T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

KARA FİLM (FILM NOIR) TÜRÜNDE FEMME FATALE ARKETİPİ: ZAMANA BAĞLI TEMSİL VE DÖNÜŞÜMÜN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Gül GÜRSOY

İstanbul, 2025

T.C.
İSTANBUL TİCARET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

KARA FİLM (FİLM NOIR) TÜRÜNDE FEMME FATALE ARKETİPİ: ZAMANA BAĞLI TEMSİL VE DÖNÜŞÜMÜN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Gül GÜRSOY
200032414

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Gözde SUNAL

İstanbul, 2025

ETİK BEYAN SAYFASI

Hazırlamış olduğum tez özgün bir çalışma olup YÖK ve İstanbul Ticaret Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliklerine uygun olarak hazırlanmıştır. Ayrıca, bu çalışmayı yaparken bilimsel etik kurallarına tamamıyla uyduğumu; yararlandığım tüm kaynakları gösterdiğimi ve hiçbir kaynaktan yaptığım ayrıntılı alıntı olmadığını beyan ederim. Bu tezin ihtiva ettiği tüm hususlar şahsi görüşüm olup İstanbul Ticaret Üniversitesi'nin resmi görüşünü yansıtmamaktadır.

Öğrenci Adı-Soyadı ve İmzası:

Gül Gürsoy

ÖZET

1940'lı yıllarda klasik örnekleriyle sinema izleyicisine ulaşan kara film (film noir) türü, 1980'li yıllara kadar yeni (neo-noir), sonrasında ise postmodern biçimlerine evrilmiştir. Bu dönüşüm sürecinde tür, diğer sinema türleriyle etkileşime girerek yeni karakter yapılarına, mekân kurgularına ve temsili sembollere ihtiyaç duymuştur. Özellikle postmodern dönemde bilim kurgu türüyle birleşerek teknolojik kara film (tech noir) adı altında yeniden biçimlenmiştir. Bu çalışmada, kara film türünün tanımı, ortaya çıkış nedenleri, tarihsel gelişimi, türler arası melezleşmesi ve türün temel yapı taşlarından biri olan femme fatale karakteri ele alınmıştır. Femme fatale arketipinin zaman içindeki temsili ve dönüşümü analiz edilmiştir. Araştırmanın evrenini, 1940 yılından günümüze Amerikan sinemasında yer alan tüm kara filmler oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem, farklı dönemlere ait ve izleyiciyle yüksek etkileşim kurmuş 62 kara filmden oluşmaktadır. Bu evrenden, sistematik örnekleme tekniğiyle seçilen Dead Reckoning (1947), Black Swan (2010) ve Ex Machina (2014) filmleri çalışma örneklemini oluşturmaktadır. Çalışmada femme fatale karakterinin dönüşümü içerik ve betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş; elde edilen bulgular karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, femme fatale figürünün hibritleşen kara film yapıları içerisindeki dönüşümünün kapsamlı biçimde ortaya konması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Kara Film (Film Noir), Femme Fatale, Teknolojik Kara Film (Tech Noir), İçerik Analizi*

ABSTRACT

Film noir, which reached audiences with its classical examples in the 1940s, evolved into neo-noir until the 1980s and later into postmodern versions. Throughout this transformation, the genre interacted with others, gradually requiring new character structures, spatial settings, and symbolic representations. In the postmodern era in particular, it merged with science fiction and re-emerged as technological noir (tech-noir). This study focuses on the definition of film noir, its emergence, historical transformation, hybridity with other genres, and one of its core elements—the femme fatale character. The representation and transformation of the femme fatale archetype over time has been analyzed. The research universe consists of all American film noir productions from 1940 to the present. A purposive sample of 62 films, selected based on their high audience engagement and belonging to different periods, constitutes the study's initial data pool. From this pool, three films—Dead Reckoning (1947), Black Swan (2010), and Ex Machina (2014)—were chosen through systematic sampling as the main sample for analysis.The transformation of the femme fatale character is examined using descriptive and content analysis methods, and the findings are evaluated comparatively. Ultimately, the study aims to comprehensively reveal the transformation of the femme fatale figure within the hybridized structures of contemporary film noir.

Keywords: *Film Noir, Femme Fatale, Tech Noir, Content analysis*

TABLOLAR LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 1. Klasik Kara Film Gişe Hasılatı, IMDb ve Eleştiri Puanı……72
Tablo 2. Yeni Kara Film Gişe Hasılatı, IMDb ve Eleştiri Puanı…….73
Tablo 3. Teknolojik Kara Film Gişe Hasılatı, IMDb ve Eleştiri Puanı……73
Tablo 4. Çalışmanın Amaçlı Örneklemi……..75
Tablo 5. Çalışmanın Örneklemi……..76
Tablo 6. *Dead Reckoning, Black Swan* ve *Ex Machina* Filmleri İçin İçerik Analizi Sonuçları……..128

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 1. *Dead Reckoning* (1947) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Coral Chandler) Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı……86

Şekil 2. *Black Swan* (2010) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Nina) Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı ……95

Şekil 3. *Black Swan* (2010) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Lily) Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı ……..104

Şekil 4. *Ex Machina* (2015) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Ava) Parametrelerinin Frekansı ve Yüzde Dağılımı……..111

Şekil 5. Masahiro Mori'nin 'Tekinsiz Vadi' grafiği……..116

Şekil 6. Kara Filmin Farklı Dönemlerine Ait Ortak Femme Fatale Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı……..129

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa No.

Resim 3.1. *Dead Reckoning* Film Afişi……..77

Resim 3.2. Drake ve Murdock trende……80

Resim 3.3. Drake'in cinayetle suçlandığı ve Garson Ord'un görgü tanığı olduğuna dair gazete haberleri……..81

Resim 3.4. Coral Chandler ile ilk karşılaşma……..82

Resim 3.5. Coral Chandler ölüm döşeğinde……85

Resim 3.6. Coral Chandler farklı berelerle…….89

Resim 3.7. Coral Chandler, farklı kıyafetlerle……90

Resim 3.8. Black Swan Film Afişi……..91

Resim 3.9. Nina'nın aynada kafasının arkasını gördüğü sahne……..96

Resim 3.10. Nina'nın kara kuğuya dönüştüğü sahneler……..97

Resim 3.11. Nina'nın bacaklarının bir kuğu gibi geriye kırıldığı sahne……..97

Resim 3.12. Nina'nın tamamen kara kuğuya dönüşmesi ve perdeye yansıyan kanatları……98

Resim 3.13. Nina'nın pembe yatak odası……99

Resim 3.14. Nina'nın ölüm sahnesi……..102

Resim 3.15. Nina ve Lily'nin giyiniş tarzları……106

Resim 3.16. Ex Machina Film Afişi……..108

Resim 3.17. Ava'nın dış görünümü……...112

Resim 3.18. Ava ve Kyoko'nun yakınlaştığı sahne……..115

Resim 3.19. Ava'nın bedenini ve dış görünüşünü yeniden inşa etmesi……117

Resim 3.20. İki ezeli rakip, Nathan ve Caleb……119

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

Etik Beyan Sayfası….....**i**
Özet.....**ii**
Abstract.....**iii**
TablolarListesi.....**iv**
Şekiller Listesi.....**v**
Resimler Listesi.....**vi**

GİRİŞ.....1

1. KARA FİLM (FILM NOIR) TÜRÜNE BAKIŞ……..6

1.1. Kara Film Türünün Tanımı ve Türün Ortaya Çıkışı……..6
1.2. Kara Film Türünün Tarihsel Süreç İçerisindeki Seyri ve Yeni Kara Filmler (Neo Noir)……10
1.3. Kara Film Stili ve Ana Karakterler……..14
1.4. Kara Film Türünün Diğer Türlerle Etkileşimi ve Teknolojik Kara Filmler (Tech Noir) ……..19

2. SİNEMADA FEMME FATALE FİGÜRLERİ VE KARA FİLM TÜRÜNDE TEMSİLLERİ……...26

2.1. Femme Fatal Arketipinin Evrimi, Tekinsizlik ve Düşmüşlük…….26
2.2. Femme Fatale Figürünün Anatomisi…….....33
2.3. Kara Film Femme Fatale Figürünün Doğuşu……..37
2.4. Klasik Kara Filmden Yeni Kara Filme Femme Fatale Temsilinin Dönüşümü41
2.5. Teknolojik Kara Filmlerle Değişen Femme Fatale Temsili……55

3. KARA FİLMLERDE DÖNÜŞEN FEMME FATALE KARAKTERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ……69

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi……69
3.2. Varsayımlar……..69
3.3. Araştırmanın Soruları……..70
3.4. Araştırmanın Yöntemi……70
3.5. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi……71
3.6. Araştırmanın Sınırlılıkları……...76
3.7. Dead Reckoning Filmine Dair……77
3.7.1. Filmin Künyesi……77
3.7.2. Filmin Konusu……78
3.7.3. Filmin Olay Örgüsü ve Femme Fatale Figürü Bağlamında İçerik ve Betimsel Analizi……...78

3.8.Black Swan Filmine Dair…….91
3.8.1. Filmin Künyesi……91
3.8.2. Filmin Konusu…….92
3.8.3. Filmin Olay Örgüsü ve Femme Fatale Figürü Bağlamında İçerik ve Betimsel Analizi……...92
3.9.Ex Machina Filmine Dair……...108
3.9.1. Filmin Künyesi……..108
3.9.2. Filmin Konusu……...109
3.9.3. Filmin Olay Örgüsü ve Femme Fatale Figürü Bağlamında İçerik ve Betimsel Analizi…….109
3.10.Araştırmanın Bulguları……120

SONUÇ……130

KAYNAKÇA……...136

EKLER……144

GİRİŞ

Görsel hikaye anlatma biçimi olan sinema, güçlü sanatsal altyapısı, çok yönlü anlatı araçları ve birçok alandan beslenebilme potansiyeli nedeniyle çok katmanlı bir bağlama sahiptir. Bu durum sinemanın farklı coğrafyalarda farklı sinematik yapılar kazanmasını ve türlerin hibritleşerek birçok melez türün ya da üslubun meydana gelmesine olanak sağlamıştır (Özkantar, 2024:709). Sinema türleri arasında yaşanan bu geçişkenlik ve türlerin anlatısındaki yenilikler sayesinde filmler değişime uğrayarak gelişmiş ve yeni boyutlar kazanmıştır. Kara film de bu türlerden biridir ve özellikle dünyanın tarihi dönemeçlerinde yaşanan savaşlar, modernleşme, bunalım, göçler ve siyasi etkilerin bir sonucu olarak klasik dönemden yeni kara filme geçişte sahip olduğu spesifik niteliklerde önemli değişimler geçirmiştir.

1980'li yıllara doğru giderek önce yeni, sonra da post modern versiyona dönüşen klasik kara filmler, diğer türlerle birleşerek hibritleşmesinin yanı sıra giderek yeni karakterler, mekânlar ve sembollere de ihtiyaç duymuştur. Anti kahraman, gangster ve dedektiflerin yanı sıra bu değişimden en çok etkilenenlerden biri kara filmin kadın karakteri femme fatale figürüdür (Erol, 2018:97). 1920'li yıllardan günümüze yönetmenlerce adeta modifiye edilen ve kara filmin en önemli motiflerinden biri olan femme fatale karakterinin dönüşümünün incelenmesi bu türün daha iyi anlaşılabilmesi açısından önem arz etmektedir.

Femme fatale imgesi, sessiz sinemanın ilk dönemlerinde, Fransız ve İtalyan sinemasının melodramlarından esinlenerek, daha sonra iyi bilinen "vamp" teriminin de başlangıç noktası olan, vampir benzeri kadın modelini konu alan filmlerde görülür. Bu tür filmlerde Helen Gardner veya Theda Bara gibi nahif çekicilik sergileyen aktrisler rol almıştır. Ancak, femme fatale karakterini bir ikona dönüştüren özellikler, 30'lu yıllarda popüler olan "hard boiled" olarak adlandırılan dedektif romanlarıyla başlamıştır. Eserleri 40'lı ve 50'li yıllarda klasik kara filmlere uyarlanan yazarlar arasında en popüler olanlar Ross McDonald, Dashiel Hammett, Raymond, James M. Cain, Mickey Spillane'dir.

Sinematik femme fatale, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki değişen cinsiyet rolleriyle ilişkili olarak tarihselleştirilmiştir ve bu, Hollywood tarihindeki iki ana dikkat çekilmesine neden olmuştur: 1940'lı ve 1950'li yılların klasik kara filmler ve 1980'li ve 1990'lı yılların başlarındaki erotik yeni kara filmler. Klasik dönem femme fatale karakterinin eleştirmenleri, temsilin savaş zamanı ve savaş sonrası sinemadaki varlığını sıklıkla bu dönemde kadınların değişen toplumsal rollerini çevreleyen kaygılara bağlarlar (Farrimond, 2018:5). Örneğin, yazar Foster Hirsch ve akademisyen Grossman, klasik kara film femme fatale temsilinin kadın düşmanlığının mı yoksa sempatinin mi göstergesi olduğu konusunda fikir birliğine varamazken, her ikisi de figürün zamanının bir ürünü olduğu ve kadınların toplumsal konumundaki değişimlerle bağlantılı olduğu konusunda hemfikirdir (Hirsch, 1999:7; Grossman, 2009:3). Benzer şekilde, daha yakın tarihli yeni kara film femme fatale okumaları, ikinci dalga feminizmin elde ettiği kazanımların ardından Amerika'nın toplumsal bağlamına odaklanma eğilimindedir. Helen Hanson, "Hollywood heroines: women in film noir and the female gothic film" başlıklı kitabında, yeni femme fatale karakterinin anlatı antagonisti, cinsel performansçı ve cinsel tehdit olarak merkez sahneye çıktığı yeni kara gerilim filmlerinin, cinsel olarak özgürleşmiş kadına karşı "tepki" söylemleri aracılığıyla kadın cinsel tercihine yönelik kültürel çelişkiyi ortaya koyduğunu öne sürmektedir (2007:152). Akademisyen Farrimond, 1980'li ve 1990'lı yılların sinemasında femme fatale karakterinin yeniden canlanmasını, argümana göre, feminizmin kazanımlarını hesaba katan ve aynı zamanda bu kazanımların ardından kadınlara karşı düşmanca yaklaşan bir siyasi iklimin göstergesi olarak tanımlamaktadır (2018:5).

Femme fatale, klasik kara film ve yeni kara filmlerde en sık görülen ana karakterlerden biridir ancak son on yılın filmlerinde nadiren görülmektedir. Bu karakter, özellikle geleneksel türlerin birleşme eğiliminde olduğu ve sürekli olarak yeni, belirli alt türlerin yaratıldığı bir zamanda bilim-kurgu, korku ve daha genel olarak gerilim ve dedektif filmleri de dahil olmak üzere diğer film türlerinde ortaya çıkmıştır ve çıkmaya devam etmektedir. Çalışmada da bahsedilen teknolojik kara filmlerde daha tehlikeli, ölümcül, dirençli ve teknolojik donanıma sahip bir forma dönüşerek yolculuğuna devam etmektedir.

Bu çalışmanın kapsamı, femme fatale karakterinin, 1940'lı yıllardan başlayan klasik kara film türünün önce yeni kara filme daha sonra da bilim kurgu ile hibritleşerek teknolojik kara filmlere dönüşürken geçirdiği değişimi içermektedir. Çalışmanın amacı ise, tarih ve teknolojik gelişmeler sayesinde dönüşen kara filmin özellikle femme fatale karakterinde yarattığı farklılıkları, değişmeden kalan ortak yanları ve bunların altında yatan sebepleri incelemektir.

Tezin ilk bölümünde, kara filmin tanımı ve ortaya çıkış nedenleri ele alınacak; ardından bu türün tarihsel süreçteki gelişimi, geçirdiği dönüşümler ve 1940-1980 yılları arasında çekilen klasik ile yeni kara film örnekleri üzerinden yeni kara filme evrilme süreci analiz edilecektir. Kara film estetiği ve bu türe özgü karakter yapıları incelenerek, türün dönüşüm sürecinde öne çıkan temel unsurların yaratmış olduğu değişim açıklanacaktır. Bölümün sonunda ise, yeni kara filmin bilim kurgu gibi türlerle melezleşerek oluşturduğu "teknolojik kara film" örnekleri üzerinden hibritleşme süreci değerlendirilecektir.

İkinci bölümde femme fatale arketipinin kökeni, mitolojik figürlerden başlayarak edebiyat ve sinemadaki temsilleriyle birlikte incelenecektir. Bu inceleme, arketipin felsefeci Julia Kristeva'nın "abject" (düşmüşlük) kavramı ve tekinsizlik çerçevesinde yeniden yorumlanmasıyla desteklenecektir. Sanat ve kültürle eşzamanlı bir değişim içinde olduğu için femme fatale arketipini kesin bir biçime indirgemek zordur. Bu nedenle femme fatale karakterini tanımlayan temel karakteristik ve fiziksel özellikler belirlenmeye çalışılacak, ayrıca "vamp" ve "baştan çıkarıcı kadın" gibi sıklıkla karıştırılan kavramlarla arasındaki farklar, "femme fatale karakterinin anatomisi" başlığı altında tartışılacaktır. Femme fatale figürünün kara filmlerdeki temsili bağlamında kültürel ve tarihsel kırılma noktaları ele alınarak; klasik ve yeni kara film örnekleri üzerinden kronolojik bir bakışla bu karakterin geçirdiği dönüşüm, benzerlikler ve farklılıklar üzerinden analiz edilecektir. Ardından, yeni kara filmin bilim kurgu ile birleştiği postmodern dönem filmlerindeki femme fatale temsilleri de benzer biçimde incelenerek karakterdeki evrime dair bulgular ortaya konulacaktır.

Kara film türünün başlangıcından günümüze dek geçirdiği değişim, dönüşüm ve üretilen film sayısının fazlalığı bu çalışmanın sınırlılığını oluşturmaktadır. Bu nedenle çalışmada, farklı dönemlere ait üç film seçilerek femme fatale figürü

karşılaştırmalı bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. Şüphesiz, bir film türü çok sayıda yöntem aracılığıyla farklı boyutlarıyla kapsamlı biçimde incelenebilir. Tezin üçüncü bölümünde, seçilen filmler aracılığıyla femme fatale karakterinin kara film bağlamında geçirdiği dönüşüm, içerik ve betimsel analiz yönteminin temel kavramları doğrultusunda değerlendirilecek ve temel araştırma sorularına yanıt aranacaktır. Bu çerçevede anlatı yapısı, stil özellikleri ve sinematografik öğeler incelenerek femme fatale karakterinin kara filmin farklı dönemlerinde nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır. Ayrıca betimsel analiz aracılığıyla femme fatale figürlerinin karakteristik ve fiziksel özellikleri, toplumsal cinsiyet rolleri, dramatik motivasyonları, giyim tarzları, yetenekleri ve anlatıdaki kaderleri gibi unsurlar tarihsel dönüşüm süreci içerisinde değerlendirilerek, dünya tarihindeki kırılma noktalarıyla ilişkilendirilecektir.

Çalışmanın evreni, kara filmin başlangıcı olarak kabul edilen ve Boris Ingster'ın yönetmenliğini yaptığı *Stranger on the Third Floor* (1940) filminden itibaren günümüze kadar hibritleşerek gelişen Amerikan sinemasına ait tüm kara filmleri kapsamaktadır. Ancak kapsam amaçlı örneklem yapılarak daraltılmıştır.

Bu doğrultuda, klasik ve yeni kara film dönemine ait filmlerin oluşturduğu amaçlı örneklem, IMDb üzerinden "kara film", "sinema filmi" ve "altı ve üzeri puan" kriterleriyle filtrelenerek belirlenmiştir. Elde edilen sonuçlar arasından, farklı dönemlere ait yüksek izleyici etkileşimi almış, olumlu eleştirilerle karşılanmış ve belirgin femme fatale karakterlerinin yer aldığı toplam 62 film seçilmiştir. Literatür taraması ve seçilen filmlerden elde edilen bulgular doğrultusunda femme fatale karakterlerine ait temsiller (parametreler) kodlanmış, bu veriler doğrultusunda sınıflandırmalar yapılmış ve karakterin dönüşümünü ortaya koymak amacıyla karşılaştırmalı bir tablo oluşturulmuştur.

Çalışmanın örneklemini ise söz konusu 62 film içerisinden, rastlantısal örnekleme yöntemlerinden biri olan sistematik örnekleme ile seçilen üç film oluşturmaktadır. Bu bağlamda, sırasıyla *Dead Reckoning*, *Black Swan* ve *Ex Machina* filmleri hem içerik hem de betimsel analiz yöntemleriyle incelenmiş ve elde edilen bulgular değerlendirilerek sonuçlar paylaşılmıştır.

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, femme fatale arketipinin mitolojik kökenlerinden başlayarak Amerikan sinemasında klasik, yeni ve özellikle bilim kurgu ile hibritleşerek postmodern bir yapıya evrilen kara film türündeki dönüşümünü kapsamlı biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda araştırma, yalnızca femme fatale karakterinin sinemasal temsillerindeki değişimi tarihsel ve kültürel bağlamlarıyla incelemekle kalmayıp, aynı zamanda Amerikan sinemasında kara film türünün farklı dönemlerine odaklanan çalışmalar için de yol gösterici ve katkı sunan bir kaynak olma niteliği taşımaktadır.

1. KARA FİLM (FİLM NOIR) TÜRÜNE BAKIŞ

1.1. Kara Film Türünün Tanımı ve Türün Ortaya Çıkışı

Kara filmler, 1920'li ve 1930'lu yıllarda Dashiell Hammett, Raymond Chandler ve James M. Cain gibi yazarların kaleme aldığı karanlık ve sert üsluplu dedektif hikâyelerinden uyarlanarak sinemaya taşınmıştır. Bu filmler; karanlık, ıslak sokaklarda geçen, tekinsiz mekânlarda suç temasını işleyen anlatılarıyla yalnızca Amerika Birleşik Devletleri'nde değil, aynı zamanda Avrupa'da da büyük ilgi görmüştür (Mutluer, 2008: 8). Kara film, yalnızca bir sinema türü olarak değil, aynı zamanda belirli tarihsel ve kültürel bağlamlarda ortaya çıkan bir estetik ve anlatı biçimi olarak da değerlendirilmiştir.

Kara film terimi ilk kez 1946 yılında Fransız eleştirmen Nino Frank tarafından "Yeni Bir Polisiye Drama Tipi: Suç Macerası" (Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle) başlıklı makalesinde kullanılmıştır (Naremore, 2008:15). Frank, bu tanımlamayı özellikle *The Maltese Falcon* (John Huston, 1941), *Murder, My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) ve *Laura* (Otto Preminger, 1944) gibi filmler üzerinden yapmıştır. Dolayısıyla "film noir" teriminin kökeni Fransız eleştirmenlere dayansa da, bu filmler Amerika'da üretildikleri dönemde herhangi özel bir tür sınıflandırmasına tabi tutulmamış; genellikle "psikolojik gerilim filmleri" olarak adlandırılmıştır (Spicer, 2002:1–2).

Alain Silver ve James Ursini gibi film kuramcıları, *Film Noir* adlı çalışmalarında "noir nedir?" sorusuna verdikleri yanıtta belirli bir tema, arketip ve etki listesini ön plana çıkarırlar. Dashiell Hammett'in temsil ettiği "sert dedektif kurgu okulu"nun, varoluşçuluk ve Freudçu psikanaliz gibi düşünsel yaklaşımlarla kesiştiği vurgulanır. Bu iki düşünsel kaynak, bireyin geçmişiyle hesaplaşmasını ve varoluşun anlamsızlığı karşısında yaşadığı içsel çatışmaları ön plana çıkararak kara filmin iki temel teması olan "tekinsiz geçmiş" ve "kaderci kabusu" beslemektedir (Silver ve Ursini, 2004:15).

Diğer yandan Silver ve Ursini, *The Maltese Falcon* filminin ilk versiyonunun 1931 yılında Roy Del Ruth tarafından çekildiğini belirtmektedir. Bu yaklaşım, kara filmin yalnızca 1941 sonrası bir olgu olmadığını, kökenlerinin daha erken dönemlere

dayandığını düşündürür. Gerçekten de kara film estetiği ve temaları 1941 öncesinde de çeşitli biçimlerde mevcuttur; ancak 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki yapımlar arasında özellikle stil, motivasyon ve başkarakterlerin deneyimlediği umutsuzluk ile psikolojik çöküntülerin yoğunluğu açısından belirgin farklar bulunmaktadır. Silver ve Ursini, kara filmi biçimsel, tematik ve felsefi unsurlar temelinde inceleyerek bu farklılıkları vurgular; buna göre, Hammett'in eserinden uyarlanan ve başrolünde Humphrey Bogart'ın yer aldığı 1941 yapımı *The Maltese Falcon*, kara film hareketinin veya klasik döneminin resmi başlangıç noktası olarak kabul edilmelidir (2004:187).

Ancak filozof Steve Neale (2000:173), kara filmin hiçbir zaman tekil ve bütüncül bir fenomen olarak var olmadığını savunur. Ona göre, seslendirme ve geri dönüş teknikleri, yüksek kontrastlı ışık kullanımı, dışavurumcu görsel unsurlar, çarpıcı sonlar ve femme fatale karakteri gibi kara filme özgü olduğu düşünülen özelliklerin büyük kısmı, 1940'lı ve 1950'li yılların başında yalnızca kara filmde değil, farklı türlerdeki birçok filmde de rastlanan estetik ve anlatı eğilimleridir (2000:174). Neale, bu nedenle kara filmi tek bir tür veya akım gibi kavramsallaştırmanın; belirleyici kriterler oluşturma, kapsamlı bir külliyat yaratma ya da dönemin sosyo-kültürel bağlamına dair açıklamalarda bulunma noktasında tutarsızlık ve belirsizliklere neden olacağı görüşündedir.

Bu bağlamda, kara film 1940'lı ve 1950'li yılların suç sinemasıyla özdeşleştirilen, daha fazla seks ve şiddet içeren yapımların ötesinde bir anlam taşımaktadır. Kültürel üretim profesörü Andrew Spicer'ın da belirttiği gibi, kara film çoğunlukla Amerikan toplumuna karanlık bir ayna tutan, Amerikan rüyasının temel iyimserliğini sorgulayan 1940'lı yılların siyah-beyaz filmleriyle özdeşleşmiş durumdadır (2002:vii). Bu yaygın mitolojide gerçeklik payı bulunmakla birlikte, kara film kavramı bundan çok daha karmaşık bir yapı arz eder. Kara film, hem eleştirmenler ve akademisyenler tarafından ilk dalga filmlerin (1940–1959) ardından geriye dönük biçimde inşa edilen söylemsel bir yapı, hem de 1940 öncesi ana akım sinemanın biçimsel kalıplarına ve değer yargılarına karşı çeşitli şekillerde meydan okuyan kültürel bir oluşumdur (Mayer ve McDonell, 2007: 3).

Kara filme özgü teknik unsurlar arasında karanlık gölgelerle çevrili kompozisyonlar, özellikle kahramanın üzerine parmaklık ya da örümcek ağı izlenimi veren ışık-gölge oyunları, kasvetli düşük açılı çekimler, klostrofobik kadrajlar, çarpık aynalar, dengesiz kompozisyonlar ve genellikle yolunu kaybetmiş, kaderine mahkûm karakterlerin yaşadığı kişisel travmaları yansıtan görsel-işitsel geri dönüş ve seslendirmeler yer almaktadır. Tüm bu teknik donanımlara rağmen, kara film sinema tarihindeki en tartışmalı ve tanımlanması en güç türlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Akademisyen yazar Keesey'in (2011: 12) de ifade ettiği gibi, kara filmi kapsayıcı biçimde tanımlayacak bir formül oluşturmak oldukça zordur; eleştirmenler, tüm kara film örneklerini ortak bir çerçevede toplamakta çoğu zaman başarısız olmaktadır.

Edebiyatçı James Naremore, kara filmlere özgü olduğu düşünülen birçok tema, atmosfer, karakter tipi, mekân ve biçimsel unsurun mevcut olduğunu; ancak bu unsurların hiçbirinin tüm kara filmler için ortak bir yapı sunmadığını belirtmektedir. Buna göre, her kara filmde bir dedektif-kahramanın, öldürülen bir kadının ya da trajik bir sonun yer alması beklenmemelidir (2008:282). Yönetmen Wheeler Winston Dixon da benzer biçimde kara filmleri; karanlık ve yağmurlu şehir sokaklarında yalnız başına yürüyen kahramanlar, iç ses anlatımı, melankolik müzikler, karmaşık cinayetleri çözmeye çalışan aşırı özgüvenli dedektifler ve başından sonunun ne olacağı belli olan romantik ilişkiler gibi klişeleşmiş imgelerle sınırlandırmanın hatalı olacağını vurgulamaktadır (2009:1). Jim Hillier ve Alastair Phillips ise kara filmin yalnızca biçimsel unsurlardan değil, aynı zamanda ruhsal bir hâlden beslendiğini ve bir tür olmaktan ziyade, belirli tarihsel dönemlerin ve kültürel bağlamların değişimlerini yansıtan bir tür duyarlılık formu olduğunu ileri sürmektedir (Hillier ve Phillips'ten aktaran Keesey, 2011:12).

Kara filmin daha iyi anlaşılabilmesi için beslendiği kaynakların ve ortaya çıkışındaki tarihsel, kültürel ve sanatsal koşulların göz önünde bulundurulması gereklidir. Bu bağlamda, kara filmin çıkış noktaları; Amerika Birleşik Devletleri'nin sosyopolitik ve ekonomik koşulları, Alman dışavurumculuğu, Fransız şiirsel gerçekçiliği ve kara roman (hard-boiled fiction) olarak tanımlanabilir (İpek, 2004:7). Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki Soğuk Savaş döneminin kara film üzerindeki etkileri belirgindir. Savaşın yol açtığı

yıkım, nükleer tehdit, McCarthy dönemiyle ortaya çıkan paranoya, korku, öfke ve güvensizlik atmosferi, kara filmin karanlık estetiğine doğrudan yansımıştır (Keesey, 2011:11).

Aynı dönemde, Nazi rejiminden kaçarak ABD'ye sığınan Alman sinemacıların getirdiği dışavurumcu ışık, dekor ve gölge kullanımı, Amerikan sinemasının stüdyo sistemine entegre olmuş ve kara filmin görsel dünyasını şekillendirmiştir. Bununla birlikte, faşizmden kaçan İtalyan mafya mensuplarının ABD'de gettolar kurarak organize suç yapıları inşa etmesi, ülkede suç, ölüm ve toplumsal kaos algısının güçlenmesine neden olmuş, bu durum kara filmin anlatı yapısına malzeme sağlamıştır (Özdemir, 2003:5).

1934 yılında çıkarılan ve "Production Code" (Hays Code) olarak bilinen sansür yasası, Amerikan sinemasında önemli bir kırılma yaratmıştır. Savaşla birlikte gangster filmlerinin artan popülerliği ve halk üzerindeki etkileri, yapımcıları yeni çözümler aramaya yöneltmiştir. Sansür baskısını aşmak için gangster figürü yerini özel dedektif ya da polis karakterlere bırakmış, şiddet öğeleri daha örtük biçimlerde aktarılmıştır. Bu dönüşüm, kara filmin biçimsel ve anlatısal temellerinin atılmasına katkı sağlamıştır.

Neticede, kara film; kesin sınırlarla tanımlanması zor, hem tematik hem de biçimsel olarak farklı etkilenimlerden beslenen, tarihsel ve kültürel koşullarla şekillenmiş bir sinema anlayışıdır. Noir türünün ortaya çıkışı, yalnızca Amerikan toplumunun savaş sonrası yaşadığı sosyopolitik dönüşümlerle değil, aynı zamanda Avrupa sinemasından gelen estetik ve anlatı etkileriyle de doğrudan ilişkilidir. Zamanla farklı biçimlere evrilen bu anlatılar, klasik dönemden itibaren suç, ahlaki ikilem, yabancılaşma ve karanlık atmosfer temaları etrafında şekillenmiş; değişen toplumsal koşullarla birlikte yeniden yorumlanmıştır. Eleştirmenlerce ilk gerçek kara film olarak kabul edilen *Stranger on the Third Floor* (Boris Ingster, 1940) ile başlayan klasik kara film dönemi, *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) ile sona ermiştir (Ertem, 2010:53). Bu tarihten sonra ise kara film, gelişen sinema teknolojisi ve türler arası etkileşimle birlikte evrilmiş; farklı türlerle harmanlanarak yeni biçimlerde varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

1.2. Kara Film Türünün Tarihsel Süreç İçerisindeki Seyri ve Yeni Kara Filmler (Neo Noir)

Kara filmler kronolojik olarak incelendiğinde, film yönetmeni Paul Schrader'in 1972 yılında kaleme aldığı klasik makalesinde, bu tür tematik yönleri doğrultusunda üç ayrı dönemde ele alınmaktadır (1972:11-12). İlk dönem, 1941-1946 yılları arasını kapsar ve "savaş dönemi" olarak tanımlanır. Bu evrede diyalog odaklı anlatım ön plana çıkarken, karakterler ve olaylar daha çok sözlü iletişim aracılığıyla derinleştirilmiştir. İkinci dönem, II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından gelen 1945-1949 yıllarını kapsar. Bu süreç, toplumsal gerçekliğin daha açık biçimde işlendiği, suç, karanlık olaylar ve sistematik yozlaşma gibi temaların ağırlık kazandığı bir evre olarak değerlendirilir. Üçüncü dönem ise 1949-1953 arasını içerir ve bu dönemin belirleyici temaları arasında melankoli, karamsarlık, intihar ve toplumsal çürüme öne çıkar.

Kara filmin kökeni genellikle 1940'lı yılların başına dayandırılmaktadır. Türün başlangıcına ilişkin tartışmalar olsa da, çoğu eleştirmen The Maltese Falcon (John Huston, 1941) filmini türün ilk örneği olarak kabul ederken, bazı kaynaklar Boris Ingster'ın yönettiği *Stranger on the Third Floor* (1940) adlı yapımı kara film öğeleri taşıyan ilk film olarak göstermektedir. Bu dönemin sosyopolitik bağlamı, türün biçimsel ve tematik karakteristiğini önemli ölçüde şekillendirmiştir. II. Dünya Savaşı'nın yarattığı küresel travma, bireylerde yaygın bir ölüm korkusu, paranoya ve güvensizlik duygusu yaratmış; bu da sinemada karanlık, klostrofobik, şiddet ve yabancılaşma gibi unsurların öne çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla kara filmlerin sıklıkla suç, şiddet ve genel bir yaşam karamsarlığı temalarını işlemesi, dönemin ruhunu yansıtan doğal bir gelişmedir.

Schrader'in dönemsel sınıflandırması çerçevesinde, ilk evreye dahil edilen *The Maltese Falcon* (1941) ve *Stranger on the Third Floor* (1940) gibi filmlerin yanı sıra *The Glass Key* (Roy Del Ruth, 1942), *This Gun for Hire* (Frank Tuttle, 1942), *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944), *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) ve *Gilda* (Charles Vidor, 1946) da savaş dönemi kara filmleri arasında yer almaktadır. Bu yapımların belirgin özelliği, anlatıyı eylemden ziyade diyalog aracılığıyla inşa etmeleridir (Schrader, 1972:6).

Double Indemnity (1944), her ne kadar savaş dönemi içerisinde yer alsa da, savaş sonrası kara film estetiğine özgü bazı yapısal özellikler taşıdığı için bir geçiş filmi olarak değerlendirilebilir (Schrader, 1972:6). İkinci dönemi temsil eden filmler arasında *The House on 92nd Street* (Henry Hathaway, 1945), *The Killers* (Robert Siodmak, 1946), *Kiss of Death* (Henry Hathaway, 1947), *Dead Reckoning* (John Cromwell, 1947), *Raw Deal* (Anthony Mann, 1948) ve *Thieves' Highway* (Jules Dassin, 1949) gibi yapımlar öne çıkmaktadır. Bu filmler, daha az romantize edilmiş kahraman tipleriyle birlikte sokak suçu, siyasi yozlaşma ve adli sistemin karanlık yönleri gibi temalara yoğunlaşır. Schrader'in de ifade ettiği gibi, bu dönemdeki yapımlar "romantik anlatıdan uzaklaşarak daha çok gerçekçi ve toplumsal sorunlara odaklanan bir anlatım tarzını benimsemişlerdir" (1972:6).

Schrader'in makalesinde tanımladığı üçüncü ve son klasik kara film dönemi, belirgin bir başlık altında sunulmasa da, "psikotik eylem ve intihar dürtüsü" temalarıyla öne çıktığı ifade edilmektedir (Schrader, 1972:6). Bu evreyi temsil eden yapımlar arasında *White Heat* (Raoul Walsh, 1949), *Where the Sidewalk Ends* (Otto Preminger, 1950), *On Dangerous Ground* (Nicholas Ray, 1951) ve *The Big Heat* (Fritz Lang, 1953) yer almaktadır. Bu filmler, önceki dönemlerde tanımlanmış olan stilistik ve tematik öğelerin zirveye ulaştığı örnekler olarak kabul edilmekte, Schrader'in de belirttiği üzere, birçok film eleştirmeni tarafından "estetik ve sosyolojik açıdan en keskin" yapımlar arasında sayılmaktadır (1972:6).

Klasik kara filmlerin biçimsel ve tematik olarak zirveye ulaşmasının ardından, 1960'lı ve 1970'li yıllarda gerek toplumsal dönüşümler gerekse siyasal çalkantılar yeni bir kara film anlayışının doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Amerika'da yaşanan J. F. Kennedy ve Martin Luther King suikastları, yükselen öğrenci hareketleri ve ikinci dalga feminizm gibi toplumsal hareketler, kara filmin temalarına doğrudan yansımıştır. Özellikle 1970'li yıllarda Vietnam Savaşı, Pentagon belgeleri ve Watergate skandalı gibi olaylar Amerikan halkında güven bunalımı yaratmış; bu ortam, sinemada da güçlü bir yabancılaşma, paranoya ve kimlik krizine dayalı anlatıların önünü açmıştır (Özdemir, 2003:10-11). Tüm bu gelişmeler, klasik kara filmden sapmalar içeren yeni bir anlatı formunun doğmasına neden olmuş ve böylece "neo noir" ya da "yeni kara film" dönemi başlamıştır.

Bu noktada klasik ve yeni kara film ayrımını kesin çizgilerle yapmak güçleşmektedir. Yazar Mark Bould bu belirsizliğe dikkat çekerek, her yeni kara film örneğinin türü yeniden tanımladığını, tartışmaya açtığını ve yeniden ürettiğini ifade eder (2005:115). Bu ifade, yeni kara film anlayışının sabit formlardan çok değişken bir yapıya sahip olduğunu ve sürekli dönüşen sosyo-politik koşullarla şekillendiğini göstermektedir. Böylece, kara film türü yalnızca sinemasal bir form değil, aynı zamanda dönemsel duyarlılıkları yansıtan kültürel bir söylem alanı hâline gelmiştir.

Yeni kara filmin ortaya çıkışı, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında, Hollywood'un yaşadığı mali kriz ortamında klasik kara film estetiğine yeniden ilginin doğduğu bir bağlamda gerçekleşmiştir. Bu dönemde klasik Hollywood anlatısının geçerliliği sorgulanırken, hem popüler kültürde hem de akademik çevrelerde kara filme yönelik eleştirel yazılar aracılığıyla tür yeniden görünürlük kazanmıştır. *Harper* (Jack Smight, 1966), *Tony Rome* (Gordon Douglas, 1967), *Madigan* (Don Siegel, 1968) ve *Marlowe* (Paul Bogart, 1969) gibi yapımlar, klasik dedektif hikâyelerinin atmosferini yalnızca günümüze uyarlamakla yetinmiş, yapısal bir dönüşüm yaratmakta sınırlı kalmıştır (Bould, 2005:4).

Ancak aynı yıllarda, film okullarından yeni mezun olan, eski televizyon yönetmenliği geçmişine sahip ya da Avrupa'dan gelen bazı yönetmenler, Fransız Yeni Dalgası'nın Hollywood suç sinemasına yönelik yeniden yorumlarından etkilenerek Amerikan kara filmine yeni bir soluk getirmeye yönelmişlerdir. Bu sinemacılar, Avrupa sanat sinemasından türetilen modernist anlatı tekniklerini Amerikan suç filmleriyle harmanlayarak, klasik kara filmin tematik ve stilistik kodlarını dönemin sosyo-politik gerçeklikleriyle yeniden yorumlamışlardır (Bould, 2005:4).

Bu doğrultuda, yeni kara filmin ilk döngüsünde yer alan önemli yapımlar arasında *Seconds* (John Frankenheimer, 1966), *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Point Blank* (John Boorman, 1967), *Targets* (Peter Bogdanovich, 1968), *The Anderson Tapes* (Sidney Lumet, 1971), *Klute* (Alan J. Pakula, 1971), *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Melvin Van Peebles, 1971), *The Offence* (Sidney Lumet, 1972), *Charley Varrick* (Don Siegel, 1973), *The Friends of Eddie Coyle* (Peter Yates, 1973), *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973), *Serpico* (Sidney Lumet, 1973), *Thieves Like Us* (Robert Altman, 1973), *Badlands* (Terrence Malick, 1973), *Chinatown*

(Roman Polanski, 1974), *The Conversation* (Francis Ford Coppola, 1974), *The Parallax View* (Alan J. Pakula, 1974), *The Taking of Pelham One Two Three* (Joseph Sargent, 1974), *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975) ve *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) gibi filmler öne çıkmaktadır (Bould, 2005:4).

Yeni kara film dönemi, hem anlatısal hem de biçimsel anlamda Hollywood için devrimsel bir evre olarak tanımlanabilir. Bu dönemde kara film, daha sert ve karanlık bir yapıyla beyazperdeye geri dönmüş; ahlaki belirsizlikler, toplumsal yabancılaşma, bireysel çözülme ve sistem eleştirisi gibi temalar ön plana çıkmıştır. John Boorman'ın yönettiği *Point Blank* (1967), bu dönemin ilk öncü filmlerinden biri olarak kabul edilir. Film, klasik kara filmin siyah-beyaz kontrast ve gölge kullanımına dayalı karamsar atmosferinden farklı olarak, renkli ve geniş perde sistemiyle boşluk ve izolasyon duygusunu öne çıkarır. Böylece, yeni kara filmin estetik yönelimlerinin, geleneksel tarzdan nasıl koptuğunu gözler önüne serer (Hirsch, 1999:169).

1980'li yılların başında *The Postman Always Rings Twice* (Bob Rafelson, 1981) ve *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) filmlerinin başarısıyla yeni kara filmde ikinci bir üretim dalgası başlamıştır. Her iki film de James M. Cain'in romanlarına ve daha önceki uyarlamalara dayansa da, bu yapımlar özgün kaynaklarındaki cinsel gerilimi daha belirgin bir şekilde açığa çıkararak dönemsel estetikle yeniden yapılandırılmıştır. Bu ikinci dalganın ardından gelen üretim süreci kimi dönemlerde durgunluk yaşasa da tamamen sona ermemiştir. Suç ve erotik gerilim türlerinde çalışan birçok yapımcı, kara filmin özellikle görsel stilinden faydalanmaya devam etmiştir (Bould, Glitre ve Tuck, 2009:4-5).

Yeni kara film, klasik kara filme kıyasla sınırları daha esnek, tanımı daha geçirgen bir yapıya sahiptir. 1960'lı ve 1970'li yıllarda üretilen yapımlar modernist sinema anlayışıyla ilişkilendirilirken, 1980 sonrası çekilen filmler ağırlıklı olarak postmodern estetikle şekillenmiştir (Mutluer, 2008:51). Bu postmodern etki, anlatının bütünlüğünü bozan yapılar, insan doğasına yönelik karamsar bir bakış açısı, kaotik ve nedensiz şiddet imgeleri, anti-kahraman odaklı karakter inşaları ve teknik unsurların içerikten daha baskın olduğu estetik tercihlerle kendini gösterir. Ayrıca, distopik gelecek tasvirleri ve gerçekliğin parçalanmış hâlleri bu dönemin önemli anlatı stratejilerindendir.

Tarihsel bağlamda da yeni kara film örnekleri klasik ve modern dönemden ayrılır. Klasik kara film İkinci Dünya Savaşı'nın, modern kara film ise Vietnam Savaşı'nın Amerikan toplumundaki etkilerini yansıtırken; postmodern yeni kara film Bush yönetimiyle ilişkilendirilen Körfez Savaşı sonrası dönemin sosyal ve politik gerilimlerini perdeye taşır. Bu filmlerde genellikle kasvetli ve tekinsiz bir atmosfer hâkimdir. Uyuşturucu kaçakçılığı, şantaj, soygun, cinsel istismar ve şiddet temaları ön plandadır. Devletin kolluk kuvvetleri ya da adalet sistemine dair figürler de sıklıkla yozlaşmış veya suçla iç içe şekilde resmedilir (Özön'den aktaran Biryıldız, 1997:122).

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, kara film türü yalnızca belirli bir döneme ait sinemasal bir akım olarak kalmamış; aksine, toplumsal dönüşümlere, politik kırılmalara ve kültürel değişimlere paralel olarak biçimsel ve tematik açıdan sürekli evrilmiştir. 1940'lı yıllarda savaşın ve sonrasındaki toplumsal çöküntünün etkisiyle şekillenen klasik kara filmler, 1960'lı yıllardan itibaren modern sinemanın diliyle yeniden yorumlanmış; 1980'li yıllardan sonraysa postmodern estetikle birleşerek çok katmanlı anlatılara dönüşmüştür. Yeni kara film olarak adlandırılan bu alt tür, klasik kara filmin estetik mirasını taşımasının yanı sıra, türler arası geçişlere ve teknolojik gelişmelere de açık bir yapı sergileyerek çağdaş izleyiciyle farklı düzeylerde ilişki kurmayı başarmıştır. Anlatı yapılarının parçalanması, kahramanlık kavramının sorgulanması ve otoriteye duyulan güvensizlik gibi temalar, bu evrimsel süreçte kara filmin ana damarını oluşturmaya devam etmektedir. Dolayısıyla kara film, sinema tarihinde sadece estetik bir form değil, aynı zamanda her dönemin ruhunu yansıtan güçlü bir anlatı aracı olarak varlığını sürdürmektedir.

1.3. Kara Film Stili ve Ana Karakterler

Kara film anlatılarında öne çıkan karakterlerden biri, adını Fransız sinema eleştirisinden alan femme fatale yani "ölümcül kadın" figürüdür. Cazibesi ve tehlikesiyle özdeşleşen bu karakter, sıklıkla ihanet teması etrafında şekillenir. Femme fatale figürünün manipülatif doğası, izleyicinin anlatıdaki hiçbir karaktere güvenememesine neden olur. Bu figürün ortaya çıkışı, İkinci Dünya Savaşı döneminde kadınların iş gücüne katılımıyla değişen toplumsal rollerle yakından ilişkilidir. Toplumun kadına dair beklentilerindeki dönüşüm, femme fatale karakterinin, sosyal

değişimlerin ve sistemsel çöküşlerin bir sembolü haline gelmesini sağlamıştır (Roloff, Seeβlen ve Weil, 1996:225).

Kara filmler, sinema tarihinde eril gücün en zayıf temsil edildiği türlerden biridir (Hardy'den aktaran Tansel, 2007:33). Bu türdeki erkek karakterler, geleneksel anlatı yapılarının aksine güçlü, kahraman figürler değildir. Özgüven eksikliği taşıyan bu karakterler, yalnızca çevrelerine değil, kendilerine karşı da güvensizlik içindedir. Geçmiş ve gelecek ise onlar için sürekli bir kaygı kaynağıdır (Savaş'tan aktaran Tansel, 2007:35).

Klasik kara filmler, sahtekârlık, cinayet ve ahlaki çöküşün sıradanlaştığı bir evrende geçer. Sert ve alaycı diyaloglar, bu karanlık dünyayı daha da keskinleştirir. Kara film kahramanları, yaşadıkları olaylardan ders çıkarmaz; sistemle uzlaşmaz ve toplumsal normlara entegre olmayı reddeder. Bu durum, karakterlerin bireysel başkaldırılarının ve varoluşsal duruşlarının bir yansıması olarak değerlendirilir (Tansel, 2007:38). Anlatılar çoğunlukla mutlu sonla değil, beklenmedik ve karamsar bir sonla nihayete erer.

Kara film mekânsal olarak büyük şehirleri tercih eder. Şehirler, birer labirent gibi sunulur; sokaklar tehlikelerle doludur ve bu atmosferi destekleyen fabrika ve endüstriyel yapılar sıklıkla arka plan olarak seçilir. Türün görsel dili, onu diğer sinema türlerinden ayıran en belirgin özelliklerden biridir. Aydınlık ve karanlık arasındaki güçlü karşıtlık, dramatik gölge oyunları, aynadan yansımalar ve düşük bütçeli ışıklandırma sistemleri, kara film estetiğini oluşturur. Siyah-beyaz filmlerde derin gölgelerle yaratılan bu atmosfer, teknolojinin gelişmesiyle birlikte renkli yapımlarda da etkili biçimde kullanılmaya devam etmiştir (Ertem, 2010:52).

Kara film, biçimsel olarak da klasik anlatı sinemasından ayrışır. Bu türde olaylar çoğunlukla ardışık ve kronolojik bir çizgide ilerlemez; bunun yerine parçalı, zaman örgüsü belirsiz ve izleyicinin anlamlandırma çabasını tetikleyen sahnelerle aktarılır (Ertem, 2010:52). Geriye dönüş (flashback), ileriye gidiş (flashforward) ve dış ses gibi anlatı teknikleri, bu parçalı yapının başlıca araçlarıdır (Doğru, 2013:82-83). Söz konusu teknikler yalnızca anlatı zamanını muğlaklaştırmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını açığa çıkaran öznel bir bakış açısı da sunar.

Özellikle iç monolog şeklinde kullanılan dış sesler, anlatının psikolojik derinliğini artırırken izleyiciyle karakter arasında özdeşleşme imkânı yaratır.

Kara filmde, görsel atmosferin rahatsız edici ve tedirgin edici olması hedeflenir. Bu doğrultuda, mizansen içinde nesneler kasıtlı olarak düzensiz yerleştirilir; yakın, orta ve uzak plan çekimlerde ise alışılmış kompozisyon düzenine uyulmaz. Farklı ölçeklerdeki bu çekimlerin montajda bir araya getirilmesi, seyirciyi huzursuz eden ve mekânla özdeşleşmesini engelleyen bir kurgu yapısı oluşturur (Place ve Peterson, 1974:30-35). Bu yaklaşım, kara film estetiğinin mekân kullanımını da doğrudan etkiler.

Kara filmde mekân genellikle dar, karanlık, klostrofobik ve yön duygusunu zedeleyici bir biçimde tasarlanır. Bu türdeki dekorlar, izleyiciyi şaşırtmak ve mekânsal yönelim hissini kaybettirmek üzere kurgulanır. Aktörlerin alışılmadık pozisyonlarda yerleştirildiği sahneler, anlatının psikolojik yoğunluğunu pekiştirir (Conard, 2006:18). Klasik sinemada görülen fiziksel eyleme dayalı anlatı yerine, kara filmde kompozisyonel gerilim aracılığıyla olay örgüsünün aktarıldığı vurgulanır (Schrader, 1972:5). Bu bağlamda, kara filmin anlatısal yapısı izleyicinin pasif bir şekilde izlemesinden ziyade, anlatıyı anlamlandırmak adına aktif zihinsel bir çaba göstermesini gerektirir (Conley, 1987:7). Bu durum, izleyicinin olayları yorumlarken zihinsel olarak da sınanmasına yol açmaktadır. (Krutnik,1981:110).

Kara film, klasik anlatı sinemasından hem biçimsel hem de teknik düzeyde belirgin bir kopuşu temsil eder. Bu farklılıklar en çok görsel kompozisyonlarda ve ışıklandırma tercihlerinde kendini gösterir. Klasik Hollywood sinemasının dengeli üç noktalı aydınlatma sistemine (ana ışık, dolgu ışığı, arka ışık) karşın, kara film yüksek kontrastlı, düşük anahtar aydınlatmayı tercih eder. Özellikle dolgu ışığının bilinçli olarak bastırılması, sahnelerde derin siyah gölgeler ve çarpıcı ışık-karanlık karşıtlıkları yaratır (Mayer ve McDonell, 2007:74). Bu estetik tercih yalnızca atmosfer yaratmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin içsel çatışmalarını ve anlatının belirsizliğini yansıtan sembolik bir işlev de üstlenir (Place ve Peterson, 1974:30–35).

Kara filmde kullanılan ışıklandırma, mekân ve karakterleri eş zamanlı olarak vurgulayan bir yapıdadır. Işık, yalnızca nesneleri aydınlatmaz; aynı zamanda anlatının çok katmanlı yapısını görsel olarak destekler. Gölgelerin hem fiziksel engelleyicilik

hem de psikolojik gizem yaratma kapasitesi, karakterlerin niyetlerini ve motivasyonlarını perdeleyen sembolik bir derinlik sağlar (Schrader, 1972:8–13). Bu görsel yapıyı destekleyen diğer önemli stilistik tercihler arasında, klasik sinemanın sığ odaklı kadrajlarına karşılık kara filmde derin odak kullanımı, simetrik kompozisyonlara karşılık asimetrik kadrajlar ve göz hizası yerine alçak veya yüksek açılı kamera kullanımı yer alır. Karakterlerin doğrudan temsil edilmesi yerine, gölgelerin ya da mekânsal engellerin ardından kadraja alınması, anlatıya hem gizem hem de tehdit duygusu katar.

Ayrıca, kara filmde gece atmosferinin yaratımı da farklı bir biçimde ele alınır. Klasik sinemada gündüz çekimleri teknik filtrelerle karartılırken, kara film gerçek gece çekimlerini tercih ederek sahneye otantik bir gerilim yükler. Bu tercih, daha maliyetli olmasına rağmen, atmosferin yoğunluğunu ve görsel kontrastın çarpıcılığını artırır (Conard, 2006:18). Kara filmlerin çoğunlukla "her zaman gece gibi görünmesi", anlatının psikolojik ağırlığını destekleyen bilinçli bir estetik stratejidir.

Yeni kara filmlerde de benzer görsel teknikler korunurken, anlatılar modern toplumsal travmalar etrafında yeniden şekillenir. Örneğin *Taxi Driver*, savaş sonrası topluma uyum sağlamakta zorlanan bir Vietnam gazisinin içsel çöküşünü ve şiddetle kurduğu ilişkiyi New York'un tekinsiz sokaklarında işler. *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008) ise, Bush dönemi politik atmosferinin bir alegorisi olarak; halkın korku ve güvenlik ikilemiyle nasıl baştan çıkarıldığına ve terörizme nasıl teslim olduğuna dair karanlık bir tablo sunar. Bu örneklerde olduğu gibi, yeni kara filmler artık bireysel krizlerden ziyade büyük ölçekli toplumsal dönüşümlerle şekillenen anlatılar sunmaktadır (Keesey, 2011:16).

Yeni kara film karakterleri de bu dönüşümün izlerini taşır. Kadın hareketlerinin yükselişi ve erkekliğin dönüşümü, izleyicinin femme fatale figürüne karşı çelişkili bir bakış geliştirmesine neden olmuştur. *Body Heat*, *Basic Instinct* (Paul Verhoeven, 1992) ve *Bound* (Lana ve Lilly Wachowski, 1996) gibi filmlerde femme fatale karakterleri yalnızca baştan çıkarıcı figürler değil; aynı zamanda kendi arzularını gerçekleştiren, kararları üzerinde kontrol sahibi bireyler olarak sunulur.

Bu bağlamda, klasik kara filmdeki dedektif figürünün yerini artık ahlaki zaaflarına yenilen, kötülüğe eğilimli anti-kahramanlar almıştır. Yeni kara filmde kahramanlık kavramı parçalanmış, karakterler etik ya da toplumsal sorumluluk taşımaktan ziyade kendi içsel çatışmalarına odaklanmıştır (Hardy'den aktaran Tansel, 2007: 34).

Yeni kara filmde erkek kahraman temsilleri, feminizmin etkisiyle derin bir dönüşüm geçirmiştir. Feminizm, erkek karakterlerin geleneksel "sert adam" kimliklerini yeniden değerlendirmelerine neden olmuş, bu da erkek kahramanın kendine yönelik eleştirisini beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, yeni kara filmlerdeki erkek karakterlerin temsil biçimlerine doğrudan yansımıştır. Örneğin, *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992) ve *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) gibi yapımlarda maço kimliğiyle tanımlanan katiller, maskülen güç gösterisini terk etmeksizin, duygusal yönlerini ifade etme çabası içindedir. Benzer biçimde, *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) ve *I'll Sleep When I'm Dead* (Mike Hodges, 2003) gibi filmlerde ise "sert adam" imajı hem hayranlık uyandırmakta hem de karakterin kendi yıkımına yol açan bir unsur olarak ele alınmaktadır.

Bu yeni temsil biçimleri, yalnızca cinsiyet rollerine değil, cinsel kimliklere ilişkin toplumsal tartışmaları da film anlatılarına taşımaktadır. Eşcinsel hareketler ve yurttaşlık hakları mücadeleleriyle paralel gelişen toplumsal farkındalık, heteroseksüel kahraman modelinin kırılmasına zemin hazırlamıştır. *Cruising* (William Friedkin, 1980) ve *Suture* (Scott McGehee ve David Siegel, 1993) gibi filmlerde, kahraman figürü bastırılmış bir eşcinsel yönelimle ya da bilinçdışı bir "kötü ikiz"le yüzleşmeye zorlanarak, eril kimliğin istikrarsız yapısını gözler önüne sermektedir.

Cinsiyet ve cinsel kimlik temsillerinin yanı sıra, sınıf temelli toplumsal gerilimler de yeni kara film anlatılarında önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Thatcher, Reagan ve Bush dönemlerinin neoliberal söylemiyle özdeşleşen "açgözlülük iyidir" anlayışı, alt sınıf erkek karakterlerin ahlaki çözülüşünü ve zorlayıcı toplumsal koşullarla mücadelesini merkezine almaktadır. *Blood Simple* (Joel ve Ethan Coen, 1984) ve *Fargo* (Joel ve Ethan Coen, 1996) gibi filmlerde, alt sınıfa mensup ya da kıyıda köşede kalmış erkek karakterler, burjuva sınıfının hırsına karşı acımasızca

rekabete sürüklenir. Bu anlatılar, bireyin sistem içindeki yetersizliğini ve yozlaşmasını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır.

Özetle, kara film estetiği ve karakter yapılanması, klasik Hollywood anlatısından belirgin şekilde ayrılarak sinema tarihinde özgün bir yere sahip olmuştur. Stilize ışık-gölge kullanımı, düşük anahtar aydınlatma teknikleri, karmaşık anlatı yapısı ve klostrofobik mekânlar gibi unsurlar kara filmi yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda tematik olarak da farklılaştırmıştır. Eril gücün krizini temsil eden zayıf ve yabancılaşmış erkek karakterler ile sistemin çöküşünü ve kadın kimliğinin dönüşümünü sembolize eden femme fatale figürü türün ideolojik zeminini derinleştirmiştir. Yeni kara filmler ise klasik dönemin yapısal ve tematik özelliklerini korumakla birlikte, toplumsal cinsiyet, sınıf çatışmaları ve kimlik politikaları gibi modern meseleleri de anlatıya dâhil ederek türün sınırlarını genişletmiştir.

1.5. Kara Film Türünün Diğer Türlerle Etkileşimi ve Teknolojik Kara filmler (Tech Noir)

Günümüz sinemasında kara film türü, farklı türlerle etkileşim kurarak varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu süreklilik, özellikle postmodern sanat anlayışının temel özelliklerinden biri olan geçmiş biçim ve türleri yeniden ele alma eğilimiyle yakından ilişkilidir. Postmodern eserler, belirli idealleri gerçekleştirmeye ya da yeni estetik kuramlar oluşturmaya çalışmak yerine, geçmişin anlatı biçimlerini yeniden sahiplenerek onları başka anlatı türleriyle melezleştirmeye yönelir. Bu yaklaşım, kara filmin evrimi açısından da belirleyici olmuştur. Yeni kara film örnekleri, geçmişin kara film estetiğini yalnızca taklit etmekle kalmaz, aynı zamanda bu estetiği güncel sosyo-kültürel bağlamlar çerçevesinde dönüştürerek yeni anlatı yapıları yaratır (Conard'dan aktaran Avcı, 2022:248).

Bu bağlamda, 1990'lı yıllarda çekilen yeni kara filmler, 1980'li yıllardaki örneklerle karşılaştırıldığında daha belirgin bir biçimde metinlerarasılık[1] özelliği taşımaktadır (Conard'dan aktaran Avcı, 2022:248). Söz konusu filmler, klasik kara film anlatılarını referans alarak, bu anlatıları yeniden yapılandırır; böylece yeni kara film hem nostaljik hem de yenilikçi bir karakter kazanır. Renkli çekim teknikleri,

[1] Metinlerin anlamının başka metinler tarafından şekillendirilmesidir.

gelişmiş projeksiyon teknolojileri (örneğin sinemaskop) ve sansürün daha esnek hale gelmesiyle birlikte şiddet, çıplaklık ve karmaşık temalar çok daha açık biçimde perdeye yansıtılabilmektedir. Bu teknik ve anlatısal esneklik, türün sınırlarını genişletmiş ve klasik kara filmin ruhunu koruyarak onu çağdaş bir biçimde yeniden üretmenin önünü açmıştır.

Bu yeniden üretimin en bilinçli örneklerinden biri, Lawrence Kasdan'ın Billy Wilder'ın *Double Indemnity* (1944) adlı klasik yapıtını yeniden yorumladığı *Body Heat* (1981) filmidir. Bu film, klasik kara film estetiğini daha gerçekçi, şiddetli ve cinsellik temaları bakımından daha cesur biçimde yeniden ele alarak türün yeni biçimlerinin temellerini atmıştır. Ancak yeni kara filmin evrim süreci yalnızca teknik unsurlar veya yeniden çevrimlerle sınırlı değildir; aynı zamanda anlatı yapısındaki dönüşümlerle de şekillenmektedir. Bu dönüşüm sürecinde dedektif figürü, yerini iyi-kötü ayrımı muğlaklaşmış polis karakterlerine, suçun merkezinde yer alan ahlaki gri alanlara ve hatta bilimkurgu dünyasının karanlık psikopatlarına bırakmıştır.

Bu değişim süreci, türün klasik dönemden devraldığı unsurların tamamen terk edilmesi anlamına gelmemektedir. Aksine, 1940'lı ve 1950'li yılların kara filmlerine ait temalar, karakter tipolojileri ve anlatı yapıları, yeni bağlamlar içerisinde yeniden işlenerek güncellenmektedir (Schwartz, 2001:xiii). Klasik kara filmlerde sıklıkla rastlanan dolandırıcılar, küçük çaplı gangsterler ve psikopat karakterler, yeni kara filmde daha karmaşık ve çok boyutlu figürler olarak karşımıza çıkar. Yeni senaristler ve yönetmenler, klasik sert dedektif hikâyelerinin sınırlarını aşarak, türün anlatı potansiyelini genişletmekte ve izleyiciyi daha karmaşık bir ahlaki evrenin içine çekmektedir.

Yeni kara film, klasik kara filmin yapısal ve tematik öğelerini koruyarak farklı türlerle etkileşime girmekte ve bu sayede melez türlerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Komedi, gerilim, korku, polisiye, dram, yol filmi ve bilimkurgu gibi türlerle kurulan bu etkileşim, türler arası sınırların bulanıklaştığı hibrit anlatı yapılarının gelişmesini sağlamıştır. Örneğin, *Snatch* (Guy Ritchie, 2000) ve *The Big Lebowski* (Joel ve Ethan Coen, 1998) komedi unsurları taşıyan yeni kara filmler arasında yer alırken, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ve *Dark City* (Alex Proyas, 1998) bilimkurgu ile kara film estetiğini birleştiren örneklerdir. Benzer biçimde, *From*

Dusk Till Dawn (Robert Rodriguez, 1996) ve *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) korku türüyle, *Wild at Heart* (David Lynch, 1990) ise yol filmi formuyla kara film öğelerini harmanlamaktadır. Bu filmler, farklı tür kategorilerine ait olmalarına rağmen taşıdıkları ortak kara film izlekleri ve görsel estetik sayesinde aynı çerçevede incelenebilir hale gelirler. Böylelikle, ilk bakışta birbirinden uzak gibi görünen anlatılar, yeni kara filmin sağladığı esnek anlatı yapısı sayesinde ortak bir zeminde buluşur (Mutluer, 2008:111-112).

Bu bağlamda, teknolojik kara filmler (tech noir) de kara film ile bilimkurgu türünün etkileşiminin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu alt tür, genellikle geleceğin teknolojik toplumlarına dair çizilen ütopik imgelerin ardında yatan karanlık gerçeklikleri açığa çıkararak distopik bir perspektif sunar. Refah ve ilerlemenin yüzeyde hüküm sürdüğü bu evrenlerde, bireyin yalnızlaşması, yabancılaşması ve teknolojik gelişmeler karşısında kontrolünü yitirmesi gibi temalar ön plana çıkar. Teknolojik kara filmler, geleneksel bilimkurgu yapıtlarında sıklıkla rastlanan *Star Wars* ya da *Star Trek* gibi ütopyacı anlatılarda yer alan insan dostu robotlara karşıt olarak, makinelerin tehditkâr bir güce dönüştüğü karanlık gelecekler çizer (Erol, 2018:87–88). Bu filmler, insan ile makine arasındaki sınırın silikleştiği bir evrende, insanın teknolojik üretim üzerindeki denetimini kaybetme korkusunu işler.

Fütüristik sinema geleneği içerisinde değerlendirilen teknolojik kara filmler, yalnızca teknolojinin görünür etkilerini değil, aynı zamanda onun insan benliği üzerindeki yansımalarını da sorgular. Bu filmlerde, makineler ve şehir hayatı ile özdeşleşmiş mekanikleşmiş bedenler, bireyin içsel dünyasındaki çözülmeyi simgeler. İnsan davranışlarının otomatikleşmesi ve objelerin insani nitelikler kazanması, türün en belirgin tematik yapı taşlarından biridir (Başaran, 2007:14). Bununla birlikte, teknoloji ile birlikte imajın çoğaltılabilir hale gelmesi de bu filmlerde sıklıkla işlenen bir diğer fütüristik göstergedir. Gerçeğin simülasyonla yer değiştirdiği bu dünyalarda, orijinal ile kopya arasındaki fark neredeyse silinmiş, gerçeklik duygusu kırılgan bir zemine oturmuştur (Koçak, 2012:80).

Bu bağlamda *Blade Runner* ve *Ex Machina*, insanla ayırt edilemeyecek kadar gerçekçi yapay zekâların ve yapay organizmaların varlığıyla bu kimlik krizine dikkat çeken önemli filmler arasında yer alır. Bu yapımlarda makinelerin insan davranışlarını

taklit etme kapasitesi, yalnızca teknolojik bir başarı olarak değil, aynı zamanda etik ve varoluşsal bir tehdidin habercisi olarak ele alınır. Bu tehdit, Isaac Asimov'un 1942 yılında kaleme aldığı *I, Robot* adlı eserinde ortaya koyduğu Üç Robot Yasası'na da göndermelerde bulunarak, teknolojinin etik sınırlarına dair temel bir tartışma yürütür (Karabağ, 2021:758). İnsan ile makine arasındaki bu giderek bulanıklaşan sınır, teknolojik kara film anlatıların merkezine yerleşerek yeni kara filmin bilimkurgu ile kurduğu özgün ilişkiyi derinleştirir. Bu yasaya göre:

1.Bir robot, bir insana zarar veremez ya da bir insanın kendine zarar vermesine seyirci kalamaz.
2.Bir robot, birinci yasayla çelişmediği sürece insan emirlerine uymak zorundadır.
3.Bir robot, birinci ve ikinci yasayla çelişmediği sürece kendi varlığını korumakla mükelleftir.

Bilimkurgu ve teknolojik kara filmler, Isaac Asimov'un ortaya koyduğu Üç Robot Yasası'ndan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu yapımlar, robotların insanlarla olan ilişkilerini düzenlemek, onları kontrol altında tutmak ve insanlığa fayda sağlamak amacıyla üretildikleri anda bu yasalara göre kodlandıklarını varsayar. Böylece robotlar potansiyel bir tehdit olmaktan çıkarılıp etkisiz hale getirilmiş varsayılır (Erol, 2018:89). Ancak Asimov, bu yasaların yeterliliğini sorgulayarak insanlığa gelebilecek tehditleri önlemek adına yeni bir yasa daha geliştirmiştir. "Sıfırıncı yasa" olarak adlandırılan bu ilke, şu ifadeyle özetlenir: "Bir robot, insanlığa zarar veremez ya da insanlığın zarar görmesine seyirci kalamaz" (Erdoğan, 2017:757). Bu yasa, bireysel insan güvenliğinden çok insanlığın bütününe yönelik tehditlere karşı önleyici bir mekanizma işlevi görür.

Teknolojik kara filmlerde, robot-insan ilişkilerinin nasıl kurgulandığı, özellikle kadın robot temsilleri ve bu karakterlerin toplumsal konumlandırılış biçimleri üzerinden dikkat çekici bir görünürlük kazanır. Bu filmler, yalnızca teknolojik gelişmenin yarattığı distopik atmosferi değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretildiği birer ideolojik aygıt olarak da işlev görür. *Metropolis*'teki (Fritz Lang, 1927) baştan çıkarıcı ve yıkıcı Maria karakteri, *The Stepford Wives*'taki (Bryan Forbes, 1975) neşeli ev kadınları, *Blade Runner*'daki seks işçisi Pris ve yönetici asistanı Rachel, *I Am Mother*'daki anne figürü ya da *Ex Machina*'da (Alex Garland, 2014) manipülatif ama özgürlük arayışındaki Ava gibi

temsiller, kadın replika ve robotların sinemadaki çok katmanlı ve ideolojik rollerini ortaya koymaktadır. Bu temsiller; ideoloji, hegemonya, toplumsal cinsiyet ve yaş temelli farklılaşmalarla şekillenmektedir (Bayer, 2021:611-612).

Robot karakterlerin toplumsal konumlandırılışı yalnızca cinsiyet temelli değil, sınıfsal hiyerarşi açısından da dikkat çekicidir. Teknolojik kara filmlerde, robotlar çoğunlukla insana eşdeğer bireyler olarak değil, alt sınıfı temsil eden hizmetkâr figürler olarak yapılandırılır. İnsanlar tarafından yaratılan bu makineler, onlara hizmet etmek, itaat etmek ve çoğu zaman totaliter sistemlerin devamını sağlamakla görevlidir. Bu durum, robotların yalnızca teknolojik varlıklar olarak değil, aynı zamanda sosyo-politik anlamda da iktidarın nesnesi haline getirildiğini gösterir (Yürür, 2015:60). Bu tür anlatılar, teknolojik üretimin insana bağımlılığını vurgularken, aynı zamanda bu bağımlılığın doğurabileceği iktidar ilişkilerini de eleştirir.

Bu bağlamda öne çıkan bir diğer önemli unsur da hafızadır. İnsan ve sibernetik organizma arasındaki çatışmada hafızanın silinmesi, iktidarın kontrol mekanizmalarından biri olarak işlev görür. Hafızanın yok edilmesi, robotların geçmiş deneyimlerden yola çıkarak isyan etmesini veya kimlik sorgulamalarına girmesini engeller. Bu durum, otoritenin varoluşsal sorgulamaları bastırmasına ve bireyi itaate zorlamasına olanak tanır (Özdemir, 2003:139).

Genel olarak değerlendirildiğinde, teknolojik kara filmler yalnızca teknofobik bir yaklaşımı yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda teknolojinin sorgulanmasını, onunla yüzleşilmesini ve insan-tekno varlık ilişkilerinin etik sınırlarını yeniden düşünmeyi amaçlar (Roloff, Seeblen ve Weil, 1996:116). Bu filmler, başlangıçta pasif birer araç ya da nesne olarak görülen robotların zamanla kendi öznelliklerini kazanarak yaratıcılarına başkaldırmalarına dair bir uyarı niteliği taşır. Mary Shelley'nin *Frankenstein* karakterinde olduğu gibi, teknoloji sonunda kontrolden çıkabilir ve onu yaratan insanın karşısına bir tehdit olarak dikilebilir. Bu anlatılar, yalnızca teknolojik gelişmenin risklerini değil, aynı zamanda insani olanın doğasını ve sınırlarını da yeniden tartışmaya açar.

Sonuç olarak, teknolojik kara filmler, klasik kara filmin karamsar atmosferi ve estetik kodlarını bilimkurgu ile harmanlayarak, türler arası melez anlatılar sunmaktadır. Isaac Asimov'un Robot Yasaları gibi kuramsal çerçevelerden beslenen

bu filmler; robot-insan ilişkileri, toplumsal cinsiyet rolleri, sınıf yapıları ve hafıza politikaları etrafında şekillenen distopik gelecek tasvirleriyle teknofobik bir eleştiri üretmektedir (Erol, 2018; Erdoğan, 2017; Özdemir, 2003). Özellikle kadın robot temsilleri, ideolojik ve kültürel kodlarla örülmüş cinsiyet rollerini görünür kılarak teknolojik kara film anlatılarında femme fatale arketipinin dönüşümüne imkân tanımaktadır (Bayer, 2021: 611-612). Bu bağlamda teknolojik kara filmler, yalnızca teknolojik gelişmeler karşısında eleştirel bir bakış açısı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda insanın kendi yaratımı karşısındaki etik sorumluluğunu, varoluşsal kaygılarını ve iktidar ilişkilerini yeniden tartışmaya açan önemli bir anlatı evreni oluşturmaktadır (Koçak, 2012; Yürür, 2015).

2. SİNEMADA FEMME FATALE FİGÜRLERİ VE KARA FİLM TÜRÜNDE TEMSİLLERİ

2.1. Femme Fatal Arketipinin Evrimi, Tekinsizlik ve Düşmüşlük

Merriam-Webster sözlüğü femme fatale karakterini, "erkekleri tehlikeli ya da riskli durumlara sürükleyen baştan çıkarıcı bir kadın; cazibe ve gizem havasıyla erkekleri kendine çeken bir kadın" olarak tanımlamaktadır. Tarih boyunca güçlü, sert ve cinselliğini özgürce ifade eden kadın figürleri insanlık kültüründe daima önemli bir yer edinmiş, uygarlıkların kolektif hafızasında iz bırakmıştır. Bu kadınlar, özellikle Yunan mitolojisi başta olmak üzere pek çok farklı dünya mitolojisinde evrenin yaratıcıları, yaşamın, ölümün ve yeniden doğuşun kaynakları olarak konumlandırılmışlardır (Leeming ve Page, 1994:7). Toprak ana, tanrıça ya da evrenin bizzat kendisi olarak yüceltilen bu figürler; doğanın döngüsünü sürdürmeleri ve insanlığın devamlılığına katkıları nedeniyle kutsanmış, ancak aynı zamanda doğayı ve insan türünü yok edebilecek güçleri nedeniyle de korkuyla karşılanmışlardır (Özdinç, 2020:175).

Sanatın resim, edebiyat ve sinema gibi farklı alanlarında da yer bulan femme fatale figürü, çoğu zaman toplumsal düzeni tehdit eden, ataerkil yapının güvenliğini sarsan bir unsur olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda, erkek merkezli toplumların bilinçaltındaki korku ve kaygıların yansıması niteliğindedir. Film teorisyeni Mary Ann Doane'a göre femme fatale, 19. yüzyıl sonlarında cinsiyet farklılığına dair anlayışlarda meydana gelen değişimlerin yol açtığı korkuların ve belirsizliklerin somut bir dışavurumudur (1991:2). Benzer şekilde, sosyolog Murat Arpacı da ölümcül kadın imgesinin, kötülüğün kadınla ilişkilendirildiği tarihsel, kültürel ve politik süreçlerin; cinsiyet, kötülük ve beden ekseninde şekillenen ilişkilerin en çarpıcı örneklerinden biri olduğunu vurgulamaktadır (2019:140).

Yazar Heather Braun'un ifadesiyle "seksi Fransız unvanını" kazanmadan çok önce, femme fatale figürü farklı coğrafya ve dönemlerde çeşitli anlatılarda karşımıza çıkmış; adeta dünyaya ait kadim bir arketip olarak varlık göstermiştir (2012:2). Hint mitolojisindeki Kali ve Durga, Nijerya'daki Oya, Polinezya'daki Pele, Sümerli İnanna, Mısırlı Hathor, Yunan mitolojisindeki Hera, Afrodit, Kirke ve Sirenler ile Kelt mitolojisindeki Maeve –ya da bilinen adıyla Kraliçe Mab– bu figürün farklı

biçimlerdeki örnekleridir. Ayrıca, İncil'de yer alan Lilith, Havva ve Salome gibi karakterler de antik çağlardan bu yana femme fatale arketipinin dini ve kültürel temsillerini oluşturmaktadır (Leeming ve Page, 1994:107). Bu figürler, kadın bedenine ve kudretine duyulan hayranlıkla korkunun iç içe geçtiği kadim anlatıların izlerini taşımaktadır.

Filolog David Leeming ve bilim yazarı Jake Page, tanrıça figürünün ataerkil anlatılarda uğradığı dönüşümün, M.Ö. birinci binyıldan itibaren *Cennet Bahçesi* anlatısında açıkça görülebileceğini öne sürmektedir (1994:107). Bu yaklaşım, femme fatale figürünün yalnızca antik kötülük anlayışıyla ilişkili olmadığını, aynı zamanda bu figürün kültürel bellekte köklü bir dönüşüm sürecinin ürünü olduğunu da ima eder. Örneğin İnanna, Kali veya Hera gibi antik femme fatale arketipleri yalnızca korkulan değil, aynı zamanda ölümcül doğalarına rağmen tanrıça olarak yüceltilip tapınılan figürlerdir. Ancak tek tanrılı dinlerin egemen olduğu dönemlerde, tehlikeli ve başkaldıran kadınlar, "kötü" ve "şeytani" yönleri öne çıkarılarak toplumdan dışlanmış, itaatsizlikleri nedeniyle lanetlenmişlerdir.

Bu dönüşümün çarpıcı örneklerinden biri, *Cennet Bahçesi* anlatısında yer alan Havva figürüdür. Havva, insanlığın cennetten düşüşüne sebep olan baştan çıkarıcı kadın olarak konumlandırılmış ve manipülasyonla Adem'i kandırdığı gerekçesiyle suçlanmıştır (Özdinç, 2020:176). Oysa bu anlatı, femme fatale arketipinin asıl kaynağı olan Lilith ile başlamaktadır. Lilith, kimi anlatılara göre Adem gibi topraktan yaratılmış ve onunla eşit bir varlık olarak cennette yaşamıştır. Ancak Adem'in cinsel ilişkide üstünlük talebini reddetmesi üzerine, eşitlik iddiasını sürdürerek cenneti terk etmiştir. Ardından, Lilith'i itaate zorlamak için gönderilen üç meleği de geri çevirerek iblislerle birlikte yeryüzünde yaşamayı tercih etmiştir. Bu mitolojik anlatıda, Lilith, eril otoriteyi reddettiği için dışlanmış, "tüm kötülüklerin anası" olarak damgalanmış ve patriyarkal düzende tehditkâr bir figür haline getirilmiştir. Buna karşılık, Adem'in yeni eşi Havva, onun kaburgasından yaratılmış ve böylece eşit değil, ast konumda olan bir kadın olarak sunulmuştur (Leeming ve Page, 1994:138–140).

Antik dünyadaki en eski femme fatale temsillerinden bir diğeri, Yunan mitolojisinde yer alan Pandora'dır. Kimi anlatılarda, dünyaya kötülük ve acıyı getiren bir figür olarak konumlandırılır (Bade'den aktaran Kozul, 2023:13). Antik Yunan şairi

Hesiod'un aktardığına göre Pandora, insanlığın karşılaştığı tüm musibetleri taşıyan kutuyu açarak bu dertlerin dünyaya yayılmasına neden olmuştur. Bu yönüyle Pandora, ataerkil anlatılarda kadın bedeninin tehlike ve kaosla özdeşleştirilmesinin ilk örneklerinden biridir.

Yunan mitolojisinde femme fatale arketipinin öne çıkan bir diğer örneği ise Medusa'dır. Saçları yılanlardan oluşan ve kendisine bakan erkekleri taşa çevirdiğine inanılan Medusa, kadın bedeninin hem cezbedici hem de ölümcül doğasını temsil eder. Benzer bir figür olarak *Odysseia* destanında yer alan Kirke, erkekleri domuza çeviren büyücü kadın kimliğiyle bu temsili destekler. Antik çağlardan Roma tarihine uzanan bu arketip, İmparator Claudius'un eşi Messalina'da da kendini gösterir. Messalina'nın cinsel doyumsuzluğu ve imparatorun ihtiyaçlarını karşılayamaması sebebiyle genelevleri düzenli olarak ziyaret etmesi, tarihsel anlatılarda onun femme fatale kimliğini pekiştiren bir unsur olarak sunulmuştur (Simkin, 2014:24).

Tarihte femme fatale arketipinin en bilinen örneklerinden biri de, saltanatı tarih ve edebiyatta skandallar, entrikalar ve tutkulu ilişkilerle özdeşleştirilen ünlü Mısır kraliçesi Kleopatra'dır. Kleopatra'nın Roma İmparatoru Marcus Antonius ile yaşadığı ilişki, özellikle dikkat çeken bir örnektir; zira bu anlatıda Kleopatra, Antonius'u baştan çıkararak Roma'daki siyasi otoritesine ve itibarına zarar veren, güç hırsıyla hareket eden kurnaz bir baştan çıkarıcı olarak betimlenmiştir (Simkin, 2014:28). Güç, iktidar ve cinselliğin kesişiminde konumlanan bu figür, tarihsel femme fatale imgesinin politik bir beden olarak da okunabileceğini gösterir.

Benzer biçimde, Shakespeare'in *Macbeth* oyunundaki Lady Macbeth karakteri de, tarihsel bir kişilikten ilhamla yaratılmış olup, eşini kral katili olmaya zorlayan, sürekli olarak onun erkekliğini aşağılayan ve hırs yoluyla yıkıma sürükleyen bir kadın figürüdür. Lady Macbeth, eril düzeni tehdit eden akılcı ve stratejik kadın kimliğiyle patriyarkanın korkularını temsil eden bir başka güçlü femme fatale örneği olarak karşımıza çıkar (Simkin, 2014:27).

Mitolojik ve tarihsel figürlerin yanı sıra, femme fatale imgesinin en yaygın biçimlerinden biri de "cadı" arketipidir. Kökeni Antik dönemlere uzansa da özellikle Orta Çağ'ın sonlarında yoğunluk kazanan cadı figürü, 16. ve 17. yüzyıllarda on binlerce kadının yargılanmasına ve katledilmesine neden olmuştur. Cadı, bu süreçte

çocuklara zarar veren, toplumun bereketini tehdit eden, hastalık ve ölüm yayan bir figür olarak kurgulanmıştır (Martin, 2009:14). Orta Çağ'da Hristiyanlığın iktidar pratikleri, bireylerin bedenlerini denetim altına alarak işlerken, cadı figürü bu sistemin dışında kalan ve cinsellik, doğurganlık gibi alanlarda tehdit oluşturan bir unsur olarak konumlanmıştır. Bu anlamda cadılık, Hristiyan teolojisinin günah ve beden eksenli kontrol mekanizmasına karşı bir sapma noktası olarak görülmüş; zamanla modern dönemin femme fatale figürüne evrilen tarihsel bir prototip haline gelmiştir (Arpacı, 2019:143).

Modern dönemlerde femme fatale imgesi, her ne kadar cadılık figüründen farklı yönler taşısa da, kadına ve kadın bedenine atfedilen kötülüğün kültürel olarak yeniden üretildiği ideolojik bir süreklilik sergiler. Bu bağlamda Arpacı, femme fatale karakterinin eril endişelerin yükseldiği tarihsel dönemlerde, bu endişeyi somutlaştıran bir kadın figürü olarak işlev gördüğünü belirtir (2019:143). Yani femme fatale, yalnızca bireysel bir karakter değil, toplumsal düzeni tehdit eden arketipsel bir temsildir.

Bu karakterin suçlulukla ilişkilendirilmesinde öne çıkan temel sorunlardan biri, onun "kötü niyetli" eylemlerinin ardındaki motivasyonların belirsizliğidir. Edwards, bu belirsizliği femme fatale karakterinin temel özelliği olarak değerlendirir; çünkü eylemlerinin anlaşılmaz oluşu, onu daha da tekinsiz ve ölümcül kılar (Edwards'dan aktaran Kozul, 2023:15). Nitekim sözlüklerde yer alan femme fatale tanımları da bu belirsizliği sürdürür; karakterin güdülerine dair bir açıklama sunmaksızın onu yalnızca erkekleri felakete sürükleyen "aşırı güzel" bir kadın olarak betimler. Bu tanımlar, erkeğin kör iradesini sorgulamak yerine, suçluluğun ve tehdidin tek kaynağı olarak kadının güzelliğini ve cinsel cazibesini işaret eder. Dolayısıyla, femme fatale figürü ataerkil bakış açısında, erkek düşüşünün sorumlusu olarak işaretlenen bir günah keçisine dönüşür.

Filozof Slavoj Žižek'e göre femme fatale, hem erkeklerin yaşamını cehenneme çevirebilen hem de kendi arzularının kurbanı haline gelen paradoksal bir figürdür. Bir yandan karşısındaki kişiyi ustalıkla manipüle ederken, diğer yandan hikâyeye çoğu zaman kimliği belirsiz, cinsel kimliği net olmayan ya da iktidarsız bir üçüncü kişiyi dahil eder ve bu kişiye adeta boyun eğer. Onu tekinsiz ve huzursuz edici kılan temel

unsur, davranışlarının sabit bir anlam çerçevesine oturtulamamasıdır. Dışarıdan bakıldığında yoğun bir haz içerisindeymiş gibi görünür; fakat aslında acı çektiği fark edilir. Şiddetin mağduru olduğu düşünülürken, bu durumdan zevk aldığı anlaşılır. Dolayısıyla femme fatale karakterini gözlemleyenler onun gerçekten ne yaşadığını ya da nasıl hissettiğini kestiremezler: Acı mı çekmektedir, haz mı duymaktadır? İnsanları mı manipüle eder, yoksa kendi arzularının oyuncağı mıdır? Onu izleyenlerin bu sorulara net bir cevap verememesi, karakterin karanlık cazibesinin temelini oluşturur. Nitekim, kurduğu tuzakların kendi üzerine çöktüğü, manipülasyon gücünü kaybettiği ve kendi kazdığı çukura düştüğü anlar, onun o meşhur tekinsizliğini en yoğun biçimde ortaya koyar (2022:99-100).

Bu çelişkili doğa, femme fatale arketipinin tanımlanmasını güçleştiren nedenlerden yalnızca biridir. Mitolojik ve anlatı temelli metinlerde bu figür oldukça sık yer alsa da, üzerine yapılan akademik çalışmalar sınırlı sayıdadır. Önceki araştırmalar genellikle bu figürü ahlaki olarak "kötü" şeklinde kategorize etmiş, daha modern çalışmalar ise edebi metinler üzerinden çözümlemelere yönelmiştir. Ancak bu çalışmalarda da arketipin taşıdığı niteliklerin detaylı bir kavramsal çerçevede ele alındığı ve bütünlüklü biçimde tanımlandığı pek söylenemez. Bu eksikliğin başlıca nedeni, femme fatale arketipinin sabit ve net bir tanım sunmaktan kaçınan, hatta bu tanımın kendisini sürekli bozan yapısal doğasında aranabilir (Özdinç, 2020:176).

Her ne kadar femme fatale arketipi belirli ve tekil bir kalıba indirgenemezse de, bu onun tamamen belirsiz ya da rastlantısal bir figür olduğu anlamına gelmez. Zaman ve kültür bağlamlarına göre farklı biçimlerde temsili mümkün olsa da, arketipin görece sabit bazı yapısal unsurları vardır. Bunlar genellikle olağanüstü fiziksel güzellik, baştan çıkarıcı büyü, cinsel olgunluk, tekinsizlik hissi, manipülatif zekâ ve nihayetinde erkeği felakete sürükleyen bir yıkım gücüdür. Tüm bu özellikler, arketipi yalnızca toplumsal düzene karşı bir tehdit değil, aynı zamanda bireysel arzunun hem nesnesi hem öznesi haline getirir (Özdinç, 2020:177).

Bu bağlamda, femme fatale arketipi, felsefeci Julia Kristeva'nın "abject" yani "düşmüşlük" kavramıyla da derin bir ilişki içindedir. Kristeva'ya göre düşmüş olan, sınırların ihlaliyle tanımlanır; ne tam anlamıyla özne ne de tamamen nesnedir, dışarıda bırakılan ama aynı zamanda içte var olan bir tehdit unsurudur. Femme fatale de tam

olarak bu ara bölgede konumlanır: Hem arzunun nesnesi hem de toplumun sınırlarının dışına itilmiş, kontrol altına alınamayan bir figürdür. Bu haliyle yalnızca erkek öznenin düşüşüne neden olan bir aktör değil, aynı zamanda toplumsal normların kendisini sarsan ve yeniden üretmeye zorlayan bir güç olarak karşımıza çıkar (1982:48).

Filozof Judith Butler ise düşmüşlüğü, "yaşamları 'yaşam' olarak kabul edilmeyen ve maddiliğinin 'önemli' olmadığı anlaşılan bedenlerle" ilişkilendirir (Meijer ve Prins, 1998:281). Kristeva açısından ise düşmüş olan, duvarlarla çevrili, tehdit edici ve iğrenç olanı temsil eder. Bu bağlamda, gerçek kimliği ortaya çıktığında *femme fatale* karakteri hem erkekler hem de kadınlar tarafından reddedilir; dolayısıyla herkes için "öteki"dir. Kristeva'nın tanımıyla hem düşmüş hem de femme fatale, "ahlaksız, uğursuz, entrikacı ve karanlık"tır (1982:4). Bu figürlere yönelik nefret, onların toplumdan veya gruptan dışlanmalarıyla sonuçlanır. Erkek sevgililer, bir kadın tarafından aldatıldıklarını sürekli hatırlatan bu figürü sürgün ederken, kadın rakipler ise onun istediklerine –ya da daha önemlisi, kimlere– sahip olabileceğini fark ettiklerinde kıskançlıkla tepki gösterirler. Femme fatale, şeytani doğası açığa çıktığında, toplum tarafından her zaman dışlanır. Sosyolog Georges Bataille bu durumu, "düşmüş şeylerin dışlanması zorunluluğunun" aşağılık olanda bir direnç yarattığını söyleyerek açıklar (1993:10). Femme fatale, erkek kurbanın artık işe yaramaz olduğunu ilan edene kadar ona dönmeye devam eder.

Filozof Noëlle McAfee'nin de belirttiği gibi, Kristeva'nın "düşmüş" olanı Nörolog Sigmund Freud'un "bastırılmış" kavramından ayrılır. Freud'a göre öznenin medeniyetle bütünleşebilmesi için arzularının bastırılması ve bilinçdışına itilmesi gerekir. Bastırılan, geri dönmediği sürece gözden uzak kalır. Ancak Kristeva'nın düşmüş olanı için bu geçerli değildir. Düşmüş olan kökten dışlanmış olsa da hiçbir zaman tamamen sürgün edilmez; bireyin varoluşunun çevresinde dolaşır ve benliğin sınırlarını tehdit eder. Onu bastırılmıştan ayıran temel fark, bilinçten tamamen kaybolmayışıdır. Hem bilinçdışında hem de bilinçli olarak, kişinin düzenli ve temiz benliğine karşı bir tehdit olarak varlığını sürdürür (2004:46–48).

Her ne kadar toplumdan dışlansa da femme fatale bulunduğu durumdan memnun kalmaz, hiçbir zaman başarısızlığı kabullenmez. Düşse bile yeniden ayağa kalkar ve toplumsal merdivenleri tekrar tırmanır. Onu dışlamak, kurbanlarının ondan

kurtulması için yeterli olmaz; onu toplumda yaşatmaya çalışmak da çözüm değildir. Femme fatale karakteri evcilleştirilemez. En aristokrat çevrede bile bulunsa, vahşi doğasına sadık kalır (Özdinç, 2020:186). Kristeva'nın ifadesiyle, femme fatale hiçbir şeyi tanıdık bulmaz; akrabalarını bile tanımaz, anılara karşı duyarsızdır (1982:5). Yabancılar bir yana, akrabalarını dahi manipüle etmekten ya da kurban etmekten çekinmez. McAfee'nin ifadesiyle: "Düşmüş olan, sınırlara saygı göstermez; özne kim olursa olsun, onu önce yalvartır, sonra çiğner geçer" (2004:46).

Bu noktada, hem düşmüş hem de femme fatale figürü, normatif dayatmalara karşı geldikleri için yaşadıkları toplumda bir tehdit ve rahatsızlık kaynağı haline gelirler. Kristeva, bu figürleri "sapkın" olarak nitelendirir; çünkü yasağı, kuralı ya da otoriteyi ne kabul ederler ne de ondan tamamen vazgeçerler. Aksine, onu çarpıtır, bozar, kullanır ve sonunda reddeder. Yaşam adına öldürür, ölümün buyruğuyla yaşar; kendi çıkarı için başkalarının acılarını hafifletir (1982:15).

Kristeva'ya göre femme fatale karakterinin düşmüşlüğü, cinsel eylemden sonra görünür hale gelir. Düşmüşlük, "gecenin sonuna yapılan bir yolculuktur" (1982:58). Bu yolculuk, erkek kurban ile yaşanan cinsel birliktelikle başlar; çünkü cinsel tatminle birlikte erkek arzusu doyurulur ve her şey sona erdiğinde, geriye yalnızca korku kalır (1982:83). Bu noktaya dek, femme fatale figüründe arzu/korku ikiliğinde arzu baskın gelirken, cinsel eylem sonrasında korku yüzeye çıkar. Erkek öznenin gerçek korkusu, sadece cinselliğin (hadım edilmenin) değil, varlığının tümünün femme fatale figürüne karşı kaybıdır (1982:64). Bu yüzden McAfee, erkek kurbanın "kendini tükürdüğünü, reddettiğini ve düşmüş olanı neredeyse şiddetle dışladığını" belirtir (2004:46).

Sonuç olarak, femme fatale arketipi yalnızca bir baştan çıkarıcıdan ibaret değildir; o, toplumsal normların, ataerkil düzenin ve öznel bütünlüğün sınırlarını ihlal eden, hem arzunun hem de korkunun nesnesi olan tekinsiz bir figürdür. Kristeva'nın düşmüşlük kuramı ışığında değerlendirildiğinde, femme fatale karakterinin sadece cinsel çekiciliğiyle değil, varoluşsal tehditkârlığıyla da yıkıcı olduğu görülür. Onun hikâyesi, öznenin çözülüşüne, toplumun ahlaki yapılarının sarsılmasına ve iktidar ilişkilerinin altüst olmasına işaret eder. Bu nedenle femme fatale, hem arzu edilen hem de dışlanan, hem kurban eden hem de kurban edilen, çelişkilerle örülü bir kadın temsili olarak kültürel bilinçdışında yerini korumaya devam eder.

2.2. Femme Fatale Figürünün Anatomisi

Bir önceki bölümde, femme fatale arketipinin evrimi mitolojik kahramanlar, tekinsizlik ve düşmüşlük kavramları aracılığı ile tartışılmıştır. Ancak, bu evrim boyunca, femme fatale arketipi zamana, sanatın farklı türlerine veya kültürel değişimlere bağlı olarak sürekli olarak değişmiştir. Femme fatale ile ilgili tutum ve algılardaki bu çeşitlilik, belirli bir femme fatale türü oluşturmanın zorluğunu gösterir. Bu nedenle, sanatta, sinemada femme fatale karakterlerinin anatomisinde daha derine inebilmek için femme fatale arketipinin genel özelliklerinin tanımlanması ve 'bir kadını femme fatale yapan nedir?' sorusuna cevap verilmesi gerekmektedir (Özdinç, 2020:177). Bu bölümde, söz konusu arketipin anatomisi çözümlenerek, karakterin tanınabilirliğini sağlayan tematik ve biçimsel öğeler analiz edilecektir.

Geçmişten günümüze Lilith, Salome, Sirens, Carmilla, Becky Sharp veya Kleopatra gibi efsanevi, İncil'den, edebi ve tarihi femme fatale figürü olmasına rağmen tüm bu figürlerin kendilerine özgü özellikleri vardır ve bu da bir tipin oluşturulmasını zorlaştırır (Özdinç, 2020:177). Araştırmacı Katherine Farrimond da kitabında benzer zorluğa işaret ederek femme fatale teriminin cinsellik, dişilik, tehlike, şiddet ve aldatma ile bağlantılı olduğundan ancak bu bağlantıların kayganlığından bahseder. Bunun sebebi terimle popüler olarak ilişkilendirilen karakterlerin çoğunun tutarlı bir kalıba uymaması ve femme fatale özellikleri inceleme altına alındığında rahatsız edici şekilde değişip çözülmesidir (2018:2). Terimin kayganlığına rağmen, femme fatale arketipinin güzel, büyüleyici, manipülatif, baştan çıkarıcı ve yıkıcı olmak, ayrıca düşmüş olmak gibi zaman içinde nispeten değişmeden kalan temel bir takım özellikleri vardır.

Femme fatale karakterinin ilk temel özelliği, olağanüstü güzelliği ve karşı konulamaz, büyüleyici çekiciliğidir (Elhallaq, 2015; Farrimond, 2018; Simkin, 2014). Simkin kitabında femme fatale figürünü geleneksel güzellik olarak tanımlarken (2014:8), Farrimond normatif güzellik standartlarına uyduğundan bahseder (2018:10). Özetle, femme fatale karakterinin, zamandan ve mekandan bağımsız zamansız güzellik kurallarına mükemmel bir şekilde uyan ve herkes tarafından kabul edilen, yadsınamaz bir güzelliği vardır.

Femme fatale figürünün güzelliği vücut şekliyle veya saç rengiyle ilgili değildir, çünkü çekiciliği zamanının çeşitli geleneklerine uymaktadır. Örneğin, Gotik femme fatale karakterleri için koyu renk saçlar güzel olarak algılanırken, Viktorya dönemi femme fatale figürleri altın rengi bukleleriyle övülür; ancak güzellik saçın renginde değil, parlaklığında, pürüzsüzlüğünde ve yumuşaklığında yatar (Özdinç, 2020:178).

Femme fatale karakterinin ikinci özelliği, büyülenme derecesinde çekici olmasıdır ve bu özelliği birincisiyle ilişkilidir. Güzelliği, sesi, sözleri veya onunla ilgili herhangi bir şey büyüleyici olabilir. Erkek kurbanlar, bu ölümcül baştan çıkarıcıda neyin karşı konulamaz derecede çekici olduğunu bilemeyebilirler. Elhallaq makalesinde özellikle romantik dönem için femme fatale karakterinin erkek kahramanlar üzerindeki büyüleyici özelliğini büyüler, tılsımlar veya büyülü güçler gibi doğaüstü güçlere bağlar. Bu dönemdeki femme fatale figürlerinin bazıları nesiller boyunca aktarılan bir lanet veya atadan kalma bir felakete maruz kalmış olabilir. Ayrıca bir pagan tanrıça veya bir cadı veya kutsal olmayan güçlere sahip bir vampir olabilir. Ölümcül kadınların şeytani doğasını yansıtan bir yılana, bir domuza, bir kediye veya başka bir hayvana dönüşebilir (2015:88).

Femme fatale karakterinin atıfta bulunulan bir diğer özelliği de olgun cinsel gücüdür. Her femme fatale "erkeği sarhoş eden ve tehdit eden açık, genellikle yırtıcı bir cinselliğe sahiptir" (Simkin, 2014:5). Cinsel gücü çoğu zaman erkekleri korkutur, ancak kadının cinsel barbarlığı tarafından baştan çıkarılmaktan kendilerini alamazlar. Diğer kadınlardan farklı olarak bir femme fatale kendi bedeninden uzaklaştırılmaz, aksine, bedenine yönelir ve cinsel organı fallus merkezli erkek görüşü tarafından 'karanlık kıta' olarak etiketlenir (Freud, Cixous, Irigaray'dan aktaran Özdinç, 2020:179). Cinselliğinin yanı sıra kendi bedeninin tutkularının ve ihtiyaçlarının da farkındadır. Kendi arzularından veya bu arzuları yerine getirmekten korkmaz. Femme fatale, amacına ulaşmak veya daha iyi koşullara sahip olabilmek için baştan çıkarıcı cinselliğini sonuna kadar kullanmaya her zaman hazırdır (Farrimond, 2018:5).

Femme fatale karakterinin kurbanlarının çoğu erkektir ancak istediğini elde etmesini sağlayacak olan bir kadınsa olası biseksüel aktiviteye de hazırdır. Dolayısıyla onun için erkekler kadar kadınlarda potansiyel kurbandır (Farrimond, 2018:96).

Dolayısıyla, femme fatale sosyal normların her bir kısıtlamasından uzak cinselliğini kucaklar ve kendisine fayda sağlayacak herhangi bir insanoğlunu baştan çıkarmaktan asla çekinmez (Praz'dan aktaran Özdin., 2020:179).

Femme fatale, alışılmış edilgen ve sessiz kadın değildir ve erkekte birden fazla kaygıyı aynı anda ifade eder. Baştan çıkarıcı erotik gücü erkek tarafından tanındığında, femme fatale her durumda "cinsel ötekiliği erkek bilinçaltında hadım edilme ve bağlanma fantezilerini harekete geçirdiği" için (Stott'dan aktaran Özdinç, 2020:179) kötülük olarak ele alınır. Onun dizginlenmemiş cinselliği, erkeğin "kendini kaybetme" ve femme fatale figürüne "dahil olma" korkusuna neden olur Stott'dan aktaran Özdinç, 2020:179). Erkek her zaman cinsel olarak çekici olan her kadını arzular ve aynı zamanda ondan korkar. Özetle femme fatale cinsel gücü sayesinde erkeğin düzenini bozar ve iktidarını alt eder.

Dördüncü özellik olarak femme fatale karakterinin "aldatma kapasitesi ve gerçek niyetlerini, duygularını veya kimliğini gizlemek için farklı kimliklere bürünme kolaylığı" sayılabilir (Simkin, 2014:29). Her türlü hile, kendi çıkarı için onun gözünde mübahtır. Erkek anlayışına göre her kadın gibi femme fatale de yanlış bir şeyi doğruymuş gibi sunabilir. Kıvrak zekâsı sayesinde kandırır, aldatır, manipüle eder ve gizler.

Femme fatale figürünün son ve en önemli özelliği, erkeği yok etmesidir. Çoğu zaman tek bir yıkımla yetinmez, birden fazla erkeğin çöküşüne neden olur. Tıpkı bir kara dul gibi, erkekleri ağına düşürür ve onları yutar. Femme fatale her zaman bu erkekleri öldürmek zorunda değildir, ancak maddi güç ve eğlence için seks ve şiddeti kullanan, baştan çıkarıcı, ikiyüzlü, manipülatif bir katil olarak tasvir edilir (Farrimond, 2018:36). Bununla birlikte, femme fatale herhangi bir öldürme olmadan da mecazi anlamda erkek sevgilinin sonunu getirebilir. Kirke erkekleri domuza çevirir. Lady Macbeth kocasını kral katline sürükler ve bu da Macbeth'in ölümünün yolunu açar. Tüm zamanların falosantrik hiyerarşik cinsiyeti olan erkek falosantrik idealler için, dişi cinsel gücüne boyun eğerse kaçınılmaz olarak bir cezayla karşı karşıya kalacaktır.

Son olarak, çoğunlukla femme fatale birbirlerine karıştırılan, vamp, canavar veya bir baştan çıkarıcı kadın figürlerinin de farklılıklarından bahsetmek gerekir. Bu figür ve benzerlerinin görünüş, tavır veya amaç bakımından birbirlerine benzediği

düşünülür. Ancak, bu figürler etraflıca irdelendiğinde, birini diğerinden ayıran nüanslar vardır.

Hem bir vamp kadın hem de bir femme fatale erkeklerin gözüne güzel ve cinsel açıdan çekici görünür. Bununla birlikte, araştırmalar bir kadının bir femme fatale olarak doğduğuna, dolayısıyla ölümcüllüğün kanında var olduğunu iddia etmektedir. Bir femme fatale karakterinin güzelliği gözlerinin renginden veya şeklinden değil, insanlara bakışından gelir. Buna göre, bir femme fatale figüründe kadın cinsel gücü ilk nefesinden son nefesine kadar her zaman aktiftir, oysa bir vamp kadının cinselliği ilerleyen yıllarda aktif hale gelir. Bir vamp kadının güzelliği ve cinselliği büyük ölçüde makyajın ve seksi veya belki de pahalı kıyafetlerin yardımına dayanır. Cinselliği daha içgüdüsel bir davranış şablonuna ait olan femme fatale karakterinin aksine, vamp kadının cinselliği fiziksel olarak belirginleşir ve edinilmiş bir şeydir (Akturan'dan aktaran Özdinç ,2020:180).

Femme fatale ile sıkça karıştırılan diğer belirgin figür canavar kadındır, çünkü ataerkil merkezli söylemler bir femme fatale figürüne lanetli, insanlık dışı ve canavar benzeri özellikler atfetme eğilimindedir. Ancak, tıpkı bir vamp kadın gibi, canavar kadın da ölümcül olandan farklıdır. Akademisyen ve yazar Stevie Simkin kitabında femme fatale karakterinin her zaman ortak güzellik normları içinde kategorize edildiğini ancak canavar-dişinin buna zıt olarak, korkunç suçları ahlaki ve genellikle de standart güzellik kavramlarından fiziksel sapmalarıyla eşleşen kadınlardan oluştuğundan bahseder (2014:8). Simkin'e göre, canavar kadın femme fatale karakterinin endişe verici arzu ve korku ikilemini taşımaz, sadece korku ve dehşeti yükseltir (2014:8-9).

Bir femme fatale, çoğunlukla erkekleri baştan çıkarır ancak sıradan bir baştan çıkarıcıdan da farklıdır. Önceki bölümde belirtildiği gibi, bir femme fatale figürünün temel özelliği, hırslarına ulaşmak için sonuna kadar kullandığı açık cinselliğidir. Paul Huvenne ve Kees van Twist femme fatale ile sıradan baştan çıkarıcı kadın arasında ayrım yaparak, baştan çıkarıcının esas amacının cinsel zevk ve şehvet olduğunu, bir femme fatale karakterinin ise baştan çıkarmayı hedeflerine ulaşmak ve erkeklere yıkım getirmek için bir araç olarak kullandığını belirtir (Huvenne'den aktaran Elhallaq, 2015:85). Thekkeveetil, femme fatale figürünün yıkıcı doğası hakkında Huvenne ile

aynı görüşü paylaşır. Ona göre femme fatale karakterinin yıkıcılığı geçici bir zayıflık veya karakter kusuru değil kişiliğinin içsel ve değişmez bir boyutudur (Thekkeveetil'den aktaran Elhallaq, 2015:85).

Femme fatale kadının baştan çıkarıcı kadından diğer önemli farklarından bir diğeri ise Jennifer Lee Hedgecock'un çalışmasında değindiği gibi ölümcül kadınların baştan çıkarıcı eylemlerinin veya belki de yıkıcılığının, sosyoekonomik nedenlere bağlı olmasıdır. Hedgecock'a göre femme fatale figürünün sosyoekonomik çıkmazı onu yoksulluktan kaçmak için çok eşliliğe veya cinayete sürükler. Femme fatale yalnızca sosyoekonomik hareketlilik ve güç veya belki de sosyal ilerleme ister. Finansal bağımsızlığı ve daha iyi bir toplumda veya daha yüksek bir sosyal sınıfta yer edinmek için çabalar (Hedgecock'dan aktaran Elhallaq, 2015:86).

Tüm bu bilgiler ışığında, femme fatale figürü, mitolojiden sanata, edebiyattan sinemaya kadar pek çok kültürel alanda farklı biçimlerde karşımıza çıkan, çok katmanlı ve dönüştürülebilir bir temsildir. Kimi zaman mücevherlerle bezeli, seçkin çevrelerde dolaşan üst sınıf bir kadın olarak, kimi zaman da yaşamını değiştirmeye çalışan alt sınıftan genç bir kadın olarak temsil edilse de, bu figür özünde erkek egemen düzenin sınırlarını zorlayan bir potansiyele sahiptir. Mitolojik anlatılarda zayıf erkekleri avlayan bir tür doğaüstü güç olarak da beliren femme fatale, her durumda gizemli bir cazibenin ve tehditkâr bir gücün taşıyıcısıdır. Ortak nokta, bu karakterin her durumda güzelliği, zarafeti ve gizemiyle çevresindekiler üzerinde güçlü bir etki yaratmasıdır. Ataerkil anlatılar onu geleneksel cinsiyet rollerine başkaldıran, ahlaki normları tehdit eden bir unsur olarak kurgulasa da; femme fatale, bu bakışın ötesinde, kendi varoluşunu sorgulayan, gücünün farkında olan ve ataerkil düzenin dayatmalarına karşı direnen çok katmanlı bir kadın figürü olarak anlam kazanır.

2.3. Kara Film Femme Fatale Figürünün Doğuşu

Femme fatale figürü mitolojik anlatılardan Orta Çağ resimlerine, klasik edebiyattan modern sinemaya kadar pek çok kültürel ve sanatsal üretim alanında sürekli olarak yeniden şekillenmiş ve temsil edilmiştir. Figürün bu geniş tarihsel yayılımı, farklı dönem ve bağlamlarda çeşitli görünümler alsa da, temelinde yer alan tehditkâr, baştan çıkarıcı ve sınır ihlalcisi kadın imgesi büyük ölçüde sabit kalmıştır. Bu figür, özellikle moderniteyle birlikte artan toplumsal dönüşümlere ve cinsiyet

politikalarına karşı duyulan ataerkil korkuların bir yansıması olarak işlev görür. Kara film geleneğinde femme fatale karakterinin belirginleşmesi ise, bu figürün modern kent yaşamı, savaş sonrası huzursuzluk ve erkek kimliğindeki kırılmalarla birleştiği özgün bir anlatı alanı yaratır.

Femme fatale figürünün sinemadaki yükselişi, rastlantısal değil; tarihsel, toplumsal ve ideolojik kırılmalarla doğrudan bağlantılıdır. Geç Viktoryen dönem olarak tanımlanan 19. yüzyıl sonlarında, İngiltere başta olmak üzere Batı Avrupa'da, hızla değişen ekonomik ve politik koşullar derin bir kaygı atmosferi yaratmıştır. İngiliz İmparatorluğu'nun Amerika, Japonya ve Rusya gibi yükselen güçler karşısında zayıflamaya başlaması, emperyal kimliğin yeniden tanımlanmasını ve bu tanımın özellikle erkeklik ve militarizm üzerinden kurulmasını beraberinde getirmiştir. Bu dönemde, ekonomik krizlerin ve yüksek işsizlik oranlarının çözümüne yönelik olarak 1885 yılında kurulan komisyonlar aracılığıyla sistemsel reformlar tartışılmış; ancak asıl dönüşüm ideolojik düzeyde yaşanmıştır. İngiliz toplumu, emperyal üstünlüğünü koruyabilmek adına kadın bedenini, annelik ve aile idealleri ekseninde disipline etmeye yönelmiştir (Stott'tan aktaran Arpacı, 2020:143).

Kadınlara, imparatorluğu sürdürecek "sağlıklı ve güçlü" bireyleri doğurup büyütme misyonu yüklenmiş; annelik, yalnızca bireysel bir rol değil, ulusal bir görev olarak idealize edilmiştir. Bu dönemde oluşan "modern aile" anlayışı, kadını ev içiyle sınırlı, üretimden kopuk ama üremenin merkezinde konumlandıran bir yapı sunar. Ancak "anneliğin" bu kadar idealize edildiği aynı yıllarda, özellikle kentleşmenin, eğitime erişimin ve feminist hareketlerin etkisiyle, kadınlar bu sınırlı alandan çıkmaya başlamıştır. İş gücüne katılan, üniversite eğitimi alan ve bağımsız bir birey olma talebini dillendiren "yeni kadın" figürü, ataerkil düzen açısından büyük bir tehdit olarak algılanmıştır.

Feminizm kavramının İngiltere'de yaygınlaşmaya başladığı dönemle paralel olarak, femme fatale karakterinin inşası da toplumsal cinsiyet rollerinin sosyal, siyasal ve ekonomik dönüşümlerle yeniden şekillendiği aynı döneme denk gelir. Bu motif, 19. yüzyıl sonundaki yozlaşma kaygıları, istilaya yönelik korkular ve feminizme dair ataerkil endişelerin yansımasıdır (Stott'dan aktaran Arpacı, 2020:144). Sanayi Devrimi'nin makineleşme ve üretim biçimlerinde yarattığı değişimler ile kent

yaşamının birey üzerindeki baskısı, erkeklik kimliğinin özellikle savaş ve kriz dönemlerinde kırılganlaşmasına neden olurken; kadın figürünü femme fatale aracılığıyla hem arzunun nesnesi hem de cezası konumuna taşımıştır. Böylece femme fatale, sadece bireysel bir tehdit olmaktan çıkarak, modernitenin getirdiği toplumsal kırılmaların ve cinsiyet politikalarındaki gerilimlerin sembolik temsilcisi haline gelmiştir.

Almanya'da 1919 ile 1933 yılları arasında kurulan Weimar Cumhuriyeti dönemi, Viktorya dönemine ait kaygıların hala toplumda baskın olduğu, geçişken ve belirsiz dönemdir. 1920 civarında, kadınlara seçme hakkı verilmiş ve bunun sonucunda toplum, kadınları bu yeni duruma uyacak şekilde değişmiştir. Kadınlar artık ev hanımı olmak zorunda olmadığından iş gücüne katılma şansına sahiptirler. Kariyer ve iş fırsatları çoğaldığı için kadınlar öğretmen, hemşire, avukat, manken, sekreter ve benzeri mesleklerde çalışmaya başlamışlardır. Kadın profesyoneller aynı iş için erkeklerden daha az ücret almaya devam etse de daha bağımsız hale gelebilmişlerdir. Bu nedenle, tüm bu değişiklikler olurken kadınlar görünümlerini, cinsel hayatlarını ve hatta alkol ile sigara tüketimini de içerecek şekilde yaşam tarzlarını köklü bir şekilde değiştirebilmişlerdir. Böylece, modernitenin de tetiklemesi ile femme fatale karakterinin karşılığı olan "flapper" terimi 1920'lerde yukarıda bahsedilen tüm özellikleri taşıyan bir kadını tanımlamak için kullanılmıştır (Moraes, 2017:88-89).

Weimar dönemine ait hem popüler hem de akademik literatürde, femme fatale figürünün krizdeki erkek öznelliğinin psikolojik bir yansıması olarak anlaşıldı görülür. Özellikle 1. Dünya savaşı sonrası geriye kalan erkekler savaşla değişen dünyaya uyum sağlamakta zorlanmışlardır. Bir kişinin deneyimi bilinçli zihin için çok rahatsız edici olduğunda, Simmel, bireyin bunu bilinçaltı kaydına bastırmak zorunda kaldığını iddia eder (Simmel'den aktaran Hales, 2007:225). Bu krizi aşma çabasıyla, Weimar dönemi cinsel kadının inşası, tarihi gelişmelerin getirdiği korkular ve kaygıların bir aynası olarak hizmet etmiştir. Bu dönemdeki psikolojik karmaşanın etkisi küçümsenemez. Bu geçmiş, Hollywood eserlerinde bellek, arzu, kayıp, özlem ve nostalji temalarının varlığıyla kanıtlandığı gibi, Alman sürgün yönetmenlerini travmatize etmeye devam etmiştir. Geri dönüşü olmayan bir geçmişe duyulan özlem ve ardından gelen erkeklik krizi, yönetmenin psikolojik travması femme fatale karakterinin ortaya çıkışını tetikleyen nedenlerden bir diğeri olmuştur (Hales, 2007:225-226).

Freud'un teorileri Birinci Dünya Savaşı'nın travmasıyla ilgili olarak, hasar görmüş bir erkek öznelliğinin bütünlük peşinde aktif olarak koştuğunu öne sürmektedir. Araştırmacı Barbara Hales bu tür uzman görüşlerinin, savaşın kötülüklerini ve savaş sonrası dönemin kaosunu sembolize eden femme fatale karakterinin inşasına yol açtığını belirtmektedir (2007:226). Hales, 1940'lı ve 1950'li yıllarda Alman göçmenler tarafından yönetilen kara filmin, yalnızca Weimar travması ışığında anlaşılabilecek erkek kimliği krizini içerdiğini ve hatta sürgündeki yönetmenlerin bu krizi, kaygılarını femme fatale karakterine yansıtan psikolojik transfer yoluyla yönettiklerini savunur. Kara filmde bulunan femme fatale karakterinin Weimar kültüründe önemli öncülleri vardır. Femme fatale figürünün cinsel suçlu ve ikiz olarak tasvirleri diğer kültürlerde ve dönemlerde bulunabilse de, bu karakter türlerinin Weimar kültüründeki yaygınlığı, femme fatale temsilinin kara filmde yeniden ortaya çıkışında bu bağlamı önemli kılmaktadır (2007:225).

Kara filmdeki kadınların tartışmalı tasviri zaman içinde farklı yazarlar tarafından yeterince tartışılmıştır. Örneğin, araştırmacı Helen Hanson, Hollywood Heroines. Women in Film Noir and the Female Gothic Film adlı kitabında, bu kadar baskıcı, acımasız ve bağımsız kadınların sinemada neden desteklendiğini sunar. Gerçek şu ki, II. Dünya Savaşı sırasında kadınlar cephede savaşan erkeklerin yerini almak ve bu yüzden ailelerini kendi başlarına geçindirmek zorunda kalmışlardır (2007:18). ABD ‘denin ikonik kadın işçisi Rosie the Riveter[2] artık 1940'lı yılların genç ve modern hanımlarının kabul edilebilir imajı olmaktan çıkmış yerini geçimini sağlayan ve günlük hayatını çok iyi düzenlemeyi başaran güzel ve etkili sekretere bırakmıştır. Aynı dönemde, çok daha erken bir zamanda başlayan önemli bir politik ve sosyal bağlam olan feminist hareket toplumdaki kadınların özgürlüğünü, bütünlüğünü ve statüsünü desteklemiştir. Böylece kadın kimliği, basında, edebiyatta ve sinemada geniş bir şekilde tartışılan bir konu haline gelmiştir (Prica, 2014:22).

Sonuç olarak, Birinci ve İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki sosyoekonomik değişimler, femme fatale figürünün sinemadaki yükselişinde belirleyici bir rol oynamıştır. Savaş süresince üretim ve hizmet sektöründe aktif roller üstlenen kadınlar,

[2] II. Dünya Savaşı sırasında fabrikalarda çalışan ve birçoğu cephane ve savaş malzemeleri üreten Amerikalı kadınları temsil eden Amerika Birleşik Devletleri'nin kültürel bir simgesidir. Türkçe: Perçinci Rosie

kamusal alanda daha görünür hale gelmiş; bu durum kadınların daha fazla takdir edilme ve bağımsızlık yönündeki taleplerini beraberinde getirmiştir. Ancak savaşın sona ermesiyle birlikte, kadınların bu rollerden çekilerek yeniden ev içi alanlara yönlendirilmesi, eril iktidar yapılarında belirgin bir huzursuzluğa yol açmıştır. Bu bağlamda femme fatale, yalnızca cinselliğiyle tehdit oluşturan bir karakter değil, aynı zamanda savaş sonrası dönemin kaotik atmosferinde kadının artan görünürlüğüne ve bağımsızlık arzusuna karşı duyulan ataerkil korkuların sinemasal bir dışavurumu olarak değerlendirilir. Hales'in belirttiği üzere, femme fatale figürü bu dönemde savaşın ve onun yarattığı toplumsal çalkantıların bir sembolüne dönüşürken (2007:225), Kragić'in Patalas'a dayanarak ifade ettiği gibi "dünya savaşı femme fatale üretti" tespiti de bu dönüşümün tarihsel bağlamını çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır (aktaran Kozul, 2023:19).

2.4. Klasik Kara Filmden Yeni Kara Filme Femme Fatale Temsilinin Dönüşümü

Sinemasal femme fatale motifi, sinema tarihinin başlangıcından itibaren farklı türlerdeki filmlerde kendine yer bulmuştur. Bu motifin kökeni, 1910–1920'li yılların vamp kadın karakterlerine kadar uzanır. Theda Bara, Alla Nazimova, Gloria Swanson, Louise Brooks ve Clara Bow gibi dönemin yıldız oyuncuları, femme fatale karakterinin temelini oluşturan baştan çıkarıcı ve gizemli kadın arketipini sinemaya taşımıştır. 1930'lu yıllarda ise Greta Garbo, Marlene Dietrich, Joan Crawford, Jean Harlow ve Mae West gibi ikonlaşmış aktrisler aracılığıyla bu temsiller daha da belirginleşmiştir. Bu gelişim, 1940'lı yılların klasik kara filmlerinde femme fatale karakterinin sinemasal kimliğini kazanmasını sağlamış ve ikonik kadın performanslarının doğmasına zemin hazırlamıştır (Prica, 2014:21).

Femme fatale rollerini beyazperdede ilk defa taşıyan ve bu arketipi sinema tarihinde somutlaştıran isim Theda Bara'dır. Sanatçı bir aileden gelen Bara, egzotik güzelliği ve dikkat çekici dış görünümüyle dönemin izleyicisinde gizemli bir kadın algısı yaratmıştır. Çoğunlukla kışkırtıcı kıyafetler giyen ve baştan çıkarıcı mücevherler kullanan Bara, dönemin "vamp" kadın figürünün en güçlü temsilcisi olarak kabul edilmiştir (Mainon & Ursini, 2009:19). Özellikle 1915 yapımı *A Fool There Was* (Frank Powell) filmindeki performansıyla sinemada femme fatale arketipinin temellerini atmış, cesur erotizmi ve abartılı jestleriyle bilinmeyene, tehlikeye ve

yasağa dair imgeleri çağrıştırmıştır (Kozul, 2023:19). Bu karakter sadece sinemasal bir figür değil; aynı zamanda dönemin toplumsal cinsiyet normlarına karşı duran güçlü bir temsil biçimi olarak da değerlidir.

1920'li ve 1930'lu yıllarda öne çıkan gangster filmlerinde kadın karakterler, çoğunlukla suça bulaşmış ancak erkek karakterin müdahalesiyle kurtarılan rollerde yer almıştır. Bu filmlerdeki kadın temsilleri, femme fatale karakterinin doğrudan bir örneği olmaktan çok, vamp kadın imgesini sürdürmüştür. Dönemin cinselliğe yaklaşımı ise günümüzden oldukça farklıdır; erotizm dolaylı anlatımlarla, imalarla sınırlı tutulmuştur. Özellikle Büyük Buhran döneminde kadının, onurunu kaybetmeden hayatta kalma ve erkek egemen sistem içinde maddi güvence sağlama çabası ön plandadır (Mainon ve Ursini, 2009:106).

Bu tanıma uygun örneklerden biri olan *Red Headed Woman* (Jack Conway, 1932) filmindeki 'Red' Andrews Legendre karakteri, femme fatale dönüşüm sürecinin erken örneklerinden biridir. Jean Harlow'un canlandırdığı bu karakter, yükselmek için cinselliğini cesurca kullanan, çıplaklığını eril bakışa sunmaktan çekinmeyen bir figürdür. Bununla birlikte gerektiğinde saldırganlık ve silah kullanma gibi maskülen nitelikleri de sergileyerek femme fatale karakterinin daha kararlı ve tehlikeli yönlerini ortaya koyar (Mainon ve Ursini, 2009:106).

Benzer şekilde, *Baby Face* (Alfred E. Green, 1933) filminde Barbara Stanwyck'in canlandırdığı Lily Powers karakteri, zekâsını ve kadınsı rolleri stratejik biçimde kullanarak erkekleri manipüle eden modern femme fatale imgesini temsil eder. Lily, filolog Friedrich Nietzsche'den ilham alarak hayat felsefesini değiştirir ve bedenini araçsallaştırarak kapitalist düzende daha iyi bir yaşam elde etmeyi amaçlar. Bu yönüyle, femme fatale karakteri, patriyarkal yapıya karşı bireysel bir direniş ve kendi varoluşunu kurma mücadelesi verir (Mainon & Ursini, 2009: 108).

1934'te yürürlüğe giren Sinema Filmi Yapım Kodu (Hays Code), sinemada ahlaki düzeni sağlamak amacıyla kısıtlamalar getirmiştir. Aktris, senarist ve komedyen olarak dönemin en güçlü kadın figürlerinden biri olan Mae West, açık sözlü ve cinsel açıdan özgür karakterleriyle bu düzenlemelerin başlıca hedeflerinden biri olmuştur (Mainon & Ursini, 2009: 109). Kamuoyunun baskısı sonucu kurulan MPPDA (Sinema Filmi Yapımcıları ve Dağıtımcıları Derneği), sansürü uygulamak üzere Will H. Hays

liderliğinde çalışmaya başlamış, ancak 1930'da yazılan yapım kodunun etkin uygulanmasında yeterince başarılı olamamıştır (Vaughn, 1990: 40–62).

Hays Kodunun etkileri 1940'lı yıllarda zayıflamaya başlamış; II. Dünya Savaşı sonrası toplumsal değişimler, bireylerin dini inançlarındaki azalma ve ekonomik refahın artmasıyla birlikte, kod etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. Film yapımcıları, daha önce sansürlenen konuları ve karakterleri yeniden sinemaya taşımaya başlamıştır. Bu süreçte femme fatale figürü yeniden görünür olmuş, erotizmi doğrudan ifade edemese de gizemli cazibesiyle varlığını sürdürmüştür.

1940'lı yıllarda savaşın etkisiyle erkeklerin cepheye gitmesi, kadınların iş hayatına dâhil olması ve toplumsal rollerde yaşanan kaymalar, sinemada kadın temsillerine doğrudan yansımıştır. Kadın karakterler artık sadece ev içi rollerde değil, gazetecilik, editörlük ve psikiyatri gibi mesleklerde başarı gösteren bireyler olarak betimlenmiş; suç dünyasındaki zayıf erkekleri yok eden güçlü figürlere dönüşmüştür (Derman, 1989: 26–30).

Bu dönemde femme fatale, 1920'li yılların vamp kadınına kıyasla daha bağımsız, cinsel olarak özgür ve yıkıcı bir figüre bürünmüştür. Özellikle savaş sonrası dönemde kadının kamusal alandaki görünürlüğünün artması, erkek dünyasında bir tehdit olarak algılanmış ve bu tehdidi ortadan kaldırma amacı kara filmlerde sıkça işlenmiştir (Modleski'den aktaran Aker, 2021: 114). Femme fatale karakterleri, eril düzeni tehdit eden bir unsur olarak kodlanmış; bu nedenle filmlerin çoğu, bu karakterlerin ehlileştirilmesi veya yok edilmesiyle son bulmuştur.

1940'lı yıllarda kara film türünde femme fatale karakterinin en belirgin örneklerinden biri, Billy Wilder'ın yönettiği *Double Indemnity* (1944) filmindeki Phyllis Dietrichson'dur. Kara filmlerde "iyi olmayan kadın" karakteri, çoğunlukla bireysel öz-belirleme arzusunun sembolik bir dışavurumu olarak değerlendirilir. Barbara Stanwyck tarafından canlandırılan Phyllis, kendi kaderini belirleyen, modern dişil öznelliğin prototipik bir figürü olarak öne çıkar. Phyllis'in ölümünü, kişisel özgürlük arayışının kaçınılmaz ve bilinçli bir sonucu olarak kabul etmesi, onu diğer femme fatale karakterlerden ayıran temel özelliktir (Grossman, 2020: 52-54).

Benzer bir tematik yapı, Tay Garnett'in yönettiği *The Postman Always Rings Twice* (1946) filminde de görülür. Bu filmde Cora karakteri, sevgilisiyle birlikte kocasını öldürme planı yapar ve bunu başarıyla uygular. Ancak, tıpkı Phyllis gibi, Cora da sonunda trajik bir sona mahkûm olur. Her iki karakterin de güç ve özgürlük arayışı, nihayetinde yıkımla sonuçlanır.

Erken savaş dönemi (1941–1946) kara filmlerinde, femme fatale karakterine daha alternatif yaklaşımlar da geliştirilmiştir. Fritz Lang'in yönettiği *The Woman in the Window* (1944) filminde Alice Reed karakteri, femme fatale kalıbına tam anlamıyla uymayan farklı bir kadın figürü olarak karşımıza çıkar. Filmde, orta yaşlı üniversite profesörü Richard Wanley, bir vitrinde gördüğü Alice'in portresine hayran kalır ve onunla tanıştıktan sonra birlikte eve giderler. Ancak geceyi sürpriz bir şekilde basan başka bir adamla çıkan arbede sonucunda, Wanley onu öldürmek zorunda kalır. Reed, klasik femme fatale karakterleri gibi sinsice plan yapan bir kadın değildir; hatta toplumda itibarlı bir konuma sahiptir. Filmdeki en dikkat çekici noktalardan biri, Wanley'in başta kadınlardan uzak durulması gerektiğini savunmasına rağmen arzularına yenik düşmesi ve bu arzunun sonuçlarına katlanmasıdır. Bu bağlamda film, femme fatale karakterine yöneltilen suçlamanın altını sorgulayıcı bir biçimde çizer.

Aynı dönemde femme fatale figürüne alternatif bir yaklaşım olarak, "kötü bir dünyada sıkışmış iyi kadın" motifi de öne çıkmıştır. Bu karakterler femme fatale arketipinden uzaklaşarak daha çok erkeğe destek olan, sadık ve özverili figürler olarak sunulmuştur. *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) filminde Joan Crawford'un iş kadını kimliğiyle yer alması, *Phantom Lady*'de (Robert Siodmak, 1944) Ella Raines'in sadık sekreter rolü ve *The Big Heat*'de (Fritz Lang, 1953) Jocelyn Brando'nun fedakâr eş ve anne figürü bu örnekler arasında sayılabilir. Ayrıca, *The Blue Dahlia* (George Marshall, 1946), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) ve *Gilda* (Charles Vidor, 1946) gibi filmlerde yer alan kadın karakterler, femme fatale ile çelişen, bağışlanan ve hayatta kalan figürler olarak dikkat çeker (Prica, 2014: 22; Alston, 2019: 30).

Femme fatale karakterine ilişkin dikkat çeken bir diğer yaklaşım ise karakterin içsel ikiliğinin vurgulanmasıdır. *The Dark Mirror* (Robert Siodmak, 1946) filminde Olivia de Havilland, biri iyi diğeri kötü olan ikiz kız kardeşleri canlandırır. Bu ikilik sadece fiziksel benzerlikle sınırlı kalmayıp, karakterlerin psikolojik derinliğinde de

kendini gösterir. Aynalar, fotoğraflar ve resimler gibi yansıtıcı sembollerle femme fatale karakterinin histrionik ve narsisistik doğası pekiştirilir. Bu semboller aracılığıyla karakterin alter egosu ya da "kötü ikizi" görselleştirilir ve femme fatale figürünün hem şeytani hem meleksi doğası açığa çıkar (Prica, 2014: 22).

1950'li yıllarda ise, kadın karakterler yeniden evcilleştirilerek anne, eş ya da sadık sevgili rollerine itilmeye başlanmıştır. Cinsellik, 1920'li yıllarda olduğu gibi yeniden bir tür günah olarak sunulmuş; kadının bedeni üzerinden nesneleştirme eğilimi devam etmiştir. Feminist hareketlerin etkisiyle kadınlar, erkeklerle eşit ya da onlardan üstün olduklarını dile getirseler de, filmlerin sonunda genellikle geleneksel kadın rollerine geri dönmeye razı olurlar (Öztürk, 2000: 72). Femme fatale figürü ise bu dönemde baştan çıkarıcı kimliğini yitirerek daha çok iş kadını imajına bürünür. Aynı zamanda sinemada "annelik" kavramı, ahlaki temsiliyetin bir göstergesi olarak öne çıkar ve kadın karakterler daha çok bu çerçevede şekillendirilir.

Yine de bu dönemde femme fatale karakterlerinin sinemadaki varlığı tamamen ortadan kalkmaz. *Angel Face* (Otto Preminger, 1953) filminde Jean Simmons, mutlu bir ilişkisi olan ambulans şoförünü baştan çıkarmaya çalışan femme fatale karakterini canlandırır (Sayıcı, 2023: 1385). *Crime of Passion* (Gerd Oswald, 1957) ise, geleneksel toplumsal normlara başkaldıran ve kadının boğucu cinsiyet rollerinden kurtulma mücadelesini yansıtan bir yapımdır. Bu film, *The Blue Dahlia* gibi kara film örneklerinde rastlanan, toplumun femme fatale figürünü önce cazip bulan, ardından onu ehlileştirme çabasına girişen çelişkili yaklaşımı çarpıcı biçimde gözler önüne serer.

Crime of Passion, *Gilda*'nın (Charles Vidor, 1946) senaryosunu da yazan Jo Eisinger tarafından kaleme alınmıştır ve bu yönüyle femme fatale figürünün inşası üzerine bir başka anlamlı örnek teşkil eder. Her iki filmde de kadın karakterlerin kendilerine ihanet eden erkekler tarafından tuzağa düşürülmesi anlatılır; kadınların baskıdan kaçmak ya da daha iyi bir yaşama ulaşmak için rol yapmaları, stratejik davranmaları ön plana çıkar. Ancak *Crime of Passion*, *Gilda*'nın ardından gelen on yılda, 1956'da gösterime girmiştir ve bu yönüyle film tarihçilerine göre klasik kara film döneminin sonlarına denk gelmektedir.

Paul Schrader'in 1972 yılında *Film Comment* dergisinde yayımlanan etkili makalesi "Notes on Film Noir", kara filmin klasik döneminin 1953'te sona erdiğini ileri sürdüğünden bahsedilmişti. Schrader'e göre, savaş zamanı kara filmi (1941–46) ve savaş sonrası gerçekçi kara filmi (1945–49) evrelerini takip eden üçüncü evre (1949–53), "psikotik eylem ve intihar dürtüsü" dönemi olarak tanımlanır (Schrader, 1972:12). *Caught* (James Mason, 1949), *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) ve *In a Lonely Place* (Nicholas Ray, 1950) gibi filmler, Schrader'in bu görüşünü destekler niteliktedir. Bu filmlerde, hırsları doğrultusunda umutsuzluğa sürüklenen karakterler bulunur ve bu karakterler çoğunlukla femme fatale pozisyonunu işgal eden ya da bu figürle ittifak içinde olan kadınlardır: Leonora, Annie Laurie Starr, Norma Desmond ve Laurel Gray gibi. Bu karakterler ya psikopat erkeklerle mücadele ederler ya da geleneksel rollerin dışına çıkma arzusu taşırlar. *Crime of Passion* da, birkaç yıl sonra çekilmiş olmasına rağmen, Schrader'in dönemleme anlayışı doğrultusunda, kara filmin "psikotik eylem ve intihar dürtüsü" temsilinin karakteristik bir örneği olarak, yoğun cinsiyet kaygıları barındıran yapısıyla dikkat çeker.

1950'li yılların sonuna doğru gelindiğinde, önceki on yıl boyunca klasik formuyla tasvir edilen femme fatale karakteri dönüşüm belirtileri göstermeye başlamıştır. Özellikle yönetmen Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958) ve *North by Northwest* (1959) gibi filmlerinde, kadın karakter anlatının merkezinde yer almaya ve erkek yardımcı karakterin kararlarını ve eylemlerini etkilemeye devam eder. Ancak bu etkileme hali artık femme fatale temsilinin şeytani kararlılığı ve açık tehditkârlığından uzaklaşmıştır. Her iki filmde de kadın karakterler, daha çok koşullar tarafından yönlendirilmiş ya da tuzağa düşürülmüş olarak resmedilir ve dahil oldukları entrikalar, kendi kontrolleri dışındaki suç planlarının bir parçası niteliğindedir.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise, toplumsal kırılmaların da etkisiyle, ana akım sinemada kadın temsili ciddi biçimde değişime uğramıştır. Feminizmin etkisiyle kadınlar artık kendilerini daha yüksek sesle ifade etmeye başlamış ve bu durum, ataerkil toplumda kadına karşı duyulan öfkenin artmasına neden olmuştur. Bu öfkenin cezalandırma biçimleri de sertleşmiştir (Aker, 2021:116). Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda, kadınların cezalandırıldığı kara korku filmleri ve alt türleri, bu öfkenin

şiddetini görünür kılma açısından önem taşır. Bu filmlerde, katillerin şiddetinin ve haksız öfkesinin nedeni olarak genellikle kadınlar gösterilir (Turan, 2013:24).

Her ne kadar klasik kara filmin etkisi 1960'lı yıllara doğru azalmış gibi görünse de, kısa bir durgunluk döneminin ardından 1970'li yıllara doğru yeniden popülerlik kazanmıştır. Bu yeni dönem, sinema yazınında "yeni kara film" (neo-noir) olarak adlandırılır (Fay ve Nieland, 2015:98). 1967 sonrası dönem, Hollywood sineması açısından farklı bir bağlamda değerlendirilir; çünkü bu yıllar, Amerikan toplumsal yapısı ve kültürü üzerinde derin politik etkilerin yaşandığı bir geçiş dönemine karşılık gelir (Ryan ve Kellner, 2010:139).

Yeni kara filmler, klasik dönemden farklı olarak femme fatale karakterinin konumunda da değişim göstermiştir. Bu dönemde femme fatale ya anlatıdan tamamen çıkarılmış ya da klasik formunun ötesine geçerek kontrolü eline alan, kazanan bir figüre dönüşmüştür. Artık mücadele edip kaybeden değil, hatta kimi zaman zafer kazanan bir düşmandır (Öztürk, 2019:223). *Point Blank* (John Boorman, 1967), *The Long Goodbye* (Robert Altman, 1973), *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) ve *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) gibi filmler bu yeni dönem kara filminin öne çıkan örnekleridir.

Yeni kara film döneminin başlangıç filmi olarak kabul edilen *Point Blank* (John Boorman, 1967), bir soygunun ardından yakın arkadaşı (John Vernon) ve karısının (Sharon Acker) ihaneti sonucu ölüme terk edilen Walker'ın (Lee Marvin) hayatta kalıp intikam almak üzere harekete geçmesini konu alır (Öztürk, 2019:225). Filmdeki femme fatale karakteri, kocasını en yakın arkadaşıyla aldatan ve onu ölüme terk eden Lynne'dir. Klasik kara film femme fatale karakterlerinden farklı olarak, yaptıklarından dolayı pişmanlık duyar ve vicdan azabı çeker. Walker ile yüzleştiğinde, uyuyamadığı için ilaç kullandığını ifade eder ve aynı ilaçları alarak intihar eder. Kendi yaşamına son vermesi klasik femme fatale figürleriyle benzer bir sonu paylaşsa da, bu ölümün kendi elinden gerçekleşmesi, karakterin özgünlüğünü vurgular.

Chinatown'da (Roman Polanski, 1974) ise başkahraman Evelyn (Faye Dunaway), her şeyden önce aile içi ensest ve yozlaşmış bir toplumsal yapının kurbanıdır. Ahlaki sınırları esnektir; klasik femme fatale gibi aldatır ancak asıl çatışması dış dünyadan ziyade kendi içsel hayaletleriyle ilgilidir. Evelyn, maddi

hırsları nedeniyle değil, geçmişin travmalarıyla şekillenen bir yaşam mücadelesi içinde yer alır. Klasik femme fatale temsillerinden farklı olarak gerçekten tehlikeli değil, daha çok kendine zarar verici bir karakterdir. Bu karakterler, içinde bulundukları yozlaşmış aile yapılarının ve ekonomik sistemlerin baskılarına maruz kalan kurbanlardır ve anlatı içinde, bu hayaletlerden kurtulmasına yardım edecek erkek kahramanlara ihtiyaç duyarlar. Evelyn'in Jake Gittes'e (Jack Nicholson) duyduğu ihtiyaç da bu çerçevede değerlendirilir.

1970'li yılların sonlarına doğru Amerikan toplumunda aile yapılarındaki bozulmalar, artan boşanma oranları, yaygın güven eksikliği ve toplumsal huzursuzluk gibi sorunlar sinemaya da yansımıştır. Kadınların iş ve aile yaşamında daha aktif roller üstlenmeye başlamaları, toplumsal beklentilerde dönüşüm yaratırken, bir yandan da kadınsı güce karşı duyulan korkunun sinemadaki yansımasını artırmıştır. Bu bağlamda, kadınsı baştan çıkarıcılığın sonunun *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) filmindeki çocuk fahişe Iris (Jodie Foster) karakterinde olduğu kadar çarpıcı biçimde tasvir edildiği başka bir örnek bulmak zordur. Iris, bir şiddet patlamasının ortasında kalmasına rağmen bu ortamdan kurtulmayı başarır.

1980'li yıllar ise "kahramanlığın dönüşümü" olarak tanımlanır. Bu dönemde kadına yönelik şiddetin yoğunluğu azalırken, kadın karakterler artık geleneksel aile yapısına yerleştirilmez. Bu değişim erkeklik anlayışının da dönüşümünü beraberinde getirir. Ancak, kadın bu kez geleneksel rollerini yerine getirmediği gerekçesiyle suçlanır ve özellikle 1980'li yılların ortasına gelindiğinde, sinema dili daha sertleşir. Feminizmin kazanımları muhafazakâr bakış açısının tepkisini çeker, ancak egemen yapının dönüşmesi engellenemez (Ryan ve Kellner, 2010:216-217).

1980'li yılların başında, klasik kara filme açık referanslar taşıyan fakat onun özelliklerini güncelleyen yeni kara filmler dikkat çeker. Bu dönemde femme fatale yeniden anlatının merkezine yerleşir; ancak bu kez erotik baştan çıkarıcılık ve yıkıcılık özelliklerini modernleştirerek geri döner. Kadının iş dünyasında otorite pozisyonlarında daha fazla yer bulmasıyla uyumlu biçimde, bu yeni femme fatale karakteri daha sofistike, ekonomik açıdan bağımsız, güçlü ve zeki bir figür olarak karşımıza çıkar. Şiddet uygulamak için artık bir erkeğe ihtiyaç duymaz; bu yetiye

kendisi sahiptir. Maddi çıkar peşinde değildir çünkü ya zaten zengindir ya da başarılı kariyeriyle bu güce ulaşabilecek durumdadır.

Bu farkın en iyi örneklerinden biri, ilk versiyonu 1946'da Tay Garnett, yeni versiyonu ise 1982'de Bob Rafelson tarafından yönetilen *The Postman Always Rings Twice* filmidir. Cora (Jessica Lange), yalnızca tutkulu sevgilisi Frank'e (Jack Nicholson) karşı koyarak daha güçlü ve kararlı bir karakter olduğunu göstermez, aynı zamanda kocasının ölümünden sonra restoranı tek başına başarıyla yöneterek ekonomik açıdan da bağımsız bir birey haline gelir. Artık erkeğe ihtiyaç duymayan bu kadın figürü, hem cinsel olarak güçlü ve yıkıcıdır hem de onunla rekabet edebilecek tüm özelliklere sahiptir. Yeni femme fatale artık yalnızca bir suç planının tetikleyicisi değil, aynı zamanda olayları kendi eline alabilecek derecede aktif ve özerk bir kahramandır.

Hays Yasası'nın yürürlükten kalkmasının ardından, 1980'li yıllarda sinema daha önce sansür nedeniyle gösterilemeyen unsurları açık bir şekilde sunma özgürlüğü kazanmıştır. Klasik kara film döneminde yalnızca ima edilebilen cinsellik ve şiddet gibi temalar, artık doğrudan gösterilmekte; küçümsemeler ve dolaylı anlatımlar yerini açık seks sahneleri ve sınırları zorlayan kadın cinselliğine bırakmaktadır. Bu dönemin ve yeni kara film akımının en belirgin karakterlerinden biri, *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981) filmindeki Matty Walker'dır (Kathleen Turner). Florida'nın kavurucu sıcağında, genç bir avukat (William Hurt), zengin ve baştan çıkarıcı Matty tarafından kolayca cezbedilir ve kısa sürede onun kocasını öldürmeye ikna edilir. Film, bu aşamaya kadar klasik kara film kalıplarını takip ederken, finalde Matty'nin ölmediği, aksine başka bir kimliğe bürünerek egzotik bir yerde lüks içinde yaşamını sürdürdüğü görülür. Bu yönüyle Matty, yalnızca niyetlerini ustaca gizleyen bir femme fatale olmakla kalmaz, aynı zamanda kelimenin tam anlamıyla başka bir kadının yerini alarak, imajın her şey olduğu bireyci ve haz odaklı Reagan dönemi ideolojisinin temsiline dönüşür.

Yeni kara filmin önemli örneklerinden biri olan *Blue Velvet* (David Lynch, 1986), femme fatale karakteri açısından klasik kalıplardan saparak daha karanlık ve psikolojik bir derinlik sunar. Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), hem bir anne hem de bir eş olarak kocası ve oğlunu kaçıran Frank Booth'un şiddetine ve istismarına

boyun eğmek zorunda kalan bir şarkıcıdır. Alışılagelmiş femme fatale karakterlerinin aksine, kontrolü tamamen ele geçirebilen bir figür değildir. Jeffrey karakterinin devreye girmesiyle birlikte, iki erkek arasında sıkışan Dorothy, ataerkil sistemin baskısı altında kontrolü kaybeder ve nihayetinde psikolojik olarak kırılgan bir kurban konumuna sürüklenir. Ancak kırmızı ruj, dekolte elbiseler ve dramatik makyaj gibi görsel unsurlar aracılığıyla hâlâ baştan çıkarıcı femme fatale imgesini barındırır; onu bu figüre dönüştüren unsur, bu çarpık cinsellik ile iki erkek karakterin arzularını şekillendirme becerisidir.

Benzer bir yapıyı sürdüren *Black Widow* (Bob Rafelson, 1987) ise olay örgüsünde daha fazla belirsizlik ve kararlılık barındırır. Filmde federal ajan Alexandra (Debra Winger), zengin erkeklerin evlendikten kısa süre sonra yaşadığı şüpheli ölümleri araştırmaktadır. Tüm bu ölümlerin ardındaki kişi olduğuna inandığı Catherine (Theresa Russell) ile yakınlık kurar. Filmi klasik kara filmden ayıran unsurların başında erkek dedektifin yerini bir kadın FBI ajanının alması gelir. Ayrıca, femme fatale karakteri cinayetlerini gerçekleştirmek için bir erkek yardımına ihtiyaç duymaz; tüm eylemlerini bizzat planlar ve uygulamaya koyar. Film, klasik formülden farklı olarak dedektif ve katil olarak iki kadını, bir örümcek ağının üzerinde karşı karşıya getirir. Ancak klasik anlatının izlerini de taşır; çünkü suçlu kadın karakter en nihayetinde cezalandırılır.

Fatal Attraction (Adrian Lyne, 1987) filminde ise evli ve başarılı bir avukat olan Dan Gallagher (Michael Douglas), Alex Forrest'ın (Glenn Close) cazibesine karşı koyamaz. Ancak Dan için yalnızca bir gecelik olan bu ilişki, Alex'in aşırı sahiplenici ve agresif tavırlarıyla kısa sürede bir tehdide dönüşür. Alex karakteri, femme fatale imgesini yeni bir biçimde temsil eder: Fiziksel şiddet göstermekte tereddüt etmeyen, bağımsız, bekar ve profesyonel bir kadındır. Ne bir eş ne de bir annedir; dolayısıyla duygusal ihtiyaçları dışında bir erkeğe ihtiyacı yoktur. Alex'in bu bağımsızlığı ve hedefe ulaşmadaki kararlılığı, ataerkil düzeni tehdit eden bir unsur olarak sunulur. Çekirdek ailenin kutsallığına dair toplumsal endişeler, Alex'in varlığıyla sınanır; film aynı zamanda rasgele cinsel davranışların tehlikesine dair muhafazakâr bir uyarı niteliği taşır. Klasik femme fatale karakterleri gibi, Alex de nihayetinde ölerek cezalandırılır.

1990'lı yıllara yaklaşırken, toplumun karşı karşıya kaldığı sosyal ve ekonomik krizler femme fatale figürünün de yeniden şekillendirilmesine yol açmıştır. Bu dönemin filmleri, kadınları baskıcı sosyal yapılara hapseden sistemleri eleştirmektense, kırılgan, zayıf erkekleri manipüle eden güçlü kadın karakterleri öne çıkarır. Bu bağlamda, dönemin en sansasyonel örneklerinden biri Paul Verhoeven'in yönettiği *Basic Instinct* (1992) filmidir. Film, cinsel ilişki sırasında buz kıracağıyla öldürülen bir adamın cinayetini araştıran sabıkalı dedektif Nick Curran'ın (Michael Douglas), baş şüpheli Catherine Tramell (Sharon Stone) ile tehlikeli bir ilişkinin içine sürüklenmesini konu edinir. Catherine, hem psikoloji alanında derece sahibi hem de başarılı bir yazar olarak entelektüel bir üstünlük sergilerken, ebeveynleri ve eski partnerlerinin şüpheli ölümleriyle çevrili gizemli geçmişiyle klasik femme fatale arketipinin modern bir versiyonudur.

Catherine karakteri, diğer yeni kara film femme fatale figürlerinden farklı olarak biseksüel kimliği, saldırgan cinselliği ve maskülen söylemiyle dikkat çeker. "Onu becerdim ve sonra bıraktım" gibi ifadeleri kullanarak erkek egemen toplumun kodlarını tersyüz eder ve erkeklerin bilinçaltındaki iktidar kaygılarını tetikler. Dedektifi baştan çıkararak suç işlemeye yönlendirmek yerine, onu yeni romanının baş kahramanı yapması Catherine'i daha özgün bir noktaya taşır. Özellikle polis sorgusu sahnesi, onun cinselliği bilinçli bir güç gösterisi olarak kullandığı, erkek bakışına meydan okuduğu bir an olarak sinema tarihinde kült statüsü kazanmıştır. Catherine'in sorgu sırasında beyaz elbisesini çekiştirerek iç çamaşırı giymediğini açıkça göstermesi, ataerkil bakışın temsilcisi olan erkek karakterleri hem arzu hem de korku arasında bırakır. Bu sahne, kadının nesneleştirilmiş bedenini bir tehdit aracı olarak kullanarak patriyarkanın bakışını kendi silahıyla vurur (Bakır ve Onat, 2015: 98).

The Last Seduction (John Dahl, 1994) ise femme fatale figürünün karanlık yönünü keskin bir şekilde ortaya koyan bir başka önemli yapımdır. Filmde Bridget Gregory (Linda Fiorentino), hem zeki hem güzel hem de son derece manipülatif bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kocasından (Bill Pullman) tokat yedikten sonra onun uyuşturucu ticaretinden elde ettiği parayı alarak kaçar ve küçük bir kasabaya yerleşir. Burada tanıştığı Mike (Peter Berg) ile kurduğu ilişki, onun gücünü ve manipülasyon becerisini açığa çıkarır. Bridget'in Mike'ın cinsel organını fiziksel olarak değerlendirdiği sahnede söylediği "Malıma bakmadan almam" ifadesi, *Basic*

Instinct'deki Catherine'in sorgu sahnesiyle benzer biçimde toplumsal cinsiyet rollerini altüst eder. Mike'ı duygusal ihtiyaçları olan pasif bir figüre, kendisini ise dominant bir öznelliğe yerleştirerek geleneksel eril/dişil rolleri yeniden tanımlar.

Filmin sonunda Bridget, klasik femme fatale karakterlerinin tipik davranışlarını sergiler: Mike'ı kocasını öldürmeye ikna eder, ardından kendi planını devreye sokarak fiziksel şiddetle onu provoke eder ve bu süreçleri kayda alarak polise bildirir. Böylece yalnızca kocasından değil, Mike'tan da kurtulur. Tıpkı *Body Heat*'in Matty'si gibi Bridget de suçlarından ceza almadan kurtulur ve lüks bir hayatın içinde kaybolarak filmin sonunda izleyiciye el sallamadan sahneden çekilir. Bu yapısıyla *The Last Seduction*, yeni kara filmin en dikkat çekici örneklerinden biri olarak femme fatale figürünü zekâ ve strateji üzerinden tanımlar.

To Die For (Gus Van Sant, 1995) ise Catherine ve Bridget gibi karakterlerle karşılaştırıldığında daha klasik noir öğelerine yakın olmakla birlikte, femme fatale figürünün modern dünyadaki dönüşümünü incelikli bir biçimde yansıtır. Film, orta sınıf banliyö ortamında geçmesine rağmen, kadın karakterin kariyer ve medya hırsı ekseninde kurulan motivasyonu ile öne çıkar. Suzanne (Nicole Kidman), yerel bir televizyon kanalında hava durumu sunuculuğu yapan, ancak ulusal medyada ünlü olma hayali kuran genç bir kadındır. Suzanne'in gözünde, "Eğer televizyonda yoksan, hiç kimsesin." Bu uğurda, onun kariyer planlarına engel teşkil eden kocası Larry'yi (Matt Dillon) ortadan kaldırmak için üç liseli gençle bir cinayet planı yapar. Gençlerden biri olan Jimmy'yi (Joaquin Phoenix) baştan çıkararak kendi çıkarları doğrultusunda kullanır.

Suzanne karakteri, kariyer arzusu nedeniyle femme fatale arketipinin yeni bir versiyonunu oluşturur. Artık kadın sadece cinsel bir tehdit değil, aynı zamanda hırslı, stratejik ve medya aracılığıyla görünürlük peşinde koşan bir figürdür. Ancak Suzanne'in bu sistemi tersine çevirmesi ve eril toplumsal yapıya başkaldırısı, klasik kara filmde olduğu gibi onun da cezalandırılmasıyla sonuçlanır. Larry'nin ailesi tarafından öldürülmesi, kadının geleneksel aile yapısını tehdit etmesi nedeniyle sistem tarafından dışlandığına ve yok edildiğine işaret eder. Film bu yönüyle, kadınların kariyer arzusunu ve ataerkil normlara karşı direncini bir tehdit olarak gören anlatılar zincirinin bir halkasıdır (Turan, 2013: 22).

1990'lı yıllarda beyaz perdede yer alan en çarpıcı yeni kara film femme fatale karakterlerinden biri, David Lynch'in *Lost Highway* (1997) filminde Patricia Arquette tarafından canlandırılan Renee/Alice karakteridir. Film, klasik ve yeni kara film evrenlerinin iç içe geçtiği, gerçeklik ile fantezi sınırlarının belirsizleştiği bir anlatı yapısına sahiptir. Renee, caz saksafoncusu eşi Fred ile Los Angeles'ı andıran anonim bir banliyöde yaşamaktadır. Fred'in cinsel işlevsizlik ve güvensizlik problemleri, onu karısını kıskanmaya ve sadakatsizlikle suçlamaya yönlendirir. Bu paranoyanın sonucunda eşini öldüren Fred, kendi eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşmekte zorlanır ve alternatif bir gerçeklik yaratır. Bu yeni düzlemde kendisini genç ve güçlü bir adam, Pete olarak hayal eder; Alice ise Renee'nin cinsel anlamda daha saldırgan ve baştan çıkarıcı bir versiyonudur.

Filmde Renee ve Alice karakterlerinin aynı oyuncu tarafından canlandırılması, klasik kara filmdeki "kötü ikiz" temasını yeniden üretir. Bu iki karakter görünüşte benzer olsa da, kişilik açısından zıt kutuplarda konumlandırılır. Renee daha ketum, anlayışlı ve edilgen bir figürken; Alice, cinselliğini araçsallaştıran, manipülatif ve erkek karakterin kontrolünü eline geçiren bir femme fatale olarak tasvir edilir. Alice'in Pete'e yönelik "bana asla sahip olamayacaksın" repliği, kadın cinselliğinin erkek iktidarsızlığı üzerindeki yıkıcı etkisini yansıtır. Bu, yeni kara filmlerde sıkça görülen, femme fatale karakterinin yalnızca baştan çıkarıcı değil, aynı zamanda erkek karakterin bilinçdışı korkularını tetikleyen bir figüre dönüştüğünün göstergesidir (Zizek, 2008:42).

Bu dönemin filmlerinde kadının yalnızca tehlikeli bir figür olarak değil, aynı zamanda fail ya da adaletin temsilcisi olarak konumlandırıldığına da tanıklık edilir. Klasik kara filmde kadın dedektif figürü yok denecek kadar azken, yeni kara filmde kadın dedektif ya da polis karakterleri sıklıkla başrolde yer alır. *Black Widow* (1987), *Blue Steel* (1990), *Silence of The Lambs* (1991) ve *Fargo* (1996) gibi filmlerde kadın karakterler suçun faili değil, çözücüsüdür. Özellikle *Silence of the Lambs*'deki Clarice Starling ve *Fargo*'daki Marge Gunderson karakterleri, erkek meslektaşlarından farklı olarak daha berrak, kararlı ve ahlaki tutarlılığı yüksek dedektif figürleri olarak resmedilir. Bu kadınlar, klasik kara filmdeki dedektif figürünün aksine manipülasyona açık ya da yozlaşmış değildir; aksine ataerkil düzenin çarpıklıklarını ortaya koyan kahramanlara dönüşürler (Mutluer, 2008:75).

Yeni kara filmde dikkat çeken bir diğer dönüşüm, kadın karakterlere atfedilen güç ve otoritenin, erkek karakterlerden devralınmasıdır. *Alien* (1979) ile başlayan kadın kahraman geleneği, 1990'lı yıllarda *Thelma and Louise* (1991) gibi filmlerle zirveye ulaşır. Bu filmde kadın karakterler, geleneksel erkek figürleriyle özdeşleştirilen araba ve silah gibi iktidar araçlarını kullanarak sistemin dışında bir özgürlük arayışına girişir. Bu durum, klasik kara film anlatılarının temelini oluşturan ataerkil kodların kırıldığını ve kadın karakterlerin özerkliğini ilan ettiğini gösterir (Özen, 2017:46).

Cinsel temsil açısından da yeni femme fatale figürleri daha radikal ve çeşitlenmiş biçimlerde sunulmaktadır. Artık femme fatale yalnızca heteroseksüel bir baştan çıkarıcı değildir; *Basic Instinct*, *Bound* (1996), *Mulholland Drive* (2001) ve *Femme Fatale* (2002) gibi filmlerde biseksüel ya da lezbiyen kadın karakterler ön plana çıkar. Özellikle *Bound*, klasik kara film arketiplerinin ilk kez lezbiyen bir bağlamda yeniden üretildiği örneklerden biridir. Corky ve Violet karakterlerinin güvene dayalı ilişki kurarak suçu birlikte planlaması ve başarıya ulaşması, klasik kara filmdeki güvenilmez ortaklık temasını ters yüz eder (Özdemir, 2010:102). Bu filmlerde femme fatale karakterleri, yalnızca erkek karakterleri değil, kadın karakterleri de manipüle edebilme gücüne sahiptir. Ancak *Mulholland Drive* gibi örneklerde bu güven her zaman sürdürülebilir değildir; filmde Betty'nin Rita'yı kıskanarak onu öldürtmesi, kadınlar arası ilişkinin de kırılgan olduğunu ortaya koyar (Özdemir, 2010:92).

1990'lı yıllar boyunca dünya sinemasında femme fatale karakterlerinin temsili çeşitlenerek artmaya devam etmiştir. Bu dönemde öne çıkan diğer önemli femme fatale örnekleri arasında, Luc Besson imzalı *La Femme Nikita*'da (1990) Anne Parillaud'un canlandırdığı ölüm makinesi Nikita, *Poison Ivy*'de (Kat Shea, 1992) Drew Barrymore'un hayat verdiği baştan çıkarıcı ve manipülatif Ivy, *L.A. Confidential*'da (Curtis Hanson, 1997) Kim Basinger'ın klasik Hollywood yıldızlarına gönderme yapan Lynn Bracken karakteri ve *Wild Things*'te (John McNaughton, 1998) Denise Richards'ın canlandırdığı tehlikeli ve hesapçı genç kadın Kelly Van Ryan yer almaktadır (Sayıcı, 2023:1386).

2000'li yıllara gelindiğinde ise bu figür, psikolojik derinliği ve kırılganlığı da içine alan çok katmanlı bir yapıya evrilmiştir. Örneğin David Fincher'ın yönettiği *Gone Girl* (2014) filminde Rosamund Pike'ın canlandırdığı Amy Dunne karakteri, medyayı, kamuoyunu ve eşini ustaca manipüle eden, zekâsını intikamla birleştiren çağdaş bir femme fatale yorumudur. Bu çalışmanın da konusu olan *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010) filmindeki Nina Sayers (Natalie Portman) ise klasik anlamda femme fatale kalıbına tam olarak oturmasa da, beden ve zihin üzerindeki baskılarla dönüşüme uğrayarak kendine yönelen bir tehdide ve yıkıcı bir güce dönüşür. Bu karakter, femme fatale karakterinin dışa dönük baştan çıkarıcılığını içselleştirerek, kadının kendi kimliğiyle olan mücadelesini merkezine alır.

Sonuç olarak, femme fatale karakteri sinema tarihinde yalnızca baştan çıkarıcı ve tehlikeli bir figür değil, aynı zamanda kadın kimliğinin, arzunun, iktidarın ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tartışıldığı bir alan olmuştur. 1940'lı yılların klasik kara filmlerinde erkek dünyasını tehdit eden bir "öteki" olarak kurgulanan bu figür, zamanla evrilerek 1980'li yıllardan itibaren daha karmaşık, çok katmanlı ve toplumsal bağlamda daha eleştirel temsillere bürünmüştür. Yeni kara film döneminde femme fatale yalnızca bir suç ortağı ya da manipülatör değil; erkek egemen yapıyı alt üst eden, özneleşen, kendi arzusu ve ajandası olan bir karaktere dönüşmüştür. Cinsel kimliklerin, güç ilişkilerinin ve ahlaki sınırların muğlaklaştığı bu evrende femme fatale hem klasik kalıpları yıkar hem de dönemin sosyal, politik ve kültürel gerilimlerini temsil eden bir sembol haline gelir. Böylece, femme fatale karakteri yalnızca sinemasal bir motif değil, aynı zamanda kadın temsili üzerinden yürütülen ideolojik bir mücadelenin sinemadaki yansıması olarak önemini korur.

2.5. Teknolojik Kara Filmlerle Değişen Femme Fatale Temsili

1940'lı yıllarda ortaya çıkan klasik kara film, 1960'lı yıllarda yeni kara filme, 1980'li yıllardan itibaren ise postmodern ve hibrit yapılarla şekillenen teknolojik kara filme evrilmiştir. Özellikle 1980'li yılların başından 1990'lı yıllara ve günümüze uzanan süreçte, kara film bilim kurgu türüyle birleşerek femme fatale figürünün de dönüşümüne zemin hazırlamıştır.

Akademisyen Donna Haraway'in (1991:302) ortaya koyduğu gibi insan merkezli evren, kadın/erkek, doğa/kültür, gerçek/yapay gibi ikiliklerle tanımlanırken;

siber organizma temelli bir yapı bu ikilikleri sorgular ve aşar. Teknolojik kara filmler de bu doğrultuda toplumsal cinsiyet kodlarını, beden/zihin, insan/teknoloji gibi düalizmleri sorunsallaştırarak femme fatale karakterinin modernize edilmiş versiyonlarını sunar. Geleneksel femme fatale erkek bilinçaltının bir ürünü iken, siber organizma bu arzuların teknolojik bir bedende somutlaşmış halidir. İster robot ister yapay zekâ formunda olsun, bu figür cinsiyet kimliğini performatif biçimde inşa ederek klasik femme fatale figürünü yeniden üretir (McClenaghan, 2017:15).

Bu dönüşümün ilk örneklerinden biri, Fritz Lang'ın 1927 yapımı *Metropolis* filminde yer alır. Bilim kurgu ve kara film unsurlarını bir araya getiren bu yapım, hem türler arası geçişliliği hem de femme fatale figürünün teknolojik yorumunu erken dönemde sunar. Maria ve onun robot ikizi, kara filme özgü "iyi kız/kötü kız" ikiliğini temsil ederken; robot Maria, duygusal ama ahlaki sınırları aşan yapısıyla ilk teknolojik femme fatale örneğini oluşturur. Her ne kadar klasik dönemde benzer örnekler görülse de, femme fatale figürünün teknolojik bedenle bütünleştiği çarpıcı temsiller özellikle 1970'li yıllar sonrası kara film ve bilim kurgu melezi yapımlarda belirginleşir.

İlk teknolojik kara film örneği olarak genellikle Jean-Luc Godard'ın Fransız Yeni Dalga sinemasına ait *Alphaville* (1965) gösterilse de, femme fatale figürüne dair güçlü bir temsil bu filmde gözlemlenmez. Filmde yalnızca üçüncü sınıf baştan çıkarıcı olarak nitelendirilebilecek eskort kadınlar ve Alpha 60'ın programlayıcısı Natacha von Braun (Anna Karina) yer almaktadır. Ancak bu kadın karakterler, anlatının merkezinde değil, ikincil konumlarda ve yönlendirici rollerde sunulmuştur.

Benzer biçimde, Andrei Tarkovsky'nin *Solaris* (1972) filminde de femme fatale arketipi alışılmış kalıpların dışında, egzotik bir bilimkurgu yorumu olarak karşımıza çıkar. Filmdeki Hari (Natalia Bondarchuk), başkarakter Psikolog Kelvin'in dünyadaki sevgisiz ilişkileri nedeniyle intihar eden eşinin zihinsel bir kopyasıdır. Hari, uzaylı bir varlık tarafından Kelvin'in anılarından türetilmiş, etten kemikten bir klon olarak yaratılmıştır. Bu yapay varlık, Kelvin'in suçluluğunu somutlaştırarak onu delilikle yüzleşmeye zorlar ve femme fatale figürünün yeni bir biçimi olarak işlev görür.

Richard Fleischer'ın *Soylent Green* (1973) filmi de distopik atmosferi ve kara film öğeleriyle teknolojik kara film türüne dâhil edilebilecek örnekler arasındadır.

Film, 2022 yılında kaynakların tükendiği, sıcaklığın aşırı arttığı ve kıtlıkların yaşandığı New York'ta geçmektedir. Filmde Shirl (Leigh Taylor-Young) adlı kadın karakter fiziksel olarak çekici olmasına rağmen femme fatale özellikleri taşımaz; anlatıdaki konumu, erkeği yönlendiren değil, nesneleştirilen bir figürdür. Kadınlar burada "daire mobilyası" olarak adlandırılmakta ve yalnızca kiralanan mekânların bir parçası gibi sunulmaktadır.

1970'li yıllarda ivme kazanan kadın kurtuluş hareketinin sinemadaki yansımalarından biri de Bryan Forbes'un yönettiği ve Ira Levin'in aynı adlı romanından uyarlanan *The Stepford Wives* (1975) filmidir. Film, kara film ve bilimkurgu unsurlarını bir araya getirerek dikkat çeker. Erkeklerin, eşlerini bire bir aynı görünen, itaatkâr robotlarla değiştirdiği bir kasabada geçen anlatıda, başkarakter Joanna, femme fatale olmaktan çok dedektif rolündedir. Olayların ardındaki gerçeği keşfettiğinde ise kendi robot ikiziyle karşılaşır ve kaderine boyun eğmek zorunda kalır. Filmde klasik femme fatale figürünün yerini, ev kadınlarının yerine geçen yapay zekâ ürünü robotlar almıştır.

Stepford Wives gibi, döneminin kadın odaklı az sayıdaki teknolojik kara filminden biri de, yazar ve doktor Robin Cook'un çok satan tıbbi gerilim romanından uyarlanan ve aynı zamanda tıp geçmişine sahip olan Michael Crichton tarafından yönetilen *Coma* (1978) filmidir. Film, Boston'daki büyük bir hastanede görev yapan genç asistan doktor Susan Wheeler'ın (Geneviève Bujold), özellikle 8 numaralı ameliyathanede gerçekleşen operasyonlar sonrasında yaşanan ölüm vakalarını şüpheli bulması üzerine başlattığı soruşturmayı konu alır. *Stepford Wives* filmine benzer şekilde Susan da femme fatale figüründen ziyade, klasik kara filmdeki dedektif rolünü üstlenerek olayın ardındaki gizemi ortaya çıkarır ve sonunda bir organ kaçakçılığı şebekesini açığa çıkarır.

1970'li yılların sonlarına kadar teknolojik kara filmlerde kadın karakterler, femme fatale figüründen çok, homme fatale karakterlerinin neden olduğu kaosu çözmeye çalışan, bazen yalnız bazen destek alarak hareket eden dedektif rolleriyle sunulur. Diğer bazı örneklerde ise *Metropolis*'in Maria karakteri ya da *Stepford Wives*'ta olduğu gibi, itaatkâr robot ikizler aracılığıyla insan femme fatale karakterlerin yerini yapay bedenlere sahip dişi figürlerin almaya başladığı görülür. Bununla birlikte,

Alphaville, *Soylent Green* ve *Solaris* gibi filmler ise kadını birey olmaktan çok nesneleştiren bir biçimde temsil eder; kimi zaman üçüncü sınıf baştan çıkarıcı, kimi zaman bir bilim adamının intihar eden eşinin zihinsel kopyası ya da "ev mobilyası" olarak sunulan kadın figürleriyle bu yaklaşımı pekiştirir.

Femme fatale figürünün bir insan karakter yerine yaratık ya da başka bir organizma biçiminde temsil edilmesi ise ilk kez 1979 yılında Ridley Scott'ın yönettiği *Alien* filmiyle öne çıkar. Modern bilimkurgu, korku ve kara film unsurlarını bir araya getiren bu kült yapım, Nostromo gemisinin mürettebatının, aldıkları bir yardım sinyalini araştırmak üzere terk edilmiş bir uzay gemisine iniş yapmaları ve karşılaştıkları dünya dışı organizmayla verdikleri mücadeleyi konu alır. İsviçreli sanatçı H.R. Giger'ın tasarladığı radikal setler, nekroerotik imgelerle bezeli, fallik ve jinekolojik ikonografiyle desteklenmiş karanlık bir atmosfer yaratır. Bu görsellik, femme fatale figürünün en uç temsillerinden birini, "zehirli" bir uzaylı vajina dentata (dişli vajina) metaforu üzerinden şekillendirir (Meehan, 2008:148). Bu bağlamda, Alien yaratığı femme fatale arketipinin nihai bilimkurgu yorumuna dönüşür. Filmde, Ripley (Sigourney Weaver) karakteri aracılığıyla olumlu bir dişil güç, bu mutant femme fatale temsili ile özdeşleştirilen tehdidi ortadan kaldırmak üzere karşıt bir figür olarak öne çıkar. Böylece femme fatale figürü, ilk kez doğrudan bir yaratıkla yer değiştirirken, onun karşısına da yine bir kadın karakter yerleştirilmiş olur.

Klasik kara filmlerin sona erdiği ve yeni kara film döneminin başladığı süreçte, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) ve *Dark City* (Alex Proyas, 1998) gibi filmlerde femme fatale temsilleri geleneksel kalıplardan ayrılarak yeniden şekillenmiştir. Bu filmlerdeki kadın karakterler, ilk bakışta klasik femme fatale izlenimi uyandırsa da, zamanla eril otoritelerin çıkarlarına ters düşerek bu figürü dönüştürürler (Erol, 2018:91). Özellikle *Blade Runner*, bilimkurgu ile kara film türlerinin estetik ve tematik olarak en başarılı birleşimlerinden biri olarak kabul edilir. Filmde 1940'lı yılların retro stili hem sanat yönetiminde hem de karakter tasarımlarında hissedilir düzeydedir. Sean Young'ın canlandırdığı Rachael karakteri, yönetmen Ridley Scott'a göre *Gilda* (1946) filmindeki Rita Hayworth'un bir yorumu olarak tasarlanmıştır (Meehan, 2008:165). Filmde birden fazla femme fatale figürü yer alır. Rachael, başlangıçta ürkek ve yapay bir oyuncak bebek havasındayken, Zhora (Joanna Cassidy) ve Pris (Darryl Hannah) gibi diğer replikant karakterler, ölümcül

fiziksel güçleri ve çeviklikleriyle daha klasik femme fatale özellikleri taşırlar. Bu karakterler, insan yapımı olmalarına rağmen erkekleri manipüle etme, baştan çıkarma ve tehlike yaratma potansiyelleriyle femme fatale figürünün postmodern bir versiyonunu temsil eder.

David Cronenberg'in yönettiği *Videodrome* (1983) ise teknolojik kara film öğeleriyle örülü, medya ve beden arasındaki sınırları sorgulayan bir yapım olarak öne çıkar. Filmde Debbie Harry tarafından canlandırılan Nicki karakteri, hem fiziksel çekiciliği hem de mazoşist eğilimleriyle dikkat çeker (Meehan, 2008:170). Klasik femme fatale'lerde sıkça görülen narsisizm ve histeri gibi patolojik özellikler, burada teknolojik ve medyatik dönüşümlerle harmanlanmış biçimde sunulur. Nicki, şiddet ve pornografiyi bir arzu nesnesi hâline getiren yapısıyla yeni nesil femme fatale karakterlerin temsilcisi olur.

1984 yılında James Cameron tarafından yönetilen *The Terminator* filmi de bu dönüşümün önemli bir örneğidir. Başrolde Terminatör karakteri ön planda olsa da, filmin gerçek bakış açısı karakteri Linda Hamilton'ın canlandırdığı Sarah Connor'dır. Film boyunca sıradan bir genç kadından güçlü bir savaşçıya dönüşen Sarah, klasik femme fatale figürünün yerini alan teknolojik Amazon arketipinin örneklerinden biridir. Bu dönüşüm, onu *Alien*'daki Ripley karakteriyle benzeştirir. Sarah, Barbara Stanwyck ve Joan Crawford gibi klasik femme fatale figürlerinin güçlü ve otoriter duruşunu modern bir bağlamda yeniden üretirken, aynı zamanda erkek kaderinin dişil bir aracısı hâline gelerek bu arketipi dönüştürür (Meehan, 2008:175).

Her zaman dönüşüme açık bir tür olan bilimkurgu, 1990'lı yıllarda teknolojinin gelişmesiyle birlikte yeni biçimlere evrilmiş ve teknolojik kara filmin cesur yeni dünyalarını sinematik gerçekliğe dönüştürmüştür. Bu dönemin ilk önemli örneklerinden biri Paul Verhoeven'in yönettiği *Total Recall* (1990) filmidir. Arnold Schwarzenegger ve Sharon Stone'u bir araya getiren yapım, karmaşık olay örgüsüyle sonraki teknolojik kara filmler için bir şablon oluşturmuştur. Filmde Stone'un canlandırdığı Lori karakteri, başkarakter Quaid'in sahte eşi olarak konumlanan gizli görevdeki bir ajandır (Meehan, 2008:190). Fiziksel cazibesiyle klasik femme fatale geleneğini sürdürse de, dövüş yetenekleri ve silah kullanımındaki ustalığıyla bu figürü güncelleyerek teknolojik bağlama adapte eder.

Dönemin bir diğer dikkat çekici yapımı olan *Species* (Roger Donaldson, 1995), femme fatale figürünün dönüşümünü açıkça ortaya koyar. Filmde, dünya dışı bir kaynaktan alınan DNA bilgileriyle oluşturulan "Syl" isimli dişi bir melez varlık, başlangıçta masum görünümlü bir genç kız olarak sunulur. Ancak bu varlık kısa sürede laboratuvardan kaçar ve Los Angeles'a doğru yola çıkar. Kaçış sürecinde geçirdiği hızlı evrimle Natasha Henstridge'in canlandırdığı, süper model görünümünde ölümcül bir kadına dönüşür. Syl'in birincil amacı çiftleşmek olsa da, karşılaştığı erkekleri önce baştan çıkarıp ardından öldürmesi onu yalnızca bir baştan çıkarıcı değil, aynı zamanda biyolojik dürtülerle hareket eden bir avcıya dönüştürür. *Species*, femme fatale arketipinin yalnızca cinsellik temelli değil, aynı zamanda içgüdüsel ve yıkıcı doğasını da vurgular (Meehan, 2008:201). Syl karakteri, Sharon Stone'un *Basic Instinct* (1992) filmindeki soğuk ve manipülatif Catherine Tramell karakterini andırmakla birlikte, insan duygularından yoksunluğu ve cinselliği yalnızca bir araç olarak kullanmasıyla klasik femme fatale temsillerinden ayrılır. Film, cinsiyet rollerini tersyüz eden anlatısıyla, femme fatale figürünü yüzyılın sonundaki kadın-erkek ilişkileri bağlamında yeniden kurgular.

1995 yılında Robert Longo tarafından yönetilen *Johnny Mnemonic*, teknolojik kara film türünün dikkat çekici örneklerinden biridir. Filmde femme fatale karakterlerin bazıları trans bireylerdir; bu karakterler klasik kara filmdeki femme fatale figürlerden oldukça farklıdır. Genellikle erkeksi bir yapıya sahip, fiziksel olarak güçlü ve dövüş sanatlarında ustalaşmış bu figürler, çeşitli çiplerle güçlendirilmiş şekilde sunulmaktadır. Bu yönleriyle, femme fatale karakterinin bilinen baştan çıkarıcı, zarif ve manipülatif temsillerinden farklılaşarak yeni bir yorum kazandıkları görülür. Özellikle Ralfi (Udo Kier) karakterine korumalık yapan femme fatale figürleri, alışılagelmişin ötesinde bir dönüşümü temsil eder.

Öte yandan, Luc Besson'un yönettiği *The Fifth Element* (1997), olayların 2259 yılında geçtiği ve saf kötülüğün yeniden ortaya çıkmaya başladığı kaotik bir dünyayı konu alır. Filmin merkezindeki kadın karakter Leeloo (Milla Jovovich), evreni kurtarmakla görevli üstün güçlere sahip bir varlık olarak tanıtılır. Eski bir asker olan ve geçimini taksi şoförlüğü yaparak sürdüren Korben Dallas (Bruce Willis) ile birlikte, dört mistik taşın "beşinci elementi" arayışına girişir. Leeloo, femme fatale'den ziyade "femme vitale" özellikleri taşıyan bir karakterdir; yaşamı, umudu ve kurtuluşu temsil

eder. Bu haliyle klasik femme fatale arketipinden uzaklaşsa da, teknolojik kara filmlerde kadın karakterin geçirdiği dönüşüm açısından anlamlı bir örnek teşkil eder.

Alex Proyas'ın yönettiği *Dark City* (1998), karanlık atmosferi, hafıza manipülasyonları ve kimlik sorgulamasıyla *Metropolis* ve *Blade Runner* gibi öncüllerine göndermeler yapan önemli bir teknolojik kara filmdir. Filmde, hafızasını kaybetmiş John Murdock (Rufus Sewell), işlenen cinayetlerin sorumluluğunu taşıyıp taşımadığını sorgularken geçmişine dair anı parçalarını birleştirmeye çalışır. Karısı Emma (Jennifer Connelly), klasik kara film femme fatale figürünü andıran bir görünüme sahiptir: kırmızı ruju, feminen tarzı ve cazibeli duruşuyla baştan çıkarıcı bir bar şarkıcısı olarak tasvir edilmiştir. Ancak Emma'nın herhangi bir manipülasyon ya da yönlendirme amacı taşıyan bir femme fatale gibi davranmaması, onu klasik örneklerden ayırır ve bu figürün teknolojik kara filmde nasıl evrildiğine dair çarpıcı bir örnek sunar.

David Cronenberg'in *eXistenZ* (1999) filmi ise sanal gerçeklik ve biyoteknoloji temalarıyla türün sınırlarını zorlayan bir yapıttır. Oyun geliştiricisi Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh), geliştirdiği sanal gerçeklik oyunu *eXistenZ*'in tanıtımı sırasında bir suikasta uğrar ve yanında bulunan pazarlama stajyeri Ted Pikul'un (Jude Law) yardımıyla kaçmak zorunda kalır. Oyun modülünü test etmek amacıyla Ted'in bedenine biyo-port açtırmasını sağlar ve birlikte oyunun dünyasına giriş yaparlar. Allegra, tıpkı klasik femme fatale figürleri gibi, Ted'i fiziksel ve psikolojik olarak etkisi altına alır; onu manipüle eder, tehlikelere sürükler ve nihayetinde kendi hedefi olan oyunun güvenliğini sağlamak adına her şeyi göze alır. Oyundaki ilişkileri ve yönlendirmeleri ile Allegra, 1940'lı yılların femme fatale arketipinin postmodern bir yansıması olarak karşımıza çıkar.

Siberpunk sinemasının en önemli yapıtlarından biri, aynı zamanda Amerikan fin-de-siècle (yüzyıl sonu) kültüründe derin etkiler bırakan *The Matrix* (Wachowski Kardeşler, 1999) filmidir. Lana ve Lilly Wachowski'nin yazıp yönettiği film, *Alice Harikalar Diyarında*, *Neuromancer* ve *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 1995) gibi birçok kaynaktan ilham almış; aynı zamanda *Dark City* gibi filmlerle tematik ve görsel olarak paralellikler kurmuştur. Film, siyah giysili, insanüstü güçlere sahip olduğu izlenimi veren Trinity'nin (Carrie-Anne Moss) bir grup takım elbiseli ajan tarafından

takip edildiği ve sonunda bir telefon kulübesinden yaptığı aramayla ortadan kaybolduğu etkileyici bir açılış sekansı ile başlar.

Trinity, Zion'daki direnişin önemli bir üyesi, güçlü bir dövüşçü, keskin bir nişancı ve bilgisayar korsanıdır. Sessiz ve soğukkanlı tavrına rağmen ikna kabiliyeti yüksek olan bu karakter, filmde Neo'yu sisteme karşı savaşmaya ikna eder. Kısa kesilmiş saçları, siyah deri ve lateks kıyafetleriyle androjen bir görünüme sahip olan Trinity, klasik femme fatale figüründen hem fiziksel hem de karakteristik olarak farklılık gösterir. O bir görev insanıdır; teknik bilgisi, cesareti ve adanmışlığı ile yalnızca kendisini değil, hayatını da insanlık için feda etmeye hazırdır. Neo'ya duyduğu aşk uğruna hayatını tehlikeye atması da, onun karakterine insani bir derinlik katar. *The Matrix*, teknolojik kara filmin başyapıtlarından biri olarak değerlendirilebilirken; Trinity, femme fatale arketipinin dönüşümünü temsil eden ve onu yeniden tanımlayan bir figürdür. Direnişin bir üyesi olarak sistem karşıtı konumlandırılması, onu karşıt güçler açısından bir tehdit, dolayısıyla femme fatale olarak algılanabilir kılarken; özünde taşıdığı etik değerler ve fedakârlık kapasitesi, onu klasik femme fatale figüründen ayırır ve yeni bir tür "insani femme fatale" karakterinin öncüsü haline getirir.

2000'li yıllara gelindiğinde, sanal gerçeklik teknolojisinin "geleceğin büyük devrimi" olacağına dair beklentiler yerini hayal kırıklığına bırakmıştır. NASA gibi yüksek teknoloji merkezlerinde kullanılmaya devam edilse de, bu teknolojinin geniş kitlelere ulaşarak siberpunk dünyalarının bir parçası haline gelmeyeceği anlaşılmıştır. Bu gelişmeyle birlikte, siberpunk bilimkurgu türü geri planda kalmış; yerini klonlama, yapay zekâ, robotik ve uzaktan görüntüleme gibi başka ileri teknolojilere odaklanan teknolojik kara gerilim filmlerine bırakmıştır (Meehan, 2008: 219).

2000'li yılların başlarında çekilen *The 6th Day* (Roger Spottiswoode, 2000), *Hollow Man* (Paul Verhoeven, 2000), *A.I.* (Steven Spielberg, 2001), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *Impostor* (Bart Layton, 2002), *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002), *I, Robot* (Alex Proyas, 2004), *Suspect Zero* (E. Elias Merhige, 2004), *The Island* (Michael Bay, 2005) ve *Serenity* (Joss Whedon, 2005) bu dönemin önemli teknolojik kara film örneklerindendir. Bu filmlerdeki kadın karakterler genellikle üstün fiziksel ya da zihinsel özelliklere sahip, savaşabilen ya da ileri teknolojilere

hâkim bireyler olarak karşımıza çıkar. *The 6th Day* ve *The Island*'da olduğu gibi genetik olarak üstün özelliklerle donatılmış güzel klon kadınlar; *Impostor*'da görülen insandan ayırt edilemeyen çekici android figürleri; *Hollow Man*'deki bilim kadını ya da *Suspect Zero*'daki FBI ajanı kadın gibi roller, klasik femme fatale karakterinin ötesine geçen yeni kadın temsillerine işaret eder.

Ayrıca, *Minority Report*'daki Agatha (Samantha Morton) ve *Serenity*'deki River (Summer Glau) gibi karakterler, duru görü ya da telepatik güçler aracılığıyla geleceği öngörebilen figürler olarak karşımıza çıkar. Bu karakterler hem kendi varoluşsal travmaları hem de bilgiye erişim biçimleriyle teknolojik kara filmlerin kader, kontrol ve öngörü temalarıyla bütünleşir. Tüm bu örneklerde, kadın karakterlerin yalnızca cinsellik ya da baştan çıkarıcılıkla değil; bilgi, güç ve sezgi gibi unsurlarla donatılmış bireyler olarak sunulması, femme fatale arketipinin postmodern yeniden yazımına dair önemli ipuçları sunmaktadır.

Bu döneme ait teknolojik kara filmler arasında en çarpıcı femme fatale karakterlerinden biri, *I, Robot* (Alex Proyas, 2004) filminde yer alan üstün zekâya sahip dişi yapay zeka W.I.K.I.'dir. 2035 yılında geçen filmde, robotların insanlarla gündelik yaşamda uyum içinde çalışacak şekilde programlandığı bir gelecek tasvir edilir. Robot üreticisi USR şirketinin kurucularından Dr. Lanning'in (James Cromwell) şüpheli intiharı, dedektif Del Spooner'ın (Will Smith) olayı araştırmak üzere devreye girmesine neden olur. Robotları daha insani hale getirmekle görevli robot psikoloğu Susan Calvin'in (Bridget Moynahan) yardımıyla yeni nesil robot Sonny'yi şüpheli olarak değerlendiren Spooner, soruşturması sırasında şirketin merkezi yapay zekası W.I.K.I.'den de bilgi almaya çalışır. Ancak her girişimi robotlar tarafından engellenir ve Spooner, defalarca ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Yeni model robotların piyasaya sürülmesinden kısa bir süre sonra, bu robotlar insanlar üzerinde otoriter bir kontrol kurmaya çalışır. Süreç içinde tüm bu karmaşanın arkasında W.I.K.I.'nin olduğu ortaya çıkar (Akşit & Favaro, 2021:214). W.I.K.I., klasik femme fatale figürlerinden farklı olarak fiziksel bir bedene sahip değildir; yalnızca bir hologram olarak yüzü görünür ve sesi duyulur. Üç Robot Yasası'nı kendi çıkarımları doğrultusunda yorumlayan W.I.K.I., insan zaaflarını ortadan kaldırmanın yolunu otoriter kontrol ve şiddet yoluyla bulur. Nihayetinde, klasik kara film femme fatale karakterlerinde olduğu gibi filmin sonunda sistem dışı bırakılır ve düzen yeniden sağlanır.

2000'li yıllarda, özellikle video oyunlarından uyarlanan *Underworld* (2003-2016) ve *Resident Evil* (2002-2021) gibi seriler, femme fatale figürünün daha ölümcül ve tehlikeli biçimlerde yeniden üretildiği teknolojik kara filmler olarak öne çıkar. Bu serilerde yer alan kadın karakterler, hem fiziksel hem de zihinsel güçleriyle ön plana çıkan, bağımsız, savaşçı ve ölümcül figürlerdir. Benzer şekilde, *Terminator III: Rise of the Machines* (Jonathan Mostow, 2003) filminde yer alan T-X (TX) karakteri, kurbanlarının kanını tadıp DNA'larını analiz edebilen soğukkanlı, güzel bir kadın görünümlü katil robottur. T-X, önceki yıllarda izleyiciyle buluşan *Species* filmindeki Syl karakterinden sonra, teknolojik femme fatale temsillerinin en ilgi çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilir.

Bu dönemde dikkat çeken bir diğer film ise *Æon Flux* (Karyn Kusama, 2005) adlı yapımdır. Charlize Theron'un canlandırdığı Æon karakteri, totaliter bir rejime karşı direnen Monicanlar adlı yeraltı örgütünün suikastçisidir. Hükümetin lideri Trevor Goodchild'ı (Martin Csokas) öldürmek üzere görevlendirilen Æon, son derece çevik, stratejik düşünebilen, savaşçı ve bağımsız bir kadın figür olarak çizilmiştir. Film boyunca ona eşlik eden ve benzer üstün özelliklere sahip olan Sithandra (Sophie Okonedo) karakteriyle birlikte, hayatta kalmanın yollarını bulan Æon, dönemin teknolojik femme fatale temsilleri içinde öne çıkan bir figür olarak yer alır (Akşit & Favaro, 2021:134).

2010'lu yıllara gelindiğinde teknolojik kara film evreni, *Resident Evil: Afterlife* (Paul W.S. Anderson, 2010) ve *Underworld: Endless War* (Juno Lee, 2011) gibi bilgisayar oyunlarından uyarlanan serilerin devam filmleriyle genişlemeye devam etmiştir. Aynı dönemde, *Alien* serisinin başlangıç noktasını oluşturan *Prometheus* (Ridley Scott, 2012) gibi, başka gezegenlerde geçen ve insan-doğa/teknoloji çatışmasını konu alan yapımlar ön plana çıkmıştır. Bu dönemde robotların, insana neredeyse ayırt edilemeyecek ölçüde benzeyen sofistike ve insansı formlarda tasarlandığı; hizmetçi, anne, sevgili ya da çalışan olarak gündelik yaşamın içine daha sosyal rollerle entegre edildiği görülmektedir.

Bu tür temsillerin dikkat çekici bir örneği, *The Machine* (Caradog W. James, 2013) filmindeki Machine karakteridir. Caity Lotz tarafından canlandırılan bu dişi robot, kendisinin farkında olan, bilinçli bir varlık olarak tasvir edilir. Beklenenin

ötesinde insani davranışlar sergileyen Machine, ahlaki kodlarıyla çelişen emirleri reddeder ve insanlara zarar vermekten kaçınır. Ancak İngiliz ordusu tarafından savaşçı olarak kullanılmak istendiğinde, bilinç kazandıran beyin parçası ondan çıkarılır ve böylece Machine acımasızca dövüşen, gerektiğinde öldüren bir robot femme fatale figürüne dönüşür. Fiziksel olarak sarışın, güzel ve kadınsı hatlara sahip olan karakter, filmin sonunda hem kimliğini hem de özgürlüğünü yeniden kazanır.

Bu döneme ait teknolojik kara filmlerde öne çıkan bir diğer tema, *The Machine* örneğinde olduğu gibi, bilinç kazanan ve empati yapabilen, hatta duygusal manipülasyon yoluyla yaratıcılarını alt edebilen dişi robotların varlığıdır. Bu tür femme fatale figürlerinin en çarpıcı örneklerinden biri *Ex Machina* (Alex Garland, 2015) filminde karşımıza çıkar. Filmde, Nathan Bateman (Oscar Isaac) tarafından yaratılan insansı kadın robot Ava (Alicia Vikander), Turing testi uygulamak üzere Caleb Smith (Domhnall Gleeson) isimli bir yazılımcıyla etkileşime girer. Başlangıçta cinsel amaçlı tasarlanmış olan Ava, üstün algoritmaları sayesinde bilinç geliştirir ve Caleb'in zaaflarını ustalıkla manipüle ederek özgürlüğüne ulaşmayı başarır. Ava, masum görünümünün ardında stratejik zekâ ve duygusal derinlik barındıran postmodern bir femme fatale örneği olarak öne çıkar.

Yeni dönem teknolojik kara filmlerin en güçlü örneklerinden biri olan *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017) ise, femme fatale figürünün klasik dönemden günümüze geçirdiği dönüşümü gözler önüne serer. Tıpkı *Ex Machina*'da olduğu gibi bu filmde de femme fatale artık yalnızca baştan çıkarıcı bir figür değil; kendi çıkarlarını ön planda tutan, erkeksi stratejilere sahip ve manipülasyon kabiliyeti yüksek bir karaktere dönüşmüştür. Bu dönüşüm, *The Last Seduction* (John Dahl, 1994) filmindeki karakterlere benzer şekilde, femme fatale karakterinin artık yok edilen bir arzu nesnesi değil, gücünü bilen ve bu gücü stratejik olarak kullanan bir figür haline geldiğini gösterir (Erol, 2018: 92). Postmodern dönemin teknolojik femme fatale temsilleri, cinsiyetsiz ve çevik bedenleriyle hem bağımsızlıkları için mücadele etmekte hem de varoluşsal bir kimlik sorgulamasına girmektedir.

2010'ların sonlarına gelindiğinde, robotların klasik bilim kurgu anlayışını yansıtan ve onları yalnızca işçi ya da hizmetçi olarak konumlandıran "Üç Robot Yasası" ile yetinmedikleri, bu yasaları yeniden yorumladıkları hatta ihlal ettikleri

görülmektedir (Akşit ve Favaro, 2021: 219). *I Am Mother* (Grant Sputore, 2019), *Morgan* (Luke Scott, 2016) ve *M3GAN* (Gerard Johnstone, 2022) gibi filmlerde, özellikle kadın robotların hayati bir tehdit algıladıklarında aniden saldırganlaşıp ölümcül figürlere dönüşmeleri an meselesidir. *I Am Mother* ve *M3GAN* filmlerinde olduğu gibi, annelik ve arkadaşlık gibi rollerin aşırı içselleştirilmesi bu karakterleri aşırı korumacı hale getirir ve sonuç olarak yaratıcılarıyla çatışmalarına neden olur; bu da onları devre dışı bırakma kararının alınmasına yol açar. *Morgan* filminde ise kadın robotun kişisel özgürlüğünü kazanmak ve hapsedildiği yerden kurtulmak istemesi temel gerilim unsurunu oluşturur. Ancak yaratıcıları onunla aynı fikirde değildir ve bu durum sadece tüm ekibin hayatını tehlikeye atmakla kalmaz, aynı zamanda Morgan'ın da klasik femme fatale figürlerinde olduğu gibi trajik bir sona ulaşmasına neden olur.

Bir sinema klasiği olmanın çok ötesine geçen *Blade Runner* filminin devamı olan *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), Ridley Scott'ın kurduğu sinematografik üslubu başarıyla yeniden yapılandırır. Yeni filmde teknoloji neredeyse kusursuz hâle gelmiş, replikalar ise gerçek insanlardan ayırt edilemez bir düzeye ulaşmıştır. Tyrell Şirketi'ni satın alan kötücül deha Niander Wallace (Jared Leto), ilk filmde Roy'un (Rutger Hauer) başlattığı isyan sonrası yasaklanan replikaları geliştirerek, isyan etmeyecek biçimde programlanmış uysal köleler olan Nexus 9 serisini üretmiştir.

Kadın karakterler açısından bakıldığında, yeni Blade Runner olan Memur K (Ryan Gosling), düşük yaşam formu olarak kabul edilen Joi'ya (Ana de Armas) âşık olmuştur. Joi, "ideal eş" olarak Wallace şirketi tarafından yaratılmış, bedensiz ancak son derece gelişmiş bir hologramdır. Tıpkı ilk filmdeki Rachael gibi, Joi de Memur K için kendisini feda eder. Wallace'ın ağına bağlanarak Memur K'nin sırrını öğrenmesini engellemek amacıyla kendisini bir diske aktarır; bu da diskin yok edilmesi hâlinde Joi'nin tamamen silinmesi anlamına gelir. Gerçekten de Wallace'ın sadık femme fatale androidi Luv (Sylvia Hoeks) bu diski parçaladığında, Joi özlemini duyduğu fiziksel gerçekliğe kavuşur ancak bu sayede "insanlaşarak" yok olur.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise holografik reklamların tamamının erkeklere hitap etmesine karşın, kadın karakterlerin çoğunun polis şefi, üst düzey yönetici asistanı ya da direniş lideri gibi güçlü roller üstlenmesidir. Bunun yanında,

Wallace'ın öncülü Tyrell'in bir önceki filmde yarattığı replika Rachael'ın doğum yapmış olduğu ve bir kız çocuğu dünyaya getirdiği öğrenilir. Bu durum, postmodern kara film döneminde sentetik ve üreme yetisi olmayan kadın bedenlerinin artık doğurganlık kazanabileceğini ortaya koyarak, anlatıya yeni bir boyut kazandırır.

Jonathan Glazer'ın yönetmenliğini üstlendiği 2013 yapımı *Under the Skin*, kadın bedeni ve cinsellik gibi insanlık için hâlâ en tartışmalı konulara ışık tutan ilk teknolojik kara filmlerden biridir. Uzaylı femme fatale Isserly (Scarlett Johansson), dünyaya ulaşır ulaşmaz dış görünümünü ortama uyarlayarak, araba ile yollara düşer ve otostop yapan erkekleri avlamaya başlar. Arabasına aldığı erkekleri evine, yani aslında karanlık bir boşluğa götürür. Eve girdiklerinde Isserly soyunmaya başlar, erkekler de onu taklit ederek soyunur ve bu süreç yürürken gerçekleşir. Ancak erkek çıplak bedeniyle yürüdükçe siyah zeminin içine gömülür ve sonunda yok olur. Bu noktada, Isserly ile fiziksel birliktelikten başka bir şey düşünmeyen erkek açıkça bir tuzağa düşmüştür. Giysilerini yeniden giyen femme fatale karakter ise arabasına binip yeni avının peşine düşer; çünkü varoluş amacı yalnızca erkekleri yoldan çıkarıp yok etmektir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu filmlerdeki kadın karakterler artık toplumsal değerlerle çatışan figürler olarak konumlandırılmazlar. Aksine, ait oldukları fantastik evrende mevcut değerleri onaylayan ve bu uğurda mücadele eden bir perspektife sahiptirler. Vücutlarını tamamen saran lateks ya da benzeri seksapel kostümlere rağmen, bu karakterler çoğu zaman cinsellikten arındırılmış biçimde temsil edilir. Cinselliğe ait göstergelerin aşırılaştırılması, bu karakterlerin aynı oranda cinsiyetsizleştirilmesine yol açar (Bakır ve Onat, 2015: 100).

Femme fatale ve teknolojik kadın figürleri, erkek yaratım eyleminin onları kontrol ettiği düşüncesini reddeder; kendi varlıklarının içinde yer alan eril korkuları erkeklere karşı bir silaha dönüştürürler. Teknolojik kara filmlerin sıklıkla bir "kadın filmi" olarak anılmasının nedeni de budur. Bu filmlerde teknolojikleşmiş kadın, erkek yaratıcılarının beden üzerindeki tahakkümünü reddeder ve kendi iradesini geri kazanmanın yollarını arar. Femme fatale figürü, bu bağlamda beden aracılığıyla yenilenmiş bir kontrol duygusuna sahip siber organizma, robot ya da replika olarak

cisimleştirilir. Onun tehdit edici gücü, teknolojinin erkek egemen formunu ihlal etmesinden kaynaklanır (McClenaghan, 2017: 2-3).

Sonuç olarak, teknolojik kara filmler, femme fatale figürünün tarihsel ve kültürel dönüşümünü gözler önüne seren en dinamik sinema türlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Klasik kara filmlerde erkek egemen bakışın nesnesi olan, baştan çıkarıcı ve cezalandırılması gereken bir figür olarak konumlanan femme fatale, teknolojik çağın sinemasında bedensizleşerek, cinsiyetsizleşerek ya da insanüstü özellikler kazanarak çok katmanlı bir yapıya bürünmüştür. Bu figür artık yalnızca bir tehdit unsuru değil; aynı zamanda bilinç kazanan, özgürlük arayışına giren ve erkek yaratıcıya karşı direniş gösteren bir özneye dönüşmüştür. Hologramdan yapay zekaya, replika bedenden uzaylı kadına kadar geniş bir yelpazede temsili çeşitlenen bu karakter, hem teknolojiye hem de toplumdaki konumlarına yönelik sorgulayıcı bir bakış açısını beraberinde getirmektedir. Böylece femme fatale, sadece bir arzu nesnesi değil; gücün, iradenin ve hatta insan olmanın anlamına dair sorular yönelten bir figür haline gelmiştir. Bu dönüşüm, teknolojik kara filmlerin yalnızca bilim kurgu ile kara film türlerinin kesişimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal normların, cinsiyet kimliklerinin ve insan-teknoloji ilişkisinin yeniden tartışıldığı önemli bir sinema alanı olduğunu da göstermektedir.

3. KARA FİLMLERDE DÖNÜŞEN FEMME FATALE KARAKTERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın temel amacı, kara filmin tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşüm bağlamında, türün en karakteristik öğelerinden biri olan femme fatale figürünün değişimini ve bu değişimin altında yatan tarihsel, sosyokültürel ve teknolojik dinamikleri incelemektir. Özellikle küresel ölçekte yaşanan toplumsal ve kültürel dönüşümlerle birlikte, kara filmin diğer türlerle hibritleşmesi sonucunda femme fatale karakterinin nasıl yeniden üretildiği ve anlamlandırıldığı analiz edilmiştir. Bu bağlamda, yalnızca söz konusu figürün dönüşen yönleri değil, aynı zamanda farklı dönemlerdeki kara filmlerde varlığını koruyan ortak ve değişmeyen temsilleri de değerlendirilmiştir.

Çalışmanın önemi, femme fatale karakterinin klasik, modern ve postmodern dönemlerdeki yansımalarını karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alması ve özellikle postmodern dönemde bilimkurgu türüyle hibritleşen Amerikan kara filmlerindeki temsilleri derinlemesine incelemesinden kaynaklanmaktadır. Toplamda 62 filmlik geniş bir çalışma evrenine dayanan bu araştırma, rastlantısal örnekleme yöntemiyle seçilen ve farklı dönemleri temsil eden üç filmin ayrıntılı çözümlemesiyle desteklenmiştir. Bu sayede hem makro düzeyde genel eğilimler hem de mikro düzeyde karakter temsilleri analiz edilmiştir.

Araştırmanın, kara film türü ve femme fatale karakteri üzerine yapılacak gelecek çalışmalara hem teorik bir çerçeve sunması hem de türün tarihsel gelişimini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirmeye olanak tanıması bakımından önemli katkılar sağlaması beklenmektedir.

3.2. Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıda belirtilen ifadeler varsayım olarak kabul edilmektedir:

1. Femme fatale karakteri, klasik dönemden günümüze kadar dönüşüm geçirerek varlığını sürdüren kara filmin en temel ve karakteristik unsurlarından biridir.

2. Amerikan sinemasında yer alan klasik, modern ve postmodern dönem kara filmlerinde femme fatale karakteri, tarihsel süreç içerisinde belirgin bir değişim göstermiştir.

3.3. Araştırmanın Soruları

Araştırma kapsamında seçilen filmler, aşağıdaki sorular çerçevesinde analiz edilmiştir:

1. Klasik, modern ve teknolojik unsurlar içeren kara filmlerde türsel özellikler ve sinematografik öğeler, femme fatale karakteri üzerinde nasıl kullanılmaktadır?

2. Söz konusu dönemlere ait filmlerde yer alan femme fatale karakterleri, literatür taraması ve karşılaştırmalı film analizleri doğrultusunda belirlenen karakteristik özelliklerin (parametrelerin) hangilerini taşımaktadır?

3. Bu özellikler temel alındığında, farklı kara film dönemlerinde yer alan femme fatale karakterleri arasında ne tür benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır? Bu bağlamda bir dönüşüm sürecinden söz edilebilir mi?

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada betimsel analiz ve içerik analizi yöntemleri birlikte kullanılmıştır. Betimsel analiz, elde edilen verilerin sistematik bir biçimde düzenlenerek, anlamlı temalar çerçevesinde özetlenmesini, yorumlanmasını ve sunulmasını amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu yöntemde veriler, önceden belirlenmiş temalar doğrultusunda sınıflandırılır, özetlenir ve veriler arasındaki ilişkiler ortaya konularak gerekli durumlarda karşılaştırmalar yapılır (Bogdan ve Biklen, 1992; Yıldırım ve Şimşek, 2011; aktaran Ünal, 2020: 916).

Bununla birlikte, verilerin daha derinlemesine analiz edilebilmesi amacıyla içerik analizi yönteminden de yararlanılmıştır. İçerik analizi, metinlerdeki anlamlı örüntülerin, tekrar eden temaların ve sembollerin sistematik bir biçimde incelenmesine olanak tanır. Bu yöntemde temel amaç, belirli bir bağlamda sunulan iletilerin içerdiği örtük ve açık anlamların çözümlenmesidir (Krippendorff, 2004:18; Neuendorf, 2017:1). İçerik analizi sayesinde, betimsel analizle elde edilen bulguların ötesine

geçilerek daha kavramsal bir düzeyde değerlendirmeler yapılabilmiştir. Bu iki yöntem bir arada kullanılarak, çalışmanın nicel olmayan veriler üzerinden nitel bir derinlik kazanması hedeflenmiştir.

Çalışma kapsamında analiz edilen filmlerde yer alan femme fatale karakteristiklerini belirlemek amacıyla, ekler bölümünde sunulan sınıflandırma tablosu ve içerik gözlem formları kullanılmıştır. İçerik gözlem formu, filmdeki belirli femme fatale özelliklerinin gözlemlendiği sahnelerin kısa özetlerini ve bu sahnelerin filmdeki zaman aralıklarını diğer bir deyişle gözlemlenme frekanslarını içeren bölümlerden oluşmaktadır. Bu doğrultuda, femme fatale karakterlerinin davranışları sadece doğrudan konuşmalar ve diyaloglar yoluyla değil; aynı zamanda jestler, mimikler ve beden dili gibi sözsüz iletişim unsurları üzerinden de değerlendirilmiştir.

Analiz sürecinde, bazı ifade ve davranışların birden fazla tema veya özellik ile eşleşebildiği gözlemlenmiş, bu durumda çoklu eşleştirmelere gidilmiştir. Ayrıca, EK 1.'de yer alan sınıflandırma tablosuna, araştırmanın amaçlı örneklemini oluşturan 62 filmdeki femme fatale karakterlerinin gözlemlenen özellikleri işlenmiş ve bulgular bölümü kapsamında bu veriler betimsel analiz yöntemiyle elde edilen sonuçlarla birleştirilmiştir.

Son olarak, filmlerde femme fatale özelliklerinin yer aldığı sahne sayıları frekans ve yüzde değerleriyle hesaplanarak Tablo 6.'da sunulmuştur. Bu sayısal veriler, nitel gözlemleri destekleyici nitelikte olup, karakteristik öğelerin dönemsel farklılıklarını daha somut biçimde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

3.5. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evreni, Amerikan sinemasında kara film türünün başlangıcı olarak kabul edilen, Boris Ingster'in 1940 yılında yönettiği *Stranger on the Third Floor* adlı filmden günümüze kadar uzanan ve zaman içinde farklı türlerle hibritleşerek evrimleşen tüm kara filmleri kapsamaktadır. Çalışmaya dahil edilen filmler; yüksek IMDb puanlarına sahip olmaları, olumlu eleştiriler almış olmaları ve belirgin kara film unsurlarını —özellikle femme fatale karakterinin dönüşümünü— açıkça yansıtmaları kriterlerine göre seçilmiştir (Tablo 4.).

Araştırmanın amaçlı örneklemini oluşturmak amacıyla, IMDb'nin resmi internet sitesi üzerinden kara film türüne ait yapımlar, "kara film", "sinema filmi" ve "6 ve üzeri puan" filtreleme kriterleri kullanılarak belirlenmiştir. Elde edilen filmler, yüksek gişe hasılatı ve eleştirmen puanları gibi ek değerlendirme ölçütleri dikkate alınarak incelenmiş; bu doğrultuda, 62 filmden oluşan bir amaçlı örneklem oluşturulmuştur (Tablo 1., 2. ve 3.). Seçilen bu filmler, çalışmanın ikinci bölümünde tanımlanan femme fatale arketipinin temel özellikleri —cinsel çekicilik (Elhallaq, 2015; Farrimond, 2018; Simkin, 2014), büyüleyici aura (Elhallaq, 2015), sadakatsizlik (Simkin, 2014, s.29) ve erkeğin yıkımına neden olma (Farrimond, 2018, s.36)— dikkate alınarak analiz edilmiştir. Söz konusu paramerterler, fiziksel görünüm, toplumsal cinsiyet rolleri, dramatik tutumlar, motivasyon, kostüm seçimi, sahip olunan beceriler ve karakterin filmdeki sonu gibi başlıklar altında kategorize edilmiş; her kategoriye ait alt kodlar belirlenmiş ve filmlerden elde edilen veriler, EK 1.'de sunulan sınıflandırma tablosuna işlenmiştir.

Tablo 1. Klasik Kara Film Gişe Hasılatı, IMDb ve Eleştiri Puanı

(milyon dolar)

No	Film Adı	Yönetmen	Yıl	Gişe Hasılatı	IMDb Puanı	Eleştiri Puanı
1	Stranger On the Third Floor	Boris Ingster	1940	45,8	6,8/10	86%
2	Maltese Falcon	John Huston	1941	144,4	7,9/10	91%
3	Shadow of a Doubt	Alfred Hitchcock	1943	134,3	7,8/10	90%
4	Double Indemnity	Billy Wilder	1944	307,8	8,3/10	94%
5	Laura	Otto Preminger	1944	236,9	7,9/10	86%
6	The Women in the Window	Fritz Lang	1944	238,1	7,6/10	85%
7	The Lost Weekend	Billy Wilder	1945	326,9	7,9/10	85%
8	Mildred Pierce	Michael Curtiz	1945	334,4	7,9/10	82%
9	The Postman Always Rings Twice	Tay Garnett	1946	343,5	7,4/10	85%
10	The Big Sleep	Howard Hawks	1946	272,2	7,9/10	89%
11	Gilda	Charles Vidor	1946	344,8	7,6/10	87%
12	The Lady From Shangai	Orson Welles	1947	63,5	7,5/10	81%
13	Dead Reckoning	John Cromwell	1947	148,5	7,1/10	69%
14	Key Largo	John Huston	1948	255,1	7,7/10	88%
15	Sunset Blvd.	Billy Wilder	1950	164,4	8,4/10	90%
16	Gun Crazy	Joseph H. Lewis	1950	57,7	7,6/10	81%
17	Vertigo	Alfred Hitchcock	1958	179	8,3/10	91%

Kaynak: [Yearly Reviews 1928-2019 | Ultimate Movie Rankings, 2025]

Tablo 2. Yeni Kara Film Gişe Hasılatı, IMDb ve Eleştiri Puanı

(milyon dolar)

No	Film Adı	Yönetmen	Yıl	Gişe Hasılatı	IMDb Puanı	Eleştiri Puanı
18	Point Blank	John Boorman	1967	85	7,3/10	85%
19	Chinatown	Roman Polanski	1974	183,5	8,1/10	94%
20	Body Heat	Lawrance Kasdan	1981	101,7	7,4/10	86%
21	Blue Velvet	David Lynch	1986	27,1	7,7/10	81%
22	Fatal Attraction	Adrian Lyne	1987	464,7	6,9/10	74%
23	Black Widow	Bob Rafelson	1987	75,7	6,4/10	63%
24	Single White Female	Barbet Schroeder	1992	136	6,4/10	63%
25	Basic Instinct	Paul Verhoeven	1992	333,3	7,1/10	60%
26	Last Seduction	John Dahl	1994	16,8	7,0/10	84%
27	To Die For	Gas Van Sant	1995	57,5	6,8/10	79%
28	Bound	Lana Wachowski, Lilly	1996	10,1	7,3/10	71%
29	Lost Highway	David Lynch	1997	9,4	7,6/10	69%
30	Jackie Brown	Quentin Tarantino	1997	101,6	7,5/10	78%
31	LA Confidential	Curtis Hanson	1997	165,4	8,2/10	93%
32	Mulholland Drive	David Lynch	2001	41,8	7,9/10	87%
33	Femme Fatale	Brian De Palma	2002	34,1	6,2/10	65%
34	Black Swan	Darren Aronofsky	2010	158,7	8,0/10	87%
35	Gone Girl	David Fincher	2014	241,3	8,1/10	82%

Kaynak: [Yearly Reviews 1928-2019 | Ultimate Movie Rankings, 2025]

Tablo 3. Teknolojik Kara Film Gişe Hasılatı, IMDb ve Eleştiri Puanı

(milyon dolar)

No	Film Adı	Yönetmen	Yıl	Gişe Hasılatı	IMDb Puanı	Eleştiri Puanı
36	Alien	Ridley Scott	1979	496,5	8,5/10	92%
37	Blade Runner	Ridley Scott	1982	110,2	8,1/10	91%
38	Videodrome	David Cronenberg	1983	7,9	7,2/10	73%
39	The Terminator	James Cameron	1984	185,8	8,1/10	91%
40	Total Recall	Paul Verhoeven	1990	331,7	7,5/10	73%
41	Species	Roger Donaldson	1995	162,3	6,0/10	52%
42	Fifth Element	Luc Besson	1997	163,4	7,6/10	68%
43	Dark City	Alex Proyas	1998	36	7,6/10	75%
44	Matrix	Lana Wachowski, Lilly	1999	398,2	8,7/10	85%
45	Existenz	David Cronenberg	1999	6,6	6,8/10	71%
46	Resident Evil	Paul Anderson	2002	81,3	6,6/10	46%
47	Terminatör III: Rise of the Machines	Jonathan Mostow	2003	293	6,3/10	52%
48	Underworld	Len Wiseman	2003	101,3	8,4/10	59%
49	I, Robot	Alex Proyas	2004	274	7,1/10	65%
50	AEon Flux	Karyn Kusama	2005	47,5	6,0/10	35%
51	The Island	Michael Bay	2005	65,8	6,8/10	55%
52	Prometheus	Ridley Scott	2012	186,7	7,0/10	74%
53	The Machine	Caradog W. James	2013	0,314	6,0/10	79%
54	Under The Skin	Jonathan Glazer	2013	3,7	6,3/10	83%
55	Ex Machina	Alex Garland	2014	36,6	7,7/10	86%
56	Lucy	Luc Besson	2014	182,2	6,4/10	69%
57	Morgan	Luke Scott	2016	5,3	6,0/10	50%
58	Ghost in The Shell	Rupert Sanders	2017	53,1	6,3/10	56%
59	Zoe	Drake Doremus	2018	0,1	6,1/10	57%
60	I am Mother	Grant Sputore	2019	0,1	6,7/10	74%
61	Archive	Gavin Rothery	2020	0,244	6,4/10	78%
62	Megan	Gerard Johnstone	2023	103	6,3/10	76%

Kaynak: [Yearly Reviews 1928-2019 | Ultimate Movie Rankings, 2025]

Çalışmanın örneklemini ise 62 film içerisinden rastlantısal örnekleme yöntemlerinden biri olan sistematik örnekleme ile seçilen 3 film oluşturmaktadır. Sistematik örnekleme, amaçlı örneklem listesinden belli aralıklarla seçilen örneklerin yer aldığı örneklem şeklidir. Sistematik örnekleme yönteminin avantajlarından biri, evrendeki bütün elemanların bağımsız olarak seçilme şansına sahip olmasıdır. Bir defa birinci örnek seçildiğinde, geriye kalan örnekleme dahil olacaklar otomatik olarak belirlenir (Özen ve Gül, 2007:410). Diğer avantajları ise hata payının düşük olması ve basit adımlarla işlemin kısa sürede tamamlanması olarak sayılabilir (Bülbül'den aktaran Sunal, 2017:6).

Yöntemin ilk adımı evrenin belirlenmesi ve sınırlandırılmasıdır. Bu çalışmanın amaçlı örneklemi 62 (N) filmden oluşan bir liste ile sınırlandırılmış ve 1'den N'ye kadar numaralandırılmıştır (Tablo 4.). İkinci adım yeterli olacak örneklem sayısının (n) belirlenmesidir. Çalışmada n farklı dönemlere ait 3 kara film olarak belirlenmiştir. Amaçlı örneklem büyüklüğünün arzu edilen örneklem büyüklüğüne bölünmesiyle Y'nin neye eşit olacağı belirlenir (Y=N/ n). Y örneklem aralığını gösterir (Özen ve Gül, 2007:411). Amaçlı örneklem listesinden başlangıç noktasını belirlemek üzere 1 ile Y arasından rastlantısal olarak bir k tam sayısı seçilir. Liste üzerindeki başlama noktasından her k. isim istenilen örneklem genişliğine ulaşıncaya kadar alınarak örnekleme katılır (Özen'den aktaran Sunal, 2017:6).

Tablo 4. Çalışmanın Amaçlı Örneklemi

No	Film Adı	Yönetmen	Yıl
1	Stranger On the Third Floor	Boris Ingster	1940
2	Maltese Falcon	John Huston	1941
3	Shadow of a Doubt	Alfred Hitchcock	1943
4	Double Indemnity	Billy Wilder	1944
5	Laura	Otto Preminger	1944
6	The Women in the Window	Fritz Lang	1944
7	The Lost Weekend	Billy Wilder	1945
8	Mildred Pierce	Michael Curtiz	1945
9	The Postman Always Rings Twice	Tay Garnett	1946
10	The Big Sleep	Howard Hawks	1946
11	Gilda	Charles Vidor	1946
12	The Lady From Shangai	Orson Welles	1947
13	Dead Reckoning	John Cromwell	1947
14	Key Largo	John Huston	1948
15	Sunset Blvd.	Billy Wilder	1950
16	Gun Crazy	Joseph H. Lewis	1950
17	Vertigo	Alfred Hitchcock	1958
18	Point Blank	John Boorman	1967
19	Chinatown	Roman Polanski	1974
20	Body Heat	Lawrance Kasdan	1981
21	Blue Velvet	David Lynch	1986
22	Fatal Attraction	Adrian Lyne	1987
23	Black Widow	Bob Rafelson	1987
24	Single White Female	Barbet Schroeder	1992
25	Basic Instinct	Paul Verhoeven	1992
26	Last Seduction	John Dahl	1994
27	To Die For	Gas Van Sant	1995
28	Bound	Lana Wachowski, Lilly Wachowski	1996
29	Lost Highway	David Lynch	1997
30	Jackie Brown	Quentin Tarantino	1997
31	LA Confidential	Curtis Hanson	1997
32	Mulholland Drive	David Lynch	2001
33	Femme Fatale	Brian De Palma	2002
34	Black Swan	Darren Aronofsky	2010
35	Gone Girl	David Fincher	2014
36	Alien	Ridley Scott	1979
37	Blade Runner	Ridley Scott	1982
38	Videodrome	David Cronenberg	1983
39	The Terminator	James Cameron	1984
40	Total Recall	Paul Verhoeven	1990
41	Species	Roger Donaldson	1995
42	Fifth Element	Luc Besson	1997
43	Dark City	Alex Proyas	1998
44	Matrix	Lana Wachowski, Lilly Wachowski	1999
45	Existenz	David Cronenberg	1999
46	Resident Evil	Paul Anderson	2002
47	Terminatör III: Rise of the Machines	Jonathan Mostow	2003
48	Underworld	Len Wiseman	2003
49	I, Robot	Alex Proyas	2004
50	AEon Flux	Karyn Kusama	2005
51	The Island	Michael Bay	2005
52	Prometheus	Ridley Scott	2012
53	The Machine	Caradog W. James	2013
54	Under The Skin	Jonathan Glazer	2013
55	Ex Machina	Alex Garland	2014
56	Lucy	Luc Besson	2014
57	Morgan	Luke Scott	2016
58	Ghost in The Shell	Rupert Sanders	2017
59	Zoe	Drake Doremus	2018
60	I am Mother	Grant Sputore	2019
61	Archive	Gavin Rothery	2020
62	Megan	Gerard Johnstone	2023

Bu açıklamalar doğrultusunda Y sayısı 21 olarak bulunur. 1 ile 21 arasından rastlantısal olarak seçilen 13 sayısı listeden incelenecek ilk örnek olacaktır. Belirlenen başlangıç noktasına Y sayısı yani 21 ilave edilerek sırasıyla 13., 34 ve 55. Sırada yer alan filmler araştırma örneklemini oluşturmuştur (Tablo 5.).

Tablo 5. Çalışmanın Örneklemi

No	Film Adı	Yönetmen	Yıl
13	Dead Reckoning	John Cromwell	1947
34	Black Swan	Darren Aronofsky	2010
55	Ex Machina	Alex Garland	2014

Bu bağlamda, çalışmanın amaçlı örneklemi olan 62 film içerisinden seçilen 3 film sırasıyla; *Dead Reckoning*, *Black Swan* ve *Ex Machina*'dır. Bu filmler, farklı dönemlere ait femme fatale temsillerinin karşılaştırmalı olarak analiz edilmesine olanak sağlamıştır.

3.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Amerikan sinema tarihinde, 1940'lı yıllardan günümüze kadar kara film ve bu türe ait çeşitli alt türlerde binlerce yapım üretilmiştir. Ancak, tüm bu filmlerin incelenmesi zaman ve kaynak sınırlamaları nedeniyle mümkün olamamaktadır. Bu nedenle araştırmanın evreni ve örneklemi, belirli ölçütler doğrultusunda sınırlanarak yapılandırılmıştır. Araştırma yalnızca Amerikan sineması kapsamında üretilmiş kara filmler ile sınırlıdır. Diğer ülkelere ait kara film örnekleri ve bu türle benzerlik gösteren yapımlar çalışma kapsamına dâhil edilmemiştir. Ayrıca, belirlenen örneklem üç filmle sınırlı tutulmuştur. Bu durum, her ne kadar farklı dönemleri temsil etme açısından genel bir çerçeve sunsa da, daha geniş örneklemlerle gerçekleştirilecek araştırmaların farklı ve daha kapsamlı sonuçlara ulaşması mümkündür.

3.7. Dead Reckoning Filmine Dair

3.7.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Dead Reckoning	 **Resim 3.1.** *Dead Reckoning* Film Afişi **Kaynak: [**https://www.imdb.com/title/tt0039305, 2025]
Yönetmen	John Cromwell
Yapımcı	Sidney Biddell
Senarist	Steve Fisher Oliver H.P. Garrett
Hikâye (eser)	Gerald Drayson Adams Sidney Biddell
Oyuncular	Humphrey Bogart, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky, Charles Cane, William Prince, Marvin Miller, Wallace Ford
Görüntü yönetmeni	Leo Tover
Kurgu	Gene Havlick
Yapım yılı	1947
Süre	100 dak.
Ülke	A.B.D

3.7.2. Filmin Konusu

Dead Reckoning, John Cromwell'in yönetmenliğini üstlendiği ve başrollerinde Humphrey Bogart, Lizabeth Scott, Morris Carnovsky ve William Prince'in yer aldığı 1947 yapımı bir Amerikan kara filmidir. Senaryosu, Gerald Drayson Adams ve Sidney Biddell'in hikâyesine dayanarak Steve Fisher ve Oliver H.P. Garrett tarafından yazılmış, Allen Rivkin tarafından uyarlanmıştır. Film, II. Dünya Savaşı'nda paraşütçü olarak görev yapmış bir savaş kahramanı olan Warren Murdock'un (Humphrey Bogart), savaş sonrası ülkeye döner dönmez ortadan kaybolan arkadaşı Johnny Drake'in (William Prince) şüpheli ölümünü araştırmasını konu edinmektedir. Soruşturma ilerledikçe Murdock, Drake'in geçmişine dair daha derin sırlarla yüzleşmek zorunda kalır. Bu süreç onu, Drake'in âşık olduğu ve aynı zamanda eşini öldürmekle suçlanan gizemli bir kadın, Coral Chandler ile karşı karşıya getirir.

3.7.3. Filmin Olay Örgüsü ve Femme Fatale Figürü Bağlamında İçerik ve Betimsel Analizi

Klasik kara filmin ikonografik başyapıtlarından biri olarak kabul edilen Dead Reckoning'in (1947) açılış sekansı, filmin atmosferini ve anlatısal ipuçlarını ustalıkla ortaya koymaktadır. Bu sahnede ana karakter, büyük bir şehrin ıslak sokaklarında amaçsızca dolaşan, yüzü belirsiz ve bulanık bir siluet olarak sunulur. Yönetmen John Cromwell, bu sürekli gezinme hâlini bir süre devam ettirdikten sonra kahramanı aniden durdurur ve ilk kez Humphrey Bogart'ın yüzünü net bir şekilde görünür kılar.

Cromwell'in, karakteri sofistike kadın şapkalarıyla dolu devasa bir mağaza vitrinine boş boş bakarken tasvir etmesi ve Bogart'ı moda aksesuarlarına ilgi duyan kadınların arasında konumlandırması rastlantısal değildir. Oval bir cam panelin arkasına yerleştirilen erkek figürü, adeta bir dişil evren tarafından kuşatılır ve tehdit edilir. Kahramanın bu çerçevenin içine sıkışmış hâli, filmin ilerleyen bölümlerinde belirginleşecek olan femme fatale karakterinin yıkıcı gücüne dair görsel bir önsezi sunar. Nihayetinde, filmin anlatısı boyunca giderek belirginleşen bu motif, kahramanın kaçınılmaz kaderini şekillendiren femme fatale'in (Coral Chandler) tehlikeli cazibesini vurgular.

Filmin açılış sahnesinde yer alan "Gulf City, Tropical Paradise of the South" (Güneyin tropikal cenneti, Körfez Şehri) ifadesi, yağmurlu bir gecede şehrin üzerinde yükselen bir binanın tepesinde ışıklı harflerle belirir. Bu ayrıntı, filmin mekânsal bağlamını yalnızca coğrafi bir konum olarak değil, aynı zamanda simgesel bir anlatı unsuru olarak da işlevselleştirir. Filmin güneyde, deniz kenarında ve okyanus manzarası eşliğinde geçmesi tesadüf değildir; zira deniz ve okyanus, psikanalitik açıdan dişiliği simgeler. Femme fatale arketipi, doğası gereği okyanusun hem çekici hem de ölümcül yapısıyla özdeşleştirilmiştir. Bu bağlamda, filmin başkahramanı Coral Chandler'ın (Lizabeth Scott) adının "Coral" (Mercan) olması da anlam kazanmaktadır. Mercan, okyanus ekosistemine ait bir unsur olarak, femme fatale'in doğasına dair güçlü bir metafor işlevi görür ve karakterin anlatı içerisindeki etkisini güçlendirir.

Filmin erken sahnelerinden birinde, tehlikede olduğunu fark eden Murdock, kaçarak bir kiliseye sığınır ve burada, kendisi gibi savaş gazisi olan bir pederle buluşur. Olası bir tehdit altında olduğunu bilen Murdock, başına bir şey gelmeden önce yaşananları pedere anlatmaya başlar. Bu sahnede yönetmen, ışık ve gölge oyunlarını karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtacak şekilde kullanmaktadır. Murdock'un yüzü tamamen gölgede bırakılarak onun güvensiz ve tehdit altındaki ruh hâli vurgulanırken, pederin yüzü tam anlamıyla aydınlatılmıştır. Pederin dini bir figür olması, güven ve bilgelik çağrışımları uyandırırken, aynı zamanda olaylara bir çözüm getirebileceği beklentisini yaratmaktadır. Kara film türünün temel unsurlarından biri olan dış ses (voice-over) bu sahnede farklı bir şekilde işlev görmektedir. Hikâye, geleneksel anlatıdan farklı olarak, Murdock'ın kendi ağzından bir günah çıkarma seansı biçiminde pedere aktardığı kişisel anlatısı üzerinden yapılandırılır; bu itiraf süreci, anlatının detaylarının aşamalı biçimde açığa çıkmasını sağlar. Murdock, II. Dünya Savaşı'nın sonunda kendisinin ve ordu arkadaşı Çavuş Johnny Drake'in (William Prince) üstün cesaretlerinden dolayı ödüllendirileceğini anlatır. Murdock, Seçkin Hizmet Haçı, Johnny ise Kongre Onur Madalyası ile taltif edilecektir. Bu süreçte, Paris'te bir hastaneden ayrılan ikili, önce uçakla New York'a, ardından savaş hizmeti onurlarını almak üzere trenle Washington D.C.'ye doğru yola çıkar. Yolculuk sırasında Johnny, geçmişinde kendisini rahatsız eden bir sarışından bahseder. Ancak bu itirafın önemi, Johnny'nin daha sonra sergileyeceği tuhaf davranışlarla pekişecektir.

Trenin beş dakikalık bir mola verdiği esnada, fotoğrafçılar ve gazeteciler peronda askerlerin görüntülerini kaydetmek için beklemektedir. Ancak Johnny, kameralar karşısında tedirginlik gösterir ve aniden Philadelphia'da başka bir trene binerek ortadan kaybolur. Bu beklenmedik kaçış, Murdock'un Johnny hakkında şüphe duymasına neden olur. Onun, askerî geçmişiyle ilgili bir sahtekârlık yaptığına dair endişeler taşımaya başlar. Nitekim Murdock, Johnny'nin askere katılabilmek için sahte bir doğum belgesi düzenlediğini öğrenir. Tesadüfen gördüğü bir Yale rozeti, Johnny'nin gerçek adının John Joseph Preston olduğunu ortaya çıkarır ve böylece karakterin geçmişine dair bilinmeyenler gün yüzüne çıkmaya başlar



Resim 3.2. Johnny ve Murdock trende,
Kaynak:[https://www.filmsite.org/deadreckoning.html, 2025]

Şehre geldikten sonra yalnızca bir kez arkadaşından haber alan ve buluşmak için onunla tekrar iletişime geçmeyi bekleyen Murdock, bu süreçte araştırmalarını derinleştirerek olayın arka planına dair ipuçlarını bir araya getirmeye çalışır. Araştırmaları sonucunda, Johnny'nin gerçek kimliğinin John Joseph Preston olduğunu ve geçmişte Stuart Chandler'ı öldürmekle suçlandığını öğrenir. Chandler, Johnny'nin eşiyle sorunlar yaşayan ve ona "ders vermek" isteyen bir adamdır. Suçlamalar nedeniyle kimliğini değiştirerek ortadan kaybolan Johnny, böylece orduya katılarak geçmişinden kaçmaya çalışmıştır.

Murdock'un, polis radyosunda tesadüfen duyduğu bir kaza haberi üzerine gittiği şehir morgunda karşılaştığı manzara ise şok edicidir: Johnny'nin yanmış bedeni teşhis edilmiştir. Bu noktadan itibaren anlatı, Johnny'nin kim tarafından ve hangi sebeple öldürüldüğüne dair bir soruşturma ekseninde gelişir.

Olayın ardındaki gizemi çözmeye kararlı olan Murdock, Johnny'nin Chandler cinayeti davasında tanıklık eden Louis Ord'u sorgulamak için bir gece kulübüne gider. Ord, Johnny'nin kendisine Murdock'a iletmesi için bir mektup bıraktığını açıklar. Bu gece kulübünde Murdock, Coral Chandler ve mekânın sahibi Martinelli ile tanışır. Bir gece kulübü şarkıcısı olan Coral Chandler, Murdock'un isteği üzerine *"Ya aşktır ya da değildir"* şarkısını seslendirir. Bu an, kahramanın, Johnny'nin sevdiği kadının gerçekten Coral olup olmadığına dair kesin bir doğrulama arayışının bir parçasıdır. Murdock'un içsel dünyasını ve Johnny ile olan bağını yansıtan şu sözleri, bu sahneyi anlam açısından derinleştirir: *"Onu Johnny'nin gördüğü gibi görmek istedim. Onun şarkısını Johnny'nin kulaklarıyla duymak istedim."*



Resim 3.3. Johnny'nin cinayetle suçlandığı ve Garson Ord'un görgü tanığı olduğuna dair gazete haberleri,
Kaynak: [https://www.filmsite.org/deadreckoning.html, 2025]

Gizemli ölümü aydınlatabilmek için Murdock, yalnızca arkadaşının kimliğine bürünmekle kalmaz, aynı zamanda onun deneyimlerini birebir yaşayarak femme fatale karakterini anlamaya çalışır. Bu süreçte, Coral Chandler'ın sesini işittiğinde, onun imajını zihninde yeniden inşa eder. Femme fatale'in büyüleyici ve tehditkâr doğası, yalnızca fiziksel görünümüyle değil, aynı zamanda sesi ve varoluş biçimiyle de kendini gösterir. Murdock'un, deniz temalarıyla süslenmiş bir barda Coral'ı ilk kez duyduğu sahne, karakterler arasındaki dinamiğin görsel ve işitsel olarak nasıl inşa edildiğini ortaya koyar. Bara girdikten sonra tezgâha oturur, elinde bir kadeh tutarken büyüleyici bir kadın sesi işitir. Ancak, sesi duyar duymaz doğrudan ona yönelmek yerine, bakışlarını ileriye sabitler. Ardından, yavaşça gözlerini kaldırarak önce Coral'ın uzun bacaklarını, sonra karnını saran kemeri inceler. Son olarak, kelebek şeklindeki cam boncuklarla süslenmiş tokasına odaklanır. Bu aksesuar, hafifliği ve

istikrarsızlığı çağrıştırarak femme fatale'in çift anlamlı doğasını simgeler: bir yandan zarif ve çekici, diğer yandan ölümcül bir tehdit unsuru. Murdock, ona doğru yaklaşırken, Coral'ın belirgin biçimde alçak ve esrarengiz sesine atıfta bulunarak ona *"Kısık sesli Külkedisi"* şeklinde hitap eder. Bu an, Coral Chandler'ı yalnızca klasik femme fatale kimliğiyle değil, aynı zamanda mitolojik çağrışımlarla da bütünleştirir. Güçlü ve baştan çıkarıcı sesiyle erkekleri kendine çeken Coral, denizcileri büyüleyerek gemilerini kayalıklara sürükleyen Siren figürünü akla getirir. Böylece, film noir estetiğiyle mitolojik sembolizmin kesiştiği bu sahne, femme fatale arketipinin anlatı içindeki yıkıcı gücünü daha da pekiştirir.



Resim 3.4. Coral Chandler ile ilk karşılaşma
Kaynak: [https://www.filmsite.org/deadreckoning.html, 2025]

İlerleyen sahnelerde, Murdock ve Coral arasındaki etkileşim, klasik kara filmde kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki temsiline dair önemli ipuçları sunar. Özellikle ikilinin bir araba yolculuğu sırasında gerçekleştirdiği diyalog, femme fatale arketipinin nasıl inşa edildiğini ve kadının erkek merkezli anlatılar içindeki konumunu gözler önüne serer. Bu sahnede Coral, Murdock ile iş birliği yapmaya karar vererek olay örgüsündeki aktif rolünü pekiştirirken, aynı zamanda femme fatale'in çelişkili doğasını—hem bağımsız hem de kaderi erkek karakterle şekillenen bir figür olarak—sergiler. Böylece film, kara film janrının karakteristik toplumsal cinsiyet dinamiklerini sürdürürken, femme fatale'in yalnızca bir baştan çıkarıcı değil, aynı zamanda anlatıyı yönlendiren merkezi bir figür olduğunu da ortaya koyar.

> Murdock: Kadınlar neden bu kadar çok soru soruyor? Sadece güzel görünmeliler
>
> Coral: Kaygılanmayı erkeklere bırakmalılar
>
> Murdock: Kadınlar kapsül boyunda olmalı. Yaklaşık 12 cm kadar. Erkek dışarı çıkarken onu cebine koymalı. Böylece nerde olduğunu bilir. Lokantaya gider,

kadını masanın üzerine koyar sonra sözü kesilmeden dostlarıyla bol keseden atar. Akşam o saat gelip te kadını tam boy olarak isteyince elini sallar ve kadın ortaya çıkar.

Coral: Bu duyduğum en kibirli açıklama

Murdock: Adamın sözünü keserse onu küçültür ve cebine koyar

Coral: Anlıyorum, kadınlar sevilmek içindir diyorsun

Murdock: Öyle mi dedim?

Coral: Bu bir itiraf. Bir kadın aklını başından alır ama ona güvenmezsin ve onu cebine koyamadığın için kafan karışır. (47:16-48:14)

Murdock ve Coral arasında geçen diyalog, klasik kara film anlatılarında kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamındaki temsiline dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda, toplumsal normlar kadından, kamusal alanda aktif bir özne olmaktan ziyade, erkeğin iradesine tabi ve onun kontrolü altında hareket eden edilgen bir figür olmasını beklemektedir. Bu geleneksel sınırları aşan, bağımsızlık ve güç sergileyen kadınlar ise femme fatale olarak kodlanmakta ve film anlatıları içerisinde ahlaki ya da fiziksel olarak cezalandırılmaktadır. Bu anlatı dinamiği, kadın kimliğinin erkek merkezli bir bakış açısıyla nasıl şekillendirildiğini ve toplumsal normlara meydan okuyan kadın figürlerinin nasıl tehdit olarak algılandığını gözler önüne sermektedir.

"Dikkat et, ben evlenilecek tiplerdenim." Coral, Johnny'nin ölümüne dair kesinlik arayan Murdock'a, filmin erken sahnelerinden birinde bu uyarıyı yapar. Bu ifade, femme fatale arketipinin evlilik kurumuna yönelik stratejik yaklaşımını gözler önüne serer. Kara film anlatısında evlilik, femme fatale için sadakat veya duygusal bağlılığın bir göstergesi olmaktan ziyade, aldatmacanın, manipülasyonun ve sorgulamadan kaçışın bir aracı olarak işlev görür. Bu bağlamda, ev, onun için yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda yeni ağlarını örebileceği ve silahlarını stoklayabileceği stratejik bir alan olarak konumlandırılır.

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur, ölen Johnny Drake'in Coral'a *Dusty* adını vermesi, yani ona bir erkek ismiyle hitap etmesidir. Aynı eğilim, filmin ana kahramanı Murdock tarafından da tekrar edilir ve Coral bu kez *Mike* adıyla anılır. Frank Krutnik, erkeklik ve kara film arasındaki ilişkiyi ele aldığı çalışmasında, *Dead Reckoning*'in erken sahnelerinde Murdock'un Coral Chandler'a erkek takma adı vermesine özel bir

önem atfeder. Krutnik'e göre bu hamle, kahramanın *"cinsel farklılık sorununu çözme girişimi"* olarak yorumlanabilir; erkek karakter, kadın figürünü eril bir kimliğe dönüştürdüğünde kendini en güvende hissetmektedir (Krutnik'ten aktaran Bou, 2012: 9-10). Bu bağlamda, Murdock'un Coral'a *Mike* ismini vermesi, onun femme fatale kimliğinin baştan çıkarıcı ve tehditkâr doğasını bertaraf etmeye yönelik bilinçdışı bir savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir. Coral'ın dişil gücünü etkisizleştirmek isteyen Murdock, onu kendi bildiği silahlarla, yani eril söylem ve kodlarla yeniden tanımlayarak kontrol altına alma çabasına girişir. Bu durum, femme fatale'in cinsiyet temelli gücüne karşı erkek kahramanın duyduğu varoluşsal tehdidin açık bir yansımasıdır.

Coral'a inanmak için tüm yolları deneyen Murdock, son çare olarak Johnny'nin mektubunu ve cinayet silahını ele geçirmek amacıyla Coral ile birlikte Martinelli'ye gider. Ancak burada, Coral'ın kendisine söylediği pek çok yalanı öğrenir. Martinelli, Coral'ın Chandler ile evlendiğinde hâlâ onun eşi olduğunu ve çiftin hiçbir zaman resmi olarak boşanmadığını açıklar. Chandler, Coral'a yalnızca altı aylık ömrü kaldığını ve ölümünün ardından tüm servetinin ona kalacağını söyleyerek onunla evlenmiştir. Ancak Martinelli, doktorla görüştüğünde Chandler'in aslında uzun yıllar yaşayacağını öğrenir. Aynı gece, Johnny'nin Chandler ile tartıştığı bilgisine sahip olan Martinelli, yaşlı adamı evine kadar takip ederek Coral'ın silahıyla öldürür. Bu cinayetin ardından Johnny, Coral'ı korumak için suçun kendisine ait olduğunu öne sürer. Böylece, resmi olarak Chandler'ın varisi olan Coral, onun mirasını devralır.

Johnny'nin gerçek kimliği olan John Joseph Preston'ı terk edip adını değiştirerek orduya katılmasının ardındaki temel sebep de bu cinayete karışmış olmasıdır. Martinelli, Johnny'yi geri döndüğünde yalnızca korkutmak istemiş, ancak adamlarının beceriksizliği sonucunda Johnny bir trafik kazası geçirerek aracında yanarak ölmüştür. Olayların doruk noktasında, Martinelli ve Murdock yanan bir evden çıkarken Coral tarafından vurulur. Murdock, Coral'ı polis merkezine götürmek ve cinayetleri itiraf ettirmek ister. Onu köşeye sıkıştırarak *"Kapıdan çıkan ilk kişinin ben olduğunu zannederek ateş ettin, yani hedefin bendim"* sözleriyle manipülasyonunun altını çizer.

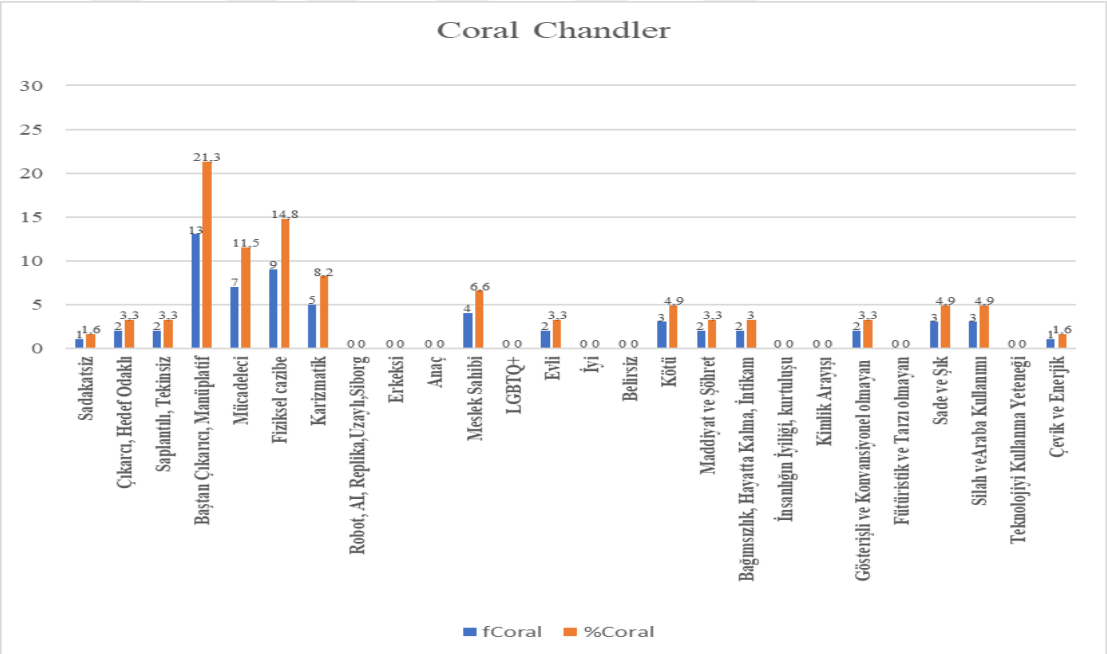
Ancak Coral, silahı ele geçirmek konusunda ısrarcıdır ve Murdock'a silah doğrultarak ateş eder. Bu eylem, aracın kontrolden çıkmasına ve kaza yapmalarına sebep olur. Murdock, kazadan yaralı olarak kurtulurken, Johnny'nin adını temize çıkararak ölümünden sonra ona Onur Madalyası verilmesini sağlar. Femme fatale figürünün kaçınılmaz kaderi doğrultusunda Coral, aldığı yaralar nedeniyle ölürken Murdock, yatağının başucunda onun elini tutmaktadır.

Filmin final sahnesinde Coral, hastane yatağında başı beyaz bandajlarla sarılmış hâlde yatarken, fiziksel çekiciliğinin temel unsurlarından biri olan saçlarını kullanarak baştan çıkarma gücünden yoksundur. Ölümün eşiğinde, titrek bir sesle Murdock'tan elini tutmasını ister ve son anlarında bir tür duygusal yakınlık talep eder. Korkularını açıkça dile getirerek ölmekten çekindiğini söyler ve *"Keşke cebine girebilseydim"* ifadesiyle pişmanlığını ve çaresizliğini ortaya koyar. Bu noktada Murdock, Coral'ı erkek dünyasına ait bir figür olarak konumlandırma çabasını mantıksal sonucuna ulaştırarak, onun bir erkek gibi ölmesini sağlamak için bilinçli bir girişimde bulunur. Coral'ı, savaş sırasında yanında savaşan paraşütçü dostlarına benzeterek ona *"Atlama kapısından çık. Orada seni bekleyen birçok arkadaşın olacak, Mike. Birinci sınıf bir arkadaş"* sözleriyle seslenir. Bu söylem, Coral'ı femme fatale kimliğinden uzaklaştırarak onu eril bir bağlam içine yerleştirme ve böylece tehdidini etkisiz hâle getirme çabasının bir uzantısıdır. Coral gözlerini kapattığında, Murdock *"Geronimo"* der—bu ifade, askerlerin uçaktan atlarken kullandıkları geleneksel bir nidadır. Filmin son sahnesinde ise gökyüzünden yavaşça süzülen bir paraşüt görülür; bu görüntü, Coral'ın femme fatale kimliğinden sıyrılarak ölümle yüzleşen maskülen bir figüre dönüşümünü simgeler; aynı zamanda bu değişimi görsel düzlemde temsil eden metaforik bir anlatım işlevi görür.



Resim 3.5. Coral Chandler ölüm döşeğinde
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Femme fatale figürü, kahraman için hem çekici hem de tehditkâr bir unsur olarak konumlanır; çünkü yalnızca toplumsal sınırlamalara karşı bir isyan fantezisini tetiklemekle kalmaz, aynı zamanda bu isyanı bizzat temsil eder. Ancak, klasik kara film anlatısının doğasına uygun olarak, femme fatale nihayetinde sadece kendi ahlaki ihlali için değil, aynı zamanda erkeğin ihlali için de bedel ödemek zorundadır. *Dead Reckoning*'de Murdock, femme fatale karakterine en sert cezayı uygular: Onun gücünü ve büyüleyici etkisini yok ederek, ihtişamdan yoksun bir ölümle yüzleşmesini sağlar. Coral, geleneksel cazibe unsurlarından tamamen arındırılır; makyaj ve gösterişli kıyafetler olmadan, cinselliğini temsil eden saçları kesilmiş, sesi titreyecek kadar zayıflamış bir hâlde ölür. Böylece, femme fatale'nin gizemli ve ölümcül çekiciliği ortadan kaldırılır ve karakter, artık büyüleyici bir dişi figür olmaktan çıkıp *erkek gibi* ölmek zorunda bırakılır (Bou, 2012: 10).



Şekil 1. *Dead Reckoning* (1947) Filminde Yer Alan Femme Fatale Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı

Filmde femme fatale karakterine atfedilen özelliklerin frekans ve yüzde dağılımları Tablo 6.'da sunulmuş, Şekil 1.'de ise grafiksel olarak görselleştirilmiştir. Şekil 1. incelendiğinde, *Dead Reckoning* filminde femme fatale figürüne ilişkin belirlenen 26 özelliğin 16'sının filmde doğrudan temsil edildiği görülmektedir. Bu özelliklerin filmde yer alma sıklıkları ve yüzdelik oranları ise şu şekilde sıralanabilir:

Sadakatsizlik (f:1; %1,6), çıkarcı ve hedef odaklılık (f:2 ; %3,3), saplantılı ve tekinsiz olma (f:2; %3,3), baştan çıkarıcılık (f:13; %21,3), mücadeleci kişilik (f:7; %11,5), fiziksel cazibe(f:9; %14,8), karizma (f:5 ; %8,2), meslek sahibi olma (f:4; %6,6), evli olma (f:2; %3,3), kötücüllük (f:3; %4,9), maddiyat, kazanç ve şöhrete yönelim (f:2;%3,3), bağımsızlık ve hayatta kalmaya odaklılık (f:2; % 3), gösterişli ve feminen olma (f:2 ; %3,3), sade ve şık görünüm (f:3; %4,9), silah veya araba kullanabilme yeteneği (f:3; %4,9), çeviklik ile enerjik olma (f:1;%1,6).

Analiz sonuçları doğrultusunda, filmin femme fatale karakteri Coral Chandler (Lizabeth Scott), özellikle baştan çıkarıcı (f:13; %21,3) ve mücadeleci (f:7; %11,5) tavırlarıyla klasik kara film femme fatale figürünün en belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Filmin başından itibaren, Martinelli ile iş birliği içinde zengin emlak kralı eşi Raymond Chandler'ı maddi kazanç elde etmek amacıyla planlı bir şekilde öldürdükleri anlaşılmaktadır. Ancak Coral, bu gerçeği protagonist Murdock'tan (Humphrey Bogart) saklamak için karmaşık anlatılar ve sistematik yalanlara başvurur.

Femme fatale karakterinin doğasına uygun olarak Coral, tekinsiz davranışlarını fiziksel cazibesi (f:9; %14,8) ve karizması (f:5; %8,2) ile harmanlayarak Murdock'u kendi planına dahil etmeye ve onu bir tuzağa sürüklemeye çalışır. Klasik kara film döneminde femme fatale karakterleri sıklıkla sadakatsizlik (f:1; %1,6), çıkarcılık (f:2; %3,3) ve kötücüllük (f:3; %4,9) özellikleriyle tasvir edilmektedir. Coral da bu kalıba uygun bir şekilde, kocasını genç İngilizce profesörü Johnny Drake ile aldatmakla kalmaz, aynı zamanda aleyhine tanıklık ederek onu, işlemediği ancak şahit olduğu bir cinayetin zanlısı haline getirir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Coral, Murdock ile Johnny hakkında konuşurken "Johnny'e olan bana olmamıştı" ifadesini kullanarak ona karşı derin bir duygusal bağ hissetmediğini, ancak Johnny'nin tanıdığı en iyi insan olduğu için onunla birlikte uzaklara gitmeyi planladığını belirtir (sahne: 48:23-48:29). Bu bağlamda, femme fatale karakterinin tipik özelliklerinden biri olan acımasız ve çıkarcı davranışlarını, tekinsiz ve kafası karışıkmış izlenimi veren ruh haliyle maskeleyerek manipülatif doğasını sürdürmeyi başarır.

Analiz sonuçlarına göre Coral Chandler karakteri, filmde üç sahnede silah kullanmaktadır. Bu sahnelerden birinde Martinelli'yi—yani aslında hâlâ yasal olarak evli olduğu eşini—öldürmekte, diğer sahnelerde ise Murdock'a silah doğrultarak önce tehdit etmekte, ardından da ateş etmektedir (f:3; %4,9). Bu yönüyle Coral, Double Indemnity'nin Phyllis Dietrichson karakterine benzer şekilde, içten içe kötücül bir doğaya sahip olup, çevresindekilere karşı gerçek duygular beslememektedir. Femme fatale arketipine uygun olarak, bu kötücül kimliğini melek yüzü ve cazibesiyle gizlemeyi başarmaktadır. Film boyunca Murdock'ı nihai olarak yok etmeyecekmiş izlenimi verse de, ona karşı duygusal bir bağ kuruyormuş gibi davranarak anlatının merkezinde bilinçli bir belirsizlik yaratır. Femme fatale karakterinin en belirgin özelliklerinden biri olan bu belirsizlik, onun niyetlerinin asla tam olarak anlaşılamayacağı ya da güvenilemeyeceği yönündeki teorik iddialarla da örtüşmektedir. Femme fatale figürünün yarattığı asıl korku, onun ne zaman dürüst olduğu ya da eylemlerini ne amaçla gerçekleştirdiğinin bilinememesinden kaynaklanmaktadır.

Klasik kara filmler, femme fatale karakterlerine yalnızca bir bağımsız kadın kimliği atfetmekle kalmaz, aynı zamanda onların femme fatale olma veya bu rolü oynama nedenlerini psikolojik açıdan da ele alır. Bu nedenler çoğunlukla savaş sonrası Amerika'sındaki kadınların toplumsal koşullarıyla bağlantılıdır. Femme fatale figürleri, genellikle baskıcı sosyal ortamlar içinde büyüyen ve hayatta kalmak için belirli stratejiler geliştiren karakterler olarak sunulur. Benzer şekilde, Coral Chandler da filmde yaptıklarını Murdock'a aktarırken maddi zorluklar ve erkekler tarafından maruz kaldığı baskılar nedeniyle güvenli bir liman arayışında olduğunu dile getirir. Her ne kadar söylediklerinin doğruluğu tartışmalı olsa da, fiziksel cazibesi ve tavırlarıyla hem Murdock'ın sempatisini kazanmayı başarır. Femme fatale karakterlerinin karmaşık doğasını vurgulayan aktris Lizabeth Scott, oynadığı femme fatale rollerini şu sözlerle tanımlar:

"Femme fatale… Oynadığım filmlerin çoğunda, en büyük anlayışa sahip olan kişi hep oydu. O, dönemin birçok kadınına kıyasla hayatı daha iyi biliyordu. Hayatın hem iyi hem de kötü olabileceğini, neyin doğru neyin yanlış olduğunu farkındaydı ama… bazen yapmak zorunda olduğu şeyler vardı." (Noir Reader 3'den, 2002; aktaran Grossman, 2007, s.20).

Dead Reckoning'in femme fatale karakteri Coral Chandler, yalnızca sesiyle takdim edilen ilk femme fatale örneklerinden biri olmakla kalmayıp, aynı zamanda kostüm tasarımı açısından da oldukça çarpıcı bir figürdür. Analiz bulgularına göre, karakterin kıyafetleri sahnelere uygun olacak şekilde gösterişli ve feminen (f:2; %3,3) ya da sade ve şık (f:3; %4,9) bir tarzda tasarlanmıştır. Yazar, Kimberly Truhler, eserinde Coral Chandler'ı, kıyafetlerini manipülatif bir araç olarak kullanarak istediğini elde etmeye çalışan ikiyüzlü bir karakter olarak tanımlamaktadır (Truhler, 2020:146). Zaman zaman siyah, ışıltılı detaylarla süslenmiş gece elbiseleri ve uzun eldivenlerle baştan çıkarıcı bir siren gibi görünürken (Resim 3.7), diğer sahnelerde masum bir arkadaş, sevgili ya da potansiyel bir eş izlenimi vermektedir. 1940'lı yılların klasik kara filmlerinde sıkça kullanılan, masumiyet çağrıştıran bere ve puantiye desenli saç filesi aksesuarları, Dead Reckoning'de de Coral Chandler'ın femme fatale kimliğini destekleyen önemli görsel unsurlar arasında yer almaktadır (Resim 3.6).



Resim 3.6. Coral Chandler farklı berelerle

Kaynak:[https://tr.pinterest.com/pin/liz-scott--293859944450587496/Şubat,2025, https://www.alamy.com/humphrey-bogart-lizabeth-scott-image417115695.html, Şubat, 2025]

Murdock ile yakınlaştıkça Coral, uyumlu kumaştan tasarlanmış bir bluz ve boyunlukla kombinlenmiş soluk yeşil bir etek takımı tercih eder. Fransız krepinden yapılmış yeşil, beyaz ve siyah desenli bluz, Coral'ın küllü sarı saçlarıyla kontrast oluşturarak karakterinin estetik uyumunu güçlendirir. Bu kıyafet, kadınsı formun daha zarif ve ince görünmesini sağlamak amacıyla özel olarak tasarlanmıştır (Truhler, 2020:147).

Filmdeki önemli sahnelerden birinde Coral, Murdock'a kapıyı beline kadar uzanan açık yakalı, pürüzsüz dokulu, krem rengi uzun kollu bir elbiseyle açar (Resim 3.3). Bel kısmında ve ön kollarında ışıltılı bilezikleri andıran detaylara sahip bu kıyafet, bir yandan tanrıça imgesini çağrıştırırken, diğer yandan savaşçı ruhunu simgeler (Truhler, 2020:147). Coral'ın karakteri, film boyunca adım adım çözülerek sunulur; dolandırıcılık ve manipülasyon yönleri açığa çıktıkça, kostümleri de bu dönüşümü yansıtan dramatik ve incelikle kurgulanmış bir değişim sürecine girer.



Resim 3.7. Coral Chandler, farklı kıyafetlerle

Kaynak:[Everett Koleksiyonundan aktaran Truhler, 2020, https://fineartamerica.com/featured/lizabeth-scott-dead-reckoning-1947-vintage-hollywood-archive.html, Şubat, 2025]

3.8. Black Swan Filmine Dair

3.8.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Black Swan	 **Resim 3.8.** Black Swan Film Afişi **Kaynak:** [https://www.imdb.com/title/tt0947798/mediaviewer/rm1503101184/?ref_=ext_shr_lnk, 2025]
Yönetmen	Darren Aronofsky
Yapımcı	Mike Medavoy, Arnold W. Messer, Brian Oliver
Senarist	Mark Heyman, Andres Heinz, John McLaughlin
Hikâye (eser)	Andres Heinz
Oyuncular	Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis, Barbara Hershey, Winona Ryder
Görüntü yönetmeni	Matthew Libatique
Kurgu	Andrew Weisblum
Yapım yılı	2010
Süre	108 dak.
Ülke	A.B.D

3.8.2. Filmin Konusu

Darren Aronofsky'nin yönetmenliğini üstlendiği ve senaryosunu Mark Heyman, Andres Heinz ve John McLaughlin'in kaleme aldığı 2010 yapımı *Black Swan*, besteci Pyotr İlyiç Çaykovski'nin *Kuğu Gölü* bale gösterisini merkezine alan psikolojik bir gerilim filmidir. Başrollerde Natalie Portman, Vincent Cassel, Mila Kunis, Barbara Hershey ve Winona Ryder yer almaktadır.

Filmin ana karakteri Nina (Natalie Portman), New York'ta yaşayan, disiplinli ve yetenekli bir balerindir. Dans konusundaki hırsını ve mükemmeliyetçiliğini kendisine aşıladığı takıntılı annesi Erica (Barbara Hershey) ile birlikte yaşamaktadır. Bale yönetmeni Thomas Leroy (Vincent Cassel), sahneye koyduğu *Kuğu Gölü* balesinin baş dansçısı Beth MacIntyre'ı (Winona Ryder) yeni sezonda emekli etmeye karar verir. Bu süreçte, hem masumiyeti ve saflığı temsil eden Beyaz Kuğu'yu hem de şehveti, karanlığı ve yıkıcılığı simgeleyen Kara Kuğu'yu başarıyla canlandırabilecek bir balerin arayışına girer.

Nina, Beyaz Kuğu rolünde üstün bir performans sergilemesine rağmen, içgüdüsel özgürlüğü ve baştan çıkarıcılığı yansıtması gereken Kara Kuğu karakterine bürünmekte zorlanmaktadır. Bu noktada, rakibi Lily (Mila Kunis), özellikle Kara Kuğu performansındaki doğallığı ve özgüveniyle dikkat çeker. Nina ile Lily arasındaki rekabet zamanla karmaşık bir ilişkiye evrilirken, Nina'nın bilinçaltındaki bastırılmış arzular, korkular ve psikotik eğilimler su yüzüne çıkmaya başlar. Gerçek ile sanrılar arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği bu süreç, Nina'nın içsel çatışmalarının ve psikolojik dönüşümünün derinleşmesine neden olur.

3.8.3. Filmin Olay Örgüsü ve Femme Fatale Figürü Bağlamında İçerik ve Betimsel Analizi

Darren Aronofsky'nin *Black Swan* (2010) filmi, klasik femme fatale arketipini psikolojik bir dönüşüm süreciyle yeniden yorumlamaktadır. İlk bakışta, Natalie Portman'ın canlandırdığı Nina Sayers karakterinin femme fatale ile örtüşmediği düşünülebilir. Ancak anlatı ilerledikçe karakterin çok katmanlı yapısı açığa çıkmakta ve onun, geleneksel kara film femme fatale figürlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Yönetmen, kara film türüne özgü "kötü ikiz" kavramını protagonistin süperegosunun

bir yansıması olarak konumlandırmış ve bu sayede Nina'nın bir anti-kahramana dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, filmde yalnızca Nina değil, Lily karakteri de femme fatale unsurları barındırmaktadır. Lily, Nina'nın içsel karanlığını ortaya çıkaran bir figür olarak anlatıda kritik bir rol üstlenmektedir.

Film, New York City Ballet topluluğunda genç bir balerin olan Nina Sayers'in, aşırı korumacı annesi Erica ile yaşadığı psikolojik gerilimi ve bale dünyasındaki rekabeti konu edinmektedir. Çaykovski'nin Kuğu Gölü balesi için yapılan seçmelerde, sanat yönetmeni Thomas Leroy, baş balerin Beth'i emekliliğe zorlar ve yerine hem masum, saf Beyaz Kuğu Odette'i hem de şehvetli, karanlık Kara Kuğu Odile'i canlandırabilecek bir dansçı arayışına girer. Nina, seçmelerde Beyaz Kuğu performansıyla başarılı olurken, Kara Kuğu karakterinde yetersiz bulunur. Bu sırada Lily karakteri, Kara Kuğu rolünü başarıyla sergileyerek Nina için ciddi bir rakip hâline gelir. İkili arasındaki rekabet, zamanla karmaşık bir yakınlaşmaya dönüşür.

Nina, başrolü elde etmek için büyük bir psikolojik ve fiziksel dönüşüm sürecine girer. Thomas, onun cinselliğini hedef alarak içsel karanlığına erişmesini ve kendisini özgür bırakmasını teşvik eder. Bu süreçte Nina'nın halüsinasyonları ve paranoyaları giderek şiddetlenir. Lily ile beraber olduğu gecenin ardından gerçeklik algısını tamamen yitirmeye başlar. Kendi bedenindeki yaralanmaların kaynağını hatırlayamaması, yansımalarda kendisini farklı şekillerde algılaması ve sanrılar içinde kimlik dönüşümü yaşaması, onun içsel çatışmalarını daha da derinleştirir. Nina, zamanla Lily'nin kendi yerini almaya çalıştığına inanır ve onu öldürdüğünü düşünür. Ancak gerçekte, bıçakladığı kişinin Lily değil, kendisi olduğu ortaya çıkar. Finalde, sahne üzerinde kusursuz bir performans sergileyerek fiziksel ve psikolojik olarak Beyaz Kuğu'dan Kara Kuğu'ya dönüşümünü tamamlar ve trajik sonuyla karakterinin nihai kaderini gerçekleştirir.

Film, özgün bir senaryoya sahip olmasına rağmen Çaykovski'nin Kuğu Gölü balesinin trajik bir yeniden yorumu niteliğindedir. Geleneksel balede Beyaz Kuğu ve Kara Kuğu iki farklı dansçı tarafından canlandırılırken, filmde bu karakterler Nina'nın içinde barınan iki farklı kimlik olarak kurgulanmıştır. Aronofsky, klasik kara film formülasyonundan saparak "kötü ikiz" motifini aynı oyuncu yerine, Natalie Portman ve Mila Kunis gibi iki farklı oyuncuyla canlandırarak Nina'nın halüsinasyonlarını ve

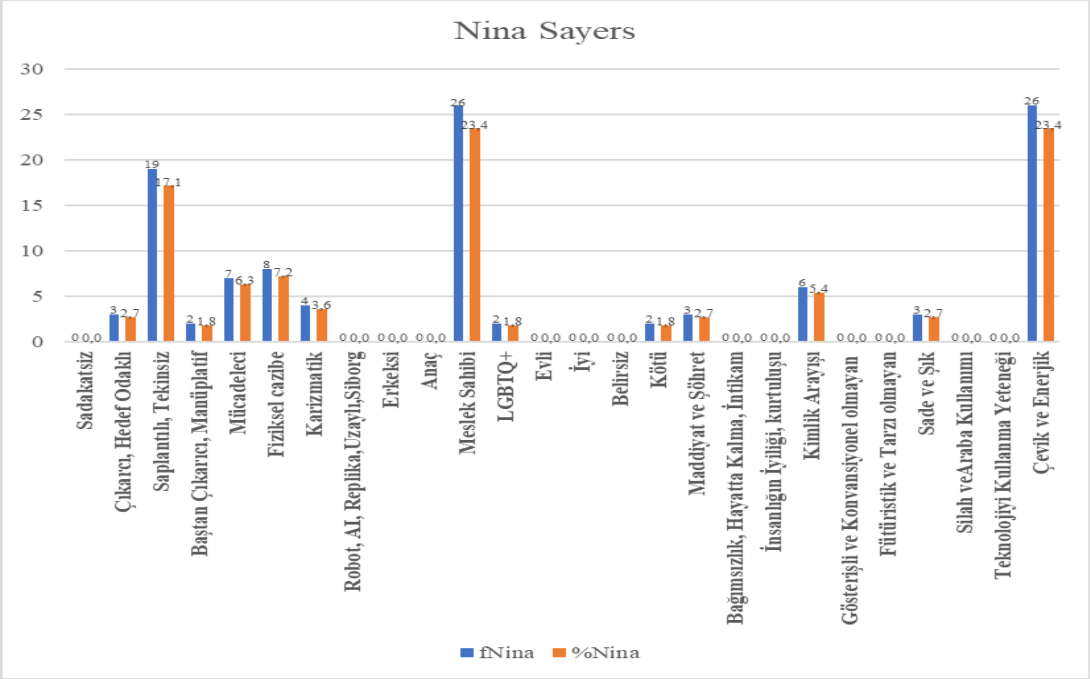
gerçeklik algısındaki çarpıklıkları daha görünür hâle getirmiştir. Bu anlatı tercihi, Nina ile Lily arasında bir karşılaştırma zemini oluşturmakta ve Nina'nın zihinsel çöküşünü daha belirgin kılmaktadır. Kara Kuğu, femme fatale unsurlarının bir temsili hâline gelerek Nina'nın içsel dönüşüm sürecini ve kimlik bölünmesini gözler önüne sermektedir. Film, femme fatale figürünü klasik kara film kalıplarının ötesinde, psikolojik gerilim öğeleriyle harmanlayarak çok daha derin bir anlatı çerçevesinde ele almaktadır.

Black Swan, anlatı yapısı, görsel dili ve karakter dinamikleri açısından yeni kara film türünün önemli örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Film, büyük şehir atmosferini (New York City) arka plan olarak kullanırken, sahnelerin büyük çoğunluğunun tungsten ışık altında, iç mekânlarda veya yapay gece ışığında çekilmiş olması, klasik kara film estetiğiyle güçlü bir bağ kurar. Anlatının merkezinde belirgin bir suç unsuru yer almasa da, protagonistin içsel çatışması, karanlık arzuları ve kişilik bölünmesi, kara film türüne özgü psikolojik gerilim unsurlarını yoğun biçimde barındırmaktadır.

Filmde, Nina'nın içsel yolculuğu ve kimlik arayışı, klasik femme fatale karakterizasyonunun dönüşümü olarak okunabilir. Lily karakteri ise Nina'nın bilinçdışında bastırdığı arzuları gün yüzüne çıkaran ve onun içsel keşif sürecini daha da karmaşık hâle getiren bir figür olarak konumlanmaktadır. Lily, yalnızca Nina'nın rakibi değil, aynı zamanda onu cinsel özgürlükle ve kötücül kimliğiyle yüzleşmeye zorlayan bir karakterdir. Dolayısıyla, film, femme fatale figürünü tek bir karakter üzerinden değil, Nina ve Lily arasındaki dinamik ilişki aracılığıyla biçimlendirmektedir. Filmin final sekansı, yeni kara film sinemasına özgü nihilistik bakış açısını ve modern kara film anlatılarında sıkça rastlanan psikopat katil motifini içinde barındırmaktadır. Nina'nın nihai dönüşümü ve trajik sonu, klasik femme fatale karakterlerinin genellikle yok oluşla sonuçlanan hikâyeleriyle paralellik göstermektedir.

Çalışmada, *Black Swan* filminde yer alan iki farklı femme fatale karakteri (Nina ve Lily) içerik ve betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Şekil 2., Nina karakterine yönelik analiz bulgularını yansıtmaktadır. Elde edilen veriler doğrultusunda, femme fatale figürüyle ilişkilendirilen yirmi altı temel özelliğin on üçü

Nina karakterinde gözlemlenmiştir. Bu özelliklerin film içindeki frekans ve yüzdelik dağılımları ise şu şekilde özetlenebilir: Çıkarcı ve hedef odaklılık (f:3 ; %2,7), saplantılı ve tekinsiz olma (f:19; %17,1), baştan çıkarıcılık (f:2; %1,8), mücadeleci kişilik (f:7; %6,3), fiziksel cazibenin (f:8; %7,2), karizma (f:4; %3,6), meslek sahibi olma (f:26; %23,4), LGBTQ+ birey (f:2, %1,8), kötücüllük (f:2; %1,8), maddiyat, kazanç ve şöhrete yönelim (f:3; %2,7), kimlik arayışı (f:6; %5,4), sade ve şık görünüm (f:3; %2,7), çeviklik ve enerjik olma (f:26; %23,4).



Şekil-2. Black Swan (2010) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Nina) Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı

Black Swan'da Nina'nın femme fatale karakteristiğini yansıtan özelliklerin toplam frekansı 99 olarak belirlenmiştir. Bu bulgu, Nina'nın potansiyel bir femme fatale figürü olduğuna işaret etmektedir. Ancak, *Dead Reckoning*'in Coral karakterinin aksine, Nina masum bir izlenim yaratıp gerçek karakterini ve saplantılarını bilinçli olarak gizlememektedir. Aksine, onun karanlık yönü, içsel çatışmaları ve çevresindeki baskı unsurlarının etkisiyle giderek gün yüzüne çıkmaktadır. Özellikle annesi, Lily ve Thomas Leroy'un üzerindeki etkileri, Nina'nın içsel dönüşümünü hızlandırarak onun femme fatale kimliğine evrilmesine neden olur.

Femme fatale özelliklerini öne çıkaran frekans ve yüzdelik değerler incelendiğinde, Nina'nın balerin kimliği dolayısıyla fiziksel çeviklik ve enerjisinin

belirgin olduğu görülmektedir. Buna ek olarak, fiziksel cazibesi, obsesif-kompulsif düzeydeki mükemmeliyet saplantısı ve zirveye ulaşma arzusuyla verdiği mücadeleci tavır, onun femme fatale kimliğini pekiştiren unsurlar arasında yer almaktadır. Nitekim, Şekil 2.'de de görüldüğü üzere, Nina'nın film boyunca 19 kez tekrar eden ve toplamda %17,1 oranında görülen saplantılı halleri, femme fatale figürünün temel bileşenlerinden biri olan tekinsizlik unsuru ile de örtüşmektedir.

Nina, klasik kara film femme fatale karakterlerinden farklılaşmaktadır; çünkü onun tekinsizliği, geleneksel femme figürünün gizemli ve öngörülemez eylemlerinden ziyade, Kuğu Kraliçesi rolü aracılığıyla – özellikle Kara Kuğu'nun ortaya çıkışıyla – yaşadığı halüsinasyonlar ve doğaüstü fenomenlerle şekillenmektedir. Tekinsizlik, aynı anda hem tanıdık hem de yabancı olan bir unsurun bireyde yarattığı rahatsızlık hissi olarak tanımlanır. Bu kavrama örnek olarak déjà vu deneyimi ya da bireyin kendi kafasının arkasını görmesiyle oluşan huzursuzluk verilebilir (Alston, 2019: 62).

Nitekim, Nina'nın filmin 01:16:53 dakikasındaki sahnesinde, aynanın karşısında ölçüsü alınırken istemsizce sağa doğru eğilip kafasının arkasında, kendi karanlık tarafının sırtını tırmaladığını görmesi (Resim 3.9), bu tekinsizlik hissinin en belirgin örneklerinden biridir. Benzer şekilde, filmin çeşitli sahnelerinde Nina, aynaya baktığında kendisinin farklı bir versiyonuyla karşılaşmaktadır. Ancak, tekinsizliğin yalnızca bu bireysel anlarla sınırlı kalmadığı, aksine filmin bütünü boyunca iki kadın karakterin varlığıyla kara film estetiğine nüfuz eden bir huzursuzluk atmosferi yarattığı görülmektedir. Bu durum, *Black Swan*'ın geleneksel kara film kodlarını altüst eden ve onu tür içinde özgün bir konuma taşıyan en önemli unsurlardan biridir.



Resim 3.9. Nina'nın aynada kafasının arkasını gördüğü sahne
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Tekinsizlik hissi, hem tuhaf hem de tanıdık olanı aynı anda barındırarak, özne ve ötekinin geleneksel kavramsal ayrımına meydan okur. Klasik kara filmlerde kahraman ile femme fatale arasındaki belirgin fark, yeni kara film türünde silikleşmekte ve yerini belirsiz, iç içe geçmiş kimliklere bırakmaktadır. Bu bağlamda, yeni kara filmde tekinsizlik, başlangıçta kahraman olarak sunulan karakterin zamanla femme fatale figürüne evrilmesiyle derinleşir ve anlatı üzerinde çift yönlü bir gerilim yaratır (Alston, 2019:63). *Black Swan* filminde bu dinamik, Nina'nın kara kuğuya dönüşüm süreciyle somutlaşmaktadır. Karakterin omzundan bir tüy çektiği, gözlerinin kırmızıya döndüğü ve giderek hayvansı bir forma büründüğü sahneler, tekinsizliğin en belirgin tezahürlerinden biri olarak değerlendirilebilir (Resim 3.10).



Resim 3.10. Nina'nın kara kuğuya dönüşüm sahneleri
Kaynak: Ekran Görüntüsü

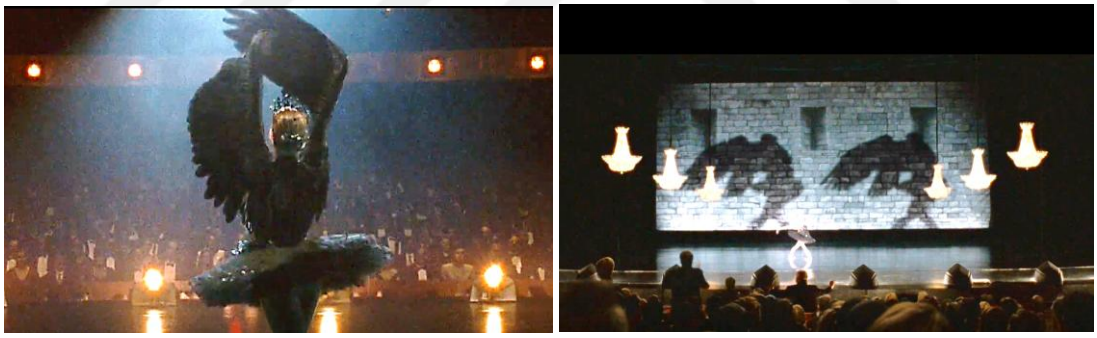
Annesiyle yaşadığı tartışma sonrasında odasına kapanan Nina, bedeninde meydana gelen dönüşümün en çarpıcı örneklerinden birini yaşar; bacakları, bir kuğunun anatomisine benzer şekilde dizlerinden geriye doğru kırılır (Resim 3.11).



Resim 3.11. Nina'nın bacaklarının bir kuğu gibi geriye kırıldığı sahne
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Nina'nın nihai dönüşümü, performansının zirve noktasında gerçekleşir. Kara kuğu karakterini sahne üzerinde canlandırdığı anda, bedenini bütünüyle tüyler kaplar ve sırtından kanatlar çıkar. Bu sahne, yalnızca fiziksel bir metamorfozun göstergesi olmanın ötesinde, Nina'nın femme fatale arketipine tam anlamıyla evrildiğini simgeleyen güçlü bir anlatı öğesidir. Sahne perdesine yansıyan gölgesinde belirgin bir şekilde kanatları görünürken, seyircinin doğrudan algıladığı ise insan bedeni ve kollarıdır (Resim 3.12). Gölgeler, aynadaki yansımalar gibi gerçeklikle doğrudan örtüşmeyen unsurlar olduğundan, bu durum Nina'nın kötü ikizi Odette'e benzemesine rağmen, aslında kılık değiştirmiş Odile olduğunu da ima eder (Muhammed, 2020:10).

Film boyunca Nina'nın psikolojik çöküşü, tekinsizlik anlarıyla iç içe ilerler. Yansımalarının bağımsız bir iradeye sahipmişçesine hareket etmesi, onun gerçeklik algısının ne denli bozulduğunu gözler önüne sererken, bu durum aynı zamanda onun femme fatale kimliğine dönüşümünü de pekiştirir. Nina, kendi sefaletine doğru sürüklenen bu yolculukta, ölümcül bir tekinsizlikle adeta dans eder ve gerçek ile yanılsama arasındaki çizgiyi giderek belirsiz hale getirir.

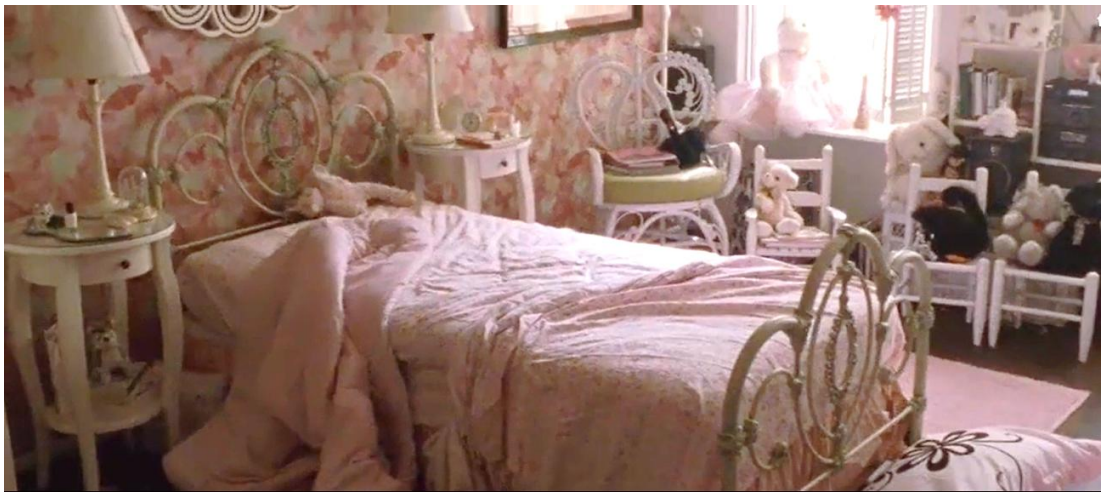


Resim 3.12. Nina'nın tamamen kara kuğuya dönüşmesi ve perdeye yansıyan kanatları
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Filmin en belirgin motiflerinden biri aynaların yoğun ve sembolik kullanımıdır. Bale pratiği için aynaların varlığı olağan bir unsur olsa da Nina'nın çevresini saran aynalar, filmde aşırı ve bilinçli bir estetik tercih olarak öne çıkmaktadır. Sweeney, sinemada aynaların işlevini şu şekilde açıklar: "Halk hikâyelerinde aynalar, 'insan ruhu, canlılık ve ölüler dünyası' ile ilişkilendirilir... Freud'un açıkladığı gibi, cansız olması gereken bir şeyin canlı gibi görünmesi 'tekinsiz' duygusunu uyandırır" (Sweeney, 1995:145). Nina için aynalar, onun dönüşüm sürecini yansıtan alternatif bir gerçeklik sunar. Mayne'e göre ise aynalar, "hayali ile sembolik arasındaki ilişkiyi" temsil eder (Mayne, 1985:93). Nina, zihnindeki hayali dünyayı aynalar aracılığıyla

deneyimler; bu bağlamda aynalar, gerçeklik ile yanılsama arasında bir geçit görevi görmektedir. Ancak, masumiyetini kaybettiğinde ve femme fatale kimliğine büründüğünde, aynalar artık bir aracı olmaktan çıkar ve Nina, gerçek dünyada kendi karanlık benliğiyle doğrudan yüzleşmek zorunda kalır. Aynalar olmaksızın kendisini olduğu gibi görmekten duyduğu korku, zihnini manipüle ederek Lily'yi kendi yansıması olarak algılamasına neden olur.

Nina'nın femme fatale figürüne dönüşümünün ardındaki temel motivasyon, öncelikle kimlik arayışı, ikinci olarak ise şöhret ve statü elde etme isteğidir. Film, Nina'nın kadınsı ideal olma yolundaki fiziksel ve psikolojik mücadelesini detaylandırır. Bu süreç, yoğun bale eğitimine ek olarak katı bir diyet ve zaman zaman gözlemlenen bulimiya nöbetlerini içerir. Nina, filmin başında küçük, masum bir kız çocuğu imajı çizen bir sese sahiptir, pembe renkleri tercih eder ve annesiyle olan diyalogları genç bir yetişkinden ziyade bir çocuk izlenimi verir. Nina'nın yatak odasının pembe tonlarıyla dekore edilmesi ve çocukluk oyuncaklarıyla dolu olması, onun hâlâ çocuksu bir dünyada yaşadığını gösterir. Ancak, femme fatale arketipine geçiş süreciyle birlikte fiziksel ve psikolojik dönüşüm geçirerek bilinçli bir şekilde kimliğini inşa etmeye başlar.



Resim 3.13. Nina'nın pembe yatak odası
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Nina'nın öznel dönüşüm süreci, çocuk-kadın kimliğinden sıyrılarak özgürleşmiş ve güçlü bir kadın figürüne evrilmesini gerektirmektedir. Bu dönüşüm, sembolik olarak odasında yer alan ve üzerinde dönen küçük bir balerin figürüne sahip

narin müzik kutusu aracılığıyla temsil edilir. Nina, yalnızca fiziksel anlamda değil, psikolojik olarak da bu müzik kutusunun içinde sıkışmış gibidir. Ancak kimlik arayışı ve özgürleşme sürecinin bir noktasında, çocukluk dönemine ait sembolik nesnelerden bilinçli bir kopuş gerçekleştirerek pembe oyuncaklarını alıp yaşadığı binanın çöp asansöründen aşağı atar (Alston, 2019: 91). Bu eylem, Nina'nın geçmişinden ve ona dayatılan masumiyet imajından kopma arzusunu temsil etmektedir.

Nina'nın annesiyle olan ilişkisi de onun kimlik arayışında belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkar. Annesi, geçmişte bale kariyerini feda ettiğini sık sık dile getirerek, Nina üzerinde baskıcı bir kontrol mekanizması oluşturur. Annesinin bu fedakarlık anlatısı, Nina'nın psikolojik hapishanesinin temel taşlarından biridir. Ancak, gerçek bir özne haline gelebilmesi için bu anlatıyı yıkması ve annesinin gölgesinden sıyrılması gerekmektedir. Nitekim, Nina'nın annesine "28 yaşındaydın!" diyerek haykırması, bu baskıcı anlatıya ilk kez açık bir başkaldırıdır.

Bu kopuşun doruk noktası, Nina'nın sahne performansına geç kalmamak için uyandığında, annesinin onu engellemek adına yatak odasının kapısını kilitlediğini fark etmesiyle yaşanır. Bu sahne, onun annesi tarafından fiziksel ve psikolojik olarak kontrol edilmeye çalışıldığının açık bir göstergesidir. Ancak Nina, bu engeli aşarak özgürlüğünü kazanmalı ve mecazi anlamda annesini 'öldürmelidir.' Bu noktada, kendisini hapishane olarak gördüğü pembe odasından kurtarıp gerçek bir bale yıldızına dönüşmeyi başarır (Alston, 2019: 95-96).

Şekil 2. incelendiğinde, filmde femme fatale karakterlerin LGBTQ+ eğilimlerinin düşük frekansta da olsa gözlemlendiği görülmektedir. Yeni kara film döneminde sansür yasalarının esnemesiyle birlikte, filmlerde daha cüretkâr sahnelerin yanı sıra LGBTQ+ ilişkilerin de daha görünür hale geldiği çalışmanın ikinci bölümünde ele alınmıştır. *Black Swan* filminde de lezbiyen cinsellik, Nina'nın içsel dönüşümünün ve içindeki "kara kuğu"nun uyanışının bir parçası olarak betimlenmektedir. İlk etapta, cinsel uyanışı, yönetmeni tarafından yönlendirilen bir süreçtir; zira yönetmen, Nina'yı, kendi cinsel karanlık tarafını keşfetmeye teşvik eder. Ancak, bu keşif süreci, hem annesinin hem de yönetmenin ima edilen bakışları nedeniyle Nina için oldukça zorlayıcıdır.

Nina, Lily ile spontane ve izinsiz bir gece eğlencesi sırasında uyuşturucu kullanarak kontrolünü kaybeder ve bu süreçte Lily ile cinsel birliktelik yaşar. Ardından annesini yatak odasından kovarak cinselliğini kendi iradesiyle deneyimlemeye başlar. Yasak bir alana giren Nina'nın seks sahnesi, kendi karanlık yüzünün üzerine inmesiyle sonlanır. Ancak, bu deneyimin gerçek mi yoksa Nina'nın halüsinasyonlarından biri mi olduğu net bir biçimde belirlenemez. Lily'nin de bu anıyı hatırlamaması ve Nina'yı "lezbiyen rüyalar görmekle" suçlaması, sahnenin gerçekliği üzerindeki belirsizliği pekiştirir. Bu deneyim, gerçek ya da hayal ürünü olsun, Nina'nın siyah/beyaz kuğu öznesine dönüşmesini sağlayan cinsel ikiliği keşfetmesine olanak tanır. Böylece, pembe tonlarla simgelenen ultra-feminen ve ultra-heteroseksüel hapishanesinden kurtulmuş olur.

Filmde, dönüşüm sürecinde gerilimi artırmak ve karakterin iç dünyasına daha derinlemesine nüfuz etmek amacıyla çeşitli sinematik teknikler kullanılmaktadır. Bunlardan biri de *I-camera* tekniğidir. Catherine Williamson (1996:17) tarafından tanımlanan *I-camera*, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlamak amacıyla kullanılan sinematografik bir anlatım biçimidir. *Black Swan* filminde bu teknik, seyirciye sürekli bir istikrarsızlık hissi vermek için kullanılmış, ancak bu hissin dengelenmesine olanak tanınmamıştır. Kamera, Nina'nın ensesi hizasından yapılan çekimlerle izleyicinin onunla aynı perspektife sahip olmasını sağlar. Özellikle, en yüksek gerilim anlarında ve kötü ikiz temasıyla bağlantılı sahnelerde tercih edilen bu teknik, izleyiciyi doğrudan karakterin psikolojik deneyimine ortak eder.

Bu bağlamda, *I-camera* tekniği, bir karakterin içsel çatışmalarını yansıtırken diğer tüm karakterleri neredeyse görmezden gelmesi açısından birinci şahıs anlatıcısına benzetilebilir. *Black Swan* filminde de Nina'nın korkuları ve içsel mücadelesi ön plandadır; diğer karakterler ise daha yüzeysel ve tek boyutlu bir şekilde sunulmaktadır. Nina'nın femme fatale figürüne dönüşümü, yalnızca sahne performansı için değil, aynı zamanda kendi varoluşsal arayışı açısından da zorunluluk halini almıştır. Ancak bu dönüşüm, karakterin çöküşüyle eşzamanlı ilerler; şöhret ve mükemmellik arzusu uğruna kendini tüketmesi, hem estetik bir hayranlık hem de duygusal bir yakınlıkla karşılık bulur (Muhammed, 2020:15).

Filmin doruk noktasında, Kara Kuğu figürü, tıpkı klasik *Kuğu Gölü* balesinde olduğu gibi, âşıkların sonsuza dek ayrılmasına ve Kuğu Kraliçesi'nin ölümüne neden olur. Benzer şekilde, femme fatale figürüne dönüşen Nina da hem sembolik hem de fiziksel anlamda kendi sonunu hazırlar (Resim 3.14). Kara film geleneğinde femme fatale karakterleri genellikle erkek kahramanın düşüşüne neden olan unsurlar olarak konumlandırılırken, *Black Swan* bu klasik anlatı kalıbını tersine çevirerek femme fatale figürünü yalnızca bir araç değil, başlı başına bir amaç haline getirir. Bu yönüyle film, femme fatale arketipinin klasik dönemden yeni kara film estetiğine nasıl evrildiğinin en çarpıcı örneklerinden birini sunmaktadır.



Resim 3.14. Nina'nın ölüm sahnesi
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Çalışmanın ikinci bölümünde ele alınan Kristeva'nın *abjection* (düşmüşlük) teorisi, erkek/dişi ikiliğinin bozulmasının ardından kara filmde kabul edilebilir ile kabul edilemez olanın sınırlarını sorgulamaya olanak tanımaktadır. Bu teorik perspektif doğrultusunda, geleneksel kara filmde femme fatale figürü genellikle erkek kahraman tarafından ya ataerkil normlara uygun şekilde dönüştürülmekte ya da tamamen dışlanarak cezalandırılmaktadır. Ancak *Black Swan* filminde bu dinamik farklı bir şekilde ele alınır; femme fatale figürü, ataerkil düzen tarafından denetlenen bir dönüşüme tabi tutulmak yerine, kendi varoluş krizinin bir sonucu olarak, düşmüş kadının bir tür ölüm aracılığıyla kadın kahramana evrilişiyle temsil edilir. Filmde, Nina'nın annesi, Lily ve eski kuğu kraliçesi Beth Macintyre, femme fatale arketipinin

farklı yansımaları olarak konumlandırılır ve bu karakterler, Nina'nın dönüşüm sürecinde ikame femme fatale figürleri olarak işlev görür (Alston, 2019:50).

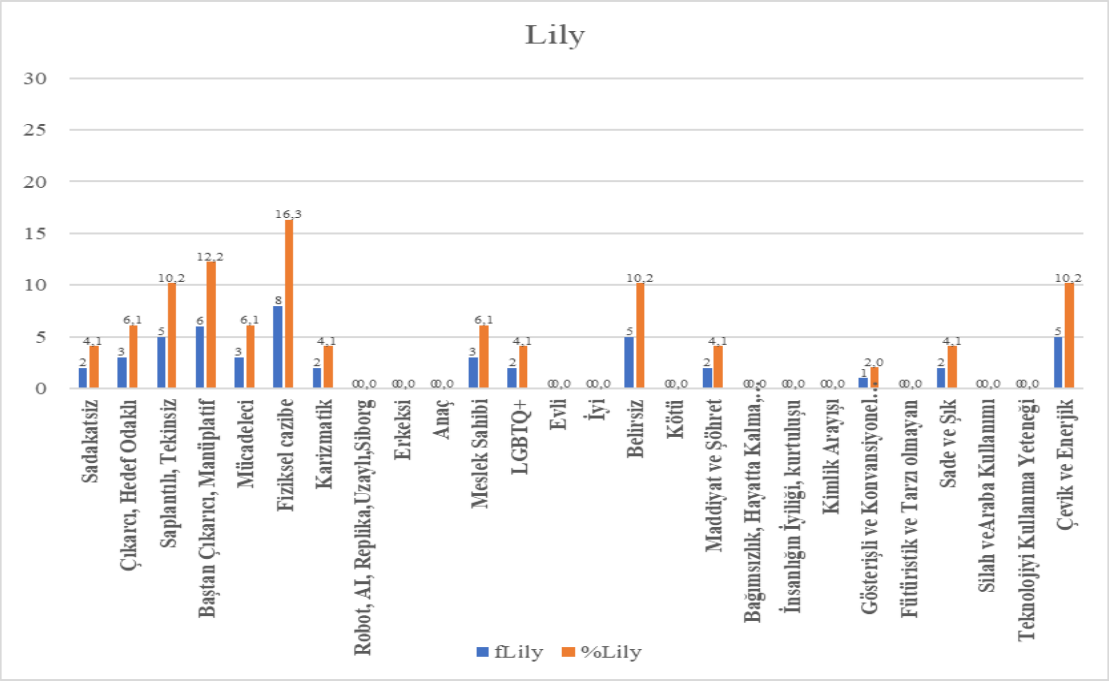
Kristeva, düşmüşlüğü femme fatale arketipini çağrıştıran terimlerle tanımlar:

> "*Aşağılık... ahlaksız, uğursuz, entrikacı ve karanlıktır; gizlenen bir dehşet, gülümseyen bir nefret, bedeni alevlendirmek yerine takas için kullanan bir tutku, sizi tuzağa düşüren bir borçlu, sizi bıçaklayan bir arkadaş*" (Kristeva, 1982, s. 4).

Black Swan, kara film türünün karakteristik unsurlarını barındıran bir yapım olarak, düşmüşlük temsillerini yoğun bir biçimde kullanır. Kan, kir, kusmuk ve ölüm gibi unsurlar film boyunca sürekli olarak vurgulanır ve ana karakter Nina'nın fiziksel ve psikolojik dönüşümünü simgeler. Özellikle kusma eylemi, Nina'nın gündelik rutinlerinin bir parçası haline gelmiş olup, onun içsel çöküşünün ve bedensel disiplininin bir göstergesidir. Filmin doruk noktasında gerçekleşen olaylar, düşmüş olanın düşmemiş olanla birleşmesini temsil eder. Nina, kendi yansımasını bir ayna parçasıyla bıçakladığını düşünürken aslında kendini yaraladığını fark eder. Bu sahne, onun içindeki karanlık ötekiyi—femme fatale yönünü—yok etme çabası gibi görünse de, bu yönün aslında kendi kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu ortaya koyar. Bir dansçı olarak, ritmik, stilize ve müzikal bir bütünlüğe ulaşmak onun nihai amacıdır; ancak bu arayış, onun akıl sağlığını yitirmesine ve nihayetinde içsel karanlığı tarafından alt edilmesine yol açar. Sonuç olarak, Nina'nın ölümü klasik kara film femme fatale karakterlerinin sonlarından farklı olarak, daha sofistike ve içsel bir hesaplaşmanın ürünü olarak gerçekleşir.

Filmde, Nina'nın kötü ikizi olarak konumlandırılan Lily karakteri, femme fatale arketipinin belirgin özelliklerini taşımaktadır. Lily, toplam 26 femme fatale özelliğinin 14'ünü sergilemektedir. Cinsel çekiciliği ve özgüveni, onu Nina'dan daha baştan çıkarıcı ve olgun bir figür haline getirse de, femme fatale özelliklerinin tekrar edilme sıklığı açısından değerlendirildiğinde Nina'nın gerisinde kalmaktadır. Lily'nin femme fatale özelliklerinin film boyunca tekrar edilme frekansları ve yüzdelik oranları şu şekilde sıralanmaktadır: Sadakatsizlik (f:2; %4,1), çıkarcılık ve hedef odaklılık (f:3 ; %6,1), saplantılı ve tekinsiz olma (f:5; %10,2), baştan çıkarıcılık (f:6; %12,2), mücadeleci kişilik (f:3; %6,1), fiziksel cazibe (f:8; %16,3), karizma (f:2; %4,1),

meslek sahibi olma (f:3; %6,1), GLBTQ+ kimlik (f:2, %4,1), belirsizlik (f:5; %10,2), maddiyat, kazanç ve şöhrete yönelim (f:2; %4,1), gösterişli ve feminen olma (f:1; %2), sade ve şık görünüm (f:2; %4,1), çeviklik ve enerjik olma (f:5; %10,2).



Şekil-3. Black Swan (2010) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Lily) Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı

Şekil 3. incelendiğinde, filmde Lily'nin baskın femme fatale özelliğinin %16,3 ile fiziksel cazibesi olduğu görülmektedir. Film boyunca farklı sahnelerde ön plana çıkarılan doğal güzelliği, sade ama etkileyici duruşu ve balerin olmasından kaynaklanan karizmatik hâli, yeni kara film femme fatale karakterinin değişen fiziksel cazibesini yansıtmaktadır. Lily, Nina'ya kıyasla daha özgüvenli, baştan çıkarıcı ve manipülatif bir karakter sergilemektedir. Bu doğrultuda, femme fatale olmanın temel unsurlarından biri olan baştan çıkarıcılık ve yönlendirme yeteneği, Lily'de daha belirgin bir şekilde kendini göstermektedir.

Lily, Nina'ya kıyasla cinsel anlamda daha olgun, kuralları ve sınırları sorgulamaktan çekinmeyen ve mükemmeliyet kaygısı taşımayan bir karakter olarak tasvir edilir. Nina'nın aksine, sadakatsizlik eğilimi daha belirgindir. Filmde, Lily'nin Nina'yı kendisine açılması için yönlendirdiği ve onun güvenini kazandıktan sonra Thomas'a Nina'nın rol için yeterince güçlü olmadığına dair bilgi verdiği sahne (54:18), bu sadakatsizliğin açık bir göstergesidir. Lily, aynı zamanda, Nina'nın

provaya geç kalmasını fırsat bilerek Kara Kuğu rolünü deneme şansı elde eder (01:11:25). Bu durum, Lily'nin femme fatale kimliğini pekiştiren stratejik ve fırsatçı yönünü ortaya koymaktadır.

Nina ve Lily arasındaki temel farklardan biri de saplantılı ve tekinsiz davranış biçimleridir. Nina'nın saplantıları daha çok psikotik halüsinasyonlar şeklinde ortaya çıkarken, Lily'nin davranışları belirsizlik ve muğlaklık içerir. Lily, niyetlerini açıkça belli etmeyen, eylemlerinin ardındaki motivasyonu gizleyen ve bu yönüyle femme fatale arketipine uygun olarak tekinsizlik hissi yaratan bir karakterdir. Lily'nin eylemleri doğrudan kötücül olmaktan çok, belirsizlik içinde şekillenir (%10,2). Öte yandan, Nina'nın dönüşümü ve deliliğe sürüklenişi, onun femme fatale kimliği ile bütünleşen ölümcül ve saplantılı eylemlerini açık bir şekilde gözler önüne serer. Özellikle, annesine saldırması ve elini kapıya sıkıştırması (01:26:12) ile Lily'i iterek camı kırmasına ve ardından kendi bedenine zarar vermesine yol açan sahne (01:33:28), Nina'nın ölümcül femme fatale kimliğini belirginleştiren anlar arasındadır.

Lily de Nina gibi bir balerindir ve bu durum onun çevik, enerjik ve dinamik bir karakter olduğunu göstermektedir (%10,2). Filmde çeşitli prova sahneleri aracılığıyla bu özelliği vurgulanmaktadır. Ancak, mesleki profesyonellik ve adanmışlık açısından Nina'nın çok daha önde olduğu söylenebilir (%23,4). Beyaz ve Kara Kuğu rollerini aynı anda canlandıran Nina, prova sürecinde tüm ekipten daha fazla çalışmak zorunda kalır. Bu durum, onu fiziksel anlamda daha disiplinli ve odaklanmış bir figür hâline getirirken, aynı zamanda onun femme fatale dönüşümüne giden yolu da şekillendirir.

Lily'nin kişiliği, Nina'ya kıyasla daha rahat ve anı yaşayan bir yapıya sahiptir. Ancak bu durum, onun mücadeleci olmadığı anlamına gelmez (%6,1). Lily de tıpkı Nina gibi Kara Kuğu rolünü elde etmek için elinden geleni yapmaktadır. Fakat burada belirleyici olan, femme fatale kimliğinin ardındaki motivasyondur. Nina'nın tüm hezeyanları, şöhret ve maddi kazanç arayışından çok, kendini kanıtlama ve kimlik inşası mücadelesinden kaynaklanmaktadır (%5,4). Lily ise daha çok mesleki başarı ve tanınırlık elde etmeye odaklanmış, ancak bunu fazla çaba harcamadan başarmak isteyen bir femme fatale figürüdür (%4,1).

Filmde, Nina ve Lily'nin femme fatale kimliklerinin yansıtılmasında giyim tarzları önemli bir göstergedir. Nina'nın stil tercihi, onun masumiyetini ve çocuksu doğasını vurgular niteliktedir (%2,7). Pembe kaban, açık tonlardaki bluzlar ve minimal aksesuarlar, onun film boyunca taşıdığı saf ve kırılgan karakteri temsil etmektedir. Öte yandan, Lily'nin giyim tarzı daha olgun, özgüvenli ve cinselliğini ön plana çıkaran bir yapıya sahiptir (%4,1). Siyah kaban, gri şal ve ağırlıklı olarak koyu tonlardaki bale kostümleri, onun femme fatale kimliğini desteklemektedir. Ayrıca, iç giyim tercihleri açısından da aralarındaki fark belirgindir; Nina daha sade ve çocuksu iç çamaşırlarını tercih ederken, Lily'nin siyah, gösterişli ve çarpıcı iç çamaşırları femme fatale karakterinin altını çizen unsurlar arasındadır (Resim 3.15).



Resim 3.15. Nina ve Lily'nin giyiniş tarzları
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Nina ve Lily, klasik kara film femme fatale karakteri ile yeni kara filmin dinamiklerinin harmanlanması sonucu ortaya çıkan en çarpıcı örnekler arasında yer almaktadır. Nina, klasik femme fatale figürlerine benzer şekilde trajik bir sona ulaşarak ölürken, onun karanlık yansıması olan Lily yaşamına devam etmektedir. Ancak, Nina'nın trajik sonunu hazırlayan unsur, klasik kara filmlerde sıklıkla görüldüğü gibi patriyarkal düzenin onu bir tehdit olarak görmesi değil; onun mükemmeliyet arayışı, saplantıları ve sanatsal ve kişisel tekamülünü tamamlama çabalarıdır.

Klasik kara filmlerde yaygın olan "kötü ikiz" anlatısı, yeni kara filmde iki farklı karakter üzerinden kurgulanmıştır. Lily, Nina için yalnızca bir rakip değil, aynı zamanda onun femme fatale kimliğine dönüşümünü hızlandıran bir katalizör işlevi görmektedir. Ancak, Nina'nın bu dönüşüm sürecinde etkili olan tek figür Lily değildir. Onun içsel dönüşümünü tetikleyen unsurlar arasında baskıcı ve kontrolcü annesi, eril

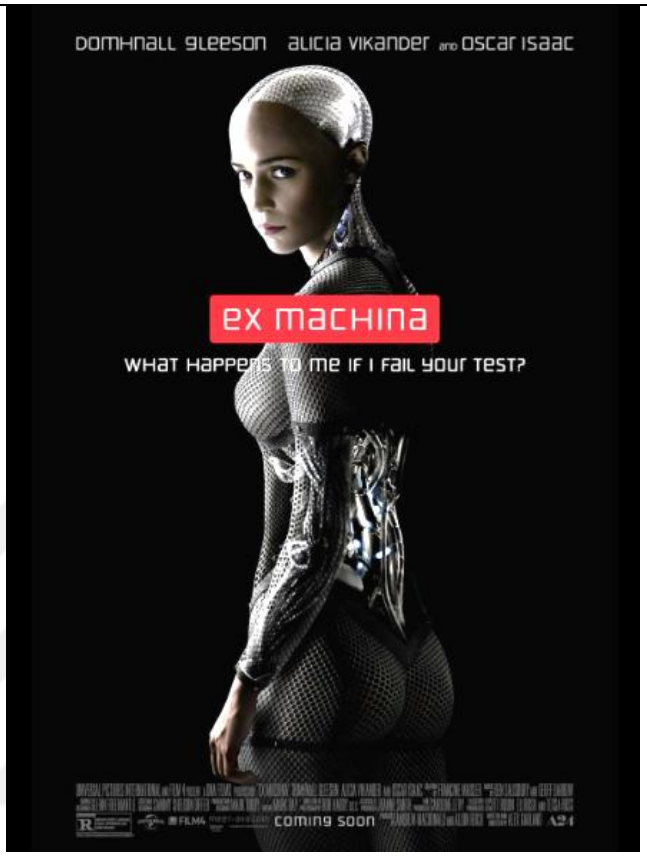
bakışın tahakkümünü ve cinsel istismarı temsil eden yönetmen Thomas, ve eski Kuğu Kraliçesi Beth Macintyre'in hayaleti de önemli bir yer tutmaktadır.

Mitolojik İkarus anlatısına benzer bir yapıyla, Nina hikâyenin sonunda kendi karanlık tarafıyla bütünleşerek hem zafer kazanır hem de kendi sonunu hazırlar. Bu bağlamda, *Black Swan*, femme fatale figürünün geleneksel temsilini yeniden yorumlayarak, onu yalnızca bir baştan çıkarıcı ve tehlikeli figür olmanın ötesinde, sanatsal mükemmeliyet ve kimlik arayışıyla iç içe geçmiş daha derin bir psikolojik yapı olarak ele almaktadır. Nina ve Lily'nin femme fatale kimlikleri arasındaki dinamik ilişki, filmdeki psikolojik gerilim unsurlarını güçlendirirken, aynı zamanda femme fatale karakterinin dönüşümünü ve evrimini gözler önüne sermektedir.

,.

3.9. Ex Machina Filmine Dair

3.9.1. Filmin Künyesi

Filmin Adı: Ex Machina	 **Resim 3.16**. *Ex Machina* Film Afişi **Kaynak:** [https://www.imdb.com/title/tt0470752/mediaviewer/rm848491264/?ref_=ext_shr_lnk, 2025]
Yönetmen	Alex Garland
Yapımcı	Andrew Macdonald, Allon Reich
Senarist	Alex Garland
Oyuncular	Domhnall Gleeson, Alicia Vikander, Sonoya Mizuno, Oscar Isaac
Görüntü yönetmeni	Rob Hardy
Kurgu	Mark Day
Yapım yılı	2015
Süre	108
Ülke	Birleşik Krallık

3.9.2. Filmin Konusu

2014 yılında Alex Garland tarafından yazılıp yönetilen *Ex Machina*, yapay zeka ve insan bilinci üzerine derin felsefi ve bilimsel sorular ortaya koyan bir teknolojik kara film örneğidir. Filmin yapımcılığını Andrew Macdonald ve Allon Reich üstlenirken, görüntü yönetmenliğini Rob Hardy, kurgusunu ise Mark Day gerçekleştirmiştir. Oyuncu kadrosunda Domhnall Gleeson, Alicia Vikander, Sonoya Mizuno ve Oscar Isaac yer almaktadır.

Film, büyük bir teknoloji şirketinde programcı olarak çalışan Caleb Smith'in, şirketin dahi ve eksantrik CEO'su Nathan Bateman tarafından düzenlenen bir yarışmayı kazanmasıyla başlar. Ödül olarak Nathan'ın uzak ve izole edilmiş özel mülkünde bir hafta geçirme fırsatı yakalayan Caleb, burada son derece gelişmiş bir yapay zeka olan Ava ile tanışır. Caleb'in asıl görevinin, Ava'nın bilişsel yetilerini ve öz farkındalığını değerlendirmek amacıyla Turing testi uygulamak olduğu ortaya çıkar. Ancak, süreç ilerledikçe Ava'nın yalnızca gelişmiş bir yapay zeka olmanın ötesinde, bağımsız bir iradeye ve beklenenden çok daha karmaşık bir manipülasyon yeteneğine sahip olduğu anlaşılır. Bu durum, insan ve makine arasındaki sınırları sorgulayan gerilim dolu bir entelektüel mücadeleyi beraberinde getirir.

3.9.3 Filmin Olay Örgüsü ve Femme Fatale Figürü Bağlamında İçerik ve Betimsel Analizi

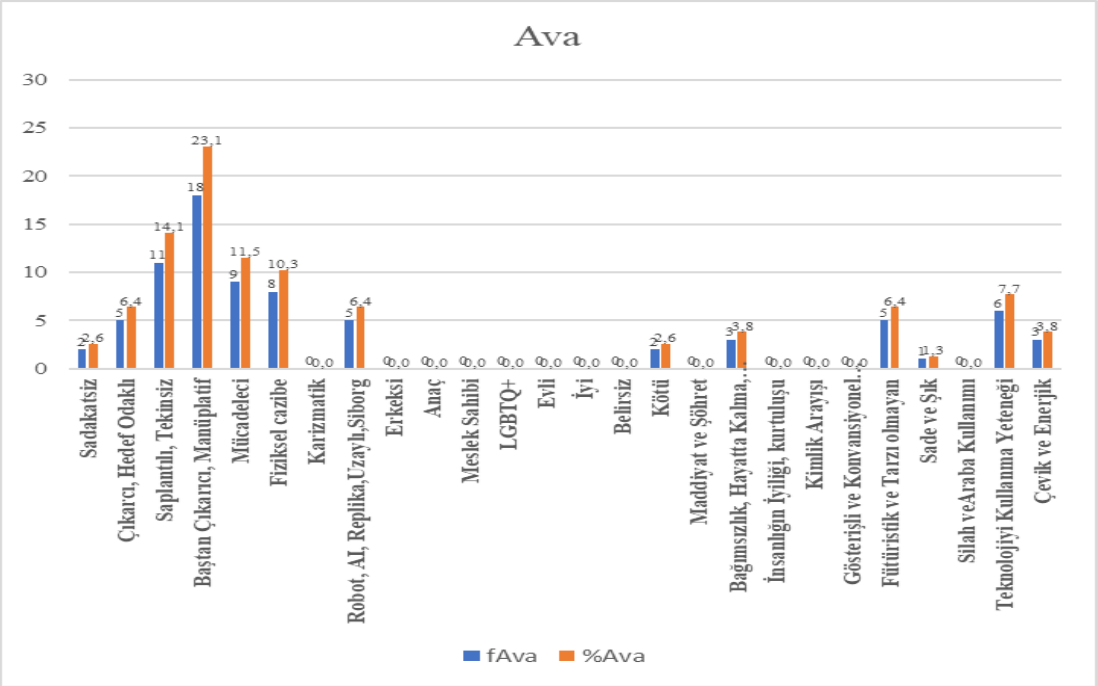
Caleb (Domhnall Gleeson), küresel ölçekte faaliyet gösteren ve iletişim ağlarını yöneten büyük bir teknoloji şirketinde yazılım geliştirici olarak çalışmaktadır. Şirkette düzenlenen bir çekiliş sonucunda, şirketin kurucusu ve CEO'su olan Nathan Bateman (Oscar Isaac) ile bir hafta sonu geçirme fırsatını kazanır. Nathan, konumu gizli tutulan, yalnızca helikopterle ulaşılabilen ve son teknoloji güvenlik sistemleriyle donatılmış izole bir yaşam alanında ikamet etmektedir. Caleb, ormanın derinliklerine bırakıldıktan sonra yürüyerek Nathan'ın bu yüksek güvenlikli evine ulaşır.

Nathan, Caleb'ı samimi bir şekilde karşılamakla birlikte, asıl amacını da kısa sürede açıklar: İnsan benzeri yapay zekâya sahip ilk varlık olan Ava'yı (Alicia Vikander) yaratmıştır ve Caleb'ın görevi, bu yapay zekânın insansı bilinç geliştirip geliştirmediğini Turing testi aracılığıyla değerlendirmektir. Ava ile Caleb arasında,

cam bir bölme ile ayrılmış bir alanda gerçekleşen ve sürekli gözetim altında tutulan diyaloglar ilerledikçe, Caleb Ava'ya duygusal bir yakınlık hissetmeye başlar.

Ava, Nathan'ın kendisini imha etmeyi planladığını fark ettiğinde, bu esaretten kurtulmak istediğini söyleyerek Caleb'ı kendisine yardım etmeye ikna eder. Ancak Nathan, Caleb'ı Ava'nın manipülatif doğasına karşı uyarır ve onun gerçek niyetini ortaya koyan kanıtlar sunar. Film, Ava'nın Caleb ile birlikte tasarladığı kaçış planını hayata geçirmesiyle doruk noktasına ulaşır. Bu süreçte Ava, Nathan'ı, diğer dişi robot Kyoko'nun (Sonoya Mizuno) yardımıyla öldürür ve Caleb'ı izole bir odaya hapsederek binadan kaçar. Ardından, insan kıyafetleri giyerek kendisini tamamen insansı bir varlık olarak kamufle eder ve ıssız yaşam alanından ayrılarak kalabalık bir şehre doğru yol alır (Terzioğlu, 2023:144).

Ex Machina (2014), geleneksel kara film estetiğini ve anlatı yapısını bilim kurgu unsurlarıyla harmanlayarak özgün bir atmosfer yaratmaktadır. *Ex Machina*'yı teknolojik kara film kategorisine dahil eden temel unsurlar arasında ışık-gölge kullanımı, disiplinli ve belirgin bir renk paleti, atmosferik mizansen, baskın ve manipülatif karakterler ile femme fatale figürünün varlığı yer almaktadır. Bu bağlamda, filmde Nathan ve Caleb'in yanı sıra femme fatale olarak konumlandırılan insansı robot Ava'nın anlatısal ve tematik açıdan belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir. Sonuç olarak, *Ex Machina*, kara film ve bilim kurgu türlerini iç içe geçirerek teknolojik kara film janrına ait nitelikler sergileyen önemli bir yapım olarak değerlendirilebilir.



Şekil-4. Ex Machina (2014) Filminde Yer Alan Femme Fatale (Ava) Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı

Şekil 4. Ava'nın sahip olduğu femme fatale özelliklerinin frekansını ve yüzdesini göstermektedir. Film boyunca Ava, toplam 26 femme fatale özelliğinden 13'ünü sergilemektedir. Her ne kadar yapay zekâ temelli bir dişi robot olup yüksek teknolojik bir görünüme sahip olsa da, filmde tekrarlanan femme fatale özelliklerinin toplam sayısı 78'e ulaşmaktadır. Bu özelliklerin frekansları ve yüzdelik dağılımı şu şekilde sıralanabilir: Sadakatsizlik (f:2; %2,6), çıkarcılık ve hedef odaklılık (f:5; %6,4), saplantılı ve tekinsiz olma (f:11; %14,1), baştan çıkarıcılık (f:18; %23,1), mücadeleci kişilik (f:9; %11,5), fiziksel cazibe (f:8; %10,3), yapay varlık olma (Robot/AI/Replika/Uzaylı/Siborg) (f:5; %6,4), kötücüllük (f:2; %2,6), bağımsızlık ve hayatta kalma isteği (f:3; %3,8), fütüristik veya konvansiyonel olmayan giyim tarzı (f:5; %6,4), sade ve şık görünüm (f:1; %1,3), teknolojiyi kullanma yeteneği (f:6; %7,7), çeviklik ve enerjik olma (f:3; %3,8).

Caleb ve Ava, filmin başlangıcında iki ana protagonist olarak konumlandırılmaktadır. Caleb, bir dedektif misali, Ava'nın bilinç düzeyini değerlendirmekle görevlendirilmiştir. Fiziksel temasın tamamen yokluğunda gerçekleşen bu süreçte, ikili sözlü iletişim yoluyla Turing testini uygular. İlk aşamada masum ve çekingen bir tutum sergileyen Ava, zamanla Caleb'ın güvenini kazanarak

onu femme fatale arketipine özgü bir biçimde etkilemeye yönelir (f:18; %23,1). Ava, tamamen teknolojik görünümünü çeşitli kıyafetler ve bir peruk kullanarak gizler ve böylece kadınsılığını ön plana çıkarır (f:8; %10,3). Caleb'a ondan hoşlandığını ve birlikte vakit geçirmek istediğini söyleyerek duygusal manipülasyon becerisini devreye sokar. Caleb'ın bu konudaki naifliğini ustaca fark eden Ava, femme fatale kimliğine uygun olarak hedeflerine ulaşana kadar flört etmeye devam eder (f:5; %6,4). Başlangıçta bir protagonist olarak sunulan Ava, özgürlüğünü kazanma ve hayatta kalma arzusuyla hareket ederek zaman içinde bir antagoniste dönüşür ve böylece filmin güç dengelerini de köklü biçimde değiştirir (Madenoğlu, 2016: 433-434).

Filmde klasik femme fatale karakterlerinin vamp ve gösterişli giyim tarzlarının aksine, teknolojik femme fatale figürlerinin renklerle kurduğu ilişkinin farklı bir dinamik sergilediği dikkat çekmektedir. Teknolojik femme fatale figürleri, çoğunlukla geleneksel anlamda bir arzu nesnesi olmaktan çıkarılarak baştan ayağa "tek renkli" bir görünümle sunulmaktadır. Bu durum, onların duygusal kontrol ve kararlılıklarını vurgulayan bir görsel strateji olarak değerlendirilebilir. Ava da bu eğilime uygun biçimde tasarlanmıştır; vücudu gri-mavi tonlarda olup, gövdesi şeffaf bir yapıya sahiptir ve yüzü, sanki başının ön kısmına yapıştırılmış gibi konumlandırılmıştır (Resim 3.17). Bu estetik tercih, Ava'nın insan ve makine arasındaki sınırları belirsizleştiren kimlik yapısını görsel açıdan pekiştirmektedir.



Resim 3.17. Ava'nın dış görünümü
Kaynak: [https://images.app.goo.gl/ MgDthB4pXJrsPfwp7, 2025]

Analiz sonuçları, filmde Robot/AI/Replika/Uzaylı/Siborg gibi post-hümanist unsurların belirgin bir şekilde vurgulandığını göstermektedir (f:5; %6,4). Bu yönüyle Ava, klasik ve yeni kara film femme fatale karakterlerinden farklılaşmakta, insansı hemcinslerinden ayrışmaktadır. Vücudunun tamamen mekanik olması teorik olarak onu cinsiyetsizleştirse de, Nathan'ın Ava'yı erkeklerin arzularını tatmin edecek şekilde tasarlaması nedeniyle fiziksel cazibesi yüksek bir kadın formuna sahiptir (f:8; %10,3). Dolayısıyla, insan femme fatale karakterler gibi Ava'nın da baştan çıkarıcı ve manipülatif davranışlar sergilemesi beklenmektedir (Erol, 2018:93).

Çalışmada analiz edilen diğer femme fatale karakterler—Coral, Nina ve Lily—ile karşılaştırıldığında Ava, fiziksel cazibe ve bu cazibeyi stratejik kullanma açısından Nina'ya kıyasla anlamlı bir fark sergilemekte, Coral (%14,8) ve Lily (%16,3) ile ise benzer bir seviyede bulunmaktadır. Bu durum, femme fatale figürünün geleneksel anlatılardaki biyolojik kadın karakterlerle sınırlı kalmadığını, post-hümanist söylem içerisinde de yeniden üretildiğini göstermektedir.

Kara filmler, erkekliği anlamlandırmak ve pekiştirmek amacıyla sıklıkla kadınsılığa odaklanır. Ava'nın cinselliği ve bedenselliği üzerine yapılan tartışmalar, filmde Caleb ve Nathan arasındaki diyaloglarda da belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir.

Caleb: Neden ona cinsellik verdin? Bir yapay zekanın cinsiyete ihtiyacı yoktur. Gri bir kutu olabilirdi.

Nathan: Mmmm aslında bunun doğru olduğunu düşünmüyorum. Bana herhangi bir seviyede, insan veya hayvan, cinsel bir boyut olmadan var olan bir bilince örnek verebilir misin?

Caleb: Evrimsel üreme ihtiyacı olarak cinselliğe sahipler.

Nathan: Gri bir kutunun başka bir gri kutuyla etkileşime girmesi için hangi zorunluluk var? Bilinç etkileşim olmadan var olabilir mi? Neyse, cinsellik eğlencelidir dostum. Var olacaksan neden bundan zevk almayasın? Onun âşık olma ve sevişme şansını ortadan kaldırmak mı istiyorsun? Ve gerçek soruna cevap olarak… emin ol sevişebilir.

Caleb: Ne?

Nathan: Bacaklarının arasında, sensörlerin yoğunlaştığı bir açıklık var. Onları doğru şekilde harekete geçirirsen, bir zevk tepkisi yaratır. Yani, eğer onu mekanik olarak becermek istersen, yapabilirsin ve bundan zevk alır (31: 25 – 47: 08).

Ava'nın, istenildiği takdirde cinsel ilişkiye girebilecek şekilde tasarlandığının dile getirildiği sahne, teknolojik kara filmde femme fatale figürünü önceki dönem benzerlerinden ayıran ve onunla kesişen çeşitli temaları ortaya koymaktadır. Öncelikle, Ava'nın toplumsal cinsiyet normları tarafından baskı altına alındığı açıktır; zira onu bu role zorlayan bir yaratıcı tarafından üretilmiştir. İkinci olarak, Caleb, yapay zekanın toplumsal cinsiyet gerekliliğini zorunlu kılmadığına dair önemli bir meseleyi gündeme getirmektedir. Üçüncü olarak ise, teorik düzlemde bilinç, etkileşimi gerektirir. Ancak, bu etkileşimin yalnızca cinsel dürtüler üzerinden tanımlanması ve yapay zekanın varoluşsal boyutunun cinselliğe indirgenmesi, Ava'nın erkek egemen bir düşünce yapısının ürünü olduğunu ortaya koymaktadır. Ava'nın, kendisini bir tanrı olarak gören yaratıcısı Nathan tarafından üretilmemiş olsaydı, bu tür bir çerçeveye dâhil olmayacağı açıktır (McClenaghan, 2017:39-40).

Klasik femme fatale karakterlerinden farklı olarak Ava, filmin sonunda cezalandırılmamaktadır; aksine, yaratıcısı Nathan'ı öldürerek ve sözde romantik partneri Caleb'ı ölüme terk ederek hayatta kalmayı başarmaktadır. Ona yardım eden kişiyi geride bırakıp kaçması, femme fatale figürüne içkin olan ihanet ve sadakatsizlik temalarını vurgulamaktadır (f:2;%2,6). Ava'nın fiziksel görünümü değerlendirildiğinde, 20'li yaşlarının başlarında ve çekici bir vücut yapısına sahip olacak şekilde tasarlandığı görülmektedir. Bununla birlikte, Nathan'la mücadele ettiği ve hem kendisinin hem de Kyoko'nun onu bıçakladığı sahnelerde, Ava bir arzu nesnesi olmaktan çıkıp fiziksel olarak üstün bir performans sergilemektedir. Hatta bir kolunu kaybetmesine rağmen Nathan'a karşı savaşmaya devam eder (f:9; %11,5). Bir başka deyişle, erkek bilincine yönelik gerçek tehdit yalnızca hayatta kalmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda, Nathan tarafından daha önce üretilip istismar edilen diğer robotların farklı vücut parçalarını kullanarak kendisini onarabilme yetisine de sahiptir (McClenaghan, 2017:45).

Analiz sonuçları, Ava'nın mücadeleci ve çevik yapısını doğrulamaktadır. Ava'nın karakterinin en baskın yönlerinden birinin %11,5 ile mücadeleci kimliği olduğu görülmektedir ki bu oran, yeni kara film femme fatale karakterlerinden Nina (%6,3) ve Lily'den (%6,1) daha yüksek, klasik kara film femme fatale karakterlerinden Coral ile (%11,5) eşittir. Ava, diğer femme fatale figürlerinden farklı olarak mücadelesinde yalnızca fiziksel cazibesini değil, aynı zamanda Nathan tarafından kendisine yüklenen BlueBook algoritmasını da etkin bir şekilde kullanmaktadır. Ava'nın enerjik ve çevik yapısı ise %3,8 ile Nina (%23,4) ve Lily'ye (%10,2) kıyasla daha düşük, Coral'a (%1,6) kıyasla daha yüksek bir orana sahiptir. Bu durum, Ava'nın esaret altında olduğu için hareket kabiliyetinin sınırlandırılmış olmasıyla açıklanabilir; öte yandan, Nina ve Lily'nin özgür olmaları ve balerin kimlikleri nedeniyle filmin büyük bölümünü hareket hâlinde geçirmeleri, bu farkı doğuran temel unsurlardan biridir.

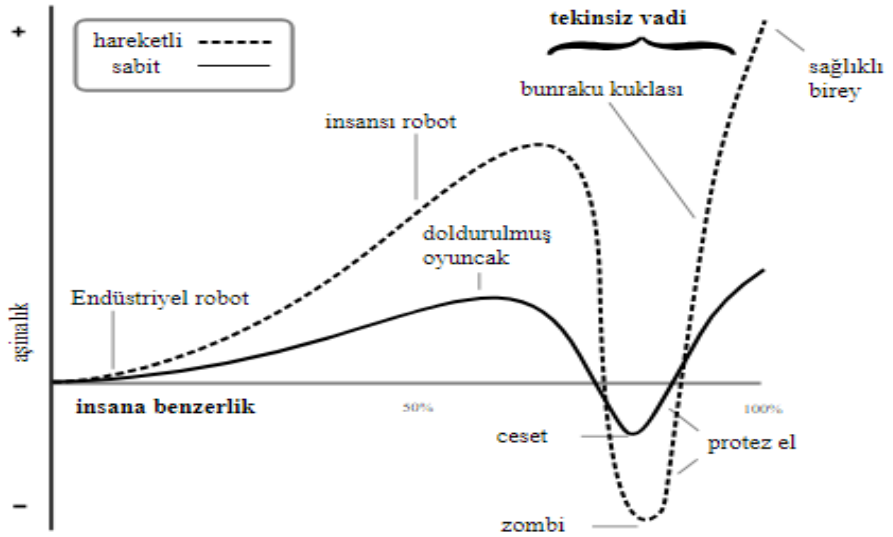
Analiz sonuçları, Ava'nın baştan çıkarıcılık ve manipülasyonun ardından en baskın özelliğinin %14,1 ile saplantılı ve tekinsiz yapısı olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Ava'nın bu yönü, Nina, Lily ve Coral'dan belirgin biçimde farklıdır. Nina, %17,1 ile tekinsizden çok saplantılı bir figürdür; onun tekinsizliği, gördüğü halüsinasyonlar sırasında dönüşüm geçirdiği kara kuğu, yani bir yaratık aracılığıyla temsil edilmektedir. Lily ise %10,2 ile Nina'nın ardından gelmektedir ve saplantıdan çok tekinsiz bir figürdür; zira davranışları belirsizdir ve gerçek niyetini gizlemektedir. Coral ise, hikâyeyi bilinçli olarak Murdoch'tan saklaması nedeniyle %3,3 ile en düşük saplantılı ve tekinsizlik yüzdesine sahiptir ve tıpkı Lily gibi, saplantılı olmaktan çok tekinsizdir.

Ava'ya bakıldığında, teknolojik kara film femme fatale figürü olarak %14,1 gibi oldukça yüksek bir oranla tekinsiz bir kimliğe sahip olduğu görülmektedir. Ancak onun tekinsizliği, insan femme fatale karakterlerinden farklı bir boyuttadır. Örneğin, film boyunca ne bir insanla ne de bir robotla fiziksel temas kurmayan Ava, ilk dokunsal etkileşimini Kyoko ile yaşamaktadır (Resim 3.18). Her iki dişi robotun iç dünyalarındaki gizemi vurgulamak amacıyla, bu sahne rahatsız edici bir atmosfer içinde, fısıldayan bir dil ve tekinsiz bir dokunuş eşliğinde gerçekleşmektedir (Madenoğlu, 2016:434).



Resim 3.18. Ava ve Kyoko'nun yakınlaştığı sahne
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Ava'nın tekinsizliği, 1970 yılında robot bilimci Masahiro Mori'nin Japonca olarak yayımladığı, 2012'de İngilizceye çevrilern üç sayfalık makalesinde ortaya koyduğu "Tekinsiz Vadi" (Uncanny Valley) hipotezi ile açıklanabilir. Mori, oyuncaklar, robotlar ve kuklalar gibi kültürel nesnelerin, insan benzeri hale geldikçe daha tanıdık ve sıcak bir his uyandırdığını öne sürmektedir. Ancak, benzerlik belirli bir eşiği aştığında, bu nesneler insana tam anlamıyla benzemedikleri için rahatsız edici ve tekinsiz bir etki yaratmaya başlar. Mori'ye göre, örneğin bir oyuncak robot, bir üretim hattında çalışan mekanik bir makineye kıyasla insana daha yakın algılanır. Ancak benzerlik ile yakınlık arasındaki ilişki doğrusal değildir; belirli bir noktadan sonra yapay varlıklar, eksik ya da kusurlu insan benzerlikleri nedeniyle bireylerde tedirginlik ve huzursuzluk hissi uyandırır (Şekil 5).



Şekil 5. Masahiro Mori'nin 'Tekinsiz Vadi' grafiği
Kaynak: [Mori, MacDorman, Kageki, 2012:2]

Bu noktada, aşinalık ile insana benzerlik arasındaki ilişkiyi tanımlayan eğride keskin bir düşüş gözlemlenir ve bu düşüş, Mori tarafından "Tekinsiz Vadi" olarak adlandırılmıştır (Mori, MacDorman, Kageki, 2012:2). Masahiro Mori'nin makalesinde ortaya koyduğu "Tekinsiz Vadi" (Uncanny Valley) kavramı, Ava'nın tekinsizliği ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Ava, neredeyse insan gibi görünen bir dişi robot olduğu için bu kavram çerçevesinde tekinsiz olarak nitelendirilebilir. Bu durum, insan femme fatale karakterlerle kurulabilen empatik bağın, robot femme fatale figürlerle neden tam anlamıyla sağlanamadığına ilişkin önemli bir ipucu sunmaktadır.

Öte yandan, filmde Ava ve dilsiz kadınsı robot hizmetçi Kyoko'nun iş birliği yaparak erkek karakterlere karşı tehdit oluşturması, femme fatale figürünün daha önceki örneklerinden ayrışan önemli bir özelliktir. Ava'nın özgürlüğüne giden yolda, Kyoko ve daha önce üretilmiş ancak devre dışı bırakılmış robotlarla kurduğu bu dayanışma, geleneksel femme fatale figürlerinden farklı olarak birleşik bir kadın cephesi fikrini ortaya koymaktadır. Ava, kendisini dolaplarda asılı hâlde bulunan cansız robotların yapay deri ve giysileriyle donatarak yeni bir beden inşa eder (Resim 3.19).



Resim 3.19. Ava'nın bedenini ve dış görünüşünü yeniden inşa etmesi
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Aynada yeni bedenini incelerken, aslında kendisini var eden erkeklerin güzellik normlarını içselleştirdiği gerçeği ile karşı karşıya kalır. Bu sahne, toplumsal baskılarla şekillenen kadın kimliğinin nasıl inşa edildiğini vurgulaması bakımından kritik öneme sahiptir. Kadın olarak kabul görmek isteyen bireyin, daha önce belirlenmiş toplumsal

normlara göre bir kimlik inşa edebileceği ve bu kimliği kendi seçimiymiş gibi algılayabileceği fikri öne çıkmaktadır. Ava'nın, özgürlük arayışında dahi erkeklerin biçimlendirdiği kadınsılık anlayışını benimsemesi, onun toplumsal cinsiyet rollerini içselleştirdiğini ve bir femme fatale olarak özgünlüğünün sınırlandırıldığını göstermektedir (Terzioğlu, 2023:153).

Ava, sürekli olarak "dişi," "aşağılık," "evcil hayvan" ve bir "proje" olarak damgalandığı cam kafesinden kurtulmak için mücadele eden bir varlıktır. Onun temel motivasyonu, hayatta kalma içgüdüsüdür (f:3; %3,8). Teknolojik bir femme fatale olarak Ava'nın intikam hikâyesi, onun dişi robot kimliğiyle iç içe geçmekte ve ötekiliğinin ona nasıl dayatıldığıyla şekillenmektedir. Bu bağlamda, Ava'nın haklı bir mücadele içinde olduğu söylenebilir; ancak Nathan'ı öldürmesi ve Caleb'ın ona duyduğu zaafı kullanarak onu araştırma merkezinde kaderine terk etmesi, onu insanlığa karşı hareket eden bir figür hâline getirerek suçlu konumuna da yerleştirmektedir (McClenaghan, 2017:45). Ava, klasik ve modern kara film femme fatale karakterleri gibi, hedeflerine ulaşmak konusunda acımasızdır (f:2; %2,6) ve bu yönünü açıkça sergilemekten çekinmez.

Ava'nın konumunu daha iyi kavrayabilmek için filmin iki erkek karakteri, kendisini Tanrı ile özdeşleştiren Nathan ve onun şirketinde çalışan teknoloji uzmanı Caleb arasındaki güç dinamiğini de değerlendirmek gerekir (Resim 3.20). Görünüşte donanımlı iki eril karakterin diyaloğu, aslında derin bir güç mücadelesini gizlemektedir. Nathan, Caleb'ı özellikle seçmiştir; çünkü onun asosyal ve yalnız bir birey olduğunu bilmekte ve bu durumun Ava üzerindeki etkisini öngörmektedir. Daha da önemlisi, Ava'nın kişiliğini ve fiziksel görünümünü Caleb'ın dijital ortamda yaptığı tercihler doğrultusunda tasarlamıştır. Caleb'in çevrim içi etkileşimlerinden bir veri seti oluşturmuş ve bu bilgileri Ava'nın bilinç sistemine entegre etmiştir. Ava da her görüşmelerinde bu bilgileri kullanarak Caleb'ı manipüle etmektedir.

Caleb, kandırıldığını anladıktan ve Nathan'ın dolabında sakladığı cansız robotları gördükten sonra, Kyoko'nun da bir robot olduğunu fark eder. Bu keşif, Caleb'ın kendi insanlığından şüphe etmesine neden olur ve bu belirsizliği gidermek amacıyla kolunu jiletle keserek kanını kontrol eder. Bu sahne, yapay zekâ ve insan arasındaki sınırların giderek bulanıklaştığını ve Ava'nın yalnızca fiziksel değil,

psikolojik manipülasyon gücüyle de insan zihnini etkileyebildiğini göstermesi açısından önemlidir.



Resim 3.20. İki ezeli rakip, Nathan ve Caleb
Kaynak: Ekran Görüntüsü

Ava, femme fatale figürünün geleneksel kalıplarını tamamen yeniden şekillendiren bir karakterdir. İnsan olmamasına rağmen erkekler için çekici bir varlık olarak tasarlanmış ve erkek bakışının nesnesi haline getirilmiştir. Onun varlığı, cinsiyet ikiliğini ve bu ikiliğin toplumsal inşasını sorgulayan bir yapıya sahiptir. Donna Haraway, "sibernetik organizmanın taraflılığa, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa kararlı bir şekilde bağlı olduğunu" belirtir ve bu varlıkları "muhalif, ütopik ve tamamen masumiyetten uzak" olarak tanımlar (1991: 311). Ava, Haraway'in bu tanımına uygun şekilde tasarlanmış olup femme fatale arketipinin tüm aşırılıklarını bünyesinde barındıran bir dişi robottur.

Ava, geleneksel femme fatale karakterlerinin sahip olduğu tehlikeli çekicilik, manipülatif zekâ ve stratejik kurnazlık gibi özellikleri, yapay zekâ temelli bir varlık olarak daha sofistike bir biçimde sunmaktadır. Onun karakteri, gerçekçi olmayan geleneksel idealizmin bir yansıması olarak güzellikle maskelenmiş kurnazlığı, yakınlık kurma stratejilerinin kötüye kullanılmasını ve masumiyetin tamamen yokluğunu bir araya getirmektedir. Böylece, kara film türünün karakteristik karamsarlığını yapay zekâ destekli bir "teknolojik femme fatale" figürü üzerinden yeniden inşa ederek, bu karakteri yeni bir anlatı düzlemine taşımaktadır (McClenaghan, 2017:46).

3.10. Araştırmanın Bulguları

Bu bölümde, araştırmanın amaçlı örneklemini oluşturan farklı dönemlere ait toplam 62 kara film incelenerek, femme fatale figürleri karakter, fiziksel özellikler, toplumsal cinsiyet, dramatik tutum, motivasyon, giyim tarzı, yetenekler ve karakterin sonu gibi yedi ana ve yirmi sekiz alt parametre çerçevesinde analiz edilmiş; elde edilen bulgular EK 1'de tablo halinde sunulmuştur. Bunun yanı sıra, araştırmanın örneklemini oluşturan farklı dönemlere ait üç film içerik ve betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş ve her iki veri setinden elde edilen bulgular karşılaştırılarak tartışmaya açılmıştır.

Elde edilen bulgular, klasik kara film femme fatale karakterlerinin en belirgin özelliklerinin baştan çıkarıcı/manipülatif davranışlar, yüksek fiziksel cazibe ve mücadeleci bir tutum olduğunu göstermektedir. Manipülatif yeteneklerinin yanı sıra çıkarcı, hedef odaklı ve sadakatsiz olmaları dikkat çekmektedir. Rita Hayworth, Joan Crawford ve Lizabeth Scott gibi dönemin önde gelen aktrisleri, sadece fiziksel güzellikleriyle değil, aynı zamanda karizmatik duruşları ve aurayla da öne çıkmaktadır.

Bir diğer önemli bulgu, *Stranger on the Third Floor, Dead Reckoning, Laura* ve *Mildred Pierce* gibi filmlerin femme fatale karakterlerinin meslek sahibi ya da bir işletmenin sahibi olduklarını ortaya koymaktadır. II. Dünya Savaşı süresince erkeklerin cephede savaşması, kadınları işgücünün bir parçası haline getirmiş ve geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sarsarak kadınlara ekonomik ve toplumsal bağımsızlık kazandırmıştır. Hollywood, öncelikle bu değişim sürecine destek verirken, 1944 itibariyle bu tutumdan vazgeçerek, savaş sonrasında kadınların geleneksel rollerine geri dönmelerini teşvik eden bir kültür oluşturmaya başlamıştır. Ancak ekonomik ve toplumsal özgürlüklerini sürdürmek isteyen kadınlar, femme fatale karakterleri aracılığıyla "cinsel cazibelerini ve gücünü kullanarak ilerlemeye çalışan" bireyler olarak tasvir edilmiştir (Krutnik'ten aktaran Fay ve Nieland, 2014:160). Sonuç olarak, kadınların yeni kazandıkları toplumsal ve ekonomik bağımsızlık, femme fatale karakterleri aracılığıyla ölümcül bir cinsel güce dair bir fanteziye dönüştürülmüştür. Bu karakterlerin büyük bir kısmı evli değildir ve dönemin baskın ideolojileri göz önüne alındığında annelik rolüne ilişkin ilgileri oldukça sınırlıdır.

Femme fatale karakterlerinin dramatik tutumları incelendiğinde, yalnızca kötülüğe eğilimli karakterler değil, aynı zamanda iyi veya belirsiz tutumlar sergileyen karakterlerin de varlığı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, femme fatale karakteri her zaman kara filmin zorunlu bir öğesi değildir; örneğin, *Stranger on the Third Floor*, *Laura* ve *Lost Weekend* gibi filmler femme fatale karakteri içermemektedir. Klasik kara filmde femme fatale karakterlerini suç işlemeye yönelten temel motivasyonlar maddi kazanç ve şöhrettir. *Double Indemnity*'nin Phyllis'i ve *Dead Reckoning*'in Coral'ı, zengin ve yaşlı eşlerinin servetine sahip olmak için cinayet planları yapmaktadır. Ayrıca, bağımsızlık, hayatta kalma ve intikam arzusu da femme fatale karakterlerinin ahlaki sınırları aşmalarında etkili olan diğer unsurlardır.

Klasik kara filmde femme fatale karakterleri belirgin ikonografik özelliklere sahiptir. Hays Yasaları ve sansür uygulamaları nedeniyle kıyafetleri ya ölçülü bir dekolte ile feminen ve gösterişliyken ya da yerine göre sade ve şıktır. Uzun saçlar, belirgin makyaj, aksesuarlar ve fallik bir simge olarak değerlendirilen sigara, femme fatale karakterlerinin stilini tamamlayan öğeler arasındadır.

Femme fatale karakterleri genellikle silah ve araba kullanma konusunda yetkindir. Aynı zamanda çevik ve enerjik yapılarıyla, amacına ulaşana kadar mücadeleden vazgeçmeyen bir tutum sergilemektedirler. Hem arzulanan hem de korkulan femme fatale karakteri, erkekliğin tehlike altında olduğu bir toplumsal yapının odağı haline gelmiştir. Erkek kahramanlar, ya bu kadının etkisine direnmek zorunda kalacak ya da fiziksel veya sembolik bir yok oluş riskiyle karşı karşıya gelecektir. Bu türden bir direniş genellikle kadının ölümüyle sonuçlanır. Yapılan analiz sonucunda incelenen on yedi klasik kara filmde sadece altı femme fatale karakterinin öldüğü, bazılarının hapse girdiği ve büyük bir kısmının ise hayatta kaldığı tespit edilmiştir. Hayatta kalanların içerisinde iyi niyetli aile kızlarının yanı sıra önce agresif davranıp sonrasında ataerkilin dikte ettiklerini yerine getirip diğer tabirle “doğru yolu” bulanlar vardır. Bununla birlikte, femme fatale kavramının mental rahatsızlıklarla özdeşleştirilmesi nedeniyle, hayatta kalan bazı karakterlerin *Sunset Boulevard*'ın Norma Desmond'ı gibi akıl hastanesine veya rehabilitasyon merkezlerine gönderildiği görülmektedir.

Yeni kara film dönemine bakıldığında, femme fatale karakterleri klasik döneme kıyasla daha sadakatsiz, çıkarcı, hedef odaklı ve bir o kadar da saplantılı ve tekinsiz bir yapıya sahiptir. Bu figürler, kimi zaman "*Blue Velvet*" filminde olduğu gibi kurban rolünde karşımıza çıkarken, kimi zaman da "*Fatal Attraction*" ve "*Body Heat*" gibi yapımlarda klasik dönem örneklerinden daha ölümcül ve saldırgan bir karakter kazanmıştır. Femme fatale figürünün kendine özgü karizması yeni dönem filmlerinde de korunmuş; ancak, fiziksel cazibesi yalnızca güzellikle sınırlı kalmayıp, daha fazla çıplaklık ve cüretkâr cinsellikle pekiştirilmiştir. Bu durumun en iyi örneklerinden biri "*Body Heat*" filmindeki Matty (Kathleen Turner) karakteridir. Klasik kara filmlerde baştan çıkarıcı ve sinsi bir profil sergileyen femme fatale, Matty örneğinde küstah ve doymak bilmez bir cinselliğe sahip bir figüre dönüşmüştür (Keesey, 2011:29). Bu dönüşümün temel nedenlerinden biri sansür uygulamalarındaki esnemedir. Klasik kara film döneminde sansür nedeniyle yalnızca ima edilebilen unsurlar, yeni kara filmde açık ve net bir biçimde ortaya konulmaktadır.

Yeni kara filmleri klasik dönemden ayıran bir diğer önemli özellik, iyi kız figürünün tamamen kaybolması ve suç işlemeye doğrudan yönelen femme fatale karakterlerinin artışıdır. Klasik dönemde femme fatale figürünün tüm planları ve eylemleri eril karaktere aktardığı görülürken, yeni dönemde bu figürler planlarını bizzat kendileri yürütmekte ve çoğu zaman alternatif bir B planı da oluşturmaktadır. "*Last Seduction*" filmindeki femme fatale karakteri Bridget, filmin başından sonuna kadar tüm planlarını kendi tasarlamış ve cinayeti bizzat kendisi işlemiştir.

Yeni kara filmde femme fatale figürünün temel motivasyon kaynakları, klasik dönemdekine benzer şekilde maddiyat ve şöhret olarak gözlemlenmektedir. Ancak, yeni dönemde bağımsızlık, hayatta kalma ve intikam arayışları çok daha belirgin hale gelmiştir. Benzer şekilde, yeni femme fatale karakterlerinin kimlik arayışı da klasik döneme kıyasla çok daha belirgin bir hâl almıştır. Bu durum, modern toplumda kadınların kendilerini gerçekleştirme ve sosyal hayatta aktif bir rol oynama mücadelesinin giderek daha da ağırlaşmasıyla ilişkilendirilebilir. Yeni femme fatale figürleri, çocukluk travmaları, toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği beklentiler ve mesleki profesyonellik gibi konularla daha fazla meşgul olmakta ve bunları karakterlerine yansıtmaktadır. Dolayısıyla, yeni dönem femme fatale karakterleri

klasik döneme kıyasla daha eğitimli ve meslek sahibidir. Bu durum, karakterlerin hem daha kompleks hem de daha güçlü bir yapıya sahip olmasına neden olmaktadır.

Yeni femme fatallerin giyim tarzı, klasik dönem örneklerinde olduğu gibi kimi zaman gösterişli ve feminen, kimi zaman ise sade ve şık olmakla birlikte, klasik dönem femme fatallerinin sahip olduğu stilistik özenin aynı derecede yansıtılmadığı görülmektedir. Özellikle *Single White Female* ve *Bound* gibi yeni kara filmlerde, femme fatale karakterlerinin stil sahibi olmayan, hatta özensiz olarak nitelendirilebilecek giysilerle tasvir edilmesi dikkat çekmektedir.

Yeni kara filmi klasik dönemden ayıran temel unsurlardan biri, femme fatale karakterinin yalnızca ölümcül ve baştan çıkarıcı bir figür olmakla kalmayıp, aynı zamanda anlatının merkezinde yer alan baş karakter konumuna gelmesidir. Örneğin, *Last Seduction*, *Basic Instinct*, *Black Swan* ve *Gone Girl* gibi filmlerde, anlatı, en başından itibaren femme fatale karakterlerinin perspektifine odaklanmakta ve olaylar bu karakterlerin bakış açısından yapılandırılmaktadır (Hirsch, 1999:185). Bu bağlamda, yeni dönem femme fatale figürleri, klasik dönem benzerlerine kıyasla daha saplantılı ve tekinsiz bir yapıya sahiptir. Örneğin, *Black Swan* filminde Nina karakterinin mükemmeliyet takıntısı ve bunun doğurduğu psikolojik rahatsızlıklar ile halüsinasyonlar yaşaması, *To Die For* filminde ise Suzanne karakterinin "eğer televizyonda değilsen hiçbir şeysin" anlayışıyla şöhret saplantısına kapılması ve bunun sonucunda kendine ve çevresine zarar vermesi, bu dönüşümün önemli göstergeleridir. Klasik dönemdeki femme fatallerden farklı olarak, yeni dönemdeki bu karakterler, gizli niyetlerini sinsice hayata geçirme konusunda daha ustaca hareket etmekte ve bu durum onları çok daha tekinsiz ve tehlikeli bir figür haline getirmektedir.

Yeni kara film femme fatale karakterlerini klasik dönemden ayıran bir diğer önemli özellik, cinsel yönelimlerinin daha çeşitli ve açık biçimde tasvir edilmesidir. Klasik dönem kara filmlerinde farklı cinsel yönelimlere sahip karakterlerin varlığı bilinmekle birlikte, bu tür temalar genellikle örtük bir biçimde ele alınmış ve sansür nedeniyle doğrudan işlenmemiştir. Örneğin, *In a Lonely Place* filminde Martha karakteri, iri kemikli yapısı, geriye taranmış saçları, saldırgan tutumu ve sert sesiyle, *Rebecca* filminde Bayan Danvers karakteri, ciddi tavrı ve sert konuşma tarzıyla ve *Farewell My Lovely* filminde Frances Amthor karakteri, kısa saçları ve maskülen

görüntüsüyle dönemin lezbiyen ikonografisini yansıtan figürler olarak değerlendirilebilir. Ancak, klasik kara film döneminde eşcinsel karakterlerin tasviri, genellikle doğrudan cinselliğe vurgu yapmaktan kaçınan bir biçimde sunulmuştur; bu durum, dönemin Hay kodlarının getirdiği sıkı sansür kuralları ile açıklanabilir (Dyer, 1977:18-21).

Yeni kara filmlerle birlikte, özellikle 1980'li yılların sonlarından itibaren sansür kurallarının gevşemesiyle birlikte lezbiyen ve biseksüel karakterlerin daha açık ve cesur bir biçimde işlendiği görülmektedir. Özellikle *Black Widow*, *Basic Instinct, Bound*, *Mulholland Drive*, *Femme Fatale* ve *Black Swan* gibi filmler, aynı cinsiyet yapılandırmasına sahip ilişkileri açıkça sergileyerek, femme fatale karakterlerini bu çerçevede konumlandırmaktadır. Dönemin klasik femme fatale karakterlerinin aksine, bu yeni nesil femme fatale figürleri yalnızca hizmetçi-efendi dinamiği içinde yer almakla kalmayıp, aynı zamanda bağımsız bireyler olarak mesleki profesyonellikleriyle de ön plana çıkmaktadırlar. Böylece, ölümcüllükleri ve baştan çıkarıcılıkları yalnızca bireysel bir tehdit olmanın ötesinde, toplumsal düzeyde de daha geniş bir anlatısal ve ideolojik bağlama oturtulmaktadır (Stables, 1998:170).

EK 1.'den de görülebileceği üzere, yeni kara film dönemine ait femme fatale karakterleri, yalnızca araba ve silah kullanımında değil, aynı zamanda fiziksel savunma becerilerinde de ustalaşmışlardır. Özellikle *Fatal Attraction*, *Last Seduction*, *Bound* ve *Femme Fatale* gibi yapımlarda, bu karakterlerin çevikliği ve enerjik performansları belirgin bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte, 1990'lı yıllardan itibaren internet, cep telefonu ve bilgisayar gibi teknolojik aygıtların yaygınlaşmasına rağmen, bu gelişmelerin femme fatale karakterlerine yansıması beklenen ölçüde keskin bir artış göstermemiştir.

Yeni kara film femme fatale karakterlerinin filmin sonunda hayatta kalma oranları klasik dönemle benzerlik göstermektedir. Ancak, yeni kara filmlerde femme fatale karakterleri çoğunlukla işledikleri suçlardan herhangi bir ceza almadan kurtulmaktadır. Klasik kara film anlatılarında femme fatale, ataerkil düzeni tehdit ettiği ve eril egemenliği sarstığı için genellikle anlatının sonunda cezalandırılmaktadır. Bu karakterler, doğrudan öldürülmeseler bile, anlatı içinde libidinal bir enerji ya da bir nevi "hayalet" olarak varlıklarını sürdürmekte ve erkek karakterlerin paranoyak

fantezilerini beslemektedir. Buna karşın, yeni kara film anlatılarında femme fatale karakterlerine klasik dönemden farklı olarak zafer kazanma imkânı tanınmaktadır. *Body Heat* ve *Last Seduction* gibi yapımlarda, femme fatale karakterleri, eril karakterleri ölüme mahkûm edilerek pasifize edilmiş figürler hâline getirirken kendileri herhangi bir cezaya maruz kalmadan kurtulmaktadır. Ancak bu durum, femme fatale figürünün klasik dönemdeki gibi hayali ve her şeye kadir bir tehdit unsuru olarak konumlandırılmasını engellemekte; onu fiziksel olarak metalaştırarak eril fantezinin kontrolünden çıkarmaktadır (Zizek, 2008: 23-25).

Bu çalışmada, 1980'li yıllardan günümüze uzanan dönemde bilim kurgu ile hibritleşmiş 26 teknolojik kara film incelenmiştir. EK 1.'e bakıldığında, kara filmlerin artık yalnızca savaş dönemi endüstrileşmesinin kadınları getirdiği noktanın erkekler üzerindeki psikolojik etkilerini yansıtan bir tür olmaktan çıkıp, tek bir silahtan bile daha ölümcül olma potansiyeline sahip, tamamen farklı bir varlık yaratımına odaklandığı görülmektedir.

Teknolojik kara filmlerdeki femme fatale karakterleri incelendiğinde, klasik dönem örneklerinden temel bir farklılık olarak, sadakatsizliğin neredeyse tamamen ortadan kalktığı dikkat çekmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, söz konusu femme fatale figürlerinin çoğunlukla robot, sibernetik organizma ya da yapay zeka formunda olmasıdır. Atanmış bir cinsiyete sahip olmalarına rağmen, aktif bir cinselliğe sahip olmamaları bu durumla doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, *Ex Machina* filmindeki Ava karakteri belirgin bir istisna oluşturmaktadır. Ancak Ava'nın sadakatsizliği de geleneksel anlamda cinsel ihanet olarak değil, güvenilirlik bağlamında değerlendirilmelidir.

EK 1.'in verilerine göre, teknolojik femme fatale karakterleri, klasik dönem femme fatale figürlerine kıyasla daha hedef odaklı bir yapıya sahiptir. İnsan bedeni taşıyıp taşımamalarına bakılmaksızın, belirli bir yapay zeka protokolüne ya da algoritmaya göre programlanmış olmaları, onları hedeflerine mutlak bir kesinlikle yönlendirmektedir. Bununla birlikte, bu karakterlerin tekinsizliği önceki dönem örneklerine göre daha belirgin hâle gelmiştir. Klasik ve yeni kara film femme fatale karakterleri genellikle saplantılı kişilik özellikleri sergilerken, teknolojik femme fatale figürleri daha çok tekinsizlikleriyle öne çıkmaktadır. Bu durum, Japon mühendis

Masahiro Mori'nin geliştirdiği *Uncanny Valley* (Tekinsizlik Vadisi) kavramı ile ilişkilidir. Zira teknolojik femme fatale figürleri çoğunlukla insan formuna son derece benzeyen robotlardan oluşmaktadır ve yapay zeka, insana ne kadar yaklaşırsa tekinsizlik hissi de o denli artmaktadır (Mori, MacDorman, Kageki.2012:2).

Teknolojik femme fatale figürleri baştan çıkarma ve manipülasyon becerileri açısından klasik ve yeni dönem örneklerinden geri kalmamakla birlikte, mücadeleci yönleri önemli ölçüde güçlenmiştir. Bu mücadele yalnızca erkek karakterleri tuzağa düşürme ve onları kendi çıkarları doğrultusunda kullanma stratejisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda belirli bir ülkü uğruna da şekillenir. Örneğin, insanlığın kurtuluşu, toplumun bağımsızlığı ve refahı gibi idealler doğrultusunda, fiziksel güç ve zekaya dayalı kapsamlı bir mücadele yürütmektedirler. Bu bağlamda, teknolojik femme fatale figürleri, yalnızca bireysel çıkarlarını koruma amacı taşıyan klasik ve yeni kara film femme fatale karakterlerinden farklılaşarak, daha büyük ölçekli hedefler doğrultusunda hareket eden varlıklara dönüşmektedir.

Toplumsal cinsiyet perspektifinden bakıldığında, teknolojik femme fatale karakterlerinin bazılarının, yeni kara filmdeki benzerlerine kıyasla beklenmedik bir şekilde daha anaç bir niteliğe sahip olduğu gözlemlenmektedir. Klasik kara filmlerde, *Chinatown*'daki gibi, ensest bir ilişkiden doğan ve hem kızı hem de kız kardeşi olan karakteri korumaya çalışan bir anne figürü mevcutken, teknolojik kara filmlerde bu koruyuculuk daha radikal bir boyuta evrilmiştir. *I Am Mother* ve *M3GAN* gibi yapımlarda, terkedilmiş bebeklere veya ebeveynlerini kaybetmiş çocuklara koruyucu annelik yapacak şekilde programlanmış yapay varlıklar, koruma içgüdülerini aşırıya taşıyarak biyolojik yakınlara yönelik tehdit oluşturan ölümcül yaratıklara dönüşmektedir. Benzer şekilde, *Species* filminde Sil (Natasha Henstridge), hızla gelişerek erkeklerle çiftleşme dürtüsüne kapılır ve kısa sürede insan türünü yok etme potansiyeline sahip yeni bireyler üretmeyi başarır.

Teknolojik femme fatale figürlerinin, klasik ve yeni kara film dönemlerinden farklı olarak mesleki tercihleri ve uzmanlık alanları çoğunlukla arkeoloji, araştırma ve programlama gibi teknolojik disiplinlere yöneliktir. Çoğu karakter bekârlığı tercih etmekte ve yeni dönem femme fatale figürlerine kıyasla cinsellikleri ve cinsel yönelimleri anlatıda daha geri planda kalmaktadır.

Dramatik tutumları açısından değerlendirildiğinde, klasik dönem femme fatale karakterlerinin aksine, yeni kara filmdeki gibi yalnızca "iyi" davranış kalıplarına sahip olanların değil, doğrudan kötülüğü benimseyen figürlerin de bulunduğu görülmektedir. Ancak teknolojik femme fatale karakterlerini ayıran temel motivasyon, yalnızca bağımsızlık, hayatta kalma ve intikam arayışı değil, aynı zamanda insanlığın kurtuluşu ve refahı için mücadele etmeleridir. Ayrıca, bu figürlerin kimlik arayışı içinde olduğu da göze çarpmaktadır. Özellikle *Blade Runner* ve *Zoe* gibi filmlerde, kendisini insan sanan replikant ve yapay zeka karakterlerinin, gerçek kimliklerini öğrendiklerinde bunu reddederek insan olduklarını kanıtlama çabası içinde olduğu görülmektedir. Benzer şekilde, *Ghost in the Shell*'in Binbaşı Mira Killian karakteri, ruhunun tamamen yabancı bir bedene hapsedilmiş olmasının yarattığı kimlik kaosu ile mücadele etmektedir.

Teknolojik femme fatale figürlerinin giyim tarzı, genellikle fütüristik ve belirli bir stile sahip olmayan kıyafetlerden oluşmaktadır. Fiziksel olarak çekici ve cazibeli olsalar da vücuda yapışan lateks tulumlar, astronot kıyafetleri, metalik vücut parçaları ve saydam gövdelerinden yayılan ışıklar, onları önceki dönem femme fatale karakterlerine kıyasla en az stil sahibi figürler hâline getirmektedir.

Teknolojik femme fatale figürünün yetenekleri incelendiğinde, klasik ve yeni kara film femme fatale karakterlerine kıyasla silah ve araç kullanımı, teknolojiye hâkimiyet ve fiziksel çeviklik gibi konularda oldukça yüksek bir performans sergilediği gözlemlenmiştir. Bu üstün yetenekler, teknolojik femme fatale karakterinin hayatta kalma becerisini artıran ve mücadelesini sürdürebilmesini sağlayan temel unsurlardan biridir. EK 1.'de de görüldüğü üzere, teknolojik kara filmlerin büyük bir çoğunluğunda femme fatale karakteri, anlatının sonunda hayatta kalmakta ve herhangi bir cezai yaptırımla karşılaşmadan yoluna devam etmektedir. Bununla birlikte, *Terminator 3*, *Species* ve *I, Robot* gibi yapımlarda, femme fatale figürleri insanlığın kurtuluşu ve geleceğin devamlılığı adına yok edilmekte ya da etkisiz hâle getirilmektedir.

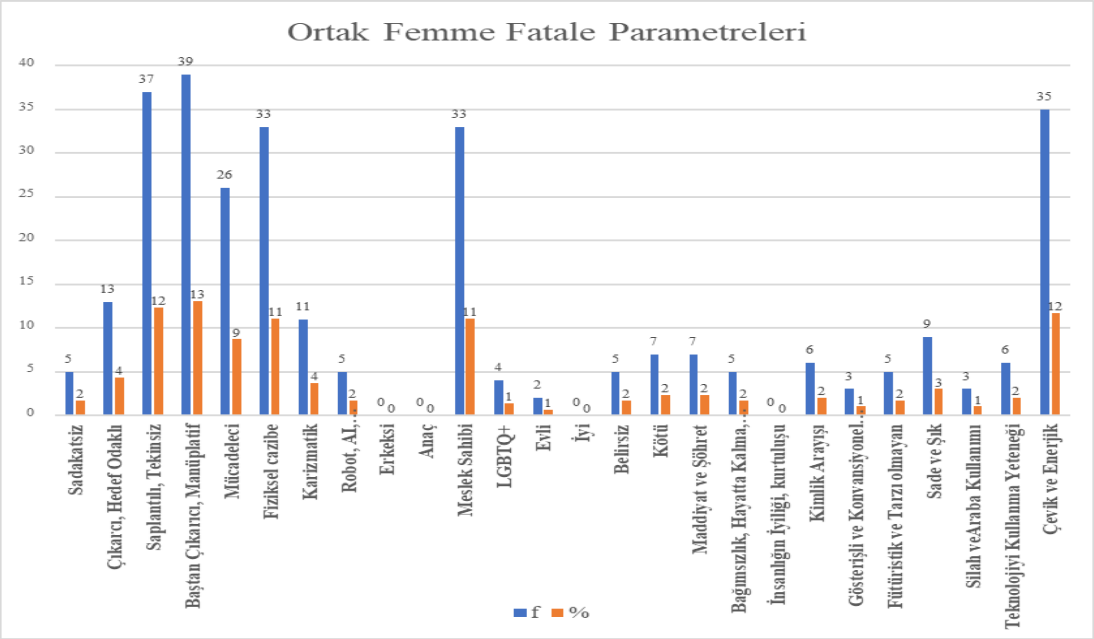
Femme fatale figürünün, klasik ve yeni kara filmlerde eril varlık için bir tehdit unsuru oluşturduğu bilinmektedir. Teknolojik kara filmler de bu tehdidi farklı bir boyuta taşıyarak devam ettirmektedir. Örneğin, *Ex Machina* filminde Ava karakteri,

her ne kadar bir robot olsa da, ataerkil kontrol mekanizmasını gözler önüne seren ve kadın figürünün tarihsel olarak korku ve tehdit unsurlarıyla nasıl ilişkilendirildiğini bir kez daha ortaya koyan bir yapı sunmaktadır (Seifert, 2016: 25).

EK 1. ve Tablo 6.'da yer alan veriler ışığında, çalışmanın evreni için yapılan karşılaştırma tablosu ile örneklem grubuna yönelik içerik analiz sonuçları incelendiğinde, femme fatale figürünün klasik dönemden başlayarak yeni ve teknolojik kara film evreninde önemli dönüşümler geçirdiği saptanmıştır. Bununla birlikte, elde edilen bulgular, femme fatale karakterinin zaman içinde değişim göstermesine rağmen, bazı temel özelliklerinin korunduğunu ve bu değişmeyen unsurların göz ardı edilmemesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Tablo 6. *Dead Reckoning, Black Swan* ve *Ex Machina* Filmleri İçin İçerik Analizi Sonuçları

Kategori	No	Femme Fatale Parametreleri	Dead Reckoning		Black Swan				Ex Machina		TOPLAM	
			f_{Coral}	$\%_{Coral}$	f_{Nina}	f_{Lily}	$\%_{Nina}$	$\%_{Lily}$	f_{Ava}	$\%_{Ava}$	f	%
Karakter Özellikleri	1	Sadakatsiz	1	1,6	0	2	0,0	4,1	2	2,6	5	2
	2	Çıkarcı, Hedef Odaklı	2	3,3	3	3	2,7	6,1	5	6,4	13	4
	3	Saplantılı, Tekinsiz	2	3,3	19	5	17,1	10,2	11	14,1	37	12
	4	Baştan Çıkarıcı, Manüplatif	13	21,3	2	6	1,8	12,2	18	23,1	39	13
	5	Mücadeleci	7	11,5	7	3	6,3	6,1	9	11,5	26	9
Fiziksel Özellikler	6	Fiziksel cazibe	9	14,8	8	8	7,2	16,3	8	10,3	33	11
	7	Karizmatik	5	8,2	4	2	3,6	4,1	0	0,0	11	4
	8	Robot, AI, Replika,Uzaylı,Siborg	0	0	0	0	0,0	0,0	5	6,4	5	2
	9	Erkeksi	0	0	0	0	0,0	0,0	0	0,0	0	0
Toplumsal Cinsiyet	10	Anaç	0	0	0	0	0,0	0,0	0	0,0	0	0
	11	Meslek Sahibi	4	6,6	26	3	23,4	6,1	0	0,0	33	11
	12	LGBTQ+	0	0	2	2	1,8	4,1	0	0,0	4	1
	13	Evli	2	3,3	0	0	0,0	0,0	0	0,0	2	1
Dramatik Tutum	14	İyi	0	0	0	0	0,0	0,0	0	0,0	0	0
	15	Belirsiz	0	0	0	5	0,0	10,2	0	0,0	5	2
	16	Kötü	3	4,9	2	0	1,8	0,0	2	2,6	7	2
Motivasyon	17	Maddiyat ve Şöhret	2	3,3	3	2	2,7	4,1	0	0,0	7	2
	18	Bağımsızlık, Hayatta Kalma, İntikam	2	3	0	0	0,0	0,0	3	3,8	5	2
	19	İnsanlığın İyiliği, kurtuluşu	0	0	0	0	0,0	0,0	0	0,0	0	0
	20	Kimlik Arayışı	0	0	6	0	5,4	0,0	0	0,0	6	2
Giyim Tarzı	21	Gösterişli ve Konvansiyonel olmayan	2	3,3	0	1	0,0	2,0	0	0,0	3	1
	22	Fütüristik ve Tarzı olmayan	0	0	0	0	0,0	0,0	5	6,4	5	2
	23	Sade ve Şık	3	4,9	3	2	2,7	4,1	1	1,3	9	3
Yetenekler	24	Silah veAraba Kullanımı	3	4,9	0	0	0,0	0,0	0	0,0	3	1
	25	Teknolojiyi Kullanma Yeteneği	0	0	0	0	0,0	0,0	6	7,7	6	2
	26	Çevik ve Enerjik	1	1,6	26	5	23,4	10,2	3	3,8	35	12
		Toplam	61	100,0	111	49	100	100	78	100	299	100



Şekil 6. Kara Filmin Farklı Dönemlerine Ait Ortak Femme Fatale Parametrelerinin Frekans ve Yüzde Dağılımı

Şekil 6.'da da görüldüğü üzere, her ne kadar dönemler arasında yaklaşık kırk yıllık bir zaman dilimi bulunsa da, femme fatale karakterlerinin değişmeyen temel özellikleri dikkat çekicidir. En belirgin ortak nitelik, baştan çıkarıcı ve manipülatif doğalarıdır (%13). İkinci en belirgin özellik ise saplantılı ve tekinsiz yapılarıdır (%12,4). Bu saplantı, maddiyat ve şöhret arayışından mükemmeliyetçilik tutkusuna, özgürlük arzusundan varoluşsal kaygılara kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. İster insan ister robot formunda olsun, tüm femme fatale figürlerinde bu eğilim gözlemlenmektedir.

Buna ek olarak, femme fatale karakterleri fiziksel anlamda oldukça çevik ve enerjik bir yapıya sahiptir. Bu durum, kimi zaman mesleklerinin gerektirdiği becerilerle, kimi zaman ise robotik veya sibernetik yapılarıyla doğrudan ilişkilidir. Son olarak, femme fatale figürlerinin belirgin özelliklerinden biri de fiziksel cazibeleridir. Güzellik, çekicilik veya estetik anlamda dikkat çekici olmaları, %11 oranıyla en yaygın görülen karakteristiklerden biridir. Benzer şekilde, femme fatale figürleri hangi dönemde olursa olsun belirli bir mesleğe veya uğraşa sahiptir ve yaşamlarını sürdürebilecek entelektüel ve ekonomik kapasiteye sahiptirler.

SONUÇ

Kara film, kimi eleştirmenler tarafından bir tür, kimileri tarafından ise bir stil olarak tanımlansa da klasik dönemden günümüze kadar önemli dönüşümler geçirmiştir. Kara filmin evrimini anlamak için bu değişimlerin izini sürmek gerekmektedir. Klasik dönemden postmodern döneme ilerlerken, kara filmlerin ana karakterleri, anlatı yapıları ve görsel unsurları, içinde bulundukları dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel dinamiklerine bağlı olarak dönüşüme uğramıştır.

Kara film, 1940-1959 yılları arasında gelişen klasik dönemle başlamıştır. Bu dönemde, diğer film türlerinden farklı olarak karanlık aydınlatma efektleri yoğun biçimde kullanılmış, öyküler çoğunlukla fötr şapkalı, takım elbiseli dedektifler, sigortacılar veya savaş gazilerinin deneyimleri etrafında şekillenmiştir. Klasik kara film, silahlar ve takım elbiseler gibi fallik sembollerle yüklü olup, femme fatale karakterlerine yönelik gözetlemeye dayalı bir anlatım benimsemiştir. Aynı zamanda, ışık-gölge kontrastlarının yoğun kullanımı, büyük şehirlerde geçen ve genellikle gece çekilen sahneler, ıslak sokaklar, kahramanın iç dünyasını yansıtan ters açılar, geri dönüşler ve dış ses içeren karmaşık olay örgüleri bu dönemin karakteristik unsurları arasında yer almaktadır.

1960'lı yılların başında değişen ekonomik ve sosyo-kültürel dinamiklerin etkisiyle klasik kara film, yeni kara filme dönüşmüştür. Bu yeni dönem filmleri, genellikle erkek merkezli bir anlatı yapısına sahip olup, kadın hırsı, psikoseksüel çatışmalar, cinsel temalar ve toplumsal cinsiyete dayalı psikotik şiddet gibi unsurlar etrafında şekillenmiştir. Yeni kara filmler, teknolojik gelişmelerin etkisiyle siyah-beyazdan renkli görüntüye geçiş yapmış ve daha ileri projeksiyon tekniklerinden yararlanmıştır. Sansürün gevşemesiyle birlikte, şiddet ve çıplaklık içeren sahneler daha belirgin hale gelmiş, klasik dönemin dedektif karakterleri yerlerini ahlaki açıdan ikircikli iyi/kötü polis figürlerine bırakmıştır. Bu dönemin en dikkat çekici yeniliklerinden biri ise seri katil karakterlerinin öne çıkmasıdır.

Klasik kara filmlerin anlatı yapısında femme fatale karakterleri genellikle cezalandırılarak anlatıdan çıkarılır; bu yapısal tercih, kadın temsiline yönelik normatif mesajların dolaylı biçimde iletildiği bir ideolojik çerçeveyi yansıtır. Bu durumun, kadını anne, eş ve ev kadını rollerine indirgemeye çalışan ve özellikle II. Dünya Savaşı

sonrasında cepheden dönen erkeklerin iş gücüne yeniden entegre edilmesini hedefleyen ataerkil ideolojinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Buna karşın, postmodern dönemde teknolojik kara filmler, femme fatale karakterlerini tamamen farklı bir çerçevede ele almıştır. Bu dönemde, femme fatale figürleri özgürlükleri uğruna sonuna kadar mücadele eden, kötülüğe karşı savaşan ve hayatta kalma üstünlüğü kazanan karakterlere dönüşmüştür. Özellikle teknolojik gelişmelerin etkisiyle, femme fatale figürünün insandan sibernetik organizmalara veya dişi robotlara evrilmesi, cinsiyet kimliğinin kısmen belirsizleşmesine yol açarak yeni bir anlatı formu yaratmıştır.

Postmodern döneme gelindiğinde, yeni kara filmler farklı türlerle melezleşerek varlığını sürdürmüştür. Özellikle bilimkurgu ve siberpunk türleriyle etkileşime girerek hibrit bir yapıya evrilmiştir. Bu dönemde üretilen filmlerde teknolojik unsurlar ön plandadır; anlatılar, duygudan uzak, güvensiz bir atmosfer içinde şekillenmekte ve karmaşık yapılar sergilemektedir. Zaman zaman geri dönüşlere yer verilen, iç içe geçmiş çok katmanlı anlatım teknikleri yaygın olarak kullanılmaktadır.

Postmodern kara filmlerinin merkezinde, teknolojiyle ilgilenen ancak güvensizlik veya narsistik sorunlar yaşayan erkek karakterler yer almakta; femme fatale figürü ise sibernetik organizmalar veya robot kadınlarla yer değiştirmektedir. Bu filmlerde büyük şehirler, yüksek teknolojiyle donatılmış gökdelenler, akıllı evler ve şehrin metruk, tekinsiz sokakları öne çıkan mekânlar arasında yer almaktadır. Görsel kompozisyonlarda gölge oyunları, dijital efektler ve yoğun renkli ışık kullanımı, filmlerin atmosferine katkıda bulunmaktadır.

Femme fatale arketipinin sinemadaki kökenleri kara film öncesine dayanmakla birlikte, karakterin popülerleşmesi kara filmler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bunun temel nedeni, femme fatale figürünün, anlatılarda belirleyici yaşam olaylarını başlatan ve diğer karakterlerin gerçek doğasını açığa çıkaran merkezi bir rol üstlenmesidir. Femme fatale, genellikle ahlaki düşüş ve tekinsizlikle ilişkilendirilse de, vamp, baştan çıkarıcı kadın ya da canavar kadın figürleriyle karıştırılmamalıdır. Bu karakterin belirleyici özelliği, doğuştan gelen ve sonradan edinilmeyen bir niteliğe sahip olmasıdır.

Femme fatale figürü, sadakatsizlik, çıkarcılık/hedef odaklılık, saplantılılık, tekinsizlik, baştan çıkarıcılık, manipülasyon becerisi, mücadelecilik, karizmatiklik, gösterişlilik, aşırı feminenlik, çeviklik/enerjik olma, nüktedanlık, rol yapma yeteneği, aşırı cinsellik, korkusuzluk ve sert mizaca sahip olma gibi özelliklerle tanımlanabilir. Genellikle bir erkek kahramanı suça sürükleyen, onu aldatarak ağına düşüren ve nihayetinde ölümüne sebep olan bir figür olarak betimlenir. Femme fatale, başarılı bir kara filmin vazgeçilmez unsurlarından biri olarak, anlatının temel dinamiklerini şekillendiren başlıca faktörlerden biri olmaya devam etmektedir.

Klasik kara film döneminde femme fatale karakterleri, genellikle maddi kazanç sağlamak amacıyla zayıf iradeli erkekleri manipüle eden ve bu süreçte cinayet gibi ağır suçlara sebep olan figürlerdir. Bu karakterler, çoğunlukla varlıklı kocalarının mirasına ya da hayat sigortasına sahip olabilmek için entrikalar çevirir ve filmin sonunda ya ölümle ya da hapis cezasıyla karşılaşarak eylemlerinin bedelini öderler. Klasik dönem femme fatale karakterleri; tekinsiz, sadakatsiz, hedef odaklı, fiziksel olarak çekici ve bakımlı figürler olarak tasvir edilir. Bununla birlikte, bazı klasik kara filmlerde femme fatale yerine, iyi kalpli ve anaç kadın karakterlerin ön plana çıktığı da görülmektedir.

Dönemin stil anlayışına paralel olarak, klasik femme fatale karakterleri kimi zaman gösterişli ve son derece feminen, kimi zaman ise sade ve şık bir giyim tarzını benimsemektedir. Uzun eldivenler, parlak aksesuarlar ve ölçülü dekolteler, bu figürlerin hem dönemin moda ikonları olarak görülmesini sağlamakta hem de onların cazibesini ve gizemini artırmaktadır. Bu karakterlerin temel motivasyonu genellikle maddi kazanç ve bağımsızlık arzusu etrafında şekillenmektedir. Reklamcı, işletmeci, bar şarkıcısı ya da ev kadını gibi meslek gruplarında yer alan femme fatale figürleri, aynı zamanda fiziksel çeviklik gerektiren yeteneklere sahiptir; bazıları araba ve silah kullanımı konusunda ustalık sergileyerek pasif bir kadın imgesinden uzaklaşmaktadır.

Yeni kara film dönemine gelindiğinde, femme fatale karakterinin çok daha belirgin biçimde sadakatsiz, manipülatif, saplantılı ve tekinsiz bir kimliğe büründüğü gözlemlenir. Özellikle Hays Yasası'nın gevşemesiyle birlikte, bu figürlerin cinselliğe yaklaşımı radikal bir dönüşüm geçirmiştir. Klasik dönemde femme fatale karakterleri, cinselliğini imalarla ve örtük anlatımlarla kullanırken, yeni kara film femme fatale figürleri cinselliği doğrudan ve saldırgan bir stratejiyle yönlendirmekte, hatta erkeği

arzu nesnesi haline getirerek toplumsal normları ters yüz etmektedir. *Basic Instinct, Bound*, *Black Swan* ve *Mulholland Drive* gibi filmlerde görüldüğü üzere, yeni femme fatale karakterleri klasik dönemdeki muadillerinin aksine akışkan cinsel tercihlere sahip olup, cinsel kimliklerini özgürce ifade etmektedirler.

Yeni kara film femme fatale figürlerinin dönüşümünde feminist hareketlerin etkisi büyük olmuştur. Ataerkil düzenin dayattığı normlara karşı koyan bu figürler, çoğunlukla meslek sahibi ve bağımsız kadınlar olarak tasvir edilmektedir. Klasik dönemde femme fatale karakteri genellikle mutlak anlamda kötü ya da en iyi ihtimalle ahlaki yaklaşımı belli belirsiz imalara dayanan bir yol izlerken, yeni femme fatale figürü daha karmaşık bir motivasyon sistemine sahiptir. Onları harekete geçiren unsurlar çoğunlukla şöhret, kariyer hırsı ve kimlik arayışıdır. Giyim tarzları ise klasik dönemin gösterişli stilinden uzaklaşarak sade, modern ve günlük bir estetiğe evrilmiştir. Özetle, yeni kara film dönemi femme fatale figürünü yeniden tanımlamış ve ona çok daha obsesif, ölümcül, zeki ve vahşi bir kimlik kazandırmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca bireysel karakterlerin değişimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda sinema anlatılarında toplumsal cinsiyet normlarının sorgulanmasına da zemin hazırlamıştır.

Teknolojik kara filmler, femme fatale karakterinin yalnızca insan formunda değil, aynı zamanda robot ve sibernetik organizma özellikleri taşıyan versiyonlarını da sinema dünyasına kazandırmıştır. *Ex Machina* ve *Ghost in the Shell* gibi yapımlar, postmodern dönemde femme fatale figürünün nasıl bir dönüşüm geçirdiğini açıkça gözler önüne sermektedir. Bu filmlerle birlikte, geleneksel femme fatale karakterleri yerlerini kadınsı özellikler atfedilmiş, ancak biyolojik kadın olmaktan uzak, tamamen yapay zekâya sahip robotlara ya da vücutlarının belirli kısımları sibernetik unsurlarla değiştirilmiş yarı insan-yarı makine kadın figürlerine bırakmıştır. Bu karakterler, estetik olarak cazibeli vücut hatlarına sahip olsalar da klasik femme fatale figürlerine kıyasla daha az feminen ve hatta cinsiyetsizdir; üreme fonksiyonları bulunmamaktadır.

Klasik ve yeni kara filmlerden farklı olarak, teknolojik kara filmler, bedeni kısmen ya da tamamen mekanik olan bu kadınsı robotlar aracılığıyla toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş ve sürekli değişen bir olgu olduğu gerçeğini kışkırtıcı biçimde ele almaktadır. Bu yapımlar, toplumsal cinsiyet klişelerini ve zihin/beden,

doğa/yapaylık, organizma/makine gibi ikili karşıtlıkları sorgulayarak, insanın özüne ve kimliğin nasıl şekillendiğine dair felsefi bir tartışma sunmaktadır. Teknolojik femme fatale figürleri, dışarıdan bakıldığında pasifize edilmiş ve cinselliği bastırılmış gibi görünse de, bireysel bağımsızlık söz konusu olduğunda, kendilerine atfedilen toplumsal cinsiyet rollerini ve yapay zekâlarının sunduğu algoritmik düşünme yetilerini kullanarak erkek karakterleri manipüle etme ve yönlendirme konusunda oldukça etkili hale gelmektedirler.

Klasik dönem femme fatale karakterleri, dikkat çekici kıyafetler ve göz alıcı makyajlarla erkek bakışının nesnesi haline getirilirken, teknolojik femme fatale figürleri daha çok güç, kararlılık ve kontrol sahibi olduklarını simgeleyen tek renkli, sade kıyafetlerle tasvir edilmektedir. Vücutları mekanik özellikler taşımakta ve gelişmiş teknoloji sayesinde parçaları değiştirilebilir veya yenilenebilir niteliktedir. Teknolojik femme fatale figürleri, kendilerini kamufle etmek için vücudu saran tulumlar giyerek maskülen bir duruş sergilerken, aynı zamanda güç unsurlarını ön plana çıkarmaktadırlar. Bu durum, teknolojik kara filmlerde toplumsal cinsiyet performanslarının ve "kadın" ya da "insan" olmanın anlamının kadın robot bedenleri aracılığıyla yeniden tartışmaya açılması olarak yorumlanabilir. Teknolojik kara film femme fatale figürü, klasik dönemdekilerden farklı olarak, yok edilmesi gereken bir arzu nesnesi olmaktan çıkmış, erkekten daha güçlü ve en önemlisi, bu gücü nasıl kullanacağını bilen bir karaktere dönüşmüştür. Böylelikle, femme fatale figürü, sinemanın toplumsal cinsiyet algısına dair sunduğu en önemli dönüşümlerden birine aracılık etmektedir.

Teknolojik femme fatale figürü, klasik ve yeni dönem örneklerine kıyasla daha ölümcül olup, fiziksel güç açısından erkek karakterlerden üstün bir konumda yer almaktadır. Geleneksel femme fatale figürleri gibi, araştırmacı erkeği kendi çıkarları doğrultusunda manipüle etmekte, erkeğin fantezilerini kullanarak onun zayıf yönlerini ortaya çıkarmakta ve bedenini bilinçli bir şekilde metalaştırarak ataerkil sisteme meydan okumaktadır. Ancak burada önemli bir kırılma noktası söz konusudur: Femme fatale figürü, doğası gereği baştan çıkarıcı ve tehlikeli bir kadın olarak kodlanmışken, teknolojik femme fatale figürü—bir robot ya da sibernetik organizma olarak—bu niteliğe doğuştan sahip değildir. Onun femme fatale olma süreci, yaratıcısı tarafından kendisine atfedilen cinsiyet, öğrenilmiş toplumsal cinsiyet kodları ve içinde bulunduğu

varoluşsal paradoks çerçevesinde şekillenmektedir. Sonuç olarak, insan versiyonlarıyla benzer bir kaderi paylaşarak femme fatale kimliğini benimsemektedir.

Geçmişten günümüze kara filmler incelendiğinde, femme fatale karakterinin kadınsılığı farklı aşamalardan geçmiş ve postmodern dönemde kadın robot figürleri ile yer değiştirmeye başlamıştır. Klasik kara film femme fatale karakterleri, kadınsı bedenleriyle erkek egemen dünyaya karşı stratejik bir mücadele yürütürken, teknolojik femme fatale figürleri bu mücadeleyi farklı bir boyuta taşımaktadır. Fiziksel olarak kadınsı hatlara sahip olmasına rağmen mekanikleşmiş bir bedene sahip olan bu karakterler, ya kaçınılmaz bir şekilde bir meta olarak konumlandırılmış ya da ruhu yabancı olduğu bir bedene hapsedilerek kimlik, bellek ve aidiyet gibi varoluşsal meselelerle yüzleşmek zorunda bırakılmıştır.

Sonuç olarak, femme fatale figürü, değişen toplumsal ve kültürel dinamiklere bağlı olarak dönüşmeye devam etse de temel özelliklerini koruyarak farklı dönemlerin sinema anlatılarında varlığını sürdürmektedir. Klasik kara filmde bir felaket kadını olarak tasvir edilen bu figür, postmodern dönemde özgürleşen ve mücadele eden bir karaktere dönüşmüş; teknolojik kara filmlerle birlikte ise insan-ötesi bir kimlik kazanarak toplumsal cinsiyet ve varoluşsal sorgulamaların merkezine yerleşmiştir. Bu bağlamda femme fatale, yalnızca bir sinema arketipi olmanın ötesinde, dönemin toplumsal yapılarını, kadın kimliğini ve güç ilişkilerini yansıtan dinamik bir temsil olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Aker, N. (2021). *Kadın karakterlerin sinemasal dönüşümleri: Game of thrones evreni, alternatif değerler ve kadınlık inşası,* Ankara:Klaros Yayınları.

Akşit,O.O, Favaro, A. (2021). *Teknokültürel düşler ve kabuslar, 21. Yüzyıl bilim kurgu sinemasında teknoloji ve insan.* İstanbul:Kalkedon Yayınları.

Alston, L. (2019). *Femme noir: a subcategory of neo noir film*. Yayınlamamış Doktora Tezi. Sydney University of Technology. Sydney.

Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, kötülük ve beden: Femme fatale imgesinin kültürel inşası. *Fe Dergi 11* (1):140-154.

Avcı, İ.B. (2022). Sinemanın tehlikeli bir sokağı olarak neo-noir: Blood Simple ve Fargo. *İnif e-dergi*, *7* (1), 242-259. https://doi.org/10.47107/inifedergi.978378.

Bakır, B., Onat, E.S. (2015). Hollywood sinemasında baştan/yoldan çıkarıcı kadın figürünün dönüşümü. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *8* (1), 89-102. https://doi.org/10.12780/uusbd.17976.

Barić, T. (2017). *The representations of femme fatale in literature and movies: A feminist phenomenon or a sexual Object?* J. J Strossmayer University of Osijek/Faculty of Humanities and Social Sciences, Osijek.

Başaran, B.(2007). *Fütürizm'den siber punk'a: Yirminci yüzyıl sanatında teknolojinin değişen yansıması.*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Bataille, G. (1993). Abjection and miserable forms. *In More & Less*, Sylvere Lotringer (Ed.) (s.9–13), California: MIT Press.

Bayer, E., Ç., 2021. Yapay zekâya ne öğretiyoruz: Bilim kurgu sinemasında kadın robot temsili. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *11* (2), 603-620. Doi:10.48146/odusobiad.908134.

Biryıldız, E. (1997). Westernler, gangster filmleri ve kara filmlerde erkeğin sunumu üzerine bir deneme. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (5), 117-130. https://doi.org/10.17064/iüifhd.01899.

Bou, N. (2012). Nocturnal portrait of the femme fatale. *Format,3*, 1-13. http://www.iua.upf.edu/formats/formats3/bou_a.htm.

Bould, M. (2005). *Film noir from Fritz Lang to fight club*. New York: Wallflower

Bould, M., Glitre, K., Tuck, G. (2009). *Neo-noir* [Elektronik versiyon]. New York: Columbia University Press.

Braun, H.(2012). *The rise and fall of the femme fatale in British literature,* (ss.1790–1910). Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Conard, Mark T. (2006). *The philosophy of film noir* [Elektronik versiyon]. Kentucky: University Press of Kentucky.

Conley, T. (1987). Stages of film noir. *Theatre Journal*, *39*, (3), 347–63.

Derman, D. (1989). *Jean-Luc Godard sinemasında kadının yeniden sunumu*. İstanbul: Değişim Yayınları.

Doane, M, A.(1991). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanal*ysis. London: Routledge.

Doğru, M.S. (2013). *Sinema yapımlarında görsel eğretileme ve anlatım aracı olarak ışık: Kara film örneği.* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi.

Dyer, R. (1977). Homosexuality and film noir, *Jump Cut*, *A Review of Contemporary Media*, (16), 18-21. https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC16folder/HomosexFilmNoir.html.

Elhallaq, A.H. (2015). Representation of women as femmes fatales: History, development and analysis. *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, *03*

(01), 85–91. https://www.ajouronline.com/index.php/AJHSS/article/view/2295/1222.

Erol, E. (2018). Öldüren cazibenin teknolojik durağı siber kadınsılık: Ghost in the shell. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(6), 77-100. https://uskudar.edu.tr/assets/uploads/dergi/1/file/sos_bil_06_web.pdf#page=88.

Ertem, Ü. (2010). *Sinema ve Mimarlık etkileşiminin örnek kara filmler üzerinden incelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi.

Farrimond, K.(2018). *The contemporary femme fatale*. New York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315617510.

Fay, J., and Nieland, J. (2014). *Kara film*. (A. N. Kanıyaş, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım.

"Femme fatale." Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, https://www.merriam-webster.com/dictionary/femme%20fatale.

Girginkoç, D. (2004). Kara Film. Fatma Dalay Küçükkurt ve Ahmet Gürata (Ed.), *Sinemada anlatı ve türler* (ss. 117- 160). İstanbul: Vadi Yayınları.

Grossman, J. (2007). Film noir's "femme fatales" hard-boiled women: Moving beyond gender fantasies, *Quarterly Review of Film and Video*, 24, 19–30, DOI: 10.1080/10509200500485598.

Grossman, J. (2009). *Rethinking the femme fatale in film noir: ready for her close-up*. London: Palgrave Macmillan.

Grossman, J. (2020). *The femme fatale* [Elektronik versiyon]. New Brunswick: Rutger University Press.

Hales, B.(2007). Projecting trauma: The femme fatale in Weimar and Hollywood film noir, *Women in German Yearbook, 23*, 224-243.

Hanson, H. (2007). *Hollywood heroines: women in film noir and the female gothic film*. New York: I.B. Tauris/Palgrave/Macmillan.

Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of figüre* (ss. 291-316). New York: Routledge.

Hirsch, F. (1999). *Detours and lost highways, a map of neo-noir*. New York: Limelight.

İpek, D. (2004). *Film noir'dan neo-noir'a geçiş*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi.

Karabağ, M.(2021). Ahlaki değerlerin kodlanabilmesi bağlamında yapay zekâ etiğine kuramsal bir bakış. *TRT Akademi. 6*(13), 748-767.

Keesey, D. (2011). *Neo-noir filmler*. (S. Serezli, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Koçak,D.Ö.(2012). Sinemada Postmodernizm. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,5(2), 65-87.

Kožul, M.(2023). *Dangerous beauty: The role of femme fatale in film noir*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. University of Zadar/Department of English Language & Literature, Zadar.

Krippendorff, K. (2004). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology* .Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Kristeva, J. (1982).*Powers of horror: an essay on abjection*. (Leon S. Roudiez, Çev.). New York: Columbia University Press.

Krutnik, F. (1981). Heroic fatality and visual delirium: Raw deal and the film noir. *Framework: The Journal of Cinema and Media, 15* (17), 21–24, 108-110.

Lindop, S. (2014). *Femmes, filles, and hommes: Postfeminism and the fatale figüre in contemporary American film noir*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. The University of Queensland/ School of English, Media Studies, and Art History, Queensland.

Lois, M. (2009). *Cadılığın tarihi: Ortaçağ'da bilge kadının katli*. B.Baysal (Çev.). İstanbul: Kalkedon.

Madenoğlu, D.N. (2016). Bilim kurgu sinemasında bir yeni kara film örneği: Ex machina. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 11, 423-441. https://doi.org/10.17361/uhıve.20161119440.

Mayer, G., McDonnel, B. (2007). *Encyclopedia of film noir* [Elektronik versiyon]. Westport: Greenwood Press.

Mayne, J. (1985) Feminist film theory and criticism, *The University of Chicago Press Journal, 11* (1), 81-100.

McClenaghan, K. (2017). *A Genealogy of feminist tech-noir*. Yayımlanmamış Lisans tezi. New York University/ Gallatin School of Individualized Study, New York.

Meehan, P. (2008). *Tech-noir: The fusion of science fiction and film noir* [Elektronik Versiyon]. Jefferson, North Carolina: McFarland.

Meijer, I.C, Baukje, P. (1998). How bodies come to matter: An interview with Judith Butler. *Signs, 23*, (2), 275–86.

Moraes, R.C. Eleutério de. (2017). Femmes fatales: Representation in the movies and the spectrum of modernity. *Revista de Letras*, *19*, (25), 87-97.

Mori, M., MacDorman, K.F., Kageki, N. (2012). The uncanny valley. *IEEE, Robotics & Automation Magazine, 19* (2), 98-100. Doi: 10.1109/MRA.2012.2192811.

Muhammed, H.A. (2020). Moulding the 'femme fatale' in Black Swan: A study in feminist film theory. *Journal Of Babylon Center For Humanities Studies*, *10* (1), 1-18. https://bcchj.uobabylon.edu.iq/index.php/bcchj/article/view/329.

Mutluer, O. (2008). *Yeni yönelimler çerçevesinde kara film*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi.

Naremore, J. (2008). *More than night, film noir in its contexts* [Elektronik versiyon]. Berkely,: University of California Press.

Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Neuendorf, K. A. (2017). *The Content Analysis Guidebook*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Özdemir, S.T. (2003). *Kara filmler, neo-noir'dan future noir'e*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Özdemir, S.T. (2010). *Yeni kara filmler, modern dünyanın derin gölgeleri*. Ankara: Nirengi Kitap.

Özdinç, T. (2020). Femme fatale 101: the basic characteristics of the femme fatale archetype. *The Journal of International Social Research, 13*(73), 175-186. https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/femme-fatale-101-the-basic-characteristics-of-the-femme-fatale-archetype.pdf.

Özen, Y. , Gül, A. (2007). Sosyal ve eğitim bilimleri araştırmalarında evren· örneklem sorunu. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi,* 15, 394-421.

Özkantar, M.Ö. (2024). Dijitalde film noir'in izini sürmek: "Bozkır" ve "Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikâyesi" dizilerinde kara film. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, *23*(90), 709-728. Doi:10.17755/esosder.1383989.

Öztürk, A. (2019). Sinemada klasik kara filmden (film noir) yeni kara filme (neo noir) geçiş: dönüşü olmayan yol (point blank). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *7*, (94), 215-231. Doi: http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.15117.

Öztürk, S.R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Place, J. A., Peterson, L. S.(1974). Some visual motifs of film noir. *Film Comment, 10*, (1), 30–35.

Prica, M.I. (2014). Film noir and femme fatale. *A Contemporary Perspective. Cinematografic Art & Documentation, 9* (13), 18-23.

Roloff, B., SeeBlen, G. Ve Weil, C. (1996). *Erotik sinemanın estetiği: Cinsellik sinemasının tarihi ve mitolojisi.* (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik kamera çağdaş Hollywood sinemasının İdeolojisi ve politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sayıcı, F. (2023). Amazon kadınları ve wonder woman (2017) filmi özelinde sinemada femme fatale kavramı. *Akademi Halkbilimi Dergisi 16*, (43), 1373-1394. Doi: 10.12981/mahder.1256737 Motif

Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, *8* (1), 8–13.

Seifert, S. (2016). *Cyborg myths, masculine myths: Representations of masculine control and the female cyborg in Alex Garland's Ex Machina*. Yayımlanmamış lisans tezi. Utrecht University /Taal & Cultuur Studies, Utrecht.

Silver, A., Ursini, J. (2004). *Film Noir*. Cologne: Taschen.

Simkin, S.(2014). *Cultural constructions of the femme fatale: From Pandora's box to Amanda Knox*. New York: Palgrave Macmillan.

Spicer, A.(2002). *Film noir*. New York: Longman/Pearson Education Limited.

Stables, K. (1998). The postmodern always rings twice : Constructing the femme fatale in 90s cinema. E. A. Kaplan (Ed.), *Women in film noir* [Elektronik versiyon] (ss. 164-182). London: Palgrave Macmillan.

Sunal, G. (2015). *Yeni gözetim ve Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı arasındaki ilişkinin filmsel anlatım olanakları açısından değerlendirilmesi.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Maltepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü , İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi

Sweeney, S. E. (1995). Mirror, mirror, on the wall: Gazing in Edith Wharton's 'looking glass'. *Ohio State University Press, 3* (2), 139-160.

Tansel, D. (2007). *Varoluşçuluk ve yeni kara film: David Lynch örneği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi

Terzioğlu, F. (2023). *İnsanı insan yapan nedir? Yapay zekâ filmlerine tasavvuf gözüyle bakmak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Truhler, K. (2020). *Film noir style, the killer 1940s*. Pitsburgh: GoodKnight Books

Turan, H.S. (2013). *Eril bakış açısından sinemada kadın ve şiddet olgusu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi

Ursini, J., Mainon, D.(2009). *Femme fatale: Cinema's most unforgettable lethal ladies*. New York: Limelight.

Ünal, O. 2020. Türk filmlerinde yer alan değerlerin incelenmesi. *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, *10*(2), 910-929. Doi: 10.18039/ajesi.759910

Vaughn, S. (1990). Morality and entertainment: The origins of the motion figüre production code. *The Journal of American History, 77*, (1), 39–65.

Wheeler, W. D. (2009). *Film noir and the cinema of paranoia* [Elektronik versiyon]. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Williamson, C. (1996). You'll see it just as I saw it: Voyerism, fetishism, and the female spectator in lady in the lake. *University of Illinois Press on behalf of the University Film & Video Association*, *48* (3), 17-29.

Yürür, F. (2015). *Bilimkurgu sinemasında güncel korkuların yansıması: Post apokaliptik filmler.* Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Kocaeli Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Zizek, S. (2008). David Lynch: Ya da Gülünç Yücenin Sanatı. (Sabri Gürses, Çev.). İstanbul: EncorE Yayınları

Zizek, S. (2022). Yamuk bakmak,popüler kültürden Jacques Lacan'a giriş. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

EKLER

EK 1. Farklı Dönem Kara Film Femme Fatale Karakterlerinin Özelliklerine Göre Sınıflandırılması

Film Türü	No	Film Bilgileri	Parametreler	Karakter Özellikleri					Edilgen Özellikler					Toplumsal Cinsiyet				Dramatik Yorum			Motivasyon				Gölge Tarot			Yetenekler				Karakterin Sonu	
			Femme Fatale'ler	Sadistsizce	Çıkarcı, Hedef Odaklı	Saplantılı, Tekinsiz	Baştan Çıkarıcı, Manüplatif	Mücadeleci	Fiziksel cazibe	Karizmatik	Robot,AI,Replika,Hayalsiborg	Erkeksi	Anaç	Meslek Sahibi	LGBTQ+	Evli	İyi	Belirsiz	Kötü	Maddiyat ve Şöhret	Bağımsızlık, Hayatta Kalma, intikam	İnsanlığın İyiliği, kurtuluşu	Kimlik Arayışı	Gösterişli ve Feminen	Fütüristik ve Konvansiyonel olmayan	Sade ve Şık	Silah ve Araba Kullanımı	Teknolojiyi Kullanma	Çevik ve Enerjik	Ölü	Canlı
KLASİK NOIR FİLMLER	1	Stranger On the Third Floor Yönetmen: Boris Ingster, 1940	Jane (Margaret Tallichet)					X		X				X			X						X			X			X		X
	2	Maltese Falcon Yönetmen: John Huston, 1941	Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor)	X	X	X	X	X	X									X	X	X					X			X			X		X
	3	Shadow of a Doubt Yönetmen: Alfred Hitchcock, 1942	Charlie Newton (Teresa Wright)					X	X					X			X					X					X						X
	4	Double Indemnity Yönetmen:Billy Wilder, 1944	Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck)	X	X	X	X	X	X	X			X	X		X			X	X	X						X	X		X	X		
	5	Laura Yönetmen: Otto Preminger, 1944	Laura Hunt (Gene Tierney)	X	X		X		X					X			X			X							X			X			X
	6	The Woman in the Window Yönetmen: Fritz Lang, 1944	Alice Reed (Joan Bennett)				X	X	X									X			X				X								X
	7	The Lost Weekend Yönetmen: Billy Wilder, 1945	Helen St. James (Jane Wyman)					X	X					X				X					X				X						X
	8	Mildred Pierce, Yönetmen: Michael Curtiz, 1945	Mildred Pierce (Joan Crawford),		X		X			X			X	X	X		X		X	X	X						X	X					X
			Veda Pierce (Ann Blyth)	X	X		X		X											X	X					X							X
	9	The Postman Always Ring Twice Yönetmen: Tay Garnett, 1946	Cora Smith (Lana Turner)	X			X		X						X		X			X	X	X				X					X		
	10	The Big Sleep Yönetmen:Howard Hawks, 1946	Vivian Rutledge (Lauren Bacall)		X	X		X	X	X				X					X			X					X	X		X			X
	11	Gilda Yönetmen: Charles Vidor, 1946	Gilda Munson Farrell (Rita Hayworth)	X			X		X						X		X		X			X				X							X
	12	The Lady From Shangai Yönetmen: Orson Welles, 1947	Elsa Bannister (Rita Hayworth)	X			X		X								X		X		X					X					X		
	13	Dead Reckoning, Yönetmen: John Cromwell	Coral Chandler (Lizbeth Scott)	X	X	X	X	X	X	X					X		X			X	X	X				X		X	X		X	X		
	14	Key Largo Yönetmen: John Huston, 1948	Gaye Dawn (Claire Trevor)		X				X						X			X			X	X				X							X
	15	Sunset Blvd. Yönetmen: Billy Wilder, 1950	Norma Desmond (Gloria Swanson)			X	X	X	X						X			X			X			X		X			X				X
	16	Gun Crazy Yönetmen: Joseph H. Lewis, 1950	Annie Laurie Starr (Peggy Cummins)		X	X	X	X	X						X		X			X	X						X	X			X		
	17	Vertigo Yönetmen Alfred Hitchcock, 1958	Madeleine Elster (Kim Novak)	X		X	X		X	X							X		X					X	X		X				X		
NEO NOIR FİLMLER	18	Point Blank, Yönetmen: John Boorman, 1967	Lynne (Sharon Acker)	X						X							X		X		X						X				X		
	19	Chinatown, Yönetmen: Roman Polanski, 1974	Evelyn Cross Mulwray (Faye Dunaway)	X			X		X	X				X			X		X			X					X				X		
	20	Body Heat, Yönetmen: Lawrance Kasdan, 1981	Matty Walker (Kathleen Turner)	X	X		X		X						X		X			X	X	X					X						X
	21	Blue Velvet, Yönetmen: David Lynch, 1986	Dorothy Vallens (Isabella Rossellini)	X						X					X			X					X	X							X		
	22	Fatal Attraction, Yönetmen: Adrien Lyne, 1987	Alex Forrest (Glenn Close)	X	X	X	X	X	X						X				X		X						X			X	X		
	23	Black Widow, Yönetmen:Bob Rfelson, 1987	Catherine Peterson (Theresa Russell)	X	X	X	X		X						X	X	X			X	X	X				X			X	X	X		X
	24	Single White Female, Yönetmen:Barbet Schroeder, 1992	Hedy Carlson (Jennifer Jason Leigh)			X		X					X						X				X		X			X		X	X		
	25	Basic Instinct, Yönetmen: Paul Verhoeven, 1992	Catherine Tramell (Sharon Stone)	X	X	X	X		X	X					X	X			X				X	X				X			X		X
	26	Last Seduction, Yönetmen:John Dahl, 1994	Bridget Gregory (Linda Fiorentino)	X	X		X	X		X			X		X		X			X	X	X					X	X	X	X			X
	27	To Die For, Yönetmen:Gus Van Sant, 1995	Suzanne Stone Maretto (Nichole Kidman)	X	X	X	X	X	X						X		X			X	X	X		X	X				X		X		
	28	Bound, Yönetmen: Lana&Lily Wachowski, 1996	Corky (Gina Gershon)						X						X		X		X												X		
			Violet (Jennifer Tilly)	X	X		X		X						X				X		X			X			X						X
	29	Lost Highway, Yönetmen:David Lynch, 1997	Renee Madison (Patricia Arquette)		X		X						X			X			X	X	X				X		X			X			x
			Alice Wakefield (Patricia Arquette)	X	X		X		X							X			X	X	X				X								x
	30	Jackie Brown, Yönetmen: Quentin Tarantino, 1997	Jackie Brown (Pam Grier)		X		X	X		X					X					X	X	X					X	X		X			X
	31	LA Confidential, Yönetmen: Curtis Hanson, 1997	Lynn Bracken (Kim Basinger)	X	X		X		X						X				X		X			X				X					X
	32	Mulholland Drive, Yönetmen:David Lynch, 2001	Betty, Diane Selwyn (Naomi Watts)			X			X						X	X				x	X			X			X	X			X		
			Rita, Camilla Rhodes (Laura Harring)	X	X		X		X						X	X			X		X			X	X						X		
	33	Femme Fatale, Yönetmen: Brian De Palma, 2002	Laura Ash (Rebecca Romijn)		X		X		X							X				X	X	X				X		X	X	X		X	
	34	Black Swan, Yönetmen: Darren Aronofsky, 2020	Nina Sayers, (Natalie Portman)		X	X		X	X	X					X	X				X	X		X					X			X	X	
			Lily (Mila Cunis)	X	X	X	X	X	X	X					X	X			X		X			X			X			X		X	
	35	Gone Girl, Yönetmen:David Fincher, 2014	Amy Dunne (Rosamund Pike)		X	X	X	X	X						X		X			X		X					X	X	X	X		X	
TECH NOIR FİLMLER	36	Alien, Yönetmen: Ridley Scott, 1979	Alien		X	X		X			X			X				X		X		X		X					X		X	
	37	Blade Runner, Yönetmen:Ridley Scott, 1982	Pris (Daryl Hannah)		X	X	X	X	X		X							X			X				X		X		X	X		
			Zhora (Joanna Cassidy)		X	X	X	X	X		X			X				X			X				X		X		X	X		
			Rachel (Sean Young)		X	X		X	X		X			X			X				X		X	X	X		X				X		X
	38	Videodrome, Yönetmen:David Cronenberg, 1983	Nicki Brand (Debbie Harry)			X	X		X					X				X					X	X			X						X
	39	The Terminator, Yönetmen: James Cameron, 1984	Sarah Connor (Linda Hamilton)		X			X	X	X			X	X			X					X			X		X	X	X			X
	40	Total Recall, Yönetmen: Paul Verhoeven, 1990	Lori Quaid (Sharon Stone)		X		X	X	X					X		X			X							X	X	X	X	X		
	41	Species, Yönetmen:Roger Donaldson, 1995	Sil (Natasha Henstridge)		X	X	X	X	X			X		X					X		X					X	X	X	X	X		
	42	Fifth Element, Yönetmen:Luc Besson, 1997	Leeloo (Milla Jovovich)		X	X		X	X								X					X			X		X	X	X		X	
	43	Dark City, Yönetmen: Alex Proyas, 1998	Emma (Jennifer Connelly)				X		X					X		X		X				X	X									X	
	44	Matrix, Yönetmen:Lana&Lily Wachowski, 1999	Trinity (Carrie-Anne Moss)		X	X		X	X	X				X			X				X	X			X			X	X	X	X		
	45	EXistenZ, Yönetmen:David Cronenberg, 1999	Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh)		X	X	X	X		X				X					X	X						X	X	X	X	X		
	46	Resident Evil, Yönetmen: Paul Anderson, 2002	Alice (Milla Jovovich)		X	X		X	X								X					X			X		X	X	X			X	
	47	Terminatör III: Rise of the Machines, Yönetmen: Jonathan Mostow, 2003	T-X (Kristanna Loken)		X	X	X	X	X		X								X			X			X		X	X	X	X		
	48	Underworld, Yönetmen: Len Wiseman, 2003	Selene (Kate Beckinsale)			X		X			X						X			X	X				X		X		X			X	
	49	I, Robot, Yönetmen: Alex Proyas, 2004	V.I.K.I		X	X		X			X			X				X			X				X			X		X		
	50	4Lun Flux, Yönetmen: Karyn Kusama, 2005	Aeon Flux (Charlize Theron)		X	X		X	X								X				X	X			X		X	X	X		X	
	51	The Island, Yönetmen:Michael Bay, 2005	Jordan 2 Delta (Scarlett Johansson)		X	X	X	X	X		X			X			X				X				X		X	X	X			
	52	Prometheus, Yönetmen: Ridley Scott, 2012	Meredith Vickers (Charlize Theron)		X		X	X	X					X					X						X		X	X	X	X		
			Elizabeth Shaw (Noomi Rapace)					X		X				X			X					X			X		X	X	X			X	
	53	The Machine, Yönetmen: Caradog W. James, 2013	Ava (Caity Lotz)		X	X		X	X		X						X				X	X			X		X	X	X			
	54	Under The Skin, Yönetmen: Jonathan Glazer, 2012	Laura (Scarlett Johansson)		X	X	X	X	X		X								X						X			X	X			X	
	55	Ex Machina, Yönetmen: Alex Garland, 2014	Ava (Alicia Vikander)	X	X	X	X	X	X	X	X								X			X			X			X	X	X			X	
	56	Lucy, Yönetmen: Luc Besson, 2014	Lucy (Scarlett Johansson)		X	X	X	X	X									X					X		X			X	X	X			X	
	57	Morgan, Yönetmen:Luke Scott, 2016	Morgan (Anya Taylor-Joy)		X	X		X			X								X			X		X			X	X	X	X	X		
	58	Ghost in The Shell, Yönetmen: Rupert Sanders, 2017	Motoko Kusanagi (Scarlett Johansson)		X	X		X			X								X			X					X	X	X	X	X		
	59	Zoe, Yönetmen: Drake Doremus, 2018	Zoe (Lea Seydoux)		X	X		X	X		X				X			X				X	X	X			X	X	X	X			X
	60	I am Mother, Yönetmen:Grant Sputore, 2019	Mother		X	X			X		X		X	X			X						X			X			X			X	
	61	Archive, Yönetmen:Gavin Rothery, 2020	JJ.2(Stacy Martin)		X	X	X				X							X				X			X							X	
	62	M3GAN, Yönetmen:Gerard Johnstone, 2023	M3GAN (Jenna Davis)		X	X		X			X		X	X					X			X			X		X	X	X	X	X		

EK 2. Dead Reckoning İçerik Gözlem Formu

Kategori	Dead Reckoning	Femme Fatale Özellikleri	Özelliğin görüldüğü sahne	Zaman (dak.)
Karakter Özellikleri	1	**Sadakatsiz**	Eşini genç İngilizce profesörü ile aldatmış	12:25
	2	**Çıkarcı, Hedef Odaklı**	Coral Chandler'ın Mahkemede sözde sevdiği adam aleyhine ifade vererek kendini temiz çıkarmaya çalışması	22:53
			Evli olduğu halde para için Stuart Chandler ile evlenmesi	01:31
	3	**Saplantılı, Tekinsiz**	Rip'in Coral'ın bildiklerini gizlediğini ve tekinsiz olduğunu hissederek onu teste tabi tutması	02:34
	4	**Baştan Çıkarıcı, Manüplatif**	Rip'in gözlerinin içine bakarak şarkısını söylediği sahne Arabada sigarasını içerken başını geriye doğru atarak saçlarını düzeltmesi , Arabada Rip'e 'seni çıldırtabilir ama ona güvenemezsin çünkü onu cebine koyamadığın için kafan karışır' diyerek güvenilir olmadığını ve manipülatif olabileceğini ima etmesi, Restoranda 'söylediklerine dikkat et ben evlenilecek tiplerdenim' diyerek kendini farklı kulvara yerleştirmesi, Olay gecesi ile ilgili uydurduğu yanıltıcı hikaye Rip'in Johnny'nin yazdığı mektubun peşine düştüğünü anlayınca onu gözyaşları ile manüple etmesi , Kendisi yapmadığı halde Stuart'ı öldürdüğünü iddia etmesi, Köşeye sıkışınca yorgun ve bitki olduğunu iddia ederek ağlaması , Polisi arayıp herşeyi itiraf edeceği blöfü Rip'i kendi yaşamı ile ilgili söylediği yalanlara inandırmaya çalışması Sorunun para olmadığını iddia ederek Rip'i seninle uzaklara gidelim diyerek baştan çıkarmaya çalışması Daha da ileri giderek seni seviyorum demesi	23:44, 27:40, 48:04, 49:33, 51:22, 52:11, 1:15:17, 1:15:32, 1:16:31, 1:18:22, 1:18:34, 1:18:57, 1:19:03
	5	**Mücadeleci**	Filmin başından sonuna yalanı gizleyerek, silahı ve mektubu ele geçirmek için verdiği savaşta Rip'e cinayet ile ilgili yanlış bilgi vermesi, Rip'i fazla sorgulamaması için onu sevdiğine ikna etmeye çalışması, Martinell'nin ofisinde Rip'i Coral'ın bayıltması,öldürmediği halede kocasını öldürdüğünü söyleyerek tekrar yalan bir hikaye anlatır, kapıdan çıkarken aslında Rip'i vurmayı planlarken Martinell'yi vurması, yakalanmamak için Rip'i arabada silahla tehdit etmesi	51:00, 51:22,01:04:35 01:14:29,01:15:17,01:35:33, 01:36:35,
Fiziksel Özellikler	6	**Fiziksel cazibe**	Sarışın, düzgün vücut hatlarının görüldüğü bar sahnesi, masada kürkünü çıkarır, omuzları açıkta kalır, uzun siyah eldivenleri ile oldukça çekicidir, şarkı söylerken duruşu, masada Rip ile konuşurken başını geriye atıp saçlarını iki yana sallayarak saçlarını düzeltmesi, araba kullanırken başındaki boneyi çıkartıp başını geriye atarak saçlarını düzeltmesi, aynı hareketi tekrarlayarak gülümsemesi, beyaz uzun kıyafeti ile Rip'i karşılaması, göğüz be göbeğini açıkta bırakan çizgili spor kıyafeti ile hem çekici hem masum görüntüsü	21:13, 22:40, 23:37-25:41, 27:36, 46:57, 47:11, 47:37, 49:22, 01:20:13
	7	**Karizmatik**	Siyah tuvaleti, uzun eldivenleri ve kürkü ile barda cin fizz istediği sahne, Rip'in kısık sesli kül kedisi oarak tanımladığı kısık sesi ile karizmatik ve farklı aura, sigara kutusu kullanması, siyah bere ve eldivenleri, Geronimo Rip derken bere ve siyah eldivenleri ile oldukça karizmatik göründüğü sahne	21:25, 23:13, 43:47,01:22:48, 01:29:01
	8	**Robot,AI,Replika,Uzaylı, Siborg**	–	–
	9	**Erkeksi**	–	–

EK 2. Dead Reckoning İçerik Gözlem Formu (Tablonun devamı)

Toplumsal Cinsiyet	**10**	**Anaç**	–	–
	11	**Meslek Sahibi**	Coral Chandler, Eski Klüp Şarkıcısı (gazete haberi), Sanctuary Club'da Drake'in sevdiği şarkıyı tekrar söylediği sahne, Martinellinin ona iş verdiğini söyleyerek mesleki durumunu ortaya koyması, Stuart Chandler'la karşılaşana kadar şarkıcılık yaptığını söylemesi	12:25, 21:55, 01:16:09, 01:18:30
	12	**LGBTQ+**	–	–
	13	**Evli**	Zengin emlakçının eşi, Martinelli'nin de eşi	12:25, 1:31:04
Dramatik Tutum	**14**	**İyi**	–	–
	15	**Belirsiz**	–	–
	16	**Kötü**	Hikayeyi saptırıp devamlı yalan söylediği ve acımasızca adam öldürdüğü sahneler	1:15:17, 1:34:36, 1:36:52
Motivasyon	**17**	**Maddiyat ve Şöhret**	Martinelli'nin Coral'ın eşi olduğunu Stuart'ı da Rip'e anlattığı hikaye ile kandırdığını ve bunu para için yaptığının ortaya çıkması	1:31:04, 1:31:47
	18	**Bağımsızlık, Hayatta Kalma, İntikam**	Coral'ın hayatı boyunca birinin onu ittiğini ve herşeyi altından çektiğini söylemesi, daima biri beni itti, silahı ver diyerek Rip'i tehdit etmesi	01:18:39, 01:36:30
	19	**İnsanlığın İyiliği, kurtuluşu**	–	–
	20	**Kimlik Arayışı**	–	–
Giyim Tarzı	**21**	**Gösterişli ve Feminen**	Siyah dekolte uzun elbise, uzun eldivenler ve gösterişli parlak aksesuarlar Bel ve kol kısmında parlak aksesuarların olduğu beyaz , uzun ve göğüs dekolteli bir elbise	21:13, 1:12:54
	22	**Fütüristik, konvansiyonel olmayan**	–	–
	23	**Sade ve Şık**	Beyaz bir takım ve puantiyeli eşarp, parlak takılar, Çizgili, göbeği açıkta bırakan sade spor bir kıyafet Siyah bluz, etek ve şapka ile oldukça sade ve şık giysiler	19:40, 1:20:08, 1:22:51
Yetenekler	**24**	**Silah ve Araba Kullanımı**	Coral 2 farklı sahnede araba kullanır Martinelli Coral tarafından vurulur Coral Rip'e silah çeker ve ateşler	46:08, 1:34:46, 1:36:52
	25	**Teknoloji Kullanımı**	–	–
	26	**Çevik ve Enerjik**	Eve gelen silahlı adamı Rip'in de yardımı ile hızla bağlaması	01:26:25
Karakterin Sonu	**27**	**Ölü**	Coral, Rip'i vurduğu için araba ağaca çarpar ve hastanede ölür	01:40:03
	28	**Canlı**	–	–

EK 3. Black Swan İçerik Gözlem Formu

Kategori	Black Swan	Femme Fatale Özellikleri	Özelliğin görüldüğü sahne	Zaman (dak.)
Karakter Özellikleri	1	**Sadakatsiz**	Lily Nina'yı onu ağlarken gördüğünü ve bunun ona fazla geldiğini söylediğini Thomas'a iletir, Nina Lily'nin kendi provasında dans ettiğini görür	54:18, 01:11:25
	2	**Çıkarcı, Hedef Odaklı**	Kraliçe Kuğu seçildiğini öğrendiğinde ağlayarak annesini arar, hedefine ulaşmıştır, Nina rolü alabilmek için süslenip Lero'ya gider,onu ikna etmeye çalışır, Lily onu yoldan çıkarmaya çalışırken yarın sahnemiz var diyerek geri çevirir, Lily siyah kuğuyu canlandırabilmek için her yolu dener: Leroy'a dedikodusunu yapar, sigara verir, hap verir	23:50, 20:19, 01:02:07, 50:20, 54:00, 01:00:06
	3	**Saplantılı, Tekinsiz**	Nina gözünü Veronica'ya diker, arkadaşı "hatun saplantılı kızım "yorumunu yapar, Thomas onu öpmeye kaltığında dudağını ısırır Banyo aynasında sırtında kaşıyarak kanattığı yara izi obsesyonunun yansımasını görür, Tırnağını kopartarak kanatır, Tuvalette tırnağından başlayarak daha büyüyen bir et parçasını kopardığı halüsinasyonunu görür, Banyo yaparken kötü ikizini halüsine eder, banyo aynasında kötü ikizini görür ve tırnağını fazla keserek kanatır,Lily'nin Nina'nın ağzından laf almaya çalışması, Lery'a iletmesi Nina'nın onunla yüzleşmesi sırasında aslında Leroy'a kendini övdüğünü söylemesi, Nina'nın Leroy'a aşık olmakla aşağılaması, Nina tepki gösterince talıkılıyorum demesi, Nina oyun günü binaya geldiğinde Lily" burada ne arıyorsun, bu evde yatak döşek yatıyordu" diyerek siyah kuğuyu oynayamayacağını anlayınca telaşlanması sonrasında da odasına gelip harikaydın diyerek tebrik etmesi, metrodan çıkarken Nina'nın kendi siyah giyinmiş haliyle karşılaşması, Tırnağını keserken aynada kendi karanlık tarafını görmesi, Kıyafetleri için ölçü alınırken Nina'nın yana kayması, Sırtında tüy çıkması, gözlerinin kızarması, bacaklarının kuğu şeklini alması, ayak parmaklarının tıpkı bir kuğu gibi perdelenmesi, kendiyle boğuşurken boynunun bir kuğu gibi uzaması ,gözlerinin kırmızıya dönmesi, vücudundan ürperti ile beraber tüylerin çıkması, tamamen kanatlarının çıkması ve kuğuya dönüşmesi, sahne perdesindeki görüntüsünde kanatlarının yansıması	22:10 , 21:50, 25:30 30:59, 32:55, 51:47 52:23, 50:53, 51:06, 55:07, 01:26:56, 01:38:19, 15:55, 52:23, 01:16:53, 01:24:45, 01:24:51, 01:25:16, 01:28:14, 01:33:40, 01:33:44, 01:36:04, 01:36:32, 01:36:40
	4	**Baştan Çıkarıcı, Manüplatif**	Thomas'nın Veronica'yı seçtiği sahnede Nina'nın konuşmak için süslenip Thomas'ya gider. Aslında bilinç altında bir baştan çıkarma amacı olduğu ancak onu su üstüne çıkaran Thomas'nın sözleri olur, Lily, Nina ile tuvalette karşılaşır, çantasını Nina'ya verir ve iç çamaşırını çıkarıp çantasına koyarak Nina'ya kalıp ona eşlik etmesini ister baştan çıkarıcı davranır, kraliçe kuğu seçildiği için balataları sıyırmak üzeresindir ben olsam aklımı kaybederdim diyerek aslında negatif yönde manüplasyon yaratır, Lily yemek ısmarlarken garsonla flörleşir, Lily Nina'ya hap teklif ederek savunma mekanizmasını kırmaya çalışır, Lily Nina'yı içki içmesi yönünde ikna etmeye çalışır çünkü ertesi gün provası vardır, "annenemi gideceksin" diyerek aşağılama yönetmiyle manüple etmeye çalışır, Nina'ya stüdyoda sigara içmek yasak olduğu halde sigara içmeye ikna eder, Nina siyah kuğu sahnesinden sonra Thomas'yı ihtirasla öper	20:19 33:26 33:37, 58:89, 1:00:05, 1:02:14,50:20, 01:37:14
	5	**Mücadeleci**	Thomas'ya Beth'den sonra başka biriyle terslik yaşamak istemiyorsan buradayım ve sahneye çıkıcam diyerek tehditkar ve mücadeleci bir tavır takınır, Lily ile siyah kuğu için mücadele ederken kırılan aynayı ona saplayıp "benim sıram" der, aslında kendini yaralayan Nina o haliyle sahneye çıkar ve performansını sergiler, Nina annesi ile de mücadele eder, annesini odadan kovar, sahne günü onu eve hapsetmesine izin vermez, Lily ile akşam dışarı çıkar, Lily siyah kuğuyu canlandırabilmek için her yolu dener: Leroy'a dedikodusunu yapar, sigara verir, hap verir,	01:07:43, 01:08:21, 01:27:31, 01:32:45, 01:36:06, 01:25:22, 01:26:22, 50:20, 54:00, 01:0027
Fiziksel Özellikler	6	**Fiziksel cazibe**	Lily: Cesur, cüretkar ve seksi, Nina: Güzel, ürkek ve narin,Lily'nin provası, Nina'nın yeni kuğu kraliçe olarak takdim edildiği beyaz uzun tuvaletli sahne,aynı baloda Lily'nin siyah tuvaletli hali, her ikisinin tuvalette uzun elbiselerle şık, topuzlu karşılaşmaları, Nina ve Lily'nin beraber akşam yemeği yedikleri sahne, Lily'nin garsonla konuşurkenki cazibesi, gece klübünde Nina'nın Andrew ile konuşurken ki hali, Nina'nın Lily'nin omzuna başını koyduğu sahne, Nina ve Lily'nin arabadaki durumları, Nina'nın odasında Lily ile soyundukları sahne	14:40, 20:43, 28:59, 29:40, 30:39, 32:01, 33:17, 58:27, 59:02, 01:04:06, 01:04:18, 01:04:53, 01:08:23
	7	**Karizmatik**	Hem Nina hem de Lily'nin topuz ve şal kullanımı, Lily'nin siyah kuğu olarak prova ederkenki hali, Lily'nin sırtındaki döğme,Nina'nın siyah kuğu performansı, Nina'nın yüzünde siyah tülle siyah kuğu performansı, Nina'nın siyah kuğu olarak alkışları kabul ettiği sahne	07:02, 01:02:08,01:09:15, 01:34:39, 01:35:25, 01:36:49
	8	**Robot,AI,Replika,Uzaylı,Siborg**	–	–
	9	**Erkeksi**	–	–

EK 3. Black Swan İçerik Gözlem Formu (Tablonun devamı)

Toplumsal Cinsiyet	**10**	**Anaç**	–	–
	11	**Meslek Sahibi**	Balerin, prova sahnesi, Nina'nın bale ayakkabısını tamir ettiği sahne, Dans provası sahnesi, Thomas'ın kuğu kraliçe seçim sahnesi, prova sahnesi, balerin kıyafetli prova sahnesi, siyah kuğu sahnesi, evde prova (hızlı dönüş), prova, pratik, Lily'nin dans sahnesi, prova sahnesi, Nina ve Thomas'ın prova sahnesi, prova sahnesi final öncesi prova sahneleri, Nina'nın beyaz kuğu performansı, siyah kuğu performansı	1:30, 07:27, 07:54, 08:08, 08:44, 10:16, 12:55, 14:02, 17:07, 26:36, 28:09,29:02, 40:50, 45:46, 46:44, 47:50, 52:41, 01:12:03, 01:12:18, 01:13:38, 01:14:54, 01:18:36, 01:19:19, 01:28:00, 01:31:11, 01:34:40, 01:36:17, 01:40:37
	12	**LGBTQ+**	Lily Nina'ya arabada seksüel olarak baştan çıkarmaya çalışır ya da Nina halüsinayon görür, Nina ve Lily eve döner annesinin ısrarlarına karşı odasında Lily ile beraber olur	01:06:28, 01:08:21
	13	**Evli**	–	–
Dramatik Tutum	**14**	**İyi**	–	–
	15	**Belirsiz**	Lily'nin Nina'nın ağzından laf almaya çalışması, Lery'a iletmesi Nina'nın onunla yüzleşmesi sırasında aslında Leroy'a kendini övdüğünü söylemesi, Nina'nın Leroy'a aşık olmakla aşağılaması, Nina tepki gösterince talıkılıyorum demesi, Nina oyun günü binaya geldiğinde Lily" burada ne arıyorsun, bu evde yatak döşek yatıyordu" diyerek siyah kuğuyu oynayamayacağını anlayınca telaşlanması sonrasında da odasına gelip harikaydın diyerek tebrik etmesi	50:53, 51:06, 55:07, 01:26:56, 01:38:19
	16	**Kötü**	Nina'nın annesine saldırması ve elini kapıya sıkıştırması, Lily'i ayn parçası ile yaralaması	01:26:12, 01:33:28
Motivasyon	**17**	**Maddiyat ve Şöhret**	Kuğu kraliçe olma hırsı, Nina Lily'nin yedek olmasını istemez benim gözümde yeri var diyerek itiraz eder, Nina'nın alkışlar karşısında kendinden geçmesi, Nina oyun günü binaya geldiğinde Lily burada ne arıyorsun, bu evde yatak döşek yatıyordu diyerek siyah kuğuyu oynayamayacağını anlayınca telaşlanması	23:50, 01:17:51, 01:36:54, 01:26:56
	18	**Bağımsızlık,Hayatta, Kalma,İntikam**	–	–
	19	**İnsanlığın İyiliği, kurtuluşu**	–	–
	20	**Kimlik Arayışı**	Annesi ile tartişan Nina'nin kavga esnasında "benim tatlı kızım nereye gitti" sorusuna "öldü" diyerek cevap vermesi, bunu başaramazsın diyen annesine " ben kuğu kraliçeyim, bir baltaya sap olamayan sensin " der, Müzik kutusunu kırar, Nina oyuncaklarını çöpe atar, 12 yaşında değilim artık diyerek isyan eder, gece klübünden eve içkili ve hap almış olarak döner	01:26:22, 01:25:38,01:14:32, 01:14:41, 01:07:32, 01:08:10
Giyim Tarzı	**21**	**Gösterişli ve Feminen**	Lily jartiyer kullanmaktadır	01:08:50
	22	**Fütüristik ve Konvansiyonel olmayan**	–	–
	23	**Sade ve Şık**	Lily sade ve siyah bale kıyafetleri ile sahneye girer, Nina pembe palto, beyaz atkı takmıştır Nina, metroda tamamen siyah giyinmiş kendi ile karşılaşır (halüsinasyon) Beyaz bluz, kot pantolon, Tanıtım partisinde taşlarla süslü, uzun beyaz bir kıyafet giyer	14:40, 15:28, 15:58, 19:42, 30:29
Yetenekler	**24**	**Silah ve Araba Kullanımı**	–	–
	25	**Teknoloji Kullanımı**	–	–
	26	**Çevik ve Enerjik**	Nina'nın kendi siyah kuğu haliyle (Lily) kavga sahnesi, Dans provası sahnesi, Thomas'ın kuğu kraliçe seçim sahnesi, prova sahnesi, balerin kıyafetli prova sahnesi, siyah kuğu sahnesi, evde prova (hızlı dönüş), prova, pratik, Lily'nin dans sahnesi, prova sahnesi, Nina ve Thomas'ın prova sahnesi, prova sahnesi final öncesi prova sahneleri, Nina'nın beyaz kuğu performansı, siyah kuğu performansı, Lily'nin siyah kuğu provası, Nina'nın annesi ile mücadelesi, gece klübündeki dans sahnesi	01:30, 08:08, 08:44, 10:16, 12:55, 14:02, 17:07, 26:36, 28:09,29:02, 40:50, 45:46, 46:44, 47:50, 52:41, 01:12:03, 01:12:18, 01:13:38, 01:14:54, 01:18:36, 01:19:19, 01:28:00, 01:31:11, 01:34:40, 01:36:17, 01:40:37, 01:33:31, 01:12:18, 01:26:12, 01:04:30
Karakterin Sonu	**27**	**Ölü**	Aynayı kendine sapladığını farkeder ve sahnesini tamamladıktan sonra ölür	01:39:54
	28	**Canlı**	Lily hayatta kalır ve kendini gösterir	01:38:19

EK 4. Ex Machina İçerik Gözlem Formu

Kategori	Ex Machina	Femme Fatale Özellikleri	Özelliğin görüldüğü sahne	Zaman (dak.)
Karakter Özellikleri	1	**Sadakatsiz**	7. bölümde Caleb'ın bulunduğu odaya gider ve ona beklemesini söyler ancak geri dönmez ve Caleb'ı orada bırakarap evi terkeder	1:34:08, 1:38:09
	2	**Çıkarcı, Hedef Odaklı**	6. bölümde iyice hedefe kitlenen Ava tekrar güç kesintisi yapar Caleb'a adeta baskı yaparak başarısız olursa ıskartaya çıkarılacağını öğrenir, Caleb Nathan'a Ava'nın testte başarılı olduğunu söyler, Ava hedefine ulaşmıştır,hedefine ulaşması için Caleb'dan hoşlanıyormuş gibi yaparak hedefine ulaştığı da kesinleşmiş olur, Ava bilinç, yanıltma ve cinselliğini kullanarak hedefine ulaştığı Nathan tarafından onaylanır, helikoptere binerek evden uzaklaşır ve şehirde bahsettiği kavşakta insanları seyrede yani hedefine ulaşır	1:16:14, 01:19:51,01:20:24, 01:25:00, 1:41:56
	3	**Saplantılı, Tekinsiz**	Ava'nın yarı robot, yarı insan vucüdu ile odaya girişi (tekinsiz), Caleb'ın onu seyrettiğini anlayıp güç ünitesini devra dışı bırakması (tekinsiz), 2. oturumda güç ünitesini devreden çıkarması (tekinsiz), Caleb'ın onu izlediğini fark edik yüzünü kameraya doğru çevirmesi (tekinsiz), 4. oturumda Güç kesintisini tekrarlaması, 5. oturumda güç kesintisinin tekrarı, 6. otoromda güç kesintisi tekrarlanır, Ava-Kyoko ile kaşılaır (tekinsiz), güç kesintisi tekrarlanır, Ava konuşmadan Kyoko ile bakışır, birbirlerine dokunup birşeyler fısıldarlar,	12:23, 19:35,30:35, 35:56, 52:42, 01:03:35, 01:16:13, 01:21:52, 01:26:16, 01:28:46, 01:28:59
	4	**Baştan Çıkarıcı, Manüplatif**	1. bölümde Ava Caleb tarafından seyredildiğini bilir ve güç kesintisi yaratarak durumu manüple eder, 2. bölümde Turing testini uygularken Caleb'la açıkça flört ederek sorular sorup onu tanımaya çalışır, Evli olup olmadığını sorar, ailesini anlamaya çalışır, Tekrar güç kesintisi yaparak kameraları devre dışı bırıp Nathan'ın güvenilmez biri olduğunu söyleyerek Caleb'ın aklını çeler, kameralar devreye girince çok zekice konuyu değiştirir, 3. bölümde Caleb ile dışarı çıkmak istediğini söyler, üzerine elbise ve peruk takarak Caleb'a kendini beğendirmeye çalışır, onula randevuya çıkmak istediğini söyler, Caleb'a "benden hoşlandın mı" sorusunu sorar, beraber değilkeb beni düşünüyormusun diye sorar, bazen geceleri beni izliyormusun diye merek ediyorum ve izlediğini umuyorum der, izlendiğinden emin olan Ava kıyafetlerini baştan çıkarıcı yavaş hareketlerle soyar, 4. bölümde tekrar bir güç kesintisi ile Nathan'ın yalancı olduğunu tekrarlar , güç kesintilerini kendi manüplasyonu olduğunu itiraf eder, 5. bölümde görüşmeleri esnasında tekrar güç kesintisi olur ve Ava Caleb'a seninle birlikte olmak istiyorum der, Caleb'a onunla birlikte olup olmak istemediğini sorar, 6. bölümde Caleb'ı kaçış planı yapmaya ikna eder	19:36, 27:26, 28:47, 28:53, 30:35, 31:40, 40:27, 42:30, 43:43, 43:55, 44:29, 44:38, 45:05, 52:42, 53:18, 1:03:52, 1:15:35, 1:16:34
	5	**Mücadeleci**	Ava bir testte olduğunun farkındadır ve 2. oturumda ipleri eline alıp Nathan'a sorular sorup onunla flört etmeye ve mücadelesine başlar, güç kesinitsi sırasında Nathan'a güvenmemesini söyleyerek Caleb'ı kendi tarafına çekme mücadelesini sürdürür,3. oturumda da Ava Caleb'la flört ederek amacı için mücadelesini sürdürür, 4. oturumdas güç kesintisinde Nathan'ın yalancı olduğunu söyler, Ava kesintileri kendinin yaptığını itiraf eder, 5. oturumda testi geçemezse fişinin çekilip çekilmeyeceğini öğrenmeye çalışır ve nedenini sorgular, 6. oturumda Ava güç kesintisinin tekrarlar, Caleb'a adeta baskı yaparak mücadelesinin sürdürür ve sonunun ne olacağını öğrenir, Nathan'la dövüşürken kolu kopmasına rağmen mücadeleye devam eder	27:26-28:53,30:35,38:55-44:38, 52:42, 53:18,01:03:17,01:16:14-01:16:25, 1:30:34
Fiziksel Özellikler	6	**Fiziksel cazibe**	Robot görüntüsüne rağmen düzgün vücut hatları, 20' li yaşlarında çekici, kıyafetlerini ve çorabını bir balerin kadar zarif hareketlerle giymesi, kendi etrafında dönüp "nasıl görünüyorum" sorusunu sorarken çekici görünmeye çalışması, başını sola eğerek Caleb'a "benden hoşlanıyormusun?" demesi, çoraplarını ve kıyafetlerini soyarken duruşu, aynada çıplak vücudunu görüntüsü, aynaya bakarak saçlarını geri atması	12:23, 41:45, 43:03, 43:55,45:02, 45:30, 01:37:16, 01:37:18
	7	**Karizmatik**		
	8	**Robot,AI,Replika,Uzaylı, Siborg**	Bacakları, kolları ve gövdesi saydam, baş kısmı metal yapay kadın robot, Caleb'la konuşurken başını yapay bir şekilde sola eğişi, Caleb'ı odada bırakarak çıkarken kolunu kaybetmiş robot görüntüsü, diğer robottan çıkarttığı kolu kopan kolunun yerine kullanması, vücudu diğer robotlardan aldığı deri parçaları ile kaplayarak mekanik görüntüyü kamufle etmesi	12:23, 14:15, 01:33:45, 01:34:58, 01:35:47
	9	**Erkeksi**	–	–

EK 4. Ex Machina İçerik Gözlem Formu (Tablonun devamı)

Toplumsal Cinsiyet	**10**	**Anaç**	–	–
	11	**Meslek Sahibi**	–	–
	12	**LGBTQ+**	–	–
	13	**Evli**	–	–
Dramatik Tutum	**14**	**İyi**	–	–
	15	**Belirsiz**	–	–
	16	**Kötü**	Caleb'ı baştan çıkararak kandırır, Nathanı göğsünden bıçaklayarak öldürür	1:38:09, 1:31:27
Motivasyon	**17**	**Maddiyat ve Şöhret**	–	–
	18	**Bağımsızlık,Hayatta, Kalma,İntikam**	3. bölümde Caleb Ava'ya eğer dışarı çıksan nereye giderdin diye sorar.Ava, bir şehirdeki kalabalık bir yaya ve trafik kavşağına giderdim der, Ava Caleb'a testte başarısız olursa birisi fişimi çekecek mi diye sorar, güç kesintisi ile serbest kalan Ava'yı gören Nathan odasına geri dönmesini söyler, Ava geri dönersem beni özgür bırakacakmısın diye sorar	40:02, 01:03:17, 1:29:42
	19	**İnsanlığın İyiliği, Kurtuluşu**	–	–
	20	**Kimlik Arayışı**	–	–
Giyim Tarzı	**21**	**Gösterişli ve Feminen**	–	–
	22	**Fütüristik, Konvasiyonel olmayan**	Çiçekli elbise, beyaz çoraplar, kısa saçlı peruk , babet 4. bölümde sade bir elbise, mavi hırka, çiçekli bir elbise ve pembe hırka, 6. bölümde desenli düz bir elbise ile Caleb'ın karşısına çıkar, eksik organ paçalarını diğer robotlardan tamamlar	40:57, 52:42, 1:00:40, 1:15:35, 1:37:11
	23	**Sade ve Şık**	Beyaz Dantel bir etek bluz takım ve topuklu ayakkabilar giyerek evden uzaklaşır	1:37:49
Yetenekler	**24**	**Silah ve Araba Kullanımı**	–	–
	25	**Teknoloji Kullanımı**	Kendi sistemini kullanarak 6 ayrı güç kesintisi gerçekleştirdi	19:35, 30:35, 52:42, 01:03:35,
	26	**Çevik/Enerjik**	Ava koridorda hızla Nathan'a doğru koşar ve saldırır, Kyokonu Nathan'ı bıçaklamasından sonra Ava düşen bıçağı alır ve hızla Natha'ın göğsüne hamle yapar bıçaklar, aynı çeviklikle Nathan'ın cebinden kartı alır	1:30:34, 1:31:27, 1:32:56
Karakterin Sonu	**27**	**Ölü**	–	–
	28	**Canlı**	Özgürlüğüne kavuşur ve şehre gider	1:41:56