

# Eril Bakış Perspektifinden Kadın Nesneleştirilmesinin Sinematografisi: Sucker Punch

## Cinematography of Female Objectification from the Perspective of the Male Gaze: Sucker Punch

Oğuzcan ACAR<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Kocaeli, Türkiye

ORCID: O.A. 0000-0002-5290-8497

**Sorumlu yazar/Corresponding author:**  
Oğuzcan Acar,  
Kocaeli Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü, Kocaeli, Türkiye  
**E-posta/E-mail:** oguzcanacar7@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 12.05.2023

**Kabul tarihi/Accepted:** 14.06.2023

**Atıf/Citation:** Acar, O. (2023). Eril bakış perspektifinden kadın nesneleştirilmesinin sinematografisi: *Sucker Punch*. *Filmvisio*, 1, 181-201.  
<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0007>

### Öz

Zack Snyder'ın yönetmenliğini üstlendiği ve kendisinin kaynak materyale dayanmayan ilk filmi olma niteliğini haiz *Sucker Punch* (2011), vizyona girdiği günden itibaren tartışmaların odağı olmuştur. Tartışmaların merkezindeki iki ana grup şöyledir: Filmin feminist bir perspektifte kadının güçlendirilmesini temsil ettiğini söyleyenler ve bunun tam tersine yapımın mizojinik unsurlar içerdiğini iddia edenler. Kadın oyuncuların ana rolleri üstlendiği ve kurgusal düzlemde hikâyenin ağırlık merkezi oldukları mezkûr filmde, bilhassa kadınları hiper-seksüalize eden ve belirli cinsiyet kalıplarını yeniden üreten sahnelerin bulunması eleştirilerin temel dayanağı olmuştur. Bahis mevzuu eleştirilere yönelik savunmalar ise yapımda sorunlu addedilen noktaların esasen izleyicilerin bu sorunları içselleştirmiş olmasından kaynaklandığı ekseninde belirtilmiştir. Babydoll (Emily Browning) karakterinin düşük-fantazya evreninin bir genelev olması, kadınların burada tutsak olup salt erkek hazzını tatmine yönelik çalışmaları, cinsel şiddet tehdidinin daimi varlığı ve erkek kuvvetinin yenilmez görünümü, filmin eleştirel merceklerle yaklaştığını iddia ettiği cinsiyet kalıplarını yeniden üreten hususların başında olarak ifade edilmiş, karşı argümanların geçersizliği vurgulanmıştır. İşbu tartışmalara odaklı yeni bir değerlendirmenin ise Laura Mulvey tarafından vurgulanan ufuk açıcı eril bakış kavramı ekseninde yapılması, daha isabetli bir tahlil ortaya koyabilecektir. Dolayısıyla filmdeki kadınların nesneleştirilmesine, seyircinin erkek özne kabul edilmesine, görsel anlatının erkek hazzına hitap etmesine, cinsiyet eşitsizliğini yeniden üreten görsel anlatıya ve benzeri sorunlara yönelik inceleme, filmin eril bakış modeline dâhil bir yapım olup olmadığının neticesini gösterecektir. Nihayetinde buna göre, filmin, iddia edildiği üzere kadının güçlendirilmesine mi, yoksa aksi şekilde kadının nesneleştirilmesine mi kapı açtığına dair sarıh fikirler edinilebilecektir. İşbu çalışma, eleştirel feminist sinema kuramı perspektifinden bir değerlendirme ile çeşitli tartışmaların odağı olan bu filme dair bir inceleme yapmayı gaye edinmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Eril bakış, feminizm, nesneleştirme, sinema, *Sucker Punch*

### Abstract

*Sucker Punch* (2011), directed by Zack Snyder and his first film not based on source material, has been the center of controversy since its release. The two main groups

at the center of the debate are as follows: One group says the film represents women's empowerment from a feminist perspective, and the other group claims on the contrary that the production contains misogynistic elements. Female actors play the main roles in this film and are the focus of the story on the fictional level. The main basis of criticism has been the presence of scenes that hyper-sexualize women and reproduce certain gender stereotypes. The defenses against these criticisms have been stated on the basis that the points considered problematic in the production were mainly due to viewers who'd internalized these problems. Among the issues that reproduce the gender stereotypes the film claims to approach with a critical lens are a brothel making up the low-fantasy universe of Babydoll's (Emily Browning) character, the women there being enslaved and working solely to satisfy male pleasure, the constant threat of sexual violence, and the invincible appearance of male power and the film emphasizes the invalidity of the

counterarguments. A new evaluation focusing on these debates in the context of the seminal concept of the male gaze as emphasized by Laura Mulvey would provide a more accurate analysis. Therefore, an examination of the objectification of women in the film, the acceptance of the audience as a male subject, and the visual narrative's appeal to male pleasure and to the reproduction of gender inequality, as well as other similar issues, will reveal whether the film was produced within the model of the male gaze. Ultimately, this will provide a clearer idea of whether the film opens the door to female empowerment as claimed or conversely to the objectification of women. This study aims to analyze this film that has been the focus of various debates through an evaluation from the perspective of critical feminist film theory.

**Keywords:** Male gaze, feminism, objectification, cinema, *Sucker Punch*

## Extended Abstract

*Sucker Punch* (2011) was directed by Zack Snyder and is his first original production not based on source material. The film has also been the subject of intense debate since its release. In this context, two sides to this debate can be said to exist. The first side is the view, supported by Snyder and those who think like him, that the film contributes to female empowerment. The second side argues that the film contains elements of misogyny and fails to substantiate Snyder's claim. Both views provided examples to support their arguments, and the film thus became the subject of feminist debates for a certain segment of the audience. Naturally, these feminist debates have been related to the concept of the male gaze in the context of nudity, the most fundamental element in the film. How women are positioned within the visual narrative has often been claimed to objectify them. Therefore, one can equally argue that this objectification aims to provide desire satisfaction for the male gaze. At this point, outlining the concept of the male gaze needs to occur first. The paradigm of the concept, which considers women as objects and men as subjects, stands out as the most important issue. The natural consequence of a mechanism that accepts viewers as male is the transformation of women into sexual objects being presented to them. The one-sided, male pleasure-oriented nature of the male gaze makes it the target of feminist criticism. The feminist-psychoanalytic cinema criticism that gained momentum after the text written by Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975) has paved the way for rethinking the relationship between film and audience in favor of women. The male viewer, isolated by the movie theater, is positioned as the subject who dominates

his object due to the film satisfying the male gaze. In this way, the male reinforces his power over the female. Moreover, every time he identifies with the male character in the visual narrative, the idea ossifies of seeing the woman as an object obliged to fulfill his desires. The stronger the male character dominates the female character, the more likely the male gaze is to be satisfied. However, even if the female character is not under the pressure of a male character that the male audience can identify with, she may satisfy the male gaze in terms of her appearance. The female figure is put on display and shaped according to male fantasies. *Sucker Punch* contains many examples of this perspective and seems to have been produced for the male gaze. Of course, the director and those who think like him do not accept these claims. According to them, the fact that the women in the movie are sexy and take part in action scenes indicates that they are powerful. Sexualization does not mean objectification here but rather liberation. On the other hand, critics who categorically reject this approach explicitly state how the misogyny has been aestheticized. They insist that the concept of empowerment is used as a kind of pretext, with women actually being objectified through the sexualized visions of them. Snyder has responded to all this by saying that the male audience wants to be presented with satisfying images of these sexy female characters but that the movie doesn't give them this satisfaction. Of course, he seems to overlook the fact that the movie initiates the moment that creates these desires. The presence of many scenes that satisfy the male gaze of the male viewer who identifies with the camera seems to prove Snyder wrong. In addition, having a male character guide the battles of supposedly free women reproduces the idea that women are always in need of a man's guidance. In addition, having women fight and win against various fantasy beings in the high fantasy layer yet be defeated by male power in the lower layers is problematic. In this context, male power appears to be unbreakable, which can only have a disempowering effect on women. The high number of rape attempts in the film and the constant threat of harassment does nothing to create a safe space for women. The male audience, on the other hand, seems to have a safe viewing space because the power of male characters goes unbroken. Sexualization and objectification seem to be the result of the film in practice, if not the actual motivation for its production. Thus, the criticisms against Snyder and his supporters can be said to be justified. The visual narrative in which women serve the male gaze can also be said to present cinematographic misogyny, contrary to the empowerment Snyder claims. Therefore, this evaluation of the film *Sucker Punch* along the axis of the male gaze has ultimately found the critical attitudes against it to be accurate.

## Giriş

Zack Snyder tarafından yönetmenliği üstlenilen *Sucker Punch* (2011), çok katmanlı kurgusal düzlemi başta olmak üzere çeşitli açılardan kıymeti haiz bir yapımdır. Tabii bu kıymeti olumlu yahut olumsuz görmek izleyicilerin takdirindedir ki pek çok inceleme, bu hususta oldukça ihtilafli bir saha olduğunu gösterir. Tartışmanın taraflarını iki hatta kümelemek mümkün: ilki Snyder'ın bu yapımını, onun da ifade ettiği gibi, kadının güçlendirilmesine katkı sunan sanatsal bir ürün olarak değerlendiren kanat; ikincisi de bu görüşe katıyetle karşı çıkan ve filmin mizojinik unsurlarla dolu olduğunu ifade eden eleştirel kanat. Bu bağlamda film hakkında yapılan değerlendirmelerin ekseriyetle cinsiyet eşitsizliğinin temel kavram ve görüşlerine başvurularak gerçekleştirildiği ve çoğu yapımın aksine, fazlaca düşünsel mesaiye neden olduğu aşikâr görünür.

Genel itibarıyla izleyicilerin erkek olarak tahayyülü, sinemanın araçsallaştırılarak bu erkek izleyicinin arzularını tatmin işlevini üstlenmesine neden olur. Dolayısıyla eril bakış, genel izleyici kitlesini erkek olarak imler ve onları buna zorlar. Bu durumda ise kadın, görsel anlatıda yalnızca bir nesne olma hakkını haiz gibi görünür. Zira özne erkektir ve erkeğin arzu tatmini için kadının nesneleşmesi ve erkeğin hazzına yönelik yükümlülüklerini yerine getirmesi gerekir. Bu durum kadını dehümanize ettiği gibi, cinsiyet eşitsizliğinin temel kalıplarını yeniden üretir ve sinemanın da sanat niteliğini sahip olabilmesine kati suretle engel olur. Bilhassa Laura Mulvey'nin meşhur çalışması, bu bağlamda bir değerlendirme yapabilmek için geniş bir perspektif sunar. Eril bakışın işaret ettiği hususlar sinema çalışmalarında feminist perspektifin gelişmesi için temel görünür.

İşbu çalışma ilkin eril bakış kavramının temel hususlarına değinerek bir ana hat oluşturmuş ve olası film okumasına yönelik metodolojik izleği imlemeye çalışmıştır. Böylelikle çalışmanın film okumasında vurgulanan cinsiyet eşitsizliklerinin neden eril bakışa hizmet ettiğinin altı çizilmek istenmiştir. İkinci bölümde ise filme dair temel tartışmaların ve eleştirilen belirtilmesi, bu çalışmanın neden kaleme alındığı ve neyi hedeflediği meselelerinin netleştirilmesini gaye edinmiştir. Filmin kadın güçlendirilmesine katkı sunduğu ve filmin mizojiniyi estetik hâle getiren bir yapıda olduğu argümanlarının etrafında iki ana hattın söylemleri belirtilmiştir. Sonuncu bölümde ise filme dair ilk kısımların ışığında genel bir okuma geliştirilerek cinsiyet eşitsizliğinin somut örnekleri işaretlenmeye çalışılmıştır.

## Eril Bakış Ekseninde Ana Hatları Çizmek

Feminist paradigmanın eleştirel okumalarının dayanağı, çağdaş medyanın tüketicileri salt erkek kabul eden üretime odaklanması ve bu zihniyetin doğal olarak kadınları tüketim nesnesi konumuna indirgemesidir. Bu bağlamda çağdaş medya formları, genel itibarıyla, kadınları nesne olarak tasvir ederek “heteroseksüel beyaz erkekler” şeklinde kodlanan seyircilerin hazzı ve kontrolcü bakışlarına açık hâle getirir (White, 2017, s. 75). Dolayısıyla kadın medya genelinde muhatap alınmazken sinema özelinde de izleyici olarak kabul edilmez. Kadın, erkek izleyicinin hazzını artırmak ve arzusunu tatmin etmek üzere bir nesne olarak konumlandırılır. Kadın imgesi, hem onlara heteroseksüel bir güven vermek hem de onları skopofilik ve röntgenci hazlarla baştan çıkarmak için erkek tüketicilere cinsel nesne olarak sunulur (Murray, 2019, s. 32). Bu durumun tabii neticesi, erkeğin yukarıda konumlandığı sosyal hiyerarşinin sürdürülmesi ve kadının bir tüketim nesnesi olarak dehumanize edilmesidir. Zira kadının, erkeğin tüketimine sunulan bir nesne olarak tasavvuru özneleşmesinin önünde bir engeldir.

Kadınların bu formasyona yönelik itirazları, feminizmin çeşitli kavramsal ve kuramsal eleştirilerinin sistemleşmesinin zeminini teşkil eder. Bilhassa sinema çalışmaları bahis mevzuu olduğunda en öne çıkan kavramların başında gelen eril bakış, eleştiriye sistemleştirmenin mezkûr alanda kristalize olduğu noktadır denilebilir. Feminizm, eril bakışı nitelerken röntgencilik, nesneleştirme, skopofili, fetişizm gibi kavramlara vurgu yapar. Eril bakış, nerdeyse değişmez bir kaide olarak ataerkil, ideolojik ve fallus merkezli olarak işaretlenir (Snow, 1989, s. 30). Dolayısıyla eril bakışın bu tek taraflı ve zararlı yapısı, esasen bir sanat dalı olarak sinemanın tabiatına da ters düşmektedir. Zira sanat, en genel ifadesiyle, belirli bir zümrenin hazlarını tatmin etmek için değil, insanın kolektif zihninde estetik temelli düşünsel gelişimler sağlamak içindir. Ayrıca sanatı, “bireysel olarak değil, kamusal olarak keyif alınan şeydir; kullanım değerinden ziyade değişim değerine sahiptir ve bu değer toplumsal olarak tesis edilmiş estetik kurallar tarafından belirlenir,” (De Lauretis, 2021, s. 117) şeklinde niteleyecek olursak sinemanın nasıl bir problematiğe sıkıştığı daha net görülebilir. Yani sinema, eril bakış özelinde işaretlenen formasyonda kaldığı sürece sanat olma niteliğinin hakkını veremeyecek gibi görünür.

Peki eril bakış neden bu eleştirel paradigmada temel alınan kavram olarak öne çıkar? Nesneleştirmenin, cinselleştirmenin ve erkek hazzını tatmine yönelik diğer eril stratejilerin sinema semantiğindeki karşılığı, izleyiciyi erkek özne kabul etme ön-şartı ve kadını öznenin arzularına hitap eden nesne olarak konumlandırma prensibi temeline kurulu

eril bakış şeklinde ifade edilebilir. 1975 senesinde *Screen* dergisinde yayınlanan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* makalesi, yalnızca Laura Mulvey ismini duyurmakla kalmadı, sinemanın yanı sıra “gündelik hayatın her yerine sirayet etmiş kadına yönelik erkek bakışını” da gündeme getirdi (Kamiloğlu, 2014, s. 103). Laura Mulvey, kaleme aldığı metin ile film ve izleyici ilişkisine yönelik feminist-psikanalitik irdelemesiyle bu sorunlara dair ufuk açıcı bir düşünme zemini yaratmıştır. Zira bu kısa metnin nicel ölçüsüne nazaran yarattığı büyük nitel etki, sonraki dönemde sinema çalışmalarına yönelik metinlerin cinsiyet eşitsizliğinin beyaz perdedeki izdüşümüne ayrı bir önem göstermesine imkân tanımıştır.

Mulvey, bahsedilen metninde fetişistik skopofilinin, röntgencilikten farklı olarak nesnenin fiziksel güzelliğini vurgulayıp onu hikâyeden ve karakterden bağımsız olarak kendinde haz verici bir şeye dönüştüğünü ifade eder. Ona göre “çerçevenin çevrelediği resimsel alan, anlatının yahut özdeşleşme sürecinin” önüne geçer (Murray, 2019, s. 32). Bu bağlamda dikkat çeken nokta kadın figürün herhangi bir kurgusal niteliği elde edemeyip yalnızca dış görünümüyle cinselleştirilen keyif verici bir unsur olarak filme dâhil olmasıdır. Bahis mevzuu durum ise sinemanın mekânsal hedefiyle uyumlu görünür, zira kadın figür hâlihazırda dikizlenmek için oradadır. Dolayısıyla mühim olan yalnızca fiziksel görünüşün sunduğu görüntüdür. Sinemada izleyicilerin varlığına kayıtsız, “onların vayoristik fantazisinden yararlanan,” başkalarından ayrı olma hâlini vurgulayan bir mekân yaratılır (Mulvey, 1993, s. 19). Tabii bu fantezinin tatmini için nesneleştirilen kadın figür, durumdan habersizdir ki bu vaziyet erkeğin bakıştan aldığı hazı katlayan bir etki yaratmaktadır. Sinema salonundaki yalıtılmış erkek özne, kadına yönelttiği bakışla kendini tatmin ederken bir üstünlük de kurar. Çünkü kadının iradesi hiçe sayılır, izleyici kendini güçlü hisseder, elbette yalnızca erkek olanlar.

Bakışın bir özdeşleşme noktasına işaret ettiği, izleyicinin kendisini filmdeki imgeye dahil ettiği ideolojik bir işleme işaret ettiği söylenebilir (McGowan, 2003, s. 28). Bu nedenle bakış, esasen kameradan çok daha bağımsız görünmez. İzleyicinin özdeşleşme imkânını oluşturacak zemin, kameranın mümkün mertebe erkek izleyicinin arzuladığı açıdan çekim yapmasını şart koşar. Mulvey’e göre erkek kahramanla özdeşleşme kamera ile özdeşleşmeyle desteklenir. Böylelikle film izleyicisine bakışın kadın nesne üzerindeki hakimiyet duygusu tesis edilir (McGowan, 2003, s. 30). Erkek izleyici, kadını tümüyle arzusu için var olan bir nesne derekesine indirgediğinde, gücünün doruğuna ulaşır. Bu nevi bir durumdayken nesneleşmiş figür cinsel bir uyarının ötesinde, uyarımı tatmin etmekle yükümlü insan-dışı bir varlıktır. Mulvey, izleyicinin konumu için teşhirciliklerinin

bastırıldığı ve “bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılması”nın gerçekleştiği noktaya işaret eder (1993, s. 19). Böylelikle izleyici, teşhir edilen kadın figüre şedit bir iştiha ile bakar. Eril bakışın nesnesi tümüyle mevcuttur, çıplak kadın bedeninin fetişistik temsili seyirci konumunun erilleşmesini sağlar (Doane, 1999, s. 141). Bastırılmış arzusunu ekrana yönelten izleyici, kendisine sunulan arzu nesnesinin pornografisiyle mest olur. Bu nesneleştirilmenin gerçekleştirilirken erotik düzlemde pornografik düzleme doğru gidişi, izleyicinin de buna paralel erilleşmesini körükler.

Mulvey, geleneksel anlatı sinemasındaki skopofiliyi incelerken etkinlik ve edilgenlik kavramlarına başvurur. Geleneksel sinema erkek karakteri etkin ve güçlü tasavvur ederken kadın karakter edilgen ve güçsüz olarak gösterilir ki kadın, erkek karakterin arzularının nesnesi konumundadır (Smelik, 1999, s. 353). Kadının edilgen, yardıma muhtaç ve çaresiz görünümü, erkeğin heroizm temelli üstünlük kompleksini besler. Erkek, arzuladığı nesneyi elde etme ve sahipliğini koruma ile gücünü ispat eder. Böylelikle izleyicinin erkek karakterle özdeşleşmesi vasıtasıyla onun gücüne dâhil olduğu, dolaylı olarak kadına sahip olduğu ifade edilebilir (Mulvey, 1993, s. 21). Erkek karakterin faaliyetleri, kadın karakterin üzerinde kurduğu hakimiyet, eril bakışın tatmin olmasının pratiğidir. Görsel anlatının cinsiyet eşitsizliğini sürdürmesi, toplumsal formasyondaki zihinsel tasavvurun onaylanması manasına gelir. Erkek izleyici, bakışıyla ikrar edilmesine tanık olduğu düşünce ve davranışları büyük bir keyifle yeniden üretmeye devam eder.

Mulvey'nin işaret ettiği üzere, “yerleşik haz ve özdeşleşme kalıpları, bakış açısı olarak erilliği dayatır.” Mezûr bakış açısı ise genel itibarıyla “eril üçüncü şahıs” kullanımı biçiminde görünür (1989, s. 29). Yani eril bakış, esasen toplumsal formasyondaki erkek egemen yapının bir tezahürü olarak vuku bulur. Erkeğin hazzına göre tasarlanan kalıplar, yine onlara bu kalıplarla özdeşleşme imkânı tanır ve nihayetinde haz duymak için özdeşleşme gerekliliği anlatıya yönelik bakışın da erkekçe olmasını şart koşar. Erkeğin bakışı, “kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır.” Bu bağlamda kadınlar “hem bakılan hem teşhir edilmektedirler.” (Mulvey, 1993, s. 20). Kadın, erkeğin arzusunu tatmin etme işleviyle nesne olarak biçimlendirildiğinde, bakıştan duyulan hazzı maksimize etmesi vazife addedilir ve teşhirciliğin pik yaptığı durumlara yönelir. Erkek izleyici, bakışın sahibi olarak etkindir ve güçlüdür. Film izleme süreçlerinde oluşan özne konumları, psikanalitik eleştiri tarafından erkeği özne konumunda tutarak gerçekleştirilir. Buna karşın feminist sinema eleştirisi yaklaşımının kadın temsiline yönelik daha geniş bir perspektifi vardır (Büker, 2010, s. 207). Dolayısıyla erkek izleyiciyi merkeze alan ve özne kabul ettiği erkeğin hazzını tatmin için kadını nesneleştirilen bakışı irdelerken yalnızca

tek bir perspektiften bakmak değil, feminist sinema eleştirisiyle çerçevesini oluşturan bir değerlendirme süreci en sağlıklı olan yol gibi görünmektedir.

Cinsiyet eşitsizliğinin kadını nesneleştirip hemen tüm yönleriyle erkeğin arzu nesnesi olmaya yönlendiren bu yapısı, kadının karşılaştığı türlü dezavantajın müsebbibi olarak görünür. Bakışın nesnesi olarak kadın figürü salt fiziksel çekiciliği ile kullanan görsel anlatı, yalnızca dezavantajların yeniden üretimini yapmaz, ayrıca öngörülemez sorunlara da yol açabilir. Kadının fiziksel görünümü için belirli standartlar oluşturmanın çeşitli neticeleri görülür. Bu standartlara uymayan bedenler eksik olarak nitelenir ve sosyal kabul görmezler. Kadın bedeninin bu şekilde düzeltilmesi gereken bir noktada konumlandırılması, çeşitli değişim tercihlerindeki patolojilerin yanı sıra çözülmesi güç psikolojik buhranlara mahal verme ihtimalini de haizdir. Dahası, kadınlar, kadın bedenini hükmedilecek bir nesne şeklinde gören ataerkinin suç ortağı hâline gelebilirler. Nihayetinde bedenin ticarileşmesini takip eden kimliğin ticarileşmesi kanıksanır (Ponterotto, 2016, s. 139). Eril bakışın, izleyici için alternatifsiz bir dayatma olması, kadın izleyicinin de istemsiz bir şekilde benimsemesine mahal verebilmektedir. Zira eşitsizliklerin kanıksanması olağanüstü bir hâl olmadığı gibi, bilhassa kapitalist toplumsal formasyonun bunu yapmadaki mahareti bilinmektedir. Kadınların hem temsil edilmiş biçimlerinin kendileri üzerinde yaratacağı yıkıcı etkiler hem de bu temsillere bakışın erilliği dayatması, derin psikolojik patolojilerle neticelenebilir ki bu nedenle feminist sinema eleştirisinin işaret ettiği noktaların çözümlenmesi büyük önem arz eder. Bu sorunlar ekseninde sinemadaki cinsiyet eşitsizliği problemini çözmek için, “feminist ajandayı haiz kadınların, yapımcılar, yayın yönetmenleri, kültür ve sanat bakanları, film fonları ile film okulları ve festivalleri başkanları olarak malî kaynakları kontrol eden karar alıcılar” konumuna gelmesi, oldukça makul bir öneri gibi görünür (Hedren, Mistry & Schuhmann, 2015, s. 186). Tabii tüm bunlar hem karmaşık hem de uzun vadeli bir süreci işaret eder, dolayısıyla sistemleşmiş eleştirel paradigma ve somut ilerlemeler sebat ile mündemîç olmalıdır.

## Filmdeki Cinsiyet Sorunlarına Dair Genel Eleştiriler

*Sucker Punch*, vizyona girdiği günden bugüne değin, seyircileri ikiye bölmüştür: bir grup filmde nesneleştirmenin en kötü hâllerini görürken diğer grup “seksi gerillalar” ile kadın güçlendirilmesinin bir örneğini görmektedir (Sharkey, 2011). Her iki grubun da kendilerince tutarlı argümanları bulunmakla beraber, filmde mizojinin ağır bastığını iddia edenlerin görüşleri izleyici kitlesinde daha yaygın gibi görünür. Zira her ne kadar Snyder ve onunla aynı kanaati taşıyan izleyici belirli kalıpların aşıldığını ve yinelenmediğini



iddia etse de esasen, farklı bir perspektiften yeniden üretim gerçekleştirildiğini söylemek mümkün.

Snyder'ın önceki filmlerinde (*Dawn of the Dead* [2004], *300* [2006], *Watchmen* [2009]) görülen yoğun şiddet nedeniyle R-rated (Restricted) film üretimine meyyal olduğu söylenebilir. *Sucker Punch* da bu trendi sürdürerek R-rated bir yapım şeklinde planlanmıştır ki filmin cinsel saldırı ve şiddet planı buna işaret eder. Lâkin nihayetinde film, PG-13 olarak derecelendirilmiştir. Süreç oldukça sancılı ilerlemiştir, zira stüdyonun bu hususta bakıcı tutum sergilediği ve yapımcı Deborah Snyder'ın filmin PG-13 (Parental Guidance) olarak değerlendirilene kadar beş defa MPAA (Motion Picture Association of America) kuruluna gönderildiğini ifade ettiği biliniyor. Kesilen sahneler arasında Emily Browning ve Jon Hamm tarafından canlandırılan karakterlerin seks sahnesinin yanı sıra, Babydoll ve diğer karakterlerin mahkûm olduğu genelevin karanlığını vurgulayan sahneler de bulunuyor (Laman, 2022). Bu sahnelerin sonradan Extended Cut versiyonda yayınlanmasının, filme yönelik eleştirilerde herhangi bir değişikliğe neden olduğunu söylemek güç, zira bu sahneler de filmdeki mizojinik zihniyetin tezahürü olarak nitelendirildiler (tabii bir de yayınlanmamış Snyder Cut versiyonu bulunuyor). Kimi eleştirmen filmin PG-13 olarak derecelendirilmiş olsa dahi kısıtlamalarının ikiyüzlü olduğunu ifade eder, "teşhir edilen etlerin ve masumiyetin müstehcen görüntüleri"nin istismar edildiğine işaret edilir (Scott, 2011). Bu bağlamda kadın karakterlerin erkek izleyicinin hazzının tatmin vasıtası eril bakış için teşhir edildiğini, bakışın nesnesi hâline getirildiğini belirtmekte fayda olabilir.

Filmin isminin tercih sebebine ilişkin net bir açıklama bulunmuyor, bundan mütevellit de konuya ilişkin çeşitli açıklamalar geliştirilmiştir. MTV News için konuşan oyuncu Abbie Cornish (Sweet Pea), "Sucker Punch beklenmeyen darbe manasına gelir. Kızların çoğu başlarına geleceklere hazırlıksızdır. [Babydoll] onların özgürlüğe, umuda, kaçışa dair bakışını değiştirir. Bu şekilde yaşam biçimlerine meydan okunur, bu özgürlük fikriyle sucker punch yerler," diyerek bu konudaki görüşlerini ifade eder (Ayres, 2011). Bu oldukça makul bir fikir ki pek çok izleyici bu açıklamada hemfikir olmuş görünür. Tabii bunun yanı sıra "sucker punch" yiyenin izleyiciler olduğuna dair görüşler de yok değildir. Esasen yönetmen tarafından net bir işaretleme yapılmadığı sürece bu nokta karanlıkta kalacak gibi görünür.

Müzik, seksüalize etmenin ve eril bakışı pik noktaya erdirmenin anahtarı gibi görünür. Snyder çeşitli açıklamalarında müziğe vurgu yapar. Film açısından müziğin önemini,

MTV tarafından yapılan röportajda, "Bu fantazyanın başlama mekanizmasıdır, müzik bittiği zaman mekanizma fantazyayı da bitirir," diyerek açıklar (Wigler, 2011). Bir başka röportajındaki deyimiyile müzik, "hikâyede karakterleri fantazyaya evrenine taşıyan" şeydir (Juba, 2007) ve bu durum oldukça aşikâr görünür. Müziğin başlamasıyla erkeklerin bakışını kendi üzerine sabitleyen Babydoll, nesneleşmenin pik noktasında gibidir. Anlatının hemen tüm kırılma noktalarında fantazyaya evrenlerine geçişin haiz olduğu ehemmiyet, müzik ve nesneleşme arasında bir ilişki kurulmasına imkân tanır.

Bunların yanı sıra film için, seyirciyi görmezden gelinen sosyal sorunları düşünmeye yönelttiği de söylenmektedir. Bu bağlamda kadınların akıl hastanelerinde istismar edilmesi, nesneleştirilmesi ve cinsel şiddete maruz kalmaları başlıca konular olarak görülür ("*Sucker Punch*'..", 2011). Dolayısıyla Snyder, bu argümanla yalnızca sinema çerçevesindeki cinsiyet eşitsizliklerini değil tarihsel bağlamda gerçekleşmiş problemleri de perdeye taşımaktadır. Tabii bunu yaparken eleştirel paradigmayı ne kadar içselleştirebildiği yahut çözüm yerine sorunun bir parçası olma ihtimalini ne kadar değerlendirdiği tartışmalıdır. Bu eksende filmin en sorunlu noktasının, kadınların nesneleştirilmesinin onları güçlendirdiği argümanının öne sürülmesi olduğu ifade edilebilir (Persall, 2011). Elbette bu doğrudan nesneleşmeye yönelik olumlayıcı bir tavır takınılmasıyla değil, bu durumun idrakine varılamamasıyla gerçekleşmektedir. Zira hem yönetmen hem de bir grup izleyici, filmin kadın güçlendirilmesine katkı sağladığını iddia etmekten kaçınmaz. Bunun nesneleştirilenin özgürleştirici niteliği gibi absürt bir savunuyla gerçekleştirilmesi imkânsız olduğu için, bu argümanı öne sürenlerin durumun farkında olmadıkları pekâlâ iddia edilebilir.

Eleştirilenler, "Snyder'ın güçlendirme düzlemlerinin seksi kıyafetler giyen kızlar görmek için ucuz bir bahane olduğunu" ve "güçlendirme kavramını nesneleştirerek hetero-erkek hazzının bir başka nesneleşmiş ögesine dönüştürdüğünü" ifade etmişlerdir (McCulloch, 2011). Bu argümanları kuvvetlendiren şey, filmdeki kadın figürlerin eril bakışa yönelik cinselleştirme politikasının görülmesidir. Zira görsel anlatıdaki "kadınların tümü, aşırı dişileştirilmiş ve çocuklaştırılmış seks oyuncaklarıdır." Bilhassa filmin protagonisti Babydoll'un tasviri alakaya değerlidir: "Sakız pembesi yanakları, ince ve uzun kirpikleri, iki örgü şeklinde salınan saçları, belini ve göbeğini açık bırakan lise-kız kostümü... bir sapığın fantezsidir." ("*Valley of* ...", 2011). Tüm bu noktalar göz önünde bulundurulduğunda Snyder'ın neden eleştirildiği ve iddia ettiği gibi kadın güçlendirilmesine katkı sağlama gayesinde neden olduğu oldukça anlaşılabilir hâle gelir. Dolayısıyla filmdeki kadın karakterlerin, eril bakışın tam olarak perdede görmek

istediği görüntüde olması bir tür eleştirel tutumla ilişkilendirilemez gibidir. Zira Snyder ve onun gibi düşününlerin temel iddiası, bu arzuların tatmin edilmediği, erkek izleyicinin bu kadın karakterlerin daha erotik ve hatta pornografik görüntülerini arzuladığını ancak filmin onlara bunu vermediğini söylerler. Lâkin film bununla ikna olmayan eleştirel kanada göre, “feminist bir güçlendirme masalı” gibi görünse de esasen bir “mizojini fantazyasıdır” (Scott, 2011). Kadın karakterlerin giyimleri, nesneleştirme olarak görülebilecek olsa da aksi yöndeki görüşlerde ısrar edilir. Burada çekimin kadınların göğüs ve kalça bölgelerine odaklı olmaması yahut soft-core pornografik görüntülere odaklanmaması isabetli bir nokta gibidir. İzleyicinin arzularına yönelik tatminkâr bir tavır yoktur (“Sucker Punch’..”, 2011). Fakat yine de belirtmek gerekir ki tatmin edilmediği ifade edilen arzuları yaratan yine görsel anlatının kendisidir. Bu noktada eril bakışı cinsel açıdan uyarıp ardından tatminini sağlamamanın, kadınların nesneleştirilmesine imkân tanımadan erkek arzularını uyandırmanın önüne geçmekten daha iyi olduğuna dair bir argüman ortaya çıkar.

Snyder, kadınların hiper-seksüalize edilen giyim sorununun genelevdeki erkek izleyicilerden kaynaklandığını ve filmi seyredenlerin de aynı izleyiciler olduğunu iddia ederek karşılamıştır. Bu mantık problematik görünür, çünkü erkekler Babydoll’u bir tür eli silahlı kişi olarak görmezler (Bartyzel, 2011). Eril bakışın gördüğü şey, baştan çıkarıcılığı yoğunlaştırılmış kadın figürlerdir, kadınların dâhil oldukları aksiyon sahneleri dahi bir tür cazibe içerir. Erkeklerin özdeşleşme mekaniğini sağlayacak maskülen, şedit, heroik bir erkek figürü yoktur. Eril bakışın özdeşleştiği nokta aşırı cinsellik nedeniyle nesnelleşmiş kadınların temiz, erotik, bir erkek tarafından (The Wise Man) yönlendirilen aksiyon sekanslarını kayda alan kameradır. Bununla beraber kadınlar farklı sahnelerde ejderhalar, robotlar ve başka varlıklarla fantazyaya katmanında savaşırken; esas gerçeklik katmanında erkeklerin saldırılarına, istismar girişimlerine uğrarlar. Sanki erkekler, kadınların savaşamayacağı kadar kudretli varlıklarmış gibi bir algı oluşur (“Valley of ...”, 2011). Bu durum erkek izleyicinin eril bakışına güvenli bir alan tesis eder, zira görsel anlatıdaki erkeklerin iktidarının kırılmaması ve bilakis erkek gücünün kadınlar üzerindeki tahakkümünün oldukça net bir şekilde hissedilmesi erkek izleyici için tatmin edicidir. Yalnızca fantazyaya katmanında kadınların başarı elde edebilmesi ve bu başarıların gerçeklik düzlemine oturmayan fantazyaya varlıklarına karşı kazanılması, reel düzlemdeki erkek iktidarına karşı kadınların muzaffer olamayacağına yönelik bir algıyı kanıksatır.

Filme eleştirel yaklaşanlar bahis mevzuu problematlere istinaden Snyder’ın kadınlarının güçlendirilmiş olmadığını, bilakis onlara silahlar verilmiş olsa da “köleliğin

sinematik figürleri” olmaktan öteye gidemediklerini söylerler. İsyancılar, “neredeysse hiç sorgulanmayan veya gerçekten meydan okunmayan mizojinik bir dünyada” kapris olmaktan öteye gidemiyor gibidir. Filmdeki kadınlar, kadınları güçlendirmektense erkek bakışını ve otoritesini koruyan savaşçılar olarak ön plana çıkıyorlar (Bartyzel, 2011). Dolayısıyla yerleşik düzene tehditkâr yaklaşmayan bir girişimin kadın güçlendirilmesine katkı sağlamadığına yönelik argümanlar, Snyder’ın görüşlerine ve onu paylaşılanlara karşı daha kuvvetli bir konumda görünür. Zira eril bakışa istediğini sunan sinematografik mizojini, sırf estetik bir hâl aldığı ve belirli yönleriyle muadillerinden farklılaştığı için kadının güçlendirilmesi ile nitelendirilemez.

### Eril Bakış Perspektifiyle *Sucker Punch*

Yönetmen Snyder, kendisine yöneltilen “Kızlara neden bu provokatif kıyafetleri giydirdin?” sorusuna, “Bir düşün. Onlara ben değil, seyirci bu kıyafetleri giydirdi,” diyerek cevap vermiştir. Seyirciden kastının, filmi izlemeye giden seyirciler olduğunu ifade eder. Onların tıpkı geneleve giden erkekler gibi, kadınları görmek istedikleri şekilde giydirdiklerini belirterek iddiasını savunur. Oyuncu Emily Browning (Babydoll) ise “seksiliğin ve gücün her ikisini de benimseyebilme”nin oldukça güçlendirici olduğu kanaatinde (Wilkins, 2011). Tabii burada oyuncunun gözden kaçırdığı şey fantazy evrenlerindeki sembolik güçlendirmenin, esasen reel dünyada kadınları erkek iktidarına mahkûm eden zihniyetin üzerini örttüğüdür. Bir tür sembolik şiddete işaret eden bu durum, Snyder’ın argümanlarını mazeretçi şekilde niteleyen itirazları kuvvetlendirir. Filmin en başında Babydoll’un bir sahnede olduğu göz önünde bulunursa esasen filmin dört katmanlı olduğu da iddia edilebilir. Bu durumda mevcut kurgu da bir tür, belki de izleyiciye yönelik bir atıfla, fantazy hâline gelir. Snyder’ın, “onları ben değil, seyirci giydirdi” söylemine bakılırsa, aslında eleştirilen tüm noktaların erkek zihninin mahsulü olduğu düşünüldüğünde mantıklı bir çerçeveye oturması mümkün. Filmdeki tüm nesneleştirme ve mizojini unsuru, en başından beri seyircinin ataerki tahayyülüne yüklenir. Her ne kadar bu pencereden bakmak Snyder’ın iddialarını makul zemine çekse de esasen işaret edilen reel düzlemdeki eril bakışın üzerini örtme argümanını çürütemez. Bahis mevzuu dördüncü katmanın gerçekliği, ancak eril bakışın bir üst katmanda gerçekleştirildiği sonucuna götürür ki bu da neticeyi değiştirmez. Ayrıca Babydoll hiçbir zaman dans ederken görüntülenmez, eğer tüm bunlar izleyicilerin tahayyülüyse neden dans sekansları görünmemektedir bilinmez, zira eril bakış tam olarak bunu arzulamaktadır.

Film, Babydoll ve kız kardeşinin, annelerini kaybettikleri sekansla başlar. Bu vaziyet,

üvey babaları tarafından imalı bakışlar ve tedirgin edici gülüşlerle karşılaşılır. Annenin vasiyetinde, sahibi olduğu her şeyi iki kızına bıraktığı görülür. Öfkelenen Üvey Baba (Gerard Plunkett), bunun üzerine Babydoll'a saldırır; neden sonra ivedi bir kararla onu odasına kilitler ve Babydoll'un küçük kız kardeşine yönelir. Babydoll, buna kilitlenen kapının anahtar deliğinden tanık olur. Bu hâlde gözetlemeyle özdeşleşen bakış, kadın figürün çaresizliğine işaret eder. Dişil bakış, yardıma muhtaçlığın ve güçsüzlüğün izdüşümüne dönüşür. Kendisini bir başka odaya kitleyen kız kardeş, çaresizlik içinde kendisine muhtemelen tecavüz girişiminde bulunan babasının kapıyı kırmaya çalışmasını izler. Onu bu durumdan kurtarmak isteyen ablası ise kapısı kilitlendiği için pencereden çıkarak oldukça tehlikeli biçimde eve dışarıdan girmeyi denemektedir. İstismara meyilli baba gayesine erişemeden Babydoll bir silahla çıkagelir, ardından ateş eder fakat babasını yaralarken kız kardeşinin ölümüne neden olur. Dolayısıyla anlatının ilk andan itibaren ataerkiye atıfla ilerlediğini söylemek mümkün. İstismara meyilli erkeğin, çocuk yaşta iki kadına yönelik şiddet tehdidi, filmin nasıl bir paradigmada ilerleyeceğine işaret ediyor gibidir. Ayrıca görsel anlatıda tanık olunan ilk tecavüz girişimi bir kadın tarafından engellenmekte, ancak talihsiz bir şekilde kurtarılmak istenen kadının ölümüne sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla erkek zihnin başat unsurlarından heroizmin, kadın tarafından ifa edilmek istendiğinde başarısızlıkla karşılaşılacağına dair bir imgeden bahsetmek mümkündür. Nihayetinde Babydoll'u bir akıl hastanesine (Lennox House) gönderen baba, kızların ikisinden de kurtulmuş olur. Bunlarla birlikte belirtilmelidir ki eril bakışın özdeşleşebileceği ilk erkek karakter muzaffer olsa da arzularının tam tatminine erişememiştir. Tecavüz girişiminin tam gerçekleşmemesi ve bir fallik nesne olan silahın erkek karaktere karşı kullanımı, onun bir nevi kastrasyonuna işaret eder. Hazzına ket vurulan erkek karakter gayesine erişememekle iğdiş edilmiş, kendisine doğrultulan fallik nesneyle karşılaştığında kendi gerçekliğini görmüştür (adeta ayna evresinde gördüğü gibi). Kızlarından kurtulan erkek karakter, kadın karakterleri kendisinden uzaklaştırarak gayesine ermiş ancak arzusunu tam manasıyla tatmin edememiştir. Bu noktada görülen boşluk, iğdişten kaynaklanmakta ve silahın erkek karakterin kendisine yönelmesinin gerçekleştiği sekansta vuku bulmaktadır. Akıl hastanesindeki anlatının başlamasıyla birlikte Babydoll'un yenildiğini ve erkeğin ona reva gördüğü kadere boyun eğen kadın rolünü ifa ettiği görülür. Bu bağlamda hastanede ana kayıt ve operasyonlardan sorumlu hademe Blue Jones (Oscar Isaac) onları karşıladığında, bu rol pekiştirilmektedir. Zira üvey baba ve Blue arasında gerçekleştirilen rüşvet eylemi, kadının kaderinin erkekler için basit kararlarla yönetilebileceği düşüncesine işaret eder. Buna göre Babydoll'un akıl hastanesine yatırılması ve orada yaşayacağı şeyler (lobotomi vd.), psikolojik tetkikler gereği değil, erkeklerin çıkarı ve haz tatmini uğruna etik dışı ve yasa dışı yollarla (sahte imza vd.) gerçekleştirilmektedir.

Burada belirtmekte fayda vardır ki hikâye üç katmanda ilerler: ilki, akıl hastanesinin sert gerçekliğidir; ikincisi, Babydoll'un diğer kızlarla birlikte hapsediğini tahayyül ettiği düşük fantazy mekânı genelevdir; üçüncüsü ise Babydoll'un gözlerini kapatıp dans ederek geçiş yaptığı yüksek fantazy evrenidir (Sharkey, 2011). Bu üç evrenin de esasen belirli cinsiyet kalıplarını yeniden üretmek için eril bakışın özdeşleşebileceği ve bu yolla haz duyabileceği bir realitesi mevcuttur. İlk katmanla başlayan örnek, görsel anlatının devamında nasıl bir akışın gerçekleşeceğine işaret eder gibidir. Babydoll'a lobotomi yapılacağı anda ikinci katmana geçilir ve kurgusal anlatının genelev boyutu açılmış olur. Burada Babydoll karakterinden Sweet Pea karakterine sahne geçişi, esasen girişte belirtilen melek metaforuna işaret eden noktalardan biridir. İki karakter arasındaki ilişki, Babydoll'un bilinçaltısının çözülmesindeki anahtar olarak görünür.

Kurgunun ikinci katmanına işaret eden genelev evreninde, pornografik bir sahnenin canlandırılmasında panik atak geçiren Sweet Pea'nın giriş cümleleri önemlidir: "Bunun amacını anlamıyor musun? İnsanları tahrik etmek. Küçük, seksi, liseli kızı anlıyorum. Hatta çaresiz bir akıl hastasını da anlarım. Bunlar ateşli olabilirler. Ama bu ne?" Burada karakterin itiraz ettiği ve onu paniğe sürükleyen sahne lobotominin teatral hâlidir. Kadının istemediği fakat bir anlamda mecbur olduğu vaziyete yönelik canhıraş bir başkaldırmanın tezahürüdür. Bu sözlerin işaret ettiği anlam, esasen porno sektörünün kurgusal zeminini oluşturan temaların başat unsurlarıdır. Cinselliği ticarileştiren bu kapital sektörde kadınları çeşitli kişilikler, türlü karakterler içine sokarak erkek zevkinin maksimizasyonu hedeflenir. Zira eril bakış her türlü fantezisinin karşılık bulabildiğinden memnuniyet duyar ve özdeşleşme aracılığıyla hazzını had safhaya çıkarır. Sweet Pea, bu evrende Babydoll'un rahip (Üvey Baba) tarafından bekaretinin satılması için getirildiğini ifade eder. Buradaki vurgu, kadını tümüyle metalaştırıp bir ticarî emtia hâline getiren zihniyetedir. Babydoll'un beş gün sonra gelecek High Roller (Jon Hamm) için yüksek fiyatla satıldığı vurgulanır ki bu karakter ilk katmanda beş gün sonra ona lobotomi yapmaya gelecek olan doktorun ta kendisidir.

Babydoll'a rehberlik eden ve Sweet Pea'nın kız kardeşi olan Rocket (Jena Malone), ona Blue'nun kulübün sahibi olduğunu ve kendilerinin de müşteri çeken ilgi odakları olduklarını söyler. Erkeğin ticarî mekânında kadın yalnızca satılan/tüketilen nesne olmaklığı haizdir. Kulübün, silah, kumar, uyuşturucu, kadın ticareti gibi hemen türden illegal faaliyetle teşrikimesaide olduğu ifade edilir. Kadınların bu sistem içindeki rolü Rocket tarafından açıkça belirtilir: "O müşterileri getirir, biz de onların kendilerini özel hissetmelerini sağlarız." (Snyder, 2011). Kadın, bu denklemde bir tür keyif verici madde

olarak algılanmaktan ileri gidemez. Ayrıca Rocket, “Eğer sana söyleneni yapmazsak Blue, işbirliği yapana kadar bizi dolaba kilitlet,” (Snyder, 2011) diyerek fiziksel baskı ve şiddetin, erkeğin kadına istediğini yaptırmak için daimî başvurusu olduğuna işaret eder. Mutfağın gösterildiği sahnede, aşçının Rocket ve Babydoll ikilisine gülerek öpücük atması ve kadınların buna karşılık suratlarını ekşitmeleri nasıl bir yerde olduklarını özetler. Kadın karakterlerin daima taciz tehdidi altında olduğu görsel anlatı sürdürülürken eril bakışın özdeşleşebileceği pek çok erkek karakter anlatıya dâhil edilir. Ardından oradaki tüm kadınların rutin olarak dans ettiklerini (ki kadınların giyimleri onları yarı çıplak bırakacak şekildedir) ve daima pratik yaptıklarını ifade eden Rocket, erkeklerin onları izlemeye geldiklerini ve beğendikleri zaman olacakları da akşama göreceğini söyler (kastettiği cinsel birlikteliktir). Burada kadın, bir tür gösteri nesnesidir, görsel tahrike dayalı gösteriler kapitalizmin çizdiği rotanın doğrultusunda ilerler. Eril bakış, filmdeki karakterler nezdinde, görsel keyifle yetinmeyip bunu fiziksel olarak tamamlayan bir sürecin temel noktasını teşkil eder. Elbette gerçek izleyiciler de böyle bir sistemin arzulayıcıları olarak bundan müteessir olmaz, bilakis bundan keyif duyarlar.

Devamında ilk gösterinin gerçekleştiği sahneye geçilirken kadın karakterlerin hazırlıkları detaylıca gösterilir. Ruj sürme ve jartiyer giyme gibi sahnelerdeki yakın çekimler, Snyder’ın iddia ettiği tatmin etmeme argümanına ters düşer vaziyettedir. Eril bakış hem burada Madam Gorski’nin (Carla Gugino) gerçekleştirdi erotik dansı hem de diğer kadın karakterlerin hazırlanmasındaki yakın çekim detaylarını büyük bir iştaha ile izler. Zira kadın artık sadece bir haz nesnesine dönüştürülmüştür. Buradaki bir diğer istisna da Blondie (Vanessa Hudgens) karakterinin dans ederken kalça figürlerinin yakın çekime alınması ve orada bulunan erkek izleyicilerin aldığı zevkin kameraya yansıtılmasıdır. Gerçek izleyicinin tatmin edilmeme argümanı, anlatının akışında sıkça ilga edilmektedir. Akabindeki dans sahnelerinin çekim süreleri kısa tutuluyor olsa da eril bakışta uyandırdıkları haz yeterli bir seviyede görünür. Kadınların erotik kıyafetler giyerek gerçekleştirdiği bu danslar, erkekler tarafından ilgiyle karşılanır. Görselliğine oldukça emek sarf edilmiş bu sahnelerin toplamdaki ekran süresi uzunluğu ve kostümlerdeki çıplaklık oranı, bu sahnelerin herhangi bir eleştirel temele oturtulmasını zorlaştırır. Dans sahnelerine eş zamanlı eşlik eden erkeklerarası fiziksel şiddet görüntüleri, ataerkinin temel şiarlarını birleştirir gibi gözükür. Fiziksel şiddet ile kadının metalaşması paralel olarak ilerler. Anlatının devamında Rocket, mutfaktan çikolata çalarken yakalandığında, aşçı ile aralarında fiziksel arbede yaşanır. Bunun hemen akabinde Aşçı (Malcolm Scott), kadının üzerine çıkarak tecavüz girişiminde bulunur. Rocket, bu durumdan yardım çığlıklarını duyan Babydoll tarafından kurtarılır. Aşçı’nın sözleri ve yüzündeki tebessüm

çok ey anlatır: “Kötü bir niyetim yoktu. Sadece biraz eğleniyorduk” (Snyder, 2011). Kadınlar için korku ve dehşet hislerini uyandıran eylemin faili bunu yalnızca bir eğlence olarak görmektedir. Bunun yanı sıra filmdeki bir diğer tecavüz girişimi de bir kadın tarafından engellenir ki nihayetinde bir tür kız kardeşlik anlatısı bina edilir. Sahnenin devamında Rocket, geç kalmamaları gerektiği söyler. Böyle bir vaziyetteyken bile erkek iktidarın şart koştuğu yükümlülükleri gerçekleştirmek tek gayesidir, bu da kadının ne türden bir psikolojik bağımlılıkta olduğunu imler.

Sonraki sekansta Babydoll dans etmeye başlar ve bu üçüncü katmanın açılışıdır. Babydoll’un dansı, erkekler için paralize edici niteliktedir; onlar üzerinde bir tür tahakküm kurabilmesine imkân tanır. Ancak bu durum kadının cinselliğini kullanarak erkeği kontrol edebileceğine dair yaygın inanışa referans gibidir ve esasen feminist paradigmadan oldukça uzaktır. Zira bu hâlde kadın yalnızca cinselliğiyle bir varlık kazanmaktadır. Dahası bu dans vasıtasıyla geçilen fantazyaya dünyasında her şey daha cinsel bir hâl alır, örneğin Babydoll’un etekleri kısılır ve saçları uzar. Bunlar, fantazyaya dünyasının genç bir kadına ait olmadığını gösteren şeylerden bazılarıdır. Ayrıca savaşta yardım aldığı kişinin (Wise Man) erkek olması da kadınların erkeklerden yardım almadan bir şey yapamadığı inancına göz kırpar gibidir (Stewart, 2011). Üçüncü katmana ilk geçişte Wise Man (Scott Glenn) tarafından ne aradığının sorulmasına karşılık Babydoll, bir çıkış aradığını ifade eder. Keşiş bunu özgürlük kelimesiyle mücessem eder. Nihayetinde özgürlüğe dair ilk referans gerçekleşir. Tabii bu sahnede Babydoll’un mini etek, topuklu ayakkabı, pembe yanaklar, lise üniforması gibi erkek hazzına hitap eden görüntünün özgürlük ile ne kadar uyumlu olduğu şüphelidir. Bu tür bir özgürlük ifadesi, esasen kendini özgürlük olarak sunan bir sömürü biçiminden fazlası değildir. Kadının dilediği gibi görünebilme hakkını istismar eden bu düşünsel yapı, kadını erkeklerin istediği biçimde görünecek şekilde özgürlüğünü kullanmaya iter. Zira bu özgürlük erkek tarafından kadına lütfedilir. Tıpkı Wise Man tarafından özgürlüğüne kavuşmasında rehberlik edilecek Babydoll gibi, nitekim erkek heroizmi kadının ellerine silah verse dahi onu kurtuluşa vesile olan bir erkekten ayrı düşünemez.

Genel itibarıyla aksiyon filmlerinde kadınların temsil edilmesi, yaygın kanının aksine güçlenmeye işaret etmez. Aksiyon filmlerindeki çoğu kadın, erkeklere yardımcı olmak, kendilerini feda etmek ve toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmek için oradadır (Gilpatric, 2010, s. 734). Snyder bu hususta istisna yaptığını iddia etse de esasen *Sucker Punch* kadınlarının aksiyon sahnelerinin öznelere olduğunu iddia edebilmek güç. Zira gerek çekim açıları gerek de bu sahnelerde giyilen kıyafetler, erkeklerin özne olduğu aksiyon



sahnelerinin tümünden farklı bir yapı ihtiva eder. Dövüş sekansında mükerreren gösterilen Babydoll'un etek altı, bu aksiyon sahnesini bağlamından koparıp erotik bir hâle getirmeye yönelik çekimleri içerir. Savaşın bitiminde ise bir katman aşağı inilir ve Babydoll'un mükemmel bir dans performansı sergilediğine ve erkekleri hipnotize ettiğine dair ilk nüveler elde edilir. Bundan sonrası kadınlar için genelevden kaçmaya yönelik planın işlerliğinin başlamasıdır ki başat unsur gerekli olan malzemeleri elde etmek için Babydoll'un dans etmesidir, yani erkek iktidarından kurtulabilmenin yolu eril bakışın nesnesi olmaktan geçer. Bunun akabinde ikinci üst katmana geçiş yaşanır ki burada da kadınları yönlendiren Wise Man karakterinden başkası değildir. Bu danstan sonra gerçekleşen Dr. Vera Gorski ile Blue'nun diyalogunda, cinsiyet hiyerarşisinin kristalize olduğu görülür. Blue, Babydoll'un belediye başkanı için bir gösteri yapmasını ister. Herhangi bir fiziksel temasa gerek yoktur, Başkan'ın (A. C. Peterson) eğlenmesi yeterlidir, yani bir erkek izleyici olarak eril bakışına hizmet edilmesi. Doktor buna karşı çıkar: "Henüz hazır değil," "Buna ben karar veririm" ve "Bu benim şovum" gibi çıkışlarda bulunur. Bunun üzerine Blue, "Şov senin olabilir fakat sen ve kızlar bana aitsiniz," diyerek tüm vaziyeti özetler (Snyder, 2011). Kadınların arasında en güçlü gözükene dahi iradesi yok hükmündedir. Onun izni olup olmaksızın Babydoll sahneye çıkacaktır, çünkü hepsi Blue'ya aittirler. Bu nesneleşmenin nihai merhalesi gibi görünür, kadınlar dehümanize edilmiştir. Onlardan artık eşyalarımız gibi bahsedilir ve mülkiyetleri bir erkeğe tabidir. Tabii ilerleyen süreçte kadınların göğüs ve kalça bölgelerine odaklı çekimler devam eder, bilhassa Madam Gorski ve Amber (Jamie Chung) karakterlerinin, eril bakışın tatmin edilmesine ara vermeyen anlatı Snyder'ın argümanlarını desteklemez görünür. Blue, kadınların kaçış planı yaptığından şüphelenerek onları tehdit eder. İktidarını korumak adına korku duygusuna hitap edecek şekilde davranır ki eril bakış izleyicinin tüm kadın figürler üzerinde otorite kurduğunu hissetmesine imkân tanır. Zira tehditler işe yarmıştır, Sweet Pea kaçış planından vazgeçilmesini söyler, tabi diğerleri buna katılmaz ve ihtilafa düşerler. Kabinde Blondie ağlarken Madam Gorski gelip ne olduğunu sorar, bu esnada Blue oraya gelir ve böylelikle kaçış planından haberdar olur.

Sonraki savaş sekansında Rocket hayatını kaybeder, erkek iktidarını yenmenin Babydoll'un zihninde imkân sorunu deneyimlemesinin tezahürüdür bu. Nitekim devamında Blue, kadınların kaçış planını öğrendikten sonra kadınlara hissettirdiği korku ile egemenliğini ispat eder. Silahına davranmasından sonra Madam Gorski'nin, "Ne yapıyorsun? Bilgiyi aldın, sen kazandın. Onların elindeki tek şey bu küçük özgürlük fantezisi," (Snyder, 2011) sözleri nasıl bir cinsiyet hiyerarşisinin bulunduğu somutlaştırır. Bu sözlere ona vurarak yanıt veren Blue, Amber'ı ve Blondie'yi öldürerek onları cezalandırır.

Sonrasında ise herkesin işine dönmesini ve şova başlamasını söyler, zira kadınlar onun için eşyadan ibarettir; herhangi bir duygulanıma hakları olmadığı gibi, söylenilene yapmakla daima yükümlüdürler. Ardından kendisini, herkesin onun oyuncaklarıyla oynarken kendisininse yalnızca izleyebildiği bir çocuğa benzeterek Babydoll'a saldırır. Bu tecavüz girişimine meşruiyet zeminini kendi mülkünü dilediğince kullanabilmek gibi bir şiarla oluşturur. Babydoll direnmekten vazgeçtiğinde, Blue hayal kırıklığına uğrar. Erkeğin tecavüz girişiminde gördüğü mukavemet ona kendini daha güçlü hissettirmektedir. Eril bakış erkek gücünün görsel ispatı için pik noktasında işliyordur.

Nihayetinde Sweet Pea kaçmayı başarır, Babydoll ise High Roller için hazırlanır. Bu sahnedeki tuhaflikler zinciri Snyder'ın anlatısının zirvesi gibi görünür, zira High Roller sanki Babydoll'u bir eşya olarak satın almamış gibi davranarak ondan gerçek bir birliktelik ister. Her şeye sahip bu adam, gerçek bir ilişki yaşayacağı anı arzular. Babydoll'un ona özgür iradesiyle teslim olmasını ister, fakat Babydoll'un özgür iradesi olmayan bir nesne konumuna indirgendüğünü es geçer. Dahası, Babydoll'un buna karşılık vermesi kendi konumunu unutturuyor gibi davranması manasına da gelir. Bu sahnede estetize edilen tecavüz, bir kadının alınıp satılarak cinsel ilişkiye zorlanması gerçeğinin üstünü örter. Akabinde ilk katmana düşülür ve akıl hastanesinde Babydoll'a lobotomi yapılmasına şahit olunur. Ardından Dr. Gorski yapılan sahtekârlığı fark eder ve Blue'yu Babydoll'u istismar ettiği esnada yakalatıp kolluk kuvvetlerine teslim eder. İkinci katmanda kaçıp kurtulan Sweet Pea ise bu defa otobüs şoförü rolündeki Wise Man tarafından kurtarılır. Bir kez daha eril bakışın arzuladığı erkek heroizmi devreye girer ve çaresiz kadın, erkek tarafından kurtarılır.

Anlatının "güçlü kadın" imgesi iddiasında olmasına karşın en azından beş tecavüz girişimi sayılabiliyor. Bunun yanı sıra kadın karakterler lobotomize ediliyor, bıçaklanıyor, hapsediliyor, satılıyor, kafalarından vuruluyor, soyunmaya zorlanıyor ve benzeri şeyler gerçekleşiyor (Doyle, 2011). Tüm bunların ışığında filmin nasıl olup da kadın güçlendirilmesine katkı sunduğunu idrak etmek biraz zor görünüyor. Bununla beraber Babydoll karakterinin gerçek adı hiç belirtilmez, onu yalnızca genelev katmanındaki kimliğiyle tanırız. Bu durum onun gerçek karakterini tanımaya engel olduğu gibi, yalnızca genelevdeki varlığıyla özdeşleşmesine neden olur. Dolayısıyla ana karakter özne olma hakkını dahi haiz değil gibidir. Dahası, nihayetinde kızların tamamına yakınının ölmesi, erkek istismarına karşı mukavemeti beyhude bir görünüme sokar ve direnişin ölümle neticeleneceğine sinyal eder gibidir. Bunlar ve daha işaretlenebilecek pek çok nokta filmin mizojiniyi estetize eden bir nesneleştirme sinematografisi sunduğu argümanını kuvvetlendirir.

## Sonuç

*Sucker Punch* esasen yönetmen Zack Snyder'ın ve hayranlarının iddia ettiği üzere bir iyi niyet taşıyor olsa da iddia ettiği kadının güçlendirilmesine katkı söyleminin altını dolduramıyor görünür. Dahası belirli cinsiyet kalıplarının, hiyerarşisinin, eşitsizliğinin yeniden üretiliyor olması ve kadın güçlendirilmesinden ziyade erkek iktidarını pekiştirmesi sorun addedilen husus olarak öne çıkmaktadır. Kadın karakterlerin yoğun cinselleştirme ve nesneleştirme pratiklerine maruz kalması ve bu durumda eril bakışın erkeği özne kabul eden zihniyetinin sürdürülmesi, filme yönelik eleştirileri haklı çıkarıyor gibidir.

Görsel anlatının taciz ve tecavüz ihtimallerini daimî bir korku iklimi kuracak şekilde örmesi ve bunlardan bir şekilde kurtulunuyor olsa da devamında kadın figürlerin daha kötü şeylerle karşılaşması erkek iktidarının kırılmazlığına işaret ediyor görünür. Üçüncü katmanda çeşitli fantazyaya varlıklarıyla savaşıp kazanan kadın karakterler ikinci ve hatta birinci katmanda erkeklerin nesnelere olmaktan öteye gidememesi, reel düzlemde kadınları güçlendirici değil, tam tersi etkiye mahal vermektedir.

Bilhassa genelev katmanın kadınların erkekler için hazırladığı şovlara dayanması, filmin eril bakış perspektifinde yorumlanabilmesine imkân tanır. Böylelikle erkeğin kabaran iştihasını tatmin etmek için soyunan ve hep daha fazla etini gösteren kadın karakterler, özneleşememenin ve özgürleşememenin çıkmazı içindedirler. Yalnızca kadın figürleri izlemekten keyif duyan anlatı içindeki erkek izleyiciler değil, bu anlatıyı izleyen izleyiciler de kendilerinin bizzat özdeşleşebilecekleri karakterler olması bakımından eril bakışın tatmininden memnuniyet duyarlar. Nihayetinde film, iddia ettiğinin tam aksi bir noktada konumlanmaktadır.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

## Kaynakça/References

'Sucker Punch' a Feminist Perspective. (2011, 5 Nisan). *The Bottom Line*. <https://thebottomline.as.ucsb>.

edu/2011/04/%E2%80%98sucker-punch%E2%80%99-a-feminist-perspective

- Ayres, T. (2011, 27 Mart). 'Sucker Punch' stars explain film title. *Digitalspy*. <https://www.digitalspy.com/movies/a311336/sucker-punch-stars-explain-film-title/>
- Bartzel, M. (2011, 28 Mart). Girls on film: Faux feminism in 'Sucker Punch'. *Moviefone*. <http://blog.moviefone.com/2011/03/28/faux-feminism-in-sucker-punch/>
- Büker, S. (2010). Feminist ve psikanalitik eleştiriye giriş. S. Büker, & Y. G. Topçu (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* (s. 205-210). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- De Leuretis, T. (2021). Estetik ve feminist kuram: Kadınların sinemasını yeniden düşünmek (Ç. Üşümezgezer, Çev.). *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 34, 115-135.
- Doane, M. A. (1999). Film and the maquerade: Theorising the female spectator. In S. Thornham (Ed.), *Feminist film theory a reader* (pp. 131-145). Edinburgh University Press.
- Doyle, S. (2011, 28 Mart). 'Sucker Punch' and the decline of strong woman action heroines. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/03/sucker-punch-and-the-decline-of-strong-woman-action-heroines/73090/>
- Gilpatric, K. (2010). Violent female action characters in contemporary American cinema. *Sex Roles*, 62(11), 734-746.
- Hedren, K., Mistry, J., & Schuhmann, A. (2015). Women, use the gaze to change reality. In J. Mistry, & A. Schuhmann (Eds.), *Gaze regimes: Film and feminisms in Africa* (pp. 182-187). Wits University Press.
- Juba, S. (2007, 8 Mart). Interview: Zack Snyder: The Watchman of "300". *The Trades*. <http://www.the-trades.com/article.php?id=5288>
- Kamiloğlu, O. (2014). Laura Mulvey ile söyleşi. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 103-112.
- Laman, D. (2022, 2 Şubat). The untold truth of Sucker Punch. *Looper*. <https://www.looper.com/298129/the-untold-truth-of-sucker-punch/>
- McCulloch, J. (2011, 11 Nisan). Disreputable vision: Frank Miller's "The Spirit" and Zack Snyder's "Sucker Punch". *MUBI*. <https://mubi.com/notebook/posts/disreputable-vision-frank-millers-the-spirit-and-zack-snyders-sucker-punch>
- McGowan, T. (2003). Looking for the gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes. *Cinema Journal*, 42(3), 27-47.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1993). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.) 25. *Kare*, 3, 18-24.
- Murray, T. (2019). *Studying feminist film theory*. Liverpool University Press.
- Persall, S. (2011, 26 Mart). Who gets punched? *Tampabay*. <https://www.tampabay.com/archive/2011/03/26/who-gets-punched/>
- Ponterotto, D. (2016). Resisting the male gaze: Feminist responses to the "normalization" of the female body in western culture. *Journal of International Women's Studies*, 17(1), 133-151.
- Scott, A. O. (2011, 24 Mart). Well, here they are, wherever this may be. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/03/25/movies/sucker-punch-from-zack-snyder-review.html>

- Sharkey, B. (2011, 25 Mart). Movie review: 'Sucker Punch'. *Los Angeles Times*. <http://articles.latimes.com/2011/mar/25/entertainment/la-et-sucker-punch-20110325>
- Smelik, A. M. (1999). Feminist film theory. In P. Cook, & M. Bernink (Eds.), *The cinema book* (pp. 353-365). British Film Institute Publishing.
- Snow, E. (1989). Theorizing the male gaze: Some problems. *Representations*, 25, 30-41.
- Snyder, Z. (Yönetmen). (2011). *Sucker Punch* [Film]. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures.
- Stewart, D. (2011, 25 Mart). Why Sucker Punch really, truly sucks. *Jezebel*. <https://jezebel.com/why-sucker-punch-really-truly-sucks-5785767>
- Valley of the dolls: The faux feminism of 'Sucker Punch' turns women into fighting fuck toys. (2011, 31 Mart). *The Opinioness*. <https://opinionessoftheworld.com/2011/03/31/faux-feminism-of-sucker-punch-turns-women-into-fighting-fuck-toys/>
- White, M. (2017). Gaze. In L. Quellette, & J. Gray (Eds.), *Keywords for media studies* (pp. 75-77). NYU Press.
- Wigler, J. (2011, 25 Mart). The 'Sucker Punch' soundtrack: Zack Snyder explains the music behind movie. *MTV*. <https://www.mtv.com/news/2egfif/sucker-punch-soundtrack-zack-snyder>
- Wilkins, A. (2011, 24 Mart). Zack Snyder explains the point of "Sucker Punch". *Gizmodo*. <https://gizmodo.com/zack-snyder-explains-the-point-of-sucker-punch-5785523>

