyasıdır. Bu özelliği ile sahnenin bir foreshadowing olduğu söylenebilir.



Görsel 3. 12 Janine'e ilk "bakış"

Filmin ikinci kadın karakter Janine'i ilk kez çalıştığı alanda görürüz. Aslında Janine'i film boyunca hep burada görürüz. Yine toplumsal cinsiyet bakımından kadınlarla özdeşleşmiş olan bir mesleği icra eden Janine, sekreter klişesine uygun şekilde giyinmiş ve gözlük takmıştır. Venkman'ın kendisine yaklaşımı buyurgandır, "hiçbir şey yapmıyorsan bile bir şeyler yaz, sana para veriyoruz" diyerek üstünlüğünü esprili bir yolla belli etmeye çalışır. Janine'in ciddi ve soğuk karakterini de burada görürüz. Venkman'ın bizler için kritik olduğunu düşündüğüm repliği de hemen ardından gelir: "Bana bakma, gözlerin kocaman!". Kadının bakışının Williams'ın (1984) vurguladığı gibi parodileştirilmesinin ama bir yandan da hala tehdit olarak görülmesinin bir örneğidir.



Görsel 3. 13 Janine ve Egon

Sahnenin devamında Irigaray'ın (1895) bahsettiği "temsil fetişi"ne vurgu yapabiliriz. Her ne kadar ciddiyeti ve giyimiyle cazibesi büyük ölçüde yok edilmiş de olsa Janine bir tür sekreter

fantezisine benzeyen bir sahnenin nesnesi olur. Egon masanın altından çıkar ve Janine “çok becerikli ellerinin olduğu” övgüsünü yapar. Tabii ki burada ima edilenin aksine, Egon sadece bir şeyleri tamir etmektedir. Sahnenin devamında da Janine’in övgüleri devam eder ama Egon kayıtsız kalır.



Görsel 3. 14 Venkman ve Dana'nın ilk karşılaşması

Dana'nın ofise ilk kez teşrif ettiği sahnede, “kadın” görmüş Venkman'ın arkadan adeta uçarak gelmesi filmde komedi unsuru sahnelerden biridir ama yine Venkman'ın indirgemeci ve flörtöz yönünü bize göstermiş olur. Janine de bu tavırların farkındadır fakat gözlerini devirmekle yetinir. İki kadın karakterin film boyunca karşılaştığı tek sahnede Dana bir kurban olarak yardım istemek için gelmişken, Janine de toplumsal cinsiyetin kadınla özdeşleştirdiği mesleğini icra ederek ona yardımcı olmaktadır.



Görsel 3. 15 “Hasta” Dana ve kayıtsız Venkman

Ekibin Dana'ya yaklaşımı da tıpkı kütüphaneci kadındaki gibi olur. Önce kafasına reseptörleri bağlayıp zihinsel bir problemi olmadığını öğrenmeye çalışırlar. Dana deli muamelesi gördüğünü düşünerek kendisini savunmaya çalışır. Venkman'ın tavrı yine değişmez. Dana'nın görüş alanında olmayan bir karede ona olan ilgisini gözlerini devirerek belli eder. Dana'nın ne anlattığı, söylediği, hayatının tehlikede olması gibi gerçekler çok da umurunda değildir. Venkman için önemli olan görünüşüdür.



Görsel 3. 16 Fallik bir sembol olarak P.K.E

Venkman Dana'nın evine gittiğinde onu etkileme seremonisine devam eder. Elinde sözde ölçüm yaptığı cihazı fallik bir sembol gibi tutuşu dikkat çekicidir. Bu tavırlarının bilim adamından ziyade şaklaban gibi olduğu Dana'nın da dikkatini çeker. Sahnenin devamında etrafı kolaçan eden Venkman tabii ki Dana'nın bahsettiği gibi bir tehditle karşılaşmaz. Ardından Dana'ya olan ilgisini daha çok belli eder, bu ilginin sonunda aşkını ilan eden Venkman ciddiye alınmaz ve evden gönderilir.

Bu sahnede dikkat çeken bir diğer nokta, daha önce Dana'yı korkutan bir manzaranın yer aldığı buzdolabında, bu kez bir buzdolabında olması gereken sıradan gıdaların yer almasıdır. Bu gıdalar arasında en ön planda duran ise Coca-Cola'dır. Coca-Cola, Amerikan kültürünün dünya pazarlarına en çok mal olmuş ürünlerinden biridir. Bu kültürel ürün yerleştirmenin bir diğer işlevi de filmin yapımcısı olan ve şu an Sony'nin elinde bulunan Columbia Pictures'ın o yıllarda Coca-Cola Company'nin elinde olmasıdır.



Görsel 3. 17 Sekreter

Ekip üyelerini çalışmak dışında ilk kez bir arada gördüğümüzde, yine itfaiye istasyonunun üst katında Çin Yemeği yemektedirler. Burada yine iş konuşulur, güçlü bir duygu paylaşımı olmaz. Buna paralel olarak Janine’i yine masasının ardında çalışırken görürüz. Tekrar eden bir temsille Janine yine üstüne yapışmış olan sosyal konumundadır. Bu kez ekip, Janine’in sevinç dolu çığlıkları eşliğinde ilk gerçek “işini” alır.



Görsel 3. 18 Ecto-1’in üzerindeki logo

Daha önce açılış sahnesinin hemen ardından non-diegetic olarak gördüğümüz filmin ve ekibin meşhur logosunu, bu kez ilk kez filmin içinde, Ray’in satın aldığı eski bir ambulanstan dönüştürdüğü ekip arabasının üzerinde görürüz.



Görsel 3. 19 İlk Görev

Çağırıldıkları otele girer girmez bir kadın, Venkman’ın dikizci bakışlarına maruz kalır. Venkman’ın Janine dışında hemen her kadına karşı tutumu ve bakış açısı buna benzer. Hemen ardından otel görevlisi tarafından karşılanırlar ve durum kendilerine izah edilir. Devamındaki sahnede otel sakinlerinden biri ekibe “Kozmonot musunuz?” sorusunu yöneltir. Sıradan bir orta sınıf birey olarak görünen bu adamın, sıra dışı giyimli ekibe yönelttiği bu soru, filmin

çekildiği dönemde, 1984 yılında Reagan yönetimiyle birlikte kızışan Soğuk Savaş ortamına dair bir yansıma olarak yorumlanabilir. Sıra dışı ve New York'a ait değil gibi görünen bu adamları, o dönemde öcüleştirilen Komünizm ile özdeşleştirmesiyle ilintilidir.



Fotoğraf 3.22 "Mammy"

Ekip hayaleti ararken yanlışlıkla bir oda servisi görevlisine ateş ederler. İlk defa ellerindeki aleti kullanan ekibin ateş ettikleri görevli, siyahi bir kadındır. Bogle'nin siyahilerin temsili sınıflandırmasına göre (1973) kadın "mammies" denen gruba benzemektedir.



Görsel 3. 20 Venkman, Slimer'a karşı

Hayaletle ilk teması kurdukları sahne, filmin ilk POV (Point-of-View, Bakış Açısı) çekiminin olduğu sahnedir. Hayaleti direkt Venkman'ın gözünden görmeyiz ama Venkman'ı direkt hayaletin gözünden görürüz, yani Venkman kameraya bakar. Bu sekans da korku filmi öğeleriyle bezenmiş bir andır fakat gerek hayaletin görünümü gerekse Venkman'ın verdiği tepki, sahnenin güldürü yönünü daha çok ön plana çıkarır. Bu yönüyle karakterlerin ilk kez bir hayaletle temas kurdukları kütüphane sahnesine benzemektedir.



Görsel 3. 21 Dana ve Sabah Sporu

Dönemin yıldız aktrislerinden biri olan Sigourney Weaver tarafından canlandırılan Dana, ekibin artan şöhretine ilk kez tanık olduğunda spor yapmaktadır. Bu sahneyi yine dönemin güzellik algıları çerçevesinde kadına yüklenen ideal vücut tipini sağlamaya çalıştığı yönünde yorumlamak mümkündür. Avcılar'ın şöhretinin artması bir dizi çapraz kurgu sahnesinde geçen televizyon haberleri, röportajlar ve gazete sayfaları ile verilir. Bu sırada Avcılar'ın sık sık ava çıktığını da görürüz.



Görsel 3. 22 Ray'in rüyası

Tüm bunların arasında Ray'in çok ilginç bir sahnesi yer almaktadır. Normalde filmin kurgusu doğrusaldır, herhangi bir flashback (geriye dönüş) ve flashforward (ileri sıçrayış) yer almadığı gibi, karakterlerin içsel dünyalarını ya da düşüncelerini görsel olarak yansıtan bir sahne de göremeyiz. Fakat bu sahnede filmin genel işleyişinin dışında bir durum vardır. Ray, ofisin üst katındaki yatakhanelerinde uyurken, bir tanrıçayı andıran hayaletle ilişkiye girdiği bir rüya görür. Venkman'ın aksine Ray'in herhangi bir kadına ilgisini film boyunca görmeyiz, yalnız bu sahnede ekibin hayaletler konusunda en idealist ve en fedakâr karakteri Ray'in hayal dünyasını besleyen şeyin aslında akademik olarak çalıştığı paranormal olayların kabul edilmesi

ya da şöhretin ötesinde çok daha ilkel bir arzuya dayanmaktadır. Hayaletleri zapt etme, yakalama veya hapsetme arzusu artık Ray için erotik bir hale gelmiştir.



Görsel 3. 23 Winston ekibe katılıyor

Ekibin yeni üyesi Winston, filmin ikinci yarısında karşımıza çıkar. Murray'nin oynadığı Venkman karakterinin filmin senaryo aşamasında bir diğer siyah aktör Eddie Murphy tarafından canlandırılması düşünülmüş fakat Murphy yerine Murray filme dahil olmuştur. Winston karakterinin siyah bir oyuncu tarafından canlandırılmasında bunun etkili olduğu tam olarak belirtilmese de filmin yapım ekibi tarafından ima edilir (Volk-Weiss, 2019). Winston karakteri, filmdeki tokenizmin bir örneğidir. Filmde diyalogu olan, konuşan tek siyahtır. Ernie Hudson, senaryonun ilk haline göre Winston'ın çok daha geç filme dahil olduğunu ve birçok diyalogunun kesildiğini belirtmiştir (Volk-Weiss, 2019). Tek başvuran olduğu için doğrudan kabul edilir ve hemen işe başlar.

Venkman ikinci kez Dana ile görüştüğünde sahne Dana'nın perspektifinden başlar. Uzun bir aradan sonra Dana'nın yanına gelen Venkman bu kez farklı bir muamele görür. Dana ilk tanışmalarında Venkman'ı evden kovmuştur fakat artan şöhretinin de etkisiyle Dana artık Venkman'a karşı ilgi duymaktadır. Venkman ise değişmemiştir. Öncekine benzer tavırlarla Dana'dan randevu koparır.



Görsel 3. 24 "Sigara"

Filmde karakterlerin devamlı sigara içmeleri de gözden kaçmayan bir durumdur. İçtikleri sigaranın markası belli olmasa da özellikle ava çıktıkları ya da avdan döndükleri sahnelerde karakterlerin sigara içtikleri tekrar tekrar görürüz. Bu ürün yerleştirme yöntemi dönemin çalışan orta sınıfının kendilerine yakın hissedecekleri karakterler inşa etmek için atılmış bir adım gibi görünmektedir. 1930-1950’li yıllarda sigara şirketlerinin reklam kampanyalarında doktorları ve fizikçileri kullanması ve bu meslek gruplarına mensup kişilerin sigarayı önerdiklerini iddia etmeleri sık rastlanan bir durumdur. Bu tarz pazarlama yöntemleri ABD’de uzun zaman önce yasaklanmış olsa da filmde aynı meslek erbablarının sürekli sigara ile görülmesi benzer bir pazarlama stratejisinin izlerini taşımaktadır.⁴

İstasyona geri döndüğünde Venkman Janine’in iş yoğunluğu ile ilgili şikayetlerine bu kez de temizlik elemanı olarak başka yerde iş bulmasını önererek karşılık verir. Venkman ve Janine arasındaki bu benzer sahneler Butler’ın (2014) tekrar eden normların toplumsal cinsiyeti yeniden inşa etmesi gibi sürekli olarak tekrar ederek aralarındaki ilişkiyi tekrar inşa eder.

Filmin insan antagonisti olan Walter Peck ile bu sahnede karşılaşılır. Peck, Çevre Koruma’dan geldiğini belirterek hayaletleri depoladıkları bölümü görmek ister. İktidarı temsil eden bir figürle ikinci kez karşılaşmaları burada olur. Venkman bu isteği reddeder.

Louis’in Dana’nın katılacağını düşünerek verdiği partiye Dana katılmaz. Louis partide sadece kendisinin önemseydiği garip detaylar vererek misafirleri sıkımsa başlar. Okula yeni başlamış bir çocuğun ebeveynlerine okuldaki önemli ya da önemsiz tüm detayları anlatması gibi, Louis

⁴ Konuyla ilgili daha detaylı bilgi için : Gardner, M., & Brandt, A. (2006). "The Doctors' Choice Is America's Choice". American Journal Of Public Health, 96(2), 222-232. doi: 10.2105/ajph.2005.066654

parti için aldığı atıştırma malzemelerini nereden aldığını anlatıp durur. Burada Louis'in maruz kaldığı çocuklaştırma da tekrar ederek devam eder.



Görsel 3. 25 Dana'nın ele geçirilmesi

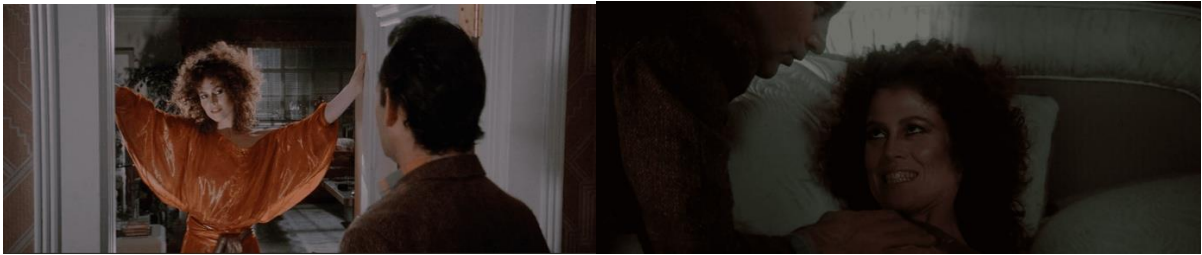
Dana'nın ele geçirildiği sahnede bakış bir kez daha mağduriyetle birleşir. POV çekimde Dana'nın sürüklendiği odaya bakışını görürüz. Burada Zuul'un kolları tarafından tutulması bir tecavüz anına benzemektedir. Dana bir odaya sürüklenerek ele geçirilmesi, Foucault'nun cinsellik ve iktidarın birlikte gelişen iki unsur olduğu biyo-iktidar kavramını hatırlatmaktadır (Foucault, 2003).



Görsel 3. 26 Louis'in ele geçirilmesi

Louis'in ele geçirildiği sahne daha çok bir gasp anına benzer. Louis'in bakış açısından Vinz'i görürüz fakat burada duygudaşıktan ziyade bir tür acıma duygusuyla sempati kurulmaktadır. Kalabalık bir restoranın önünde bu saldırıya uğrayan Louis'i etraftaki kimse umursamaz.

Louis'in maruz kaldığı çocuklaştırma ve önemsizleştirme gibi kavramlar aslında film içerisinde farklı şekillerde yorumlanabilir. Eğer Louis'i standart bir beyaz yakalı olarak ele alırsak, ekip üyeleri gibi girişimci ve risk alan bir yapıda olmadığı için kendisinin farklı ve öteki olarak çizildiği yorumunu yapmak mümkündür. Diğer yandan kendisinin ekip üyelerinin aksine akademik bir kişilik olmadığı yönünde yorum yaparak elitist bir bakış açısıyla çizildiği de söylenebilir. Ekip üyelerinin girişimci ruhunun ön planda olduğu birden fazla sahnenin yer aldığı ve aslında kendilerinin de akademi yapısına pek uymadıklarını düşününce ilk yorum daha makul görünmektedir.



Görsel 3. 27 Baştan çıkarıcı olarak "Dana"

Venkman Dana'nın yanında gittiğinde yaşadığı değişimi hemen fark eder. Dana artık Campbell'ın mitlerinde ve Kahramanın Yolculuğu'nda (1949) belirttiği kavramlardan bir olan "Women as a Temptress" yani Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın haline bürünmüştür. Dana artık benliğini ve kimliğini tamamen kaybetmiştir. Venkman'ın üzerine atlayarak onunla birlikte olmaya çalışır fakat o ana dek gördüğü her kadına benzer tavırla yaklaşan Venkman Dana'nın bu halinden faydalanmak yerine onu sakinleştirmeye çalışır. Tıpkı *Exorcist* (1973) filmindeki

gibi yatakta yatan Dana kendisinden Zuul olarak bahseder. Dana'nın ses tonu ve konuşma şekli göz önünde bulundurulduğunda bu sahnenin bir *Exorcist* (1973) pastişi olduğu söylenebilir. Film bir komedi filmi de olsa bu durum komedi unsuru olarak kullanılmamaktadır, bu yüzden parodi denemez. Dana artık Nulman'ın (2014) belirttiği “Kurtarılmayı Bekleyen Kadın” figürünün de yerini tutar.



Görsel 3. 28 Egon ve Janine

Polis tarafından kendilerine getirilen Louis'i inceleyen Egon ve Janine arasında yeniden bir yakınlaşma olur. Louis burada gelişim dönemindeki bir çocuk gibi sürekli bir şeyleri tutup Egon'a uzatmaya başlamıştır. Artık çocuklaştırma iyice belirgin hale gelmiştir. Janine ise sekreter kimliği dışında bir de *love interest* (Nulman, 2014) konumuna gelmeye başlar. Yalnız burada Egon'ın tam anlamıyla karşılık verdiğini göremediğimiz için erkek karakterin *love interest*'i olduğunu söylemek tam olarak doğru olmaz, daha çok platonik bir ilgi olduğunun altını çizmek gerekir. Janine'in karşılık bulamamasının sebebi çekiciliğinin törpülenmesinin yanında Egon'ın da cinsel yönünü hiç göstermeyen bir karakter olmasının da etkisi vardır.

Filmde erkek karakterler arasında duygu paylaşımının olduğu tek sahne Winston ve Ray'in arabadaki sahnesidir. Winston ekibin geri kalanının aksine bir üniversite profesörü de değildir. Ekibe ilk katıldığında tek ilgilendiği şey para gibi görünmektedir; tüm bu paranormal olaylara da eğer maaş çeki sabitse inanabileceğini belirtir. Ekibin geri kalanının da Winston'a karşı tutumu daha mesafeli olmuştur, zira kendisi uzun süredir arkadaşları değildir. Paranormal olaylarla ilgili “bilimsel” verileri de kendisiyle paylaşırken, bu konuda uzmanlığı olmadığını biliyor gibi görünerek mümkün olduğunca basite indirgenmiş, adeta bir çocuğa anlatır gibi anlatırlar.

Winston'ın ekipte öne çıkan bir diğer özelliği ise inançlı bir birey, bir Hristiyan olmasıdır. Grupta Winston dışında hiçbir eleman dini inançlarından bahsetmez, özellikle Ray dinleri sadece birer efsane olarak görmektedir ve Winston kendisiyle bu yüzden ufak bir sürtüşme yaşar. Winston ölümlerin ortalıkta gezinmesini de paranormal bir olay olarak tanımlamak yerine dini inançlara dayandırarak bir “Kıyamet Günü” yorumu yapar.

Filmdeki “öteki” kimliklerinin büyük bir kısmı, filmin tek siyah karakterine yüklenmiştir. Ekibin tek siyah üyesi filmde geleneksel, az bilgili, en büyük derdi geçim ve para olan bir karakter olarak çizilmiştir. Üniversite mezunu değildir. İnançlı, Hristiyan bir bireydir. Tüm bunlara rağmen Winston karakteri siyahilere yüklenen stereotipler çerçevesinde oluşan bir karakter değildir. Ekibin diğer üyelerinden farklı olarak çizilmiş ve bahsi geçen öteki kimlikler kendisinde toplanmış olsa da bu özelliklerin hiçbiri siyah bireylerle özdeşleştirilen özellikler değildir. İnançlı, üniversite mezunu olmayan ve sadece maaş çekini düşünen bir adam herhangi bir ırktan veya milletten olabilir. Burada önemli olan sadece toplumsal konum olarak diğer karakterlerden farklı bir temelden gelmesi ve daha önce belirttiğim gibi Eddie Murphy yerine filmde siyah bir oyuncunun oynaması için seçilmesi ile bir token konumunda olmasıdır.



Görsel 3. 29 Tehditkâr otorite figürü Peck

Filmde yinelenen sahnelerden birinde, otorite figürü olan Peck'in tüm sistemi kapatarak hayaletleri şehre yeniden saldırdığı sahnede Louis yine bir çocuk gibi karşısındaki güçlü figürü “rol model” olarak alıp onun hareketlerini taklit eder. Öte yandan Çevre Koruma Dairesi'nin bir yetkilisi olan Walter Peck karakterinin bir antagonist olarak filmde yer alması bir yandan Reagancı bir anlayışla aşırı devlet müdahalesinin eleştirilmesine bir yandan da dönemin çevre sorunlarını dile getiren oluşumların itibarsızlaştırılmasına hizmet eder.

Ekip hapse düşmeden önce Dana'nın yaşadığı apartmanın Shandor Tarikatı denen bir tarikatın kurucusu olan Ivo Shandor tarafından inşa edildiğini öğrenir. Hapisteyken de bu binanın dış

dünyadan hayaletlerin gelmesine sebebiyet veren bir tür paratoner görevi gördüğünü fark ederler. Bu durum kadim New York şehrinin bir nevi yeraltı dünyasına hükmeden gizli tarikatların olduğuna yönelik bir tür mesajı içinde barındırmaktadır.



Görsel 3. 30 Nezarethane ve "ötekiler"

Filmde en çok siyahinin görüldüğü sahne nezarethane sahnesidir. Kolluk kuvvetlerinin bu tutumu da dönemin azınlık şartlarını göz önüne sermektedir. O dönemde bugün olduğundan çok daha fazla ayrımcılığa maruz kalan siyahilerin hapiste ya da gözaltına tutulan vatandaşların büyük kısmını oluşturduğunu da bu birkaç saniyelik karede bile görebiliriz. Belki de tokenizmin bile ötesine geçerek, filmin çekildiği yıllarda siyahilerin içinde bulunduğu toplumsal durumu en iyi anlatan kare de bu olmuştur. Bu sahnede haklarını arayan, telefon görüşmesi isteyen ve daha önce oraya düşmüş gibi davranan tek karakter de Winston'dır.



Görsel 3. 31 Birleşme

Kendisini "Gatekeeper" (Kapı Bekçisi) olarak tanıtan Dana'nın, kendisini "Keymaster" (Anahtarcı) olarak tanıtan Louis ile yüzleştiği sahnede Dana, yine Baştan Çıkarıcı Kadın konumunda, adeta bir birleşmeyi bekler gibi Louis'i beklemektedir. "Nitelikleri, güzelliği veya özlemiyle bir ölümsüzün eşi olmaya uygun olur. Sonra gökteki koca ona iner ve onu yatağına götürür -istese de istemese de" (Campbell, 1949/2017). Burada erotize edilen birleşme esasında iki karakterin de iradesi dışındadır. Louis her ne kadar film boyunca Dana'nın peşinde olsa da

artık Louis de Dana da kendileri değildir. Daha yüksek bir güç tarafından kontrol altına alınmıştı ve bu kontrol tıpkı Foucault'nun altını çizdiği gibi cinsellikle birlikte kurulur.



Görsel 3. 32 İlahi Güç

Karakterlerimiz polis merkezinden çıkıp Valinin huzuruna gittiklerinde Venkman, Peck için “this man has no dick” (bu adamın penisi yok) gibi münasebetsiz bir şaka yapar. Her ne kadar gerçekdışı da olsa ortamı geren bu şakanın, Hall'un (2017) vurguladığı “dil yolu ile anlam üretme” kavramı çerçevesinde Peck'in otoritesini sarsmak için kullanıldığını düşünmek mümkündür.

Bu sahnede dikkat çeken bir unsur da dinin ön plana çıkmasıdır. Valinin huzuruna gelen kardinalden Winston'ın bahsettiği “Kıyamet Günü” üzerine bilgiler alınır. Nitekim Valiyi en son ikna eden de diğerlerinden sıradan vatandaş olarak farklılaşan Winston olur. Ekip valiyi ikna edip şehri kurtarmak için serbest kaldığında din vurgusu yinelenir. Apartmanın etrafında toplanan kalabalığın arasındaki Hıristiyan ve Musevi din adamlarını ekip için dualar ederken görürüz. Klasik kahramanın arkasında ilahi bir destek ve güç vardır. Winston dışındaki karakterler dini yönleriyle ön plana çıkmasa da -hatta Ray doğrudan inançsız bir birey olsa da- bu destek filmin içine bir şekilde yerleşmiştir. Kahramanlar burada şehri yok etmeye çalışan kötücül bir güce karşı değil, aynı zamanda desteğini gösteren din adamlarının sapkın olarak nitelendirecekleri bir tarikata karşı mücadele edecektir. Burada New York'u gizli tarikatlarından ve bu tarikatlara karşı dinin mücadelesinden temel alan bir mesaj yer almaktadır.



Görsel 3. 33 Gozer the Gozerian

Ekip Gozer ile ilk karşılaştığında iki yanında ele geçirilmiş Louis/Vince ve Dana/Zuul'un şeytani köpeklere dönüştüklerini de görürler. Dana'nın bedeninin ele geçirilmesi, bir köpeğe dönüşmesi gibi olaylar, karakteri canlandıran Weaver tarafından yazar ve yönetmene önerilmiştir (Volk-Weiss, 2019). İlk önemli rolü olan *Yaratık* (1979) filmindeki rolüyle daha etkin bir karakteri oynayan Weaver'ın böyle bir öneride bulunması da dikkat çekicidir. Gozer'ın ilk kez görüldüğü ve daha önce Dana'nın buzdolabında foreshadowing olarak görünen mekân, Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filminde Moloch isimli makinenin bulunduğu mekana oldukça benzemektedir.

Filmin üçüncü kadın karakteri olan Gozer, filmin baş kötüsü (villain) olarak karşımıza çıkar. Gozer esasında cinsiyetsiz bir karakterdir; karakterlerimiz kendisini Sümer Tanrısı (tanrıça değil) olarak tanımlar ve "he/she" değil "it" zamiri ile kendisinden bahsederler. Fakat bir aktris tarafından canlandırılmakta (Slavitz Jovan) ve başka bir aktris tarafından (Paddi Edwards) seslendirilmektedir. Winston, kendisini ilk kez gördüğünde Gozer'ın bir erkek olduğunu zannettiğini belirtir. Gozer'in görünümü olabildiğince gender neutral ve kadınsı çekicilikten uzak çizilmiştir. Kısa saçlı ve vücudunun tamamını kaplayan yarı transparan bir kıyafete sahiptir. Sesi ise derin ve şeytanidir. Yine de karakterler kendisinin bir kadın olduğunu gözlemlerler. Venkman her zamanki hicivli diliyle kendisinden "piliç" olarak bahseder.



Görsel 3. 34 Stay Puft Marshmallow Man

Gozer kahramanlarımızla ilk karşılaştığı formla, kendilerini ve şehri yok etmek yerine, daha büyük bir forma bürünmeyi tercih eder. Bu form, Denizci Marshmallow Adam'dır. Gozer bu formu Ray'in çocukluk anlarından alır. Gozer insani özellikleri olmayan bir karakter olarak kadın temsiline ilişkin kıstasların bir nebze dışında kalsa da bir kadın olarak vücut bulması diğer karakterler tarafından küçümseme amaçlı kullanılan bir durum olmuştur. Karakterler için esas mesela şehre saldıran bir düşman olmasıdır ama onlar yine de bir kadın olması üzerine de çeşitli diyaloglar kurmuşlardır.

Bu sahnede dikkat çeken bir diğer nokta Marshmallow Adam'ın, buldukları binanın hemen yanındaki kilisenin üzerine basması ve Venkman'ın bu duruma oldukça sinirlenerek "Kimse benim şehrimde kilisenin üstüne basamaz" diye bağırmasıdır. Gozer'ın sapkın bir tarikatın inandığı bir tanrı olduğu ve ekibin arkasındaki dini destek de düşünülünce ekibin burada aynı zamanda kutsal değerlerin de savunucusu konumunda yer aldığı söylenebilir.



Görsel 3. 35 "Tam Güç!"

Devasa yaratığı yenmek için geçidi kapan olarak kullanma önerisi Egon'dan çıkar. Bunun için, daha önce yapmaktan kaçınmalarını ısrarla söylediği, silahlarının ışınlarını birleştirme fikrini ortaya atar. Çok tehlikeli de olsa ekip bunu gerçekleştirirler. Işınları birleştirdikleri karede ellerindeki silahları yine fallik birer sembol gibi tutarlar. Silahları tutuş şekillerinden beden dillerine kadar bu sahne adeta erilliğin sembolik bir dayanışması gibi görünür. Plan işe yarar ve Gozer'ı alt ederler.

Ekip, kömüre dönüşmüş kalıntıların arasından önce Dana'yı kurtarır. Ardından hem seyirci hem de ekip için ikincil öneme sahip olan Louis kurtarılır. Ekibin ödülü tüm şehrin desteğini ve güvenini kazanmak olurken Venkman da ödül olarak Dana'nın aşkını alır. New York halkı sevinçten çılgına dönerken Winston'dan "Bu şehri seviyorum.", sözü duyulur. Bu sahiplenme söyleminin özellikle ötekileştirilen bir karakterden duyulması bir tür politik doğruculuk hamlesi olarak yorumlanabilir. Son sahnede Janine'i de Egon'a sarılırken görürüz. Ekip bir arabaya binip uzaklaşırken, Louis'i arkada bırakırlar.

3.2.Ghostbusters (Feig, 2016) İncelemesi

Ghostbusters (2016) artık müze olarak kullanılan bir köşkte başlar. Bir rehberin köşkle ilgili anlattığı ürkütücü hikâyeyi turistlerle birlikte dinleriz. Turistler gittikten sonra orijinal yapımda olduğu gibi rehberin peşine bir hayalet dadanır. Yine aynı şekilde hayaleti görmeyiz, etrafta uçuşan nesnelere sınırlı kalırız. Bu ilk sahnede de tamamen korku öğeleri kullanılmıştır.



Görsel 3. 36 Açılış Sahnesi ve "mağdur" erkek

Rehber sahnenin sonunda hayaleti görür fakat bu görüntü de orijinal yapımdaki gibi seyirciye verilmez. Merak unsuru yaratılırken bakış yine Williams'ın (1984:563) belirttiği gibi mağduriyetle özdeşleşmiştir. Yani feminist eleştirmenlerin tekrar tekrar altını çizdiği eril anlatım yapısı sabit kalmıştır. Değişen tek şey mağdurun cinsiyeti olmuştur. Bu sahnenin hemen ardından filmin adı ve meşhur şarkısı gelir.

Filmin bu ilk sekansları orijinal yapımın bir pastışı olarak sayılabilir. Orijinal yapımla dalga geçmekten çok güncelleme çabası içerisinde. Bu güncelleme yalnızca sahnedeki kurban konumundaki kadının yerini erkek bir kurbanın almasıyla sınırlı değildir, aynı zamanda kütüphanenin yerini bir müze alır.

Üniversitedeki görev süresinin uzatılması için mücadele eden Erin'i boş bir amfide prova yaparken görürüz. Orijinal yapımdaki ekibin çalıştığı üniversitede çalışan Erin da okul yönetimi ile sorunlar yaşamaktadır. Aynı okulun kullanılması anıştırma türünde metinlerarasılıktır. Columbia University, Birleşik Devletlerin en prestijli okullarından biridir. Burada orijinal eserle bir yakınlaşma işlevi olarak kullanılmaktadır. Altı çizilen nokta Columbia University'nin özellikle Psikoloji ve Fizik gibi belirli bölümlerdeki yüksek prestijinin yinelenmesidir. Yeniden yapımın orijinal filmle aynı şehirde, New York'ta geçmesi de yine aynı işlevdedir.



Görsel 3. 37 Otorite figürü olarak dekan

Okul dekanının Erin'e olan baskısı beden dili ve sahne kompozisyonu ile de gösterilmiştir. Dekanın tutumu saldırgan, iğneleyici ve buyurgandır. Değnilmesi gereken bir diğer konu, dekanın Erin'in kıyafeti ile ilgili yorum yapmasıdır. Dekandan gördüğü baskının bir tezahürü olarak belki de kadınsılığını bastırmayı bir çözüm olarak görerek işe takım elbiseyle gelen Erin yine de kıyafetiyle ilgili imalı yorumlara maruz kalır. Çalışma hayatında toplumsal cinsiyetin yarattığı baskıyı ve bu baskının eğitim ve statüden bağımsız olarak her alanda var olduğunu bu sahnede gerçekçi bir biçimde görebiliriz. Hall'un (2017:13) Derrida'dan alarak altını çizdiği ikili karşıtlıklar arasındaki ast üst ilişkisi de Foucault'nun altını çizdiği iktidarın cinsellik ve cinsellikle oluşturulan kimlikler üzerinden var olması da Erin'in ve Dekan'ın sahnelerinde gözler önüne serilir.



Görsel 3. 38 R.I.P Harold Ramis

Sahnenin devamında orijinal filme yapılan ilk göndergeyi görürüz. Bu daha çok bir tür anma ve saygı işlevindedir, orijinal fimde Egon’u canlandıran ve 2014 yılında vefat eden Harold Ramis’in bir büstü okul koridorunda yer almaktadır. Bu büst, müdür odadan çıkarken sadece bir anlığına görünür. Model olarak Ramis kullanılmış olsa da filmin gerçekliğinde bu büst Egon’a ait değildir çünkü film orijinal yapımla farklı bir evrende geçmektedir.

Erin’in iş hayatında yükselişinin önündeki engelleri kaldırma çabası onu uzun yıllardır görüşmediği meslektaşı Abby’ye ve genç mühendis Holtz’a götürür. Abby ve Holtz ise standart güzellik algılarının dışındaki tarzları ve vücut yapıları ile karşımıza çıkarlar. Onlar da erkeklerle özdeşleşmiş mesleklerini icra ederken çalıştıkları okulun ücra bir bodrumunda faaliyetlerine devam etmektedirler. Burada da aynı şekilde üniversite dekanından dışlayıcı bir tavır görmektedirler. Bir başka deyişle “çalışan kadın” olarak gördüğümüz karakterlerimiz buldukları toplumsal alanlarda kabul görmeyen ve dışlanan karakterler olmaya devam etmektedirler. Fakat bu kez karikatürize edilmezler ve buldukları alanda var olma çabaları seyirciye gösterilir. Bu da duygudaşlık yapısının (Smith, 1994) kurulmasında önemli rol oynar. Yani ilk filmde bu yana geçen 32 yılda toplumda kadına gösterilen tavırda pek bir değişiklik olmadığını, çalışan kadının yine toplumsal alanda ötekileştirildiğini gözler önüne serilirken bu kez kadın karakterlerle seyirci arasında sempatik bağlar kurulur.

Ekip ilk gözlemlerini yapmak için filmin başındaki köşke gider. Orijinal yapımdan farklı olarak hayaletle karşılaşan genç rehber korkmuş görünmektedir fakat kütüphaneci kadın kadar paralize değildir. Ardından gözlem için içeri girerler. Holtz bu sahnede ve devamında oldukça alaycı ve ciddiyetsiz tavırlar sergiler. Hayaletle karşılaştıkları ilk anda ekibin diğer üyeleri şaşkınlık ve hayranlık içindeyken Holtz Pringles yemektir.



Görsel 3. 39 Fallik olmayan bir sembol olarak P.K.E

Burada Abby'nin elinde tuttuğu ve filmin ilerleyen dakikalarında da sık sık göreceğimiz alet, orijinal yapımda Venkman'ın Dana'nın evinde kullandığı aletle aynı işlevdedir. Venkman'ın fallik bir sembolü andıracak şekilde tuttuğu aletin şekli -iki yapımda da bu aletin ismi P.K.E Meter, yani Psikokinetik Enerji Ölçer olarak geçer- bu filmde daha çok bir vajinayı andırmaktadır. Yeniden yapımın orijinali tersyüz ettiği, ikili karşıtlığın öteki halini kullandığı birçok unsurdan biri budur. P.K.E. Metrenin bu değişimi bir parodi unsurudur. Bu durum eril anlatımdaki fallik indirgemenin, cinsel organlarla oluşturulan sembolleştirilmenin yeniden yapımda da devam ettiğini göstermektedir. Hall'un ikili karşıtlıklarda değiştiği kadın-erkek zıtlığı ve bunların salt olarak cinsel organa indirgenmesi sabit kalmıştır.



Görsel 3. 40 İlk karşılaşma

Hayaletle karşılaştıkları ilk sahne orijinal yapımın aksine korku ve endişeyle değil hayranlıkla doludur. Abby hayaletle konuşurken direkt olarak hayranlığını belirtir. Hayalet yine kadındır fakat filmin başında net bir biçimde bu kadının başından geçen trajik öyküyü öğreniriz. Bir canavardan ziyade acı çekmiş bir ruh olarak karşımıza çıkarak kendi tablosunun önünde duran hayalet, filmin devamında göreceğimiz diğer hayaletler gibi ve orijinal yapımdan farklı olarak

daha insani yönleriyle ön plana çıkar. Burada başlayan ve ilerleyen sahnelerde de filmdeki negatif karakterlerin arka planlarını göreceğimiz sahnelerde de yine bir tür güncelleme ve geliştirme hedefi vardır. Artık tek boyutlu kötü karakterlerden ziyade daha derinlikli kötülerin sinemada daha çok yer bulmasına yönelik bir hedefin ürünüdür.



Görsel 3. 41 İlk temas

Bu hayalet de orijinal yapımdaki gibi yaratığa dönüşür. Farklı olarak Erin'in üzerine kustuğunu POV olarak görürüz. Yani ilk fiziksel temas çok daha erken olmuştur. İlk filmde de hayaletlerin alamet-i farikası olan “*ektoplazma*” denen sıvıyı bir tür koruma amaçlı kullansalar da aslında karşı tarafa zarar vermemektedir. Yalnızca bir tür ilkel korunma hamlesi yahut bazı canlıların bölgelerini işaretlemek için vücut sıvılarını kullanmasına benzer bir durum söz konusudur.



Görsel 3. 42 Otorite figürü olmaya çalışan diğer bir dekan

Çektikleri videonun YouTube'da yayılması ile üç karakterimiz de işten kovulur. Burada diegetic olarak ilk kez orijinal filmde doğrudan bir alıntı yapılarak, “Who she's gonna call?” (“Kimi arayacak?”, *Ghostbusters* film müziğinde de geçen ünlü cümle) hayalet gördüğünü iddia eden bir kadının YouTube videolarına yaptığı yorumunu gören Abby tarafından sarf edilir. Erin'in dekanı bir diktatör edasıyla yine oldukça ciddidir fakat Abby ve Holtz'un okulundaki dekan karikatürize bir figürdür. Üniversitenin prestijden uzak bir üniversite olduğunu, dekanın da bir eğitimciyle uzaktan yakından alakasının olmadığını anlarız. Nitekim bu dekan da hakaretler eşliğinde ekibi okuldan kovunca, orijinalde Venkman'ın verdiği gibi

kendi işlerini kurma fikrini Erin verir. Ryan'ın (1997) altını çizdiği güçlü otoritenin olumsuz ve tehdit edici yönü ilk yapımdaki gibi burada da seyirciye aktarılır.

Orijinal yapımda filmin kötüsü kadın bedenine bürünmüş bir tanrıydı. Yeniden yapımda kötü karakterimiz otel hademesi bir erkektir. Kendisini ilk kez ekibe sonradan 4. Üye olarak katılacak olan, metro çalışanı Patty ile karşılaştığında görüyoruz. İlk filmde farklı olarak burada “erkek düşman” çok daha erken görünür ve daha uzun bir ekran süresi ile hikâyenin merkezinde yer alır.



Görsel 3. 43 "Aşağıdakiler"

Bu sahnede ilk kez gördüğümüz Patty, çalışma hayatının içinde bir kadın olarak resmedilir. İstasyonda etrafa enerji saçan Patty'nin karşılık alamaması, ilerleyen dakikalarda dışlanmışlığı yaşadığını göreceğimiz Rowan tarafından fark edilir ve Patty fark etmese de aralarında bir tür empati oluşur.

Patty de tıpkı orijinal yapımda Winston'ın olduğu gibi ekibin tek siyah karakteridir. Winston'ın siyahi bir oyuncu tarafından canlandırılması, filmde yer alması planlanan fakat gerçekleştirilemeyen Eddie Murphy yerine düşünülmesinden kaynaklandığı için bir tür “telafi” yerine geçmiştir. Patty karakterinin filmde yer bulması için böyle bir durum söz konusu olmasa da. Leitch'ın (1990) altını çizdiği hedef kitlelerden biri olan “orijinal filmi görmüş olan izleyiciler”in aşına olduğu benzerlikleri kullanma yolunda bu adım tercih edilmiştir. Filmdeki en belirgin pastiş unsurlarından biridir; tokenizm dışında herhangi bir gerekçesi olmadan, Patty karakteri ekibin tek siyah üyesi olacaktır. Güncelleme yalnızca karakterin kadın olmasıdır.



Görsel 3. 44 Voyeurist kötü adam

Patty'nin bir hayaletle ilk kez karşılaştığı anda, Patty ve hayaletin görüş alanının dışında Rowan'ı olan biteni izlerken görürüz. Burada Patty korku içerisinde, korkudan zevk alan Rowan, bir dikizci konumundadır. Anlatıda karakterin bakışı ön plana çıkar.

Patty'nin bir metro çalışanı olması ve New York'un metrolarının gösterilmesinin de birkaç işlevi vardır. Birincisi Hollywood tarihi boyunca sayısız filmde gösterilen New York şehrinin ünlü metrolarının sergilenmesidir. İkincisi ise Fritz Lang'ın klasik filmi *Metropolis* (1927)'tekine benzeyen bir yapıyla alt ve üst katmanlardan oluşan sınıfsal yapıda bir şehir profili çizilmesidir. Siyahi karakter bu yapının alt kısmında yer almaktadır.



Görsel 3. 45 "İnsan" Antagonist

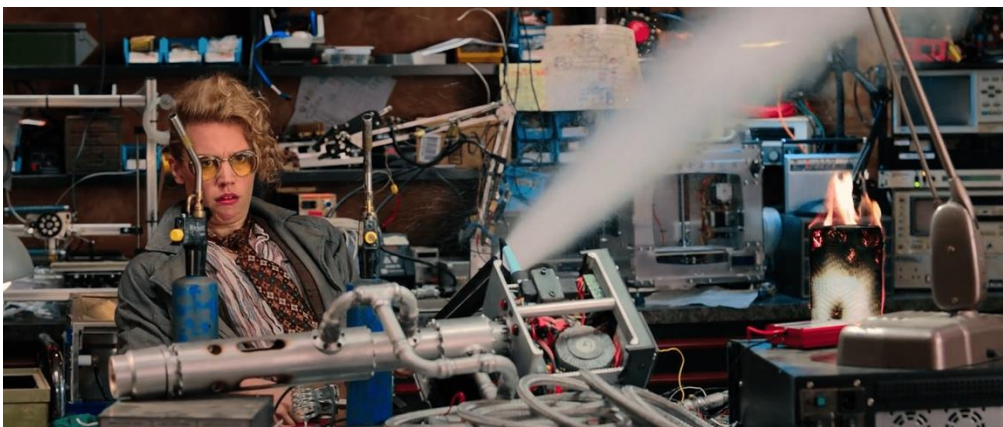
Orijinal filmde farklı olarak yeniden yapımda kötü karakterin perspektifinde ve sahnenin merkezinde olduğu sahneler yer alır. Kötü karakterin motivasyonu, toplumda ötekileştirilmiş bir insan olarak dünyanın sonunu getirmeyi istemek olarak verilir. Patty ile konuştuğu sahnede ilk kez tohumları ekilen bu altyapı, çalıştığı otelin bodrumunda tek başına olduğu sahnede gelişir. Burada aynaya bakarak motivasyonunu dile getiren kötü karakterin derinliğini öğreniriz

fakat karakterin kameraya bakarak soğukkanlılıkla dünyayı yok etmekten bahsetmesi bir yabancılaştırma oluşturur ve seyirciyi özdeşleşmenin ters tarafına geçirerek bir antipati yaratır.



Görsel 3. 46 İtfaiye binası

Kendi işinin patronu olma yolunda ilk adımlarını atan ekibin, orijinal filmdeki ekibin kiraladığı itfaiye istasyonuna paralarının yetmediğini öğrendikleri sahne, orijinal yapıma parodi yapılan bir diğer sahnedir. Filmin bağlamı dışında, erkeklerle özdeşleşen itfaiyecilik mesleğinden uzaklaşmak için hikâyede böyle bir değişiklik tercih edildiği düşünülebilir. Filmin içerisinde ise muhtemelen günümüz New York’unda artan emlak fiyatlarına ilişkin gerçekçi bir bakış açısı olduğunu söylemek mümkündür. Orijinal yapımda Ray burayı kiralamak için evini ipotek ettirirken benzer bir fedakarlığı bu ekipten kimse göstermez ve bir Çin restoranının üst katına ofislerini kurarlar. Orijinal yapımdan çok daha fazla detay içeren yeniden yapım, böyle bir detayı vermek yerine paralarının yetmediğini gösterme yolunu tercih etmiştir.



Görsel 3. 47 Holtz’un “flört” çabası

Jillian Holtzman karakteri orijinal filmdeki muadili olan Egon’a zıt bir karakterdir. Ekibin kullandığı teknolojinin tamamı Holtz’un eseridir. Egon’un aksine ekibin ciddiyyetten en uzak karakteri olduğu söylenebilir; zira hem ekip içinde hem de yetkililere karşı daima alaycı

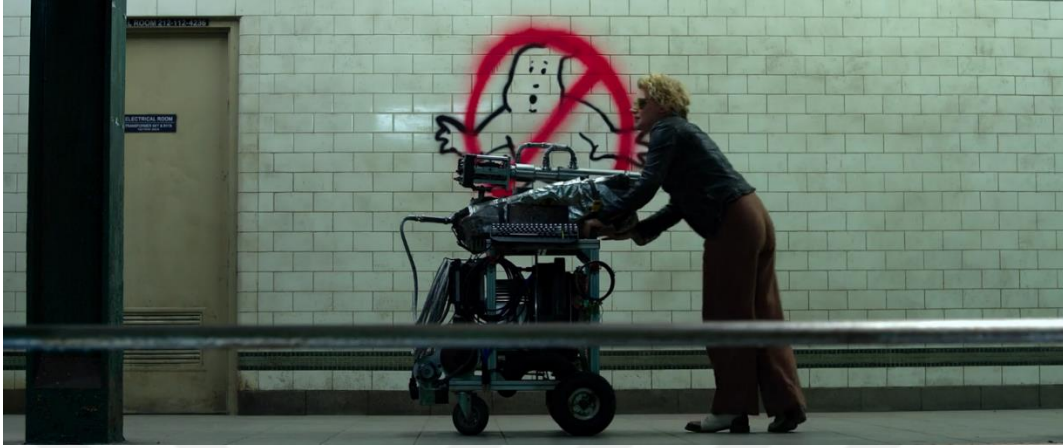
yaklaşan, içinde buldukları ciddi ve tehlikeli durumlarda bile şakadan ve ciddiyetsiz tavırlardan geri durmaz. Bir hayaletle ilk karşılaştıkları anda Pringles yemesi Erin'in garipsediği ve seyircinin de garip ya da gülünç karşılayabileceği bir durumdur; Holtz ise sıra dışı hareketleri ile Erin'a oynamaya film boyunca devam eder. Bu sahnelerden birinde Holtz garip bir dansla Erin'in dikkatini çekerken kazara üzerinde çalıştığı aletlerden birini ateşe verir. Yangını söndürmek için kullandığı yangın tüpünü tutuş şekli ise cinsel bir şakayı işaret etmektedir. Holtz, Erin'i üniversitedeki laboratuvarında ilk gördüğü andan itibaren ona karşı ekstra ilgi göstermektedir. Filmde çıkarılan bir sahnede Holtz, Erin ile "çıktıklarını" söyler. Karakteri canlandıran Kate McKinnon'un eşcinsel bir birey olduğunu biliyoruz. Tabii ki canlandıran aktörün cinsel yönelimi ile bir karakteri değerlendirmek akıl dışı bir durumdur fakat McKinnon, karakterin yaratılma sürecine dahil olduğunu ve kendisinden çok şey kattığını bir röportajında belirtmiştir. Tüm bu parçalar birleştiğinde Holtz'un queer bir karakter olarak inşa edilme fikrinden son anda vaz geçildiği sonucuna varabiliriz. Bu tercihin sebebi muhtemelen filmde komedi öğelerinin çoğunlukla Holtz üzerine inşa edilmesinin yanında Holtz'un queer bir karakter olmasının, eşcinselliğin bir mizah unsuru gibi kullanılmasına yönelik yanlış anlaşılma yaratabileceği ihtimalinden çekinilmesi olabilir.



Görsel 3. 48 "Mülakat"

Mulvey, yıldız kavramının ana akım sinemanın insanbiçimci yapısının temel taşlarından biri olduğunu ve filmlerin odak noktasının inşasında önemli yer tuttuğunu belirtmiştir (1997). Abisel'e (1995:42) göre de tür sineması ve yıldızcılık, Hollywood'un pazarlama stratejilerinin temelinde yatmaktadır. Filmin çekildiği yıllarda, *Marvel* evreninde geçen filmlerinde *Thor* karakterine hayat veren Chris Hemsworth Hollywood'un gözde yıldızlarından biridir. Seyircinin yıllardır alışık olduğu *Thor*'un aksine bu filmde Hemsworth'un canlandırdığı sekreter Kevin karakteri saf ve çocuksu bir karakterdir. Ayrıca Hemsworth, *Marvel* filmlerinden alıştığımızdan farklı olarak, kendi doğal aksanı olan Avustralya aksanıyla oynar.

Film, yıldız kavramına eleştirel yaklaşmış gibi görünse de Kevin'in maskülen çekiciliğini daha ilk sahneden itibaren film boyunca kullanmaktadır. Erin'in Kevin'ı yakışıklı bulması ve Abby'nin başka başvuran olmadığını dile getirmesi ile Kevin işe alınır.



Görsel 3. 49 Logo'nun doğuşu

Patty'nin ekiple tanışması da hemen bu sahneden ardından gelir. Patty, diğer üyeler gibi akademik kökenlere sahip olmamasına rağmen şehir hakkında sahip olduğu engin bilgisiyle ekibe kabul edilir. Winston'ın "Bu şehri seviyorum" repliğinde olduğuna benzer bir politik doğrulukla, Patty'nin bu özelliğinde de siyahı karakterin şehri sahiplenmesi durumu vardır. Ekip hep birlikte Patty'nin tren istasyonuna gittiğinde burada bir grafiti sanatçısının duvara çizdiği resimden ekibin logosu çıkar. Orijinal yapımda logonun nasıl ortaya çıktığını görmemiş, ilk defa ekip arabasının üstünde görmüştük. Burada yine pastiş üzerinden bir tür güncelleme ve ekibin köken hikayesini daha detaylı hale getirme hedefi vardır.

Yeniden yapımda, hayaletler daha çok insan suretinde resmedilir ve Patty'nin NY tarihi hakkında vermiş olduğu bilgiler ışığında hayaletlerin geçmiş öyküleri de zaman zaman seyirciye aktarılır. Kötü karakterde olduğu gibi hayaletler de orijinal yapıma göre daha 'insan'dır.



Görsel 3. 50 "Sekreter"

Hall, (2017:13) Derrida'nın ikili karşıtlık yorumuna atıf yaparak beyaz/siyah, erkek/kadın, maskülenlik/feminenlik, üst sınıf/alt sınıf, yerli/yabancı biçiminde karşıtlıkları yer aldığını ve bunlar arasında güç ilişkisi olduğunu belirtmiştir. Hall'un ifade ettiği ikili karşıtlıklar ve arasındaki güç ilişkileri bağlamında ilk filmde Venkman karakterinin sekreter Janine'e olan üstünlük tavırları örnek gösterilebilir. Yeniden yapımda ikili karşıtlık yapısı bozulmamış, tersine çevrilmiştir. Kadın yerine erkek sekreter vardır ve bu kez patronlar kadındır. Kadın karakterler orijinal filmdeki gibi sekreterlerine patronluk taslamaz, daha ziyade işinde yetersiz olan Kevin'a işini nasıl yapacağını öğretmeye çalışırlar. Ekibin gösterdiği bu sabrın sebebini daha öncesinde görürüz: Kevin'ın yetersiz olmasına rağmen işe alınmasının sebebi yakışıklı olmasıdır.



Görsel 3. 51 "Seyirlik" Kevin

Tekrar eden sahnelerle Kevin'ı tıpkı Janine gibi sürekli sekreter koltuğunda görürüz. Kevin cinsel anlamda ana karakterleri heyecanlandıran bir figür olmasının dışında, çocuklaştırmanın da kullanıldığı bir karakterdir. Kirlendiği için gözlüğünün camlarını çıkarması, akvaryumun içine elini sokmaya çalışması, saklambaç turnuvası için işi bırakıp gitmesi gibi peş peşe gelen

sekanslarla daha önce Louis'e uygulanan 'çocuklaştırma' Kevin'a da uygulanır. Ayrıca Janine gibi gözlük takıyor olması sekreter stereotipleştirmesinin de kullanıldığını gösterir.

Kevin'ın bu durumu parodi olarak değerlendirilebilir fakat orijinal yapıma yönelik bir eleştiri olduğu söylenemez. Zira orijinal yapımda Janine'e yüklenen stereotipleştirmeler ve klişeleştirmeler eleştirilmek yerine daha ileri seviyede bir erkek karaktere uygulanmıştır. Yalnızca sekreter karakterini erkek yaparak ve orijinal yapımda kadın sekretere yapılan tektipleştirmenin çok daha ileri seviyesinde bir gülünçleştirmeye bir nevi intikam alınmış gibi görünmektedir. Janine her şeye rağmen çoğu zaman ekibin diğer üyelerinden daha olgun bir karakterken Kevin işinde kötü ve düşük zekalı bir karakterdir.



Görsel 3. 52 Yepyeni Ecto-1

İlk filmdekine benzer bir ekip arabasının yer alması, yeniden yapımda seyirciye tanıdık gelmesi için kullanılan bir diğer unsurdur. Fakat bu kez araç eski model bir ambulans değil, bir cenaze aracıdır. Bu aracı levazımatçı amcasından ödünç alan Patty getirir. Görünüş itibarıyla orijinal yapımdaki araca çok benzeyen yeni araç daha sonra filmde kritik bir yerde kullanılacaktır. Arabanın bu halini tıpkı orijinal yapımdaki gibi ekip ilk çağrılarını aldıktan hemen sonra olay yerine giderken görürüz. Orijinal yapımdaki araç otuz yıl kadar öncesinden kalma külüstür bir ambulanstır. Tabi günümüzde otuz yıl öncesinden kalan ambulanslar da yine bugünküne benzer minibüs şeklinde dolayısıyla orijinal yapımdakine hiç benzemeyen bir görünüşte olacağı için ambulans yerine orijinal yapımdaki araca benzeyen bir cenaze aracı tercih edilmiştir. Buradaki güncelleme daha çok dönem şartlarına uygun bir güncelleme niteliğindedir.



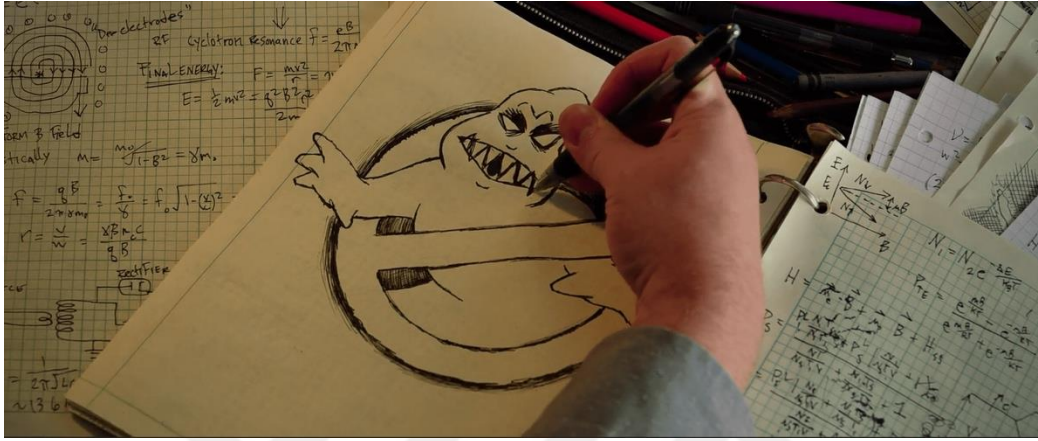
Görsel 3. 53 Öfkeli Siyahi Kadın

Hayranlar tarafından en çok linçe maruz kalan, film ile ilgili tartışmaların çoğunun odak noktasında yer alan Patty karakterini incelerken, sadece cinsiyet değil ırk ile ilgili ayrımlara da değinmek gerekir (Gaines, 1988). Patty'nin ırksal olarak diğer karakterler tarafından herhangi bir ayrıma maruz kaldığını görmesek de kendisinin “yüksek perdeden konuşan kızgın siyahi kadın” anlamına gelen “shouty/angry black woman” stereotipine sokulduğunu da göz ardı etmemek gerekir (Harris-Perry, 2011: 87). Orijinal yapımda bir token konumunda olan Winston, dini inancıyla ve diğer karakterlerden farklı bir eğitim seviyesinde olması ile ön plana çıksa da kazandığı maaşa bakan bir karakter olarak pek de siyahilerle özdeşleşmiş bir stereotipin özelliklerini taşımaz. Herhangi bir beyaz karakter de Winston gibi sadece kazandığı parayı önemseyen biri olabilir, Winston sadece bir everyman'dır. Patty ekibe gönüllü olarak katılsa da Rowan'ı ilk kez gördüğümüz ve Patty'nin bir hayaletle ilk kez karşılaştığı sahnede ve hayalet tarafından ele geçirilmiş bir manken tarafından kovalandığı sahnede bu stereotipik özellikleri ön plana çıkar. Bu sahnede Patty kendi kendine konuşur, içinde bulunduğu durumun garipliğinden ve işini bırakıp ekibe katılma konusundaki pişmanlığından bahseder. Yüksek ses ve abartılı mimiklerle konuşur. Bu stereotipleştirme, temsil kalitesinin artmadığına işaret eder.



Görsel 3. 54 “Bu ırkçı ya da cinsiyetçiydi. Belki ikisi de.”

Konser alanına musallat olan hayaleti yakalamak için Abby, kalabalığın üzerine atlayarak 'stage diving' yapar. Aynısını Patty yaptığında kalabalık Patty'yi tutmaz ve Patty yere çakılır. Patty bunun ırk veya cinsiyet sebebi olduğunu dile getirir. Patty burada da kızgın ve üst perdeden bir tepki verir. Patty tepkisinde haklı konumdadır. Yalnız buradaki sahne daha çok stereotipleşmiş bir siyahi karakteri kullanan filmin kendi içinde bir tür günah çıkarması gibi görünmektedir.



Görsel 3. 55 Yaklaşan canavar

Ekip ilk hayaletini yakalayıp televizyon haberlerine konu olduğunda Rowan bir kafede haberleri izlemektedir ve burada bir foreshadowing görürüz. Rowan kâğıda Hayalet Avcıları'nın logosunun ürkütücü bir versiyonunu çizmektedir.



Görsel 3. 56 "Taciz"

Zafer sarhoşu ekip, üslerinde kutlama yapıp dans ederken Kevin onlara katılır. Erin dans ederken fiziksel olarak Kevin'a fazlaca yaklaşır ve diğer karakterlerin de dikkatini çeken, hatta rahatsız eden bir durum ortaya çıkar. Butler'ın (2014) tekrar eden normların toplumsal cinsiyeti yeniden inşa etmesi örneğini Venkman/Dana ve Venkman/Janine arasındaki ilişkinin benzer sahnelerle tekrar etmesi üzerinden açıklamıştım. Burada da bu durumun tersyüz edilmiş

halini Erin ve Kevin arasında görürüz. Mizah unsuru haline getirilmiş bir mobbing söz konusudur. Dana'nın aksine Kevin durumun farkında değildir, çünkü bir çocuğun zekasına sahiptir.



Görsel 3. 57 "Tanıdık bir misafir"

Yeniden yapımdaki en önemli metinlerarasılık, orijinal filmin yıldızı Bill Murray'nin ekibe meydan okuyan ve onları sahtekarlıkla suçlayan, hayatını paranormal olayları yalanlamaya adanmış bilim adamı Dr. Martin Heiss olarak yer almasıdır. Kariyerini gerçeğin peşinde koşmaya adanmış idealist bir bilim adamı olan Heiss karakteri, bu özellikleri ile Venkman'ın karşıtıdır. Önce televizyonda ekibi sahtekarlıkla suçlar, ardından üslerine gelerek onlara meydan okur. Erin, Heiss'a kendilerini kanıtlamak için yakaladıkları hayaleti serbest bırakır ve hayalet Heiss'ı camdan atar. Verevis'in yeniden yapımlarla ilgili söylediğinin aksine burada orijinal yapım ile dalga geçmek, hatta ortadan kaldırmak gibi bir amaç olduğu söylenebilir. Zira camdan atılan Heiss'ı bir daha görmeyiz, öldüğü varsayılır. Parodi kullanılarak Murray karikatürize edilmiştir, aynı zamanda camdan atılması da yine bir tür intikam olarak yorumlanabilir.

Orijinal yapımda olduğu gibi yeniden yapımda da ekip sürekli olarak sahtekarlıkla suçlanır. Fakat orijinaline göre ekibin karşısına bu suçlamaları yapan daha çok insan, onları kısıtlamaya çalışan daha çok yetkili çıkmaktadır. Bu şekilde altı çizilmek istenen nokta, kadınların toplumsal alanda erkeklere göre daha çok engelle karşılaştığıdır. Burada ekibe yetkililer çok dikkat çektikleri ve artık işi bırakması gerektiği buyrulur. Orijinal yapımın aksine bu kez yetkililer hayaletler konusunda onlara inanmaktadır fakat kamuoyunda infial yaratmamak için medyada ekibi sahtekarlıkla suçlarlar. Ekip orijinal yapımdan farklı olarak bu kez gözaltına alınmadan valinin huzuruna çıkar. Bu sahnede Holtz, daha en başta oturduğu ile yetkililerin tepkisini çeker. Ardından verdiği ciddiyetsiz cevaplarla da bu durum devam eder. Bakanlıktan

gelen görevlilerin “Kaç tane federal yasayı çiğnediğinizi biliyor musunuz?” sorusuna “Bir” cevabını veren Holtz bu sahnede de çocuksu ve ciddiyetsiz tavırlarını yinelemektedir. Buradaki çocuklaştırma Hall’un bahsettiği gibi bir çocuklaştırma değildir, Holtz’un bilinçli olarak yaptığı bir tavidir. Orijinal yapımda Holtz’un muadili olan Egon’un ciddi tavırlarının parodik bir yaklaşımla alay alınması söz konusudur. Aynı sahnede Patty’nin abartılı takı tercihlerinden bahsedilir; dikkat çekmelerinin sebeplerinden birinin bu olduğu dile getirilerek stereotipleştirme yinelenir.



Görsel 3. 58 “Devlet Eli”

Filmde valiyi, *The Godfather* başta olmak üzere birçok filmde canlandırdığı mafya karakterleriyle özdeşleşmiş, doksanlı yılların yıldız oyuncularından Andy Garcia canlandırmaktadır. Garcia giyim tarzı olarak daha önce hayat verdiği karakterlere benzer bir durumdadır fakat bu sefer tam tersi olarak bir devlet yetkilisini canlandırmaktadır. Bu durum da Chris Hemsworth’te olduğu gibi Hollywood’un yıldız kavramına yönelik bir işleme olarak yorumlanabilir.



Görsel 3. 59 Yine, yeniden “Sekreter”

Orijinal filmde sekreter rolüyle detaylı olarak incelediğimiz Janine karakterini canlandıran Annie Potts, bir otel resepsiyonisti olarak karşımıza çıkar. Kendisi kıyafetlerinden telefonla konuşmasına kadar Janine’in birebir aynısıdır. Janine ile özdeşleşmiş, telefonla açarken kullandığı ve sonradan Kevin’in da telefonda kullandığı “What do you want?” (Ne

istiyorsunuz? cümlesini ekibe karşı kullanır. Yeniden yapım, orijinal filmin nostaljisini kullanırken temsildeki klişeleştirmeyi de olduğu gibi aktarmaya devam etmiştir. Bu sahne alıntı yoluyla yapılan bir metinlerarasılık olarak işlev kazanır.



Görsel 3. 60 Bir İntihar

Ekibin Rowan'ı çalıştığı otelin bodrum katında yakaladığı sahnede, Rowan'ı kurduğu makineyi çalıştırmaktan vaz geçirmek için ikna etmeye çalışırlar. Nulman (2014), “kurtarıcı olarak kadın” konumundaki kadın karakterlerin kaba kuvvetten ziyade empati ve şefkat ile yaklaştıklarını belirtmiştir. Ekip, hayatı boyunca dışlandığını belirten Rowan'ı ikna etmekte başarılı olamaz ve Rowan yakalanmamak için intihar eder. Rowan'ın eşyaları arasında Erin ve Abby'nin yazdığı kitap bulunur ve Erin kitabın üzerindeki notlardan Rowan'ın hayalet dönüşmek için intihar ettiğini öğrenir.



Görsel 3. 61 Hayalet çarpması

Hayalet dönüşen Rowan'ın ilk ele geçirdiği beden Abby'nin bedeni olur. Lavabodan çıkan Rowan'ın hayaleti Abby'yi ele geçirerek Patty ve Holtz'a saldırır. Orijinal yapımda ekip üyelerinden biri hayalet tarafından ele geçirilmemiştir. Yeniden yapımda bu durum ilk kez ana

karakterlerden birinin başına gelir. Durumu kısa sürede fark eden Patty, birkaç tokat savurarak Rowan'ı Abby'nin bedeninden çıkarır. Bu kurtarma tabi ki bir önceki durumdaki gibi “feminen” bir kurtarma değildir. Patty kaba kuvvetle Erin'i kurtarır.



Görsel 3. 62 “Kurban” Kevin

Film boyunca zihinsel açıdan bir çocuktan farklı çizilmeyen, cinsel olarak da objeleştirilen Kevin'ın bedeni bu kez de Rowan tarafından ele geçirilir. Bu sahnede, Abby'nin ele geçirilmesinden habersiz bir şekilde ekibe bir “Avcı” olmak istediğini söyleyen Kevin, ekiple aynı tulumu giymiş ve motosikletini beyaza boyamıştır. Rowan artık Kevin'ın bedeninde planına devam edecektir. Otele gidip yarım kalan işini tamamlar ve hayaletleri serbest bırakır.

Kevin'ın ele geçirilmesinin hikayedeki işlevinin Louis'in ele geçirilmesinden pek farkı yoktur. Herhangi birinin *love interest*'i olmadığı gibi, Louis'e benzer şekilde çocuklaştırılan ve seyircinin acıma duygusuyla sempati beslediği bir karakter olan Kevin, kurtarılmayı bekleyen karakter konumundadır. İkili karşıtlıklar bir kez daha tersyüz edilerek kullanılmış, fakat bozulmamıştır.



Görsel 3. 63 Tanıdık Yüzler

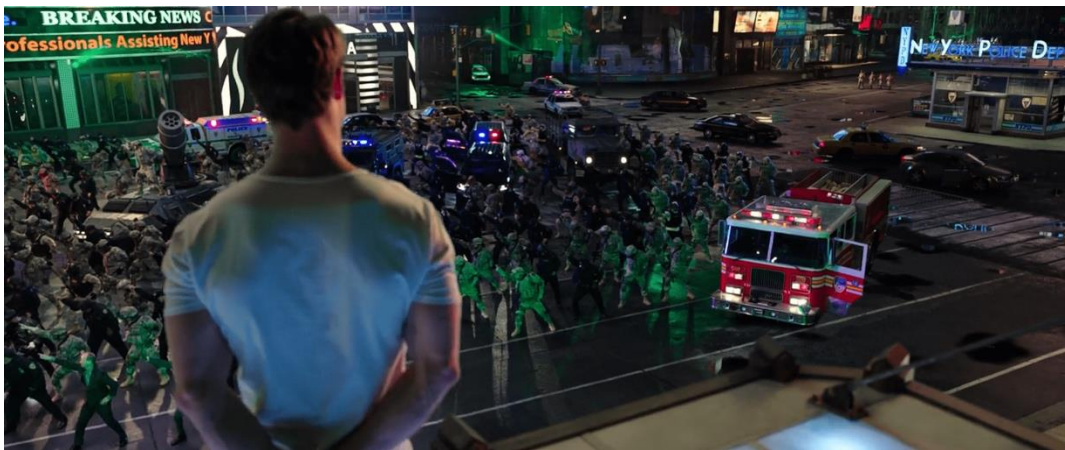
Otoriteleri ikna etmeyi bir kez daha başaramayan Erin, NY sokaklarında ekip arkadaşlarını arar. Bu sırada Erin orijinal filmin kadrosundan Dan Aykyord'un canlandığı taksiciyle karşılaşırken, ekip üyeleri de yine orijinal filmde ilk yakalanan hayalet olan Slimer'ı görür. Aykyord'un karakteri, taksiye binmek isteyen Erin'i tanıdık bir replikle reddeder: “I ain't afraid

of no ghost” (Hayaletlerden endişe duymuyorum). Bu sahnelerde alıntı ve gönderge yoluyla yaratılan metinlerarasılıkla orijinal yapımı izlemiş olan seyircinin duygularını pekiştirme hedeflenir.



Görsel 3. 64 Denizci Marshmallow “Balon”

Filmin başlarında metinlerarasılık daha çok diyaloglarla ve sembollerle ilerlerken, filmin ikinci yarısında orijinal filmde daha çok tanıdık yüzler görürüz. Tabii orijinal filmdeki oyuncuların farklı karakterleri canlandırıyor olması Verevis’in vurguladığı yeniden yapım özelliklerinden biridir; yeni film, orijinali tamamen yok saymadan değiştiren yapımdır. Burada yeniden yapım, orijinalden aldığı bir unsuru daha nostalji amaçlı kullanır ve orijinal yapımın kötü karakterinin dönüştüğü devasa yaratığı, geçit törenindeki devasa bir balon olarak gösterir. Ekip bu balonu patlatarak içindeki hayaletleri dağıtır.

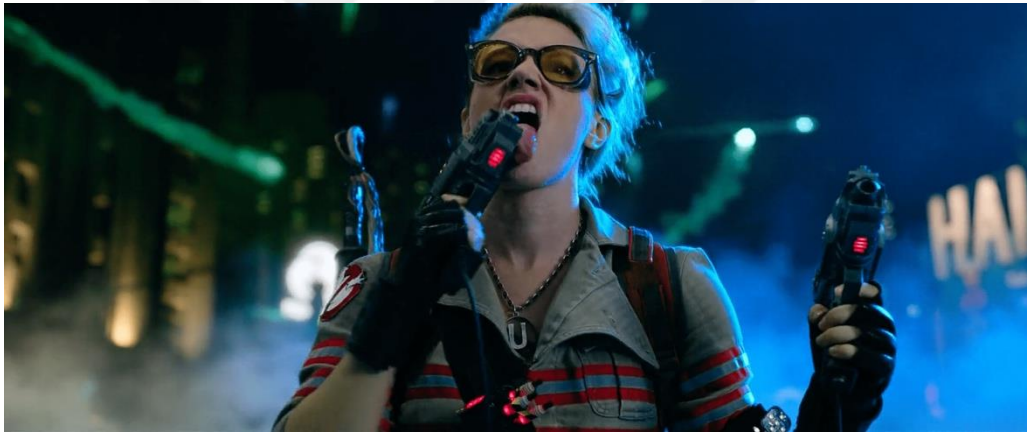


Görsel 3. 65 "Çaresiz" otorite

Orijinal hikâyede kötü karakteri yenme işi devlet yetkilileri tarafından doğrudan ekibe bırakılmış, asker ve polis çevrenin güvenliğini sağlamakla sınırlı kalmıştı. Yeniden yapımda

Rowan; asker, polis, itfaiye ve ajanlardan oluşan kalabalık bir orduyu ele geçirip dans ettirerek etkisiz hale getirince ekip olay yerine gelir.

Orijinal yapımda ekibin yetkilileri ikna etmesi daha kolay olmuş, ekip hapse atıldığı halde sonunda validen tam yetki almıştı. Yeniden yapımda vali ekibe inansa bile medyaya sahtekâr olarak lanse etmek zorunda olduğunu söylemiş ve ekibe güvenmek yerine klasik yöntemleri tercih etmiştir. Yaygınlaşan dijital medyanın her insanın fikirlerini ifade etmesinin yarattığı linç kültürünü filmin içinde ekibin videolarının maruz kaldığı negatif yorumlar ve televizyondaki karalama kampanyaları ile daha yoğun gördüğümüz yeniden yapımda ekibin prestijlerini kazanması da daha zor olmuştur. Filmde yetkililerin bu yönde bir beyanı olmamasına rağmen, ekibin kadınlardan oluşmasının da bu işi zorlaştırdığı yönünde bir anlam inşa edilmiştir. Ayrıca orijinal yapımda ekip onlarca işe gidip hayalet avladığı uzun bir sekans görürüz, burada yetkililerden herhangi bir kısıtlama gelmezken bir yandan da ekibin şöhreti katlanır. Fakat böyle bir zaman atlaması yeniden yapımda yer almaz.



Görsel 3. 66 “Vahşi” Holtz

Rowan bir hayalet ordusunu ekibin üstüne salar. Yeniden yapımda ekip, aksiyon filmlerini andıran ağır çekimler ve karmaşık koreografilerle dolu bir sahnede bir hayalet ordusunu alt eder. Orijinal yapımda bu tarz bir sahne yoktur, yoğun olarak hayaletlerin avlandığı ve şöhretlerinin katlandığı dönemler yalnızca bir dizi geçiş sahnesiyle verilir. Yeniden yapımdaki bu sahnede ise ekip maskülen bir kurtarıcılıkla hayaletlerle göğüs göğse çarpışır. “Kadınlar da yapabilir”⁵ mesajının en yoğun aktarıldığı sahnelerden biri olan bu sahnenin sonlarına doğru, yeni geliştirdiği aletleri kullanan Holtz, elindeki silahı yalar. Bu kare eğer savaşın sonunda yer alsaydı, Western filmlerinde dumani tüten silahı üfleyen kovboyları parodileştiren bir görüntü

⁵ “We can do it!” II. Dünya Savaşı’nda propaganda amaçlı çekilen fakat seksenli yıllarda kadın hareketlerinin sembolü olarak kullanılan ünlü poster.

olarak yorumlanabilirdi. Western filmlerin eril yapılarıyla Feminist Kuramlara konu olduğu düşünülürken bu tarz bir parodi unsurunun kullanılması anlamlı olurdu. Fakat Holtz dövüşün ortasında, silahı kullanmadan önce bu hareketi yapmıştır. Bir savaşçının kılıcını yalaması, vahşi ve kana susamış bir savaşçı olduğunun bir göstergesi olarak sıkça kullanılan bir semboldür. Bu yüzden bu sahneden daha ziyade Holtz'un saldırgan ruhunun dışavurumu anlamı çıkarılabilir. Zira orijinal yapımda ekip hayaletleri yakalayıp üstlerinde depolarken, yeniden yapımda doğrudan vurup patlatarak daha çok yok etmeye yönelik bir yöntem tercih edilmiştir.

Hayaletleri ortadan kaldırıp Rowan'a ulaşan ekip ile Kevin'in bedenindeki Rowan arasında bir dizi cinsel içerikli laf dalaşı gerçekleşir. Rowan önce Kevin'a beyinsiz bir kas yığını diyerek aşağılar, ardından "kız gibi ateş ediyorsunuz" diyerek ekibi küçümser. Abby de Rowan'ın bakır olmasıyla ilgili laf sokar. Bu bölüm hem içeriği hem de filmin akışındaki konumu bakımından orijinal yapımda Gozer'ın kadın olması hakkında ekibin konuştukları bölüme benzer. Aradaki fark karşılardaki düşmanın *gender neutral* tanrısal bir figür değil de bir insan olması bu sebeple de bu cinsiyet tabanlı ağız dalaşının karşılıklı olarak gerçekleşmesidir.

Rowan Kevin'in bedenini terk ederek hayalet formunda bir süre kaçtıktan sonra ekibin logosundaki hayalet figürünün devasa bir formuna dönüşür. Burada Verevis'in (2018) altını çizdiği yeniden yapımda özelliklerinden biri olan, eskisini tamamen silmeden, değiştirerek uyarlayan bir yeni hikâye inşa edilmiştir. Aynı zamanda filmin ortalarında foreshadowing olarak gördüğümüz ve Rowan'ın ekibin logosunun korkutucu bir versiyonunu çizdiği sahne de böylece bütünlük kazanmış olur.



Görsel 3. 67 "Tam İsabet!"

Ekip, üzerine nükleer reaktör yerleştirdikleri arabayı hayaletlerin çıktığı geçide uçurarak geçidi patlatır. Orijinalinde fallik birer sembol gibi tuttıkları silahlarını birleştirerek geçide ateş eden

ekibin aksine yeni ekip devasa hayaleti cinsel organının olduğu yerden vurarak geçide düşürür. Kötü karakterin alt edilmesinde de tersyüz edilmiş ikili karşıtlık ve cinsel semboller ön plana çıkmıştır. Bu da bariz bir şekilde parodileştirir, bir tür eleştirinin yanında yine cinsel yollu bir çağrışım yapılır. Yalnız değinilmesi gereken bir nokta, filmin bir kesilmiş sahnesinde ekip, orijinal yapımdaki gibi ışınlarını birleştirerek geçidi hedef alırlar, bu işe yaramayınca araba yöntemini denerler. Aynı sahneyi kullanmak ve bu yöntemin işe yaramaz olduğunu göstermek başta düşünülmüş fakat sonradan bundan vazgeçilmiştir.



Görsel 3. 68 Kurtarma

Geçide düşen Rowan beraberinde Abby'yi de çeker. Erin da arkalarından atlayarak Abby'yi kurtarır. Kendi hayatını bu denli tehlikeye atan bir karakter yeniden yapımda yer almadığı gibi, daha önce görmediğimiz tarzda bir fedakârlık içermektedir. Bu fedakâr yönüyle belki de en “feminen” kurtarma bu olmuştur.



Görsel 3. 69 İki tanıdık yüz daha

Filmin sonunda ekibimiz Dünyayı kurtardıkları halde yine yetkililerden ve medyadan sahtekâr damgası yerler. Fakat el altından yüksek miktarda hükümet bütçesi verilir. Bu bütçeyle itfaiye istasyonunu kiralarlar, yani erkeklerle özdeşleşmiş bir meslek olduğu için itfaiyeciliği filmde kullanmama fikri boşa çıkmış olur. Bu kez NY halkı kurtarıcılarının farkındadır ve gizli de olsa ekibe olan hayranlıklarını belli ederler. Son sekanslarda Patty'nin levazımatçı amcası olarak Ernie Hudson'ı görürüz. Ernie Hudson orijinal yapımdakine benzer bir karakteri, yine bir

'everyman' i canlandırmaktadır. Holtz'un akıl hocası olarak gördüğümüz Sigourney Weaver da orijinal yapımdaki pasif rolünün aksine eksantrik bir bilim insanı olarak karşımıza çıkar. Filmin son sahnesinde orijinal yapımda oturtulan düzeni bozmaya yönelik bu hareketin hikâye akışında pek de önemli bir yeri yoktur. Daha ziyade seyircinin nostaljik duygularını hedef alan bir göndergeyi içeren bir sahnedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, özellikle bilimkurgu seyircisi için yer edinmiş popüler bir Hollywood yapımı olan *Ghostbusters* (1984) ve çok tartışılan yeniden yapımı *Ghostbusters* (2016)'ta değişen başrol tercihlerinin toplumsal cinsiyet temsillerini nasıl etkilediği ele alınmış ve özellikle kadın temsilinde yarattığı değişim incelenmiştir. Bu bağlamda "Toplumsal Cinsiyet", "Sinemada Temsil ve Cinsiyet Temsili", "Özdeşleşme" gibi kavramlarla ilgili kuramsal çalışmaların yanında, "Yeniden Yapımlar" ve "Metinlerarasılık" üzerine yapılan çalışmalara da yer verilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde temsil konusu ele alınmış, temsilin genel anlamda tanımıyla birlikte ve temsil üzerinden yaratılan ikili sistemlerin her alanda olduğu gibi sinemada da mevcut olduğunun altı çizilmiştir. Bu ötekileştirme sistemlerinin kadın/erkek, maskülenlik/feminenlik gibi çeşitli formlarının olduğu ve bu sistemlerin bir güç ve iktidar ilişkisine hizmet ettiği belirtilmiştir. Bu ikili sistemlerin sinemada da mevcut olduğunu ve incelenen filmlerde nasıl kullanıldığı da belirtilmiştir.

Ötekileştirme ve öteki kavramlarıyla birlikte kadının toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rolleri ile nasıl ötekileştirildiği ele alınmıştır. Toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetle bağdaştırılarak kurulan bir yapı olduğu, kültürel ve ekonomik sebeplerle kurulan ve tekrarlanan süreçlerle devam eden bir yapıya dönüştüğü belirtilmiştir. Biyolojik cinsiyetle bağdaştırılan toplumsal cinsiyetin varlığı "doğal" sebeplere dayandırılarak güçlendirilmeye çalışılmıştır ve bu doğallığın tıpkı biyolojik cinsiyet gibi değişmesi zor bir yapı olduğu belirtilmiştir. Ancak biyolojik cinsiyetin bu ikili sisteme sıkışamayacak kadar karmaşık ve akışkan bir yapıyken, toplumsal cinsiyetin aynı ikili sisteme indirgenmesinin yalnızca bir tahakküm aracı olarak kullanılma amacıyla inşa edilen bir ağ olduğu gerçeği de belirtilmiştir. Bu tahakküm sistemi Foucault'nun cinsellik ve iktidarın bir arada ilerleyen yapılar olduğu yönünde düşünceleriyle de bir kez daha belirtilmiştir. Nitekim sinemada cinsiyet ve cinsel kimlikler üzerine yapılan feminist ve queer çalışmaların da temel aldığı bu çalışmalar, iktidarın nasıl cinsellik üzerinden

bireylere belirli öznellikler yüklediğini belirtir. Özdeşleşmenin temelinde yatan özne kavramıyla birlikte seyircinin belirli özdeşleşme ve sempati dereceleri ile filme nasıl çekildiği üzerine yapılan çalışmalara değinilmiş ve sempati/antipati dereceleri ile karakterlerin nasıl inşa edildiği hem literatürde hem analizde açıklanmıştır.

Kadının sinemada temsili üzerine yapılan belirli çalışmalar da analiz kısmında anahtar kavramlar olarak kullanılmıştır. Temsilin kalitesi, sayısal temsil ve temsilin merkeziliği gibi kavramlarla kadın karakterlerin sayısal olarak temsili artmış olsa da belirli klişelerin hala kullanıldığı belirlenmiştir. Kadın, edilgen bir konumdan daha etken bir konuma geçmiş olsa da bunun büyük ölçüde erkeğin yerine geçme ya da erkek gibi davranma yoluyla gerçekleştiği gözlemlenmiştir.

Sektörel bazda incelemek için sinemadaki geleneksel yapı ve yeniden üretim üzerine yapılan çalışmalara da yer verilmiştir. Bunlardan ilki modern hikâye anlatımının temelinde bulunan ve birçok ünlü yönetmenin şükranlarını sunduğu, temelini mitolojiden alan kahraman kavramıdır. Bu kavramın temelde ne denli eril ve ataerkil olduğu hem eleştirel çalışmalarla hem de analiz kısmında belirtilmiştir. Analiz edilen orijinal yapımda bu kavram bozulmadan kullanılırken yeniden yapımda yer yer parodileştirilerek kullanılmıştır fakat kurtarıcı konumundaki kahraman yapısı bu geleneksel kahraman yapısından çok da farklılaşmadan kalmıştır.

Doğrudan yeniden yapımlar üzerine eğilen çalışmalarla birlikte film analizinde nostalji amaçlı kullanılan kısımlar incelenmiş, bunların kimi zaman eski seyirciyi çekmek için kimi zaman da eski yapı ile alay etmek için kullanıldığı bulgusuna varılmıştır. Metinlerarasılık kavramı ile ilintili bir dizi anahtar kavramla orijinal yapımlar ve yeniden yapımlar arasında kurulan köprüler incelenmiş ve yeniden yapımların orijinal yapımları yererek gelenekselliğini ve kadın temsilineki sığ duruşunu eleştirirken bir yandan da tanınırlığını kullanarak seyirciyi çekmeyi hedeflediği sonucuna varılmıştır.

Temsilin esas meselesinin nicel çoğunluk olmadığı konusunda kuramcılarının çoğu hemfikirdir. Mesele görünür olma derdinin ötesinde, nasıl görünür olduğu ile ilgilidir. Sayısal ölçütler kimi zaman araştırmalarda yer alsa da temsilin kalitesi başat konudur. Feminist kuramlar kadının görünür olmadığını değil, bir seyirlik malzeme olarak kullanıldığını ifade ederken, Queer kuramlar da cinsel kimliklerin birer mizah malzemesi olarak kullanıldığını savunur. Yani görünürlük öyle ya da böyle vardır, fakat tarih boyunca iktidarın istediği şekilde ve bir tür ast-üst ilişkisine hizmet edecek biçimde yer almıştır.

Ghostbusters (2016) filmi üzerine yapılan hayran ve izleyici tartışmalarının temelinde her halükârda karakterlerin cinsiyet dönüşümü vardır. Verilen tepkiler, alışılmış olan ve insanların anılarında yıllardır öyle ya da böyle iyi bir yer edinmiş nostaljik bir öğenin yok edildiği düşüncesi etrafında gelişmiştir. Filmin pazarlanma sürecinde “kadın temsiline kalitesini arttırma” gibi bir beyanı yer almamış olsa da söz konusu böyle bir dönüşüm olduğunda konuyu bu çerçevede incelemek kaçınılmazdır. Yeniden yapımın kadın temsilini bir yerden başka bir yere taşıdığı gözle görülür bir gerçek olsa da Hall’un (2017:13) altını çizdiği ikili karşıtlık yapısını bozmak yerine yalnızca tersine çevirerek kullanmış, iktidarın yarattığı ikili kutuplar ve bu kutuplar arasındaki güç ilişkisi devam etmiştir. Kadın karakterler sayı olarak artmış, tek boyutlu ve bir şeylere hizmet eden figürler olmaktan çıkartılarak amaçları, hedefleri olan bireyler olarak çizilmiştir. Ancak kadınlara yüklenen stereotiplerin birçoğu ya sabit kalmış ya da erkek karakterlere yüklenerek ikili karşıtlıkta bir ast-üst ilişkisi kurulmaya devam edilmiştir. Bu yapılırken kadın bedeni yerine erkek bedeni cinsel olarak objeleştirilmeye, siyahi karakterlere yüklenen stereotipler de yine şekil değiştirerek kullanılmaya devam etmiştir. Orijinal yapımda böyle bir yapının yer alması dönemin hem toplumsal hem de sektörel olarak bir yansımasıdır ve ana akım sinemada zaten görülen bir durumdur. Seyircinin bu yapıyı kutsallaştırması Proctor’un (2017) belirttiği gibi nostalji duygusundan gelmektedir. Yeniden yapım bu nostaljiyi kullanırken bir yandan da mizah konusu haline getirmiş, fakat karakter inşasında yine benzer klişeleri kullanmaktan da kaçınmayarak ana akım bir ürün olmaktan sıyrılamamıştır. Erigha’nın (2014) çerçeve kavramlarından yetersiz temsil (underrepresentation) ve yanlış temsil (misrepresentation) gibi sorunların aşıldığını söylemek mümkün değildir.

“Doğru temsil” içinden kolayca çıkılabilecek bir konu değildir. Post-truth diye anılan gerçek-sonrası bir dönemde doğrunun ne olduğu, hatta doğruyu bilmenin önemli olup olmadığı bile tartışma konusu iken herhangi bir sanat eserinde doğru temsiline aranması da beyhude bir çaba olarak kalacaktır. Önemli olan bir diğer unsur da filmin üretildiği bağlamdır. Yeniden yapım ABD’de Yeni Sağcı (Alt-Right) görüşün en tepede olduğu ve bu görüşün siyasal iktidarı ele aldığı dönemde çıkmış olması hem yaratılan toplumsal baskıyı hem de bu baskıya karşı verilen tepkileri daha çok ateşleyen bir etmen olmuştur. Fakat üretildiği bağlam da tek başına yeterli değildir, zira Hollywood iç ve dış pazarı garanti altına alarak her yıl dünyanın dört bir yanına filmlerini dağıtan bir sistemdir (Abisel, 1995:42). Sadece ABD değil tüm dünyada milyonlarca insana ulaşan bu filmin her toplumda göreceği tepki birbirinden farklı olacaktır. Çünkü her kültürel bağlamda kadının toplumsal alandaki konumu ve toplumun kadına olan bakışı

birbirinden farklıdır. Aynı şekilde kadınların da bu tip filmlere bakışı farklı olacaktır. Dolayısıyla doğru temsil ve özdeşleşme de filmi izleyen her toplumsal kesimde farklı bir durumda olacaktır.

Temsilde kalitenin artması ya da kadını seyirlik malzeme olarak kullanan yapının bozulması üzerine çeşitli çözümler de kuramcılar tarafından ortaya atılmıştır. Mulvey (1997) konvansiyonel sinemanın yapısının bozulmasının yolunun hazzı ortadan kaldırarak seyircinin dikizci zevkinin kırılması olduğunu savunmuştur. Fakat bu sav başta Robert Stam (2014: 60) olmak üzere birçok kuramcı tarafından eleştirilmiş, hazzın yok edilmesinin seyircinin de kaybolması anlamına geldiği öne sürülmüştür. Mulvey'nin altını çizdiği noktalar sinema tarihi açısından çok kilit noktalar olsa da sunduğu çözümler çok radikal ve ana akım sinemada denenmesi imkansıza yakın çözümlerdir. Kırel (2018:17) de sinema filmlerinin seyirci tarafından izlensin diye üretildiklerini, bu yüzden sinema çalışmalarında seyirciyi dışarıda bırakmanın mümkün olmadığını belirtir. Dolayısıyla seyircinin yer almadığı bir formülün de pratikte kendisine yer bulması zordur.

Eşitlik ancak sinema sanatının ve sektörünün her alanına tezahür edebildiğinde mutlak olarak sağlanabilir. Sinemada kamera önündeki temsilin nicel ya da nitel olarak artması bu yüzden tek başına yeterli değildir, Erigha'nın (2014:84) altını çizdiği kamera arkasındaki görevlerde de kadınların yüzdesinin çok düşük olması da temsilin kalitesine ket vuran etmenlerden biridir. Ana akım sinema içerisinde kamera arkasında kadın yapımcıların, yönetmenlerin ve senaristlerin sayısal olarak artması ve üretim imkânı bulması Kaplan'ın (1997:301) öne sürdüğü gibi yeni biçimlerin ortaya çıkmasını ve bu sayede öteki gözünü bakılarak sömürgeleştirilen (1997:219) insanların temsili için bir yol açılmasını sağlayacağını düşünmek belki de daha gerçekçi ve uygulanabilir bir bakış açısı olacaktır.

Foucault (2016:19), bireyleri kategorize eden iktidarın bireyleri belirli kimliklerle kendilerini tanımlamak zorunda bırakarak onları öznelere dönüştürdüğünü ifade eder. Bu özne biçiminin eleştirisini yapmanın ve dönüştürmenin de yine bu sistem içinde yapılmasının mümkün olduğunu belirtir (2016:16). İhtiyacımız olan daha çok kadın yönetmenin ve senaristin daha çok orijinal hikayeye sinemada yer bulmasıdır. İhtiyacımız olan şey daha önce anlatılmış hikayelerde; erkeklerin hikayelerini dönüştürerek erkeklerin yerine geçmek ya da onların yerini doldurmak yerine kendi hikayeleriyle kendi yerlerini yaratmalarıdır. Bu sayede kadın sanatçılar, sinema gibi seyirciyle özdeşleşen ve büyük bir endüstri haline gelerek topluma en çok yaklaşan bir sanatı icra ederek Foucault'nun altını çizdiği iktidar tarafından koyulan

sınırları ve denetleme kurumlarını sorgulayabilir, kendilerine dayatılan kimlikleri eleştirebilir ve manipüle edebilirler.

Çalışmada, üzerine yapılan tartışmalar sebebiyle yarattığı etki en büyük olan “cinsiyet dönüşümlü yeniden yapım” (gender-swap reboot) olan *Ghostbusters* (2016) incelenmiş olsa da bu filmin dışında benzer birçok örnek olduğunu da belirtmek gerekir. *Ophelia* (2018), *The Tempest* (2010), *Overboard* (2018), *Ocean's 8* (2018), *What Men Want* (2019), *The Hustle* (2019), *American Pie: Girls' Rules* (2020) ve daha birçok örneği bulunan bu tarz yapımlar, cinsiyet ve ırk temsillerini ne ölçüde değiştirdiği ya da gerçek amacının bu olup olmadığı açısından incelenebilir. Tabii ki devasa bir sektör olan Hollywood'un öncelikli amacı geniş bölümünde belirttiğim gibi ürettiği metaları satmaktır. Zira bu filmler arasında *Ghostbusters* (2016) gibi gişede çakılanlar olduğu gibi orijinalinden daha çok gişe başarısı gösteren filmler de olmuştur. Ekonomik getirisi bir yana, bu filmleri bu ekonomik getirisi için pazarlamanın yollarından biri olarak cinsiyet temsillerinin kullanılması, bu çalışmada esas incelenen noktadır. Bu çalışmada bu filmin başat hedeflerinden biri SJW olarak adlandırılan ideolojik kesimin taraftarlığını çekerek sektörde yer edinme ve bu yüzden kadın temsiliğini değiştirme yolunda basit değişikliklerle yine cinsiyetler üzerinden bir anlatım yolu kurarak bir nevi intikam alma olduğu gözlemlenmiştir. Hollywood'un temsiline daha az yer verilen bireylerin temsilinde benzer bir yol tercih ettiği, ikili karşıtlıkları ortadan kaldırmayıp sadece diğer tarafını kullandığı fakat yine aynı sistemle hikayelerini anlattığı bu filmde ve saydığım diğer filmlerde gözlemlenebilen bir durumdur. Bu durumun ortaya çıkmasının en önemli sebebi de ABD başkanlık seçimlerinde Clinton ve Trump mücadelesinin bir kadın-erkek mücadelesi olarak yorumlanması ve filmlerin de bu siyasi ortamı kullanmak istemesidir. Clinton'ın özellikle sanat camiasından büyük destek aldığı bu dönemde anketlerin de kendisini işaret ettiğini düşünürsek Hollywood'un Clinton'ın tarafına yakın bir ideolojiden yana filmler tercih etmesi de şaşırtıcı olmaz. Hem siyasi olarak taraf olan filmler bir yandan da sayısal temsile daha çok yer vererek bir nevi günah çıkarma yapmıştır. Ancak bu günah çıkarma ne bu filmle ne de bu mantıkla çekilen başka bir filmle sektörde kadınlara yapılan ayrıştırmayı engelleyecek güçte değildir. Bu durum Ryan'ın çalışmasında ortaya koyduğu gibi dönemin siyasi atmosferiyle paralellik gösteren Hollywood sektörünün tıpkı o yıllarda kapitalist idareciliği destekleyen ve devletin düzenlemelerinin kısıtlanmasını isteyen düşüncelere uygun şekilde inşa edilen patriarkal kahramanların sinemada yer almasına benzer bir durumdur. Bu kez farklı bir durum oluşmasının ve film üzerine tartışmaların bu kadar yoğun olmasının sebebi ise artık sosyal medyanın verdiği imkanlarla insanların fikrini beyan etmesinin çok daha

kolaylaşmasıdır. Nitekim bu tartışmalar da çoğunlukla Twitter’da ve filmin fragmanının YouTube yorumlarında gerçekleşmiştir. Film üzerine tartışmaların geldiği bu noktayla, birkaç ay sonra ABD başkanını belirleyecek olan alternatif sağcılar (Alt-Right) denen ve cinsiyetçi, ırkçı ve nefret dolu söylemleriyle tartışmaların içinde yer alan politik kanat tarafından birbirlerine kenetlenecekleri bir başka ortam yaratılmıştır. “Öteki” temsiline karşı önyargının daha fazla körüklenmesine sebep olan bu tarz tartışmalı yapımlar yerine hem sayısal temsilin hem de temsil kalitesinin arttığı, kadın temsiline gerçekten daha ileriye taşıyacak özgün yapımların önünün açılması ve bu geri dönüşüm ürünü filmlerin azalarak yerini özgün ve orijinal yapımlara bırakması en azından bu kısır döngüye bağlayan çatışmaların da son bulmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Aktaş, S. (2019). “Anlat İstanbul Filminde Masallar, Değişen Kodlar ve Metinlerarasılık”. Ali Barış Kaplan (Ed.), Sinema, Kültür, İletişim Okumaları içinde (15-48). İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Öteki Yayınevi
- Berghan, S. (2011). “Transfeminizm”. Cogito, Sayı: 65-66: 140-148.
- Berktaş, F. (2012). Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın. İstanbul: Metis Yayınları.
- Blodgett, B., Salter, A. (2018). Ghostbusters is for boys: Understanding geek masculinity’s role in the Alt-Right. Communication culture & critique 11.1: 133-146
- Bogle, D. (1973). Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films. Viking Press.
- Branigan, E. (1984). Point of View in the Cinema : A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. De Gruyter Mouton.
- Butler, Judith (2014). Cinsiyet Belası. İstanbul, Metis Yayınları.
- Campbell, J, (2017). Kahramanın sonsuz yolculuğu (S. Gürses, Çev.). İthaki. (Orijinal eserin yayın tarihi 1949)

- Campbell, J. (1991). 'Occidental Mythology' Masks of God. New York: Penguin. (Orijinal eserin yayın tarihi 1964)
- Campbell, J. (1988). Myths to Live By. Toronto: Bantam Books. (Orijinal eserin yayın tarihi 1972)
- Case, S. E. (2010). Feminizm ve Tiyatro. A. Sönmez (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Cavarero, A. (1995). In spite of Plato. Cambridge: Polity Press.
- Donovan, J., & çev.: Aksu Bora. (2009). Feminist teori: Amerikan feminizminin entelektüel gelenekleri. Feminist theory : the intellectual traditions of American feminism ; çev.: Aksu Bora .İletişim.
- Doty, A. (2000). Queer Theory. John Hill ve Pamela Church Gibson (der.). Film Studies, Critical Approaches. Oxford University Press Inc, New York. (s: 146-150).
- Doty, W. (2000). Mythography. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press
- Dyer, R. (1984). Gays and film. New York, New York Zoetrope.
- Erigha, M. (2014). Race, Gender, Hollywood: Representation in Cultural Production and Digital Media's Potential for Change.
- Foucault, M. (2003). Cinselliğin tarihi. Çev. Tanrıöven, H. İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2016). Özne ve İktidar, (Çevirmenler: Osman Akınhay, Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı.
- Fausto-Sterling, A. (1993). The five sexes: Why male and female are not enough. SCIENCES-NEW YORK-, 33, 20-20.
- Gentile Douglas A. (1993). Technical Commentary: Just What Are Sex and Gender, Anyway?: A Call for a New Terminological Standard. Psychological Science, 4(2), 120–122.
- Gökalp Alpaslan, G. (2007). Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Hall, S. (2002). The spectacle of the other. Representation: Cultural representations and signifying practices.

- Hall, S. (2017). *Temsil- Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, 1. Baskı, çev: İdil Dünder, İstanbul: Pinhan.
- Harris-Perry, M. V. (2011). *Sister Citizen*. Yale University Press
- Irigaray, L., & Burke, C. (1985). *This sex which is not one*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Johnston, C. (1973). *Women's Cinema as Counter Cinema*.
- Kanter, R.M. (1977a). *Men And Women Of The Corporation*. New York: Basic Books.
- Kaplan, E. A. (1997). *Looking for the other: Feminism, film, and the imperial gaze*. New York: Routledge.
- Keller, C. (1986). *From a broken web: Separation, sexism, and self*. Boston, MA: Beacon Press.
- Kirel, S. (2018). *Kültürel çalışmalar ve sinema*. İstanbul: İthaki.
- Kiraz Demir, S. (2020). *Yeşilçam sinemasında genç kadınlar. Toplumsal cinsiyet bağlamında film analizleri ve odak grup görüşmeleri*. İstanbul: Urzeni Yayınevi.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Metz, C. (1991). *Film Language*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mulvey, L. (1997). *Görsel haz ve anlatı sineması* (N. Abisel, Çev.). 25. Kare, 21(Ekim): 38-46.
- Nicholson, S. (2011). *The problem of woman as hero in the work of Joseph Campbell*.
- Nulman, E. (2014). *Representation of women in the age of globalized film*.
- Öğüt, H. (2009). "Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema", *Cogito Bahar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.205.
- Pearson, C., Pope, K. (1981). *The female hero in American and British literature*. New York: Bowker.
- Proctor, W. (2017). "'Bitches Ain't Gonna Hunt No Ghosts': Totemic Nostalgia, Toxic Fandom and the Ghostbusters Platonic." *Palabra Clave* 20.4: 1105-1141.

- Ragan, K. (1998). *Fearless girls*. Sydney: Bantam Books.
- Reynolds, P. J. (2014). Representing “U”: Popular Higher Education. *ASHE Higher Education Report*, 40(4), 1–145.
- Ryan, M. (2010). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası = Camera politica ; Douglas Kellner ;çeviri: Elif Özsayar*. Ayrıntı Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik, İmkânsız İktidar*. İstanbul, Metis Yayınları.
- Sandra Lipsitz Bem. (1983). Gender Schema Theory and Its Implications for Child Development: Raising Gender-Aschematic Children in a Gender-Schematic Society. *Signs*, 8(4), 598–616.
- Segal, L. (1990). *Gelecek Kadın Mı? Çev: Suğra Öncü*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Segal, R. A. (2004). *Why are mythic heroes male?* Lancaster: Lancaster University.
- Shively, J. (1992). Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indians and Anglos. *American Sociological Review*, 57(6), 725–734
- Smith, M. (1994). *Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema*
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş (S. Salman, Ç. Asatekin, Çev.)*. Ayrıntı. (Orijinal eserin yayın tarihi 2000)
- Taş, G. (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri*, *The Academic Elegance*, Cilt: 3, Sayı:5, ss.163-175.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema modern mitoloji ; yay.haz.: Deniz Vural, ed. Arzu Taşçıoğlu, Fatma Türe, H. Budak Akalın*. Plan B.
- Leitch, T. M. (1990) "Twice-told tales: The rhetoric of the remake." *Literature/Film Quarterly* 18, no. 3 : 138.
- Ulusay, N. (2011). *Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası*. *Fe Dergi*. 3, no. 1 :1-15
- Verevis, C. (2017). *Remakes, Sequels, Prequels*. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*,
- Vogler, C. (2009). *Yazarın yolculuğu: senaryo ve öykü yazımının sırları (K. Şahin, Çev.)*. Okuyan Us. (Orijinal eserin yayın tarihi 1992)

Williams, L. (1984). When the woman looks. *Re-vision: Essays in feminist film criticism*, 83-99

Wittig, M. (1983). "The Point of View: Universal or Particular?", *Feminist Issues*, c. 3, no. 2, 1983.

Wood, R. (2004). Hitchcock sineması (E. Yılmaz, Çev.). Kabalcı. (Orijinal eserin yayın tarihi 1965)

İNTERNET KAYNAKLARI

Singh, O. Dec 31, 2019. "79 movies that were remade in the 2010s"
(<https://www.insider.com/movies-remade-2010s-decade-2019-12>)

FİLMOGRAFİ

Feig, K. (2016). *Ghostbusters*. ABD: Columbia Pictures.

Friedkin, W. (1973) *The Exorcist*. ABD: Warner Bros.

Lang, F. (1927). *Metropolis*. Almanya: Universum Film A.G.

Reitman, I. (1984). *Ghostbusters*. ABD: Columbia Pictures.

Volk-Weiss, B. (2019). *The Movies That Made Us*. ABD: Netflix.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Baran Cem YİĞİT

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sinema-TV

Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi / Sinema ve Televizyon

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

