

Anahtar Deliğinden Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*

Geliş Tarihi/Received: 21.03.2021
Kabul Tarihi/Accepted: 22.01.2022
DOI: 10.46372/arts.1039331

Dr. Öğretim Üyesi Aslı EKİCİ
Selçuk Üniversitesi
İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
easliekici@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7185-2572

ÖZ

Kimi kuramcılar tarafından popüler kültür kitle kültürü ile bir tutulup değersizleştirilse de –ki popüler kültüre yönelik en sert eleştiriler Frankfurt Okulu'ndan gelmiştir– popüler kültüre olumlu özellikler atfeden ve popüler kültür ürünlerini incelemeye değer bulan kuramcılar da olmuştur. Annette Kuhn gibi feminist kuramcılar, popüler kültür ürünü olan popüler filmlerde kadınlara/kadın olmaya dair nelerin söylenip nelerin görmezden gelindiğinin izini sürerek, bu filmlerde toplumsal cinsiyetin inşasına dair çıkarımlar bulmanın mümkün olduğunu söylemiştir. 2000'li yıllar Türk sinemasında kadın karakterler genellikle erkek karakterlerin gerisinde kalmakta ve anlatıya yön veren aktif bir konumda inşa edilmemektedir. Cinsiyetçiliğin ideolojik olarak işlediği filmlerin biçimsel özelliklerinden biri olan “bakış” kavramı, çalışmada Laura Mulvey'in Görsel Haz ve Anlatı Sineması'ndaki (Visual Pleasure and Narrative Cinema) “bakış” tanımı üzerinden ele alınacaktır. Bu bağlamda popüler film örneği olan *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) özelinde kadının bakışına imkân tanınıp tanınmadığı feminist metin analizi ile değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: popüler film, feminizm, kadın, bakış

Ekici, A. (2022). Anahtar Deliğinden
Ba-Kı-La-Sı Olmaya Direnen Kadınlar: *Hokkabaz*.
ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 7, 128-150.

Women Who Resist To Be Looked at Through the Keyhole: Hokkabaz

ABSTRACT

Although some theoreticians equate popular culture with mass culture –as the strongest criticisms have been posed by the Frankfurt School– there have been theoreticians who consider products of popular culture worth to analyse. Feminist theoreticians such as Annette Kuhn have asserted that it is possible to make inferences on the construction of gender by following the things ignored and said about women/ femininity in popular films that are products of popular culture. In the 2000s' Turkish cinema, female characters were behind male characters and they were not constructed as having active roles. The concept of gaze illustrated ideologically in the movies will be analysed through the definition of “gaze” built in *Visual Pleasure and Narrative Cinema* of Laura Mulvey. In this context, whether the “gaze” of woman is enabled will be analysed by feminist text analysis in particular *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006), which is a popular movie example.

Keywords: popular film, feminism, woman, gaze

GİRİŞ¹

Popüler kültür ürünleri uzun süre görmezden gelinmiş, değersizleştirilmiş ve kitle kültürü ile bir tutulmuştur. Ancak John Fiske popüler kültür ve kitle kültürü arasında ayrıma gitmiş ve popüler kültürün kitle kültürü olmadığını ifade etmiştir. Buna göre: “Kitle kültürü, endüstriler aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metaların toplumsal farklılıkları ortadan kaldıracak şekilde insanlara dayatıldığına ve bu endüstrilerin edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına inananların kullandıkları bir terimdir” (Fiske, 1999, s. 216). Strinati'nin de ifade ettiği gibi kitle kültürü entelektüel meydan okumadan yoksun, bunun yerine fantezi ve kaçışın iddiasız rahatlığını sağlayan, düşünme girişiminden vazgeçiren bir kültür olarak görülmüştür. Bu bağlamda kitle kültürü sosyal gerçekliği kitleler için tanımlamaya başlar. Gerçek dünyayı basitleştirme ve sorunları geçiştirmeye/gizlemeye eğilimlidir. Kitle kültürü kuramı sosyal ve kültürel dönüşümün anlaşılmasından yoksundur. Kitle kültürü popüler kültürün aksine ne halkın deneyimlerinden, yaşamlarından kaynaklanır ne de bunlarla bir bağlantısı vardır (Strinati, 2004, s. 13, 36, 38).

Stuart Hall popüler kültürün toplumdaki ayrı düşünülemediğini vurgular. Bu bağlamda dayanağını deneyimlerden, hazlardan, anılardan, insanların geleneklerinden alan popüler kültür halkın yerel umutları, yerel özlemleri, yerel trajedileri, yerel senaryoları ile bağlantılıdır (Hall, 1996, s. 469). Bu yerel umutlar, özlemler ve trajediler toplumsal cinsiyetin inşa edilmesinde de etkin süreçlerdendir. Popüler kültür ürünü olan klasik anlatı sinemasında toplumdaki topluma ve zaman içinde değişiklik göstere(bile)n bu inşa sürecinde kadınlığa ve erkeklığe dair söylem pratiklerinin, kadınlığın ve erkeklığın inşa edilmesindeki değişim ve dönüşümün izini sürmek mümkündür. Bakış kavramı feminist metin analizinin önemli araçlarından biridir. Klasik anlatı sinemasında çoğunlukla erkekler bakışın sahibi, kadınlar da bakışın nesnesi olarak inşa edilir. Laura Mulvey'in de belirttiği gibi “biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil/ imge halinde billurlaştırılan kadındır [...] [B]akmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/ dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır” (1997, s. 41).

Bu çalışmada kadın karakterlerin daha ön planda olduğu düşünülen *Hokkabaz*

¹ Bu çalışma, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda tamamlanan *2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası* başlıklı doktora tez çalışmasının bir bölümü temel alınarak hazırlanmıştır.

(Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006) filmi feminist film eleştirisinden hareketle ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın temel amacı, *Hokkabaz* özelinde kadınların bakışına yer verilip verilmediği, kadın karakterlerin bakış aracılığıyla fetişleştirilip fetişleştirilmediğini ortaya koymaktır. Filmde hegemonik anlamların çözüldüğü, dağıldığı yerler yapıçözücü yöntemle ele alınacaktır. Bu çerçevede makale bakış kavramını odak noktasına alacak ve özellikle Mulvey'in bakışla ilgili kuramsal çerçevesi temel alınacaktır. Çalışmada popüler kültür tartışmaları ve söylemsel bir mücadele alanı olarak popüler kültürden bahsettikten sonra bu kuramsal temel bağlamında kadının anlatıda fetişleştirilip fetişleştirilmediği, özne olup olmadığı, bakışın nesnesi mi yoksa sahibi mi olduğu dikkate alınarak film değerlendirilecektir.

GROOMBRIDGE ve WHANNEL'DAN MACDONALD'A POPÜLER KÜLTÜR TARTIŞMALARI

Popüler kültür gündelik yaşamın tüm alanlarının sürekli olarak tanımlandığı, üretildiği, yeniden üretildiği, toplumsal ve kültürel iktidarın kurulduğu, ataerkil sistemin yeniden kurulduğu bir söylem alanıdır (İrvan ve Binark, 1995, s. 7). Kent devletinden sonraki Mısır, Sümer, Asur ve Roma'nın toplumsal hayatına kadar uzanan bir geçmişe sahip (Oskay, 1999, s. 246) olmasına rağmen popüler kültürün bir alan olarak ele alınmaya başlanması 1950'lerden sonrasına denk gelir (Güngör, 1999, s. 7). Popüler kültüre yönelik ilginin ilk ürünü rock and roll'un popülerliğinin artmasından duydukları rahatsızlık üzerine Brian Groombridge ve Paddy Whannel'in *New Left Review*'de 1960 yılında yazdıkları *Something Rotten in Denmark Street* çalışmalarıdır. Groombridge ve Whannel bu makale ile rock and roll'un amacını aştığını ifade ederler (Bennett, 1999, s. 58). Yazılarına İngiliz müzisyen Cliff Richard'ın "genç insanlar bir şeye inanmak zorundalar ve rock 'n' roll'a inanıyorlar" sözünüyle başlarlar. Onlara göre pop müzik moda endüstrisi gibi milyonlarca insana memnuniyet verir, açıkça bir şeylerden kaçışa davet eder, şarkı sözleri hoş gitmeyen gerçeklikten kaçışı sağlayarak gençlere ait bir dünya, hayal dünyası yaratmaya yardım eder. Popüler kültür ürünlerinin bize verdiği haz, deneyimimizin değerli bir parçasını oluşturur. Groombridge ve Whannel, bu tür bir eğlencenin bizi besleyen tek kaynak olmadığı takdirde bir zararı olmadığını, her ne kadar insanlar için mükemmel bir rahatlama kaynağı olsa da rock 'n' roll'un *inanılacak* bir şey olmaması gerektiğini, bunun bir inanç meselesi olmadığını ifade ederler (1960, s. 52-54).

Dwight MacDonald da çalışmaları ile popüler kültüre olumsuz yaklaşan kuramcılardandır. MacDonald yüksek kültür ve pazar için üretilmiş kitle kültürü olmak üzere yaklaşık bir yüzyıldır Batı'da iki kültürün hâkim olduğunu ifade eder. Kitle kültürü aynı zamanda radyo, sinema, çizgi romanlar, dedektif hikâyeleri, bilim kurgu, televizyon gibi kendine ait yeni bir medya üretmiştir. MacDonald, kitle kültürüne kimi zaman popüler kültür denilse de, kitle kültürünün daha doğru bir terim olduğunu belirtir. 1800'ler kitle kültürünün gelişiminde üst sınıfın kültür üzerindeki tekelinin yıkılması ve teknolojinin gelişimiyle kitapların, süreli yayınların, müziğin ucuz üretimine imkân sağlanması gibi gelişmeler etkili olmuştur. MacDonald'a göre kitle kültürü, yüksek kültür üzerinde asalak, kanserli bir gelişim gösterir. Yüksek kültür aşağıdan yükselir ve halk tarafından biçimlenir. Kitle kültürü ise yukarıdan dayatılır. Kitle kültürü ürünlerinin izleyicileri pasif tüketicilerdir ve katılımları satın alma ve almama seçimi ile sınırlandırılmıştır (MacDonald, 1967, s. 59-60).

MacDonald 19. yüzyıl kapitalizmi gibi kitle kültürünün dinamik, devrimci bir güç olarak sınıfın, geleneğin eski bariyerlerini parçaladığını ve bütün kültürel ayrımları erittiğini, her şey ve herkes arasındaki bütün ayrımları kesinlikle reddettiği için demokratik olduğunu ifade eder (1967, s. 62). Fakat bunu olumlu bir özellik olarak görmez. Strinati'nin de ifade ettiği gibi MacDonald için kitle kültürü bütün kültürü alçaltan/bozan homojen bir kültür olmasından dolayı tehdit içerir. Kitle kültürüne yönelik eleştiriler ve Frankfurt Okulu'nun modern kültür analizi arasında dikkate değer benzerlikler olmasına rağmen Frankfurt Okulu daha sistematik analizlere sahiptir (Strinati, 2004, s. 14, 17).

Popüler kültüre yönelik olumsuz yaklaşımların odağında Frankfurt Okulu'nun görüşleri yer alır.² Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Leo Lowenthal, Walter Benjamin Frankfurt Okulu'nun önemli kuramcılardandır. Horkheimer, gerçekçi sanatın hem gerçekliği betimlediğini hem de yargıladığını, kitle kültürünün ise var olan dünyaya övgüler düzdüğünü ifade eder. Kitle kültürü tarafından sunulan bütün araçlar ve kolaylıklar, birey üzerindeki toplumsal baskıları güçlendirmekte ve bireyin direnme, kendini koruma imkânını elinden almaktadır (Horkheimer, 2005, s. 155, 166). Bu anlayışa göre popüler kültür ürünleri egemen ideolojinin devamını sağlarken, bireylerin üzerinde tahakküm kurar ve onları pasif olarak konumlandırır. "Kültür endüstrisi, kafası karışmışlara yol gösterme iddiasında

² Frankfurt Okulu'nun da kuramsal çalışmalarını yaptığı yıllar olan 1920'ler ve 1930'lar popüler kültürün çalışılması ve değerlendirilmesinde belirgin bir şekilde dönüm noktasıdır. Sinemanın ve radyonun ortaya çıkışı, kültürün kitlesel üretimi ve tüketimi, faşizmin yükselişi ve bazı Batı toplumlarında liberal demokrasilerin olgunlaşması gibi gelişmeler popüler kültüre ilişkin tartışmaları gündeme getirmiştir (Strinati, 2004, s. 4).

bulunurken bunları kendilerinininkiyle değiş tokuş edecekleri yapay çatışmalara sokarak yanıltır", "Kültür endüstrisinin ürünleri [...] kurallara uyma nasihatlarıdır" (Adorno, 2005, s. 247). Bu haliyle popüler kültür ürünleri bireyleri tutsak hale getirir ve onlara çeşitli düşünce kalıpları sunar.

SÖYLEMSEL BİR MÜCADELE ALANI OLARAK POPÜLER KÜLTÜR

Yukarıda bahsedildiği gibi popüler kültüre kitle kültürü gibi yaklaşan ve onu değersizleştiren yaklaşımlar olduğu gibi popüler kültürün içinde barındırdığı alternatif söylemlere dikkat çeken ve toplumdan bağımsız olarak düşünölemeyeceğini vurgulayan kuramcılar da vardır. Bu kuramcılardan biri olan Tony Bennett "yapısı ve kuruluşu her zaman değişken nitelikli, soyut bir alan olarak" gördüğü popüler kültürün *halk* ve *popüler* kavramları bağlamında anlamının sabitlenemeyeceğini ifade eder. Halk ve popüler kavramlarının anlamı kültürel alandaki hegemonik mücadele sonucunda kurulduğundan, popüler kültürün bu kavramlar üzerinden sabit bir tanımı yapılamaz (Bennett, 1999, s. 56). Stuart Hall da Bennett gibi popüler kültürün değişken bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Hall popüler kültüre "dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin" (1997, s. 15) olarak yaklaşarak, popüler kültürün tanımlanmasında dönüşümlerin önemini vurgular.

Stuart Hall, popülerin hem "ticari" hem de "befimleyici" tanımlarının eksikliklerini vurgulayarak "herhangi bir dönemde belirli sınıfların toplumsal ve maddi koşullarından köklerini alan ve popüler gelenek ve uygulamalarda vücut bulan biçim ve etkinlikleri göz önüne alan" popülerin üçüncü bir tanımını yapar: Buna göre popüler kültür, "kültürel diyalektik etrafında kutuplaşan bir kültür kavrayışıdır" (Hall, 1997, s. 19). Gramsci'nin hegemonya teorisi çıkış noktası alındığında popüler kültür toplumdaki baskın gruplar ve bağımlı gruplar arasındaki mücadele alanıdır (Storey, 1993, s. 13). Gramsci'den hareketle hegemonya kavramı üzerinde duran Hall, popüler kültürün "kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yer" ve "bir rıza ve direnme alanı" olduğunu belirtir (1997, s. 22).

Direnme pratikleri içeren popüler kültür, içinden çıktığı toplumdan kopuk değil bilakis bağlantılıdır. Fiske, Frankfurt Okulu'nun kullandığı kültür endüstrisi yaklaşımına sıcak bakmaz. Fiske'ye göre popüler kültürü üreten kültür endüstrisi değildir. "[H]alkın mevcut toplumsal durumuyla *ilintili* olmak zorunda" olan "[p]opüler kültür halk tarafından oluşturulur, onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar" (1999, s. 36-38). Stuart Hall da popüler kültür ve toplum

arasındaki bu bağlantıya dikkat çeker. Hall, popüler kültürün her zaman dayanağını deneyimlerden, hazlardan, anılardan, insanların geleneklerinden aldığını ve popüler kültürün sıradan halkın her günkü deneyimleri ve pratikleri olan yerel umutlar, yerel özlemler, yerel trajediler, yerel senaryolar ile bağlantısı olduğunu vurgular (1996, s. 469).

Yüksek kültür ürünleri ile arasında keskin bir ayırım olmayan popüler kültür ürünlerinin hâkim ideolojiye yer verirken muhalif söylemleri de olanaklı kılmasında içinde barındırdığı çatlak hattı etkilidir. Suner'in de belirttiği gibi popüler metinlerde üretilen anlamların egemen ideolojiyle eklemlendiği noktada metnin kendi üzerine kapanmasını engelleyen fazlalık, bu metinleri sabit, bütünlüklü yapılar olarak görmemizi engeller. Böylelikle popüler metinler aracılığıyla hegemonik iktidarın nasıl yeniden üretildiği kadar, metinde yer alan anlam fazlalıklarının taşıdığı çatlaklar da önem kazanır (Suner, 2006, s. 100). Tamamlanmamış oldukları için bütün popüler metinler sızıntıya açık sınırları ile gündelik yaşamın içine sızarlar (Fiske, 1999, s. 156). Popüler kültür ürünleri aynı zamanda aşırı olmaya eğilimlidir: "Aşırılık, denetim altına alınamayan [...] ideolojik denetimin kurallarını ya da özgül bir metnin gereklerini aşan anlamdır" (Fiske, 1999, s. 142, 143). Bu bağlamda popüler metinler denetimden kaçan anlamlar ve çelişkiler içerir (Fiske, 1999, s. 132). Fiske çelişkilerle dolu olduğu için Madonna'nın örnek bir popüler metin olduğunu ifade eder: "[K]adın cinselliğinin ataerkil anlamlarını içerdiği gibi, bu anlamlara direnen, kendi cinselliğinin kendisine ait olduğunu, onu dilediği gibi kullanabileceğini, bunun için erkek onayına ihtiyaç duymadığını belirten anlamları da içerir" (1999, s. 154). Schwichtenberg'nin de vurguladığı gibi Madonna'nın videoları şimdiye kadar kutsal kabul edilen sınırları ve kutupları -erkek/kadın, yüksek sanat/popüler sanat, film/TV, kurmaca/gerçek, özel/kamusal gibi- bulanıklaştırır. Madonna dişilliğin tüm araçlarını gözler önüne sererek bir nevi dişilliğin bir araç olduğunu kanıtlamaya çalışır: "Teşhirci, röntgencinin kendisini izlediğini bilir" (Schwichtenberg, 1995, s. 176, 177, 182).

Bir başka popüler metin olan *Kuzuların Sessizliği* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) filmine erkek bakışı açısından bakıldığında bir kısım feminist eleştirmen filmdeki kadının -Clarice Starling'in- (Jodie Foster) rolünü Hitchcock'un filmlerine benzer görür. Buna göre kadın erkeğin sadist hazzına açılmıştır. Bazı feminist eleştirmenler ise Starling'in yeni post-feminist güçlü kadını simgelediğini düşünür. Buffalo Bill'in (Ted Levine) karanlık mahzeninde geçen sahnede Bill gece görüşü için bir aygıt takmıştır ve Clarice kendisi hiçbir şey göremediği halde

seyredildiğini bilir, parmağını tetikten ayırmayarak kontrolü kaybetmez. Ortaya çıkan iki farklı görüş Hollywood'un bir yandan piyasanın yönlendirmesi altındayken bir yandan da bilinçli olarak çift değerli ve müphem olduğunu gözler önüne serer (Elsaesser ve Hagener, 2011, s. 185-187). Fiske popüler metinlerin açık uçluluğunun nedenini şöyle açıklar: "Popüler metinlerin çokanlamlılığından kaynaklanan açık uçluluğunu toplumsal farklılıklar gerekli kılmaktadır. Bu açık uçluluk, farklılıkları korumak, bu farklılıklar aracılığıyla hem sorgulamak hem de düşünmek için kullanılmaktadır" (1999, s. 43).

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde popüler kültüre feminist yaklaşımlar üzerinden bakılacak ve feminist kuramcılarının çalışmalarına yer verilecektir. Böylelikle popüler kültür ürünlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiği sorunsallaştırılacaktır ve çatlak hatlarının izi sürülecektir.

POPÜLER KÜLTÜR ÜZERİNE FEMİNİST TARTIŞMALAR

Erkek egemenliğine dayanan ataerkil yapı, kadını belli roller içinde tanımlar. Judith Butler, "evrensel ataerki iddiası artık eskisi kadar rağbet görmese de o çerçevenin bir uzanımı olan ve yaygın olarak paylaşılan 'kadınlar' mefhumunu yerinden etme[nin] çok daha zor ol[duğunu]" belirtir (2010, s. 47). Kristeva'nın da vurguladığı gibi ataerkil düzende baskılanmış olan kadınlığın, ataerkil düzenle sorunlu bir ilişkisi vardır (aktaran Mulvey, 1989b, s. 121). "Kadın" ve "erkek" olmanın sınırlarını belirleyen toplumsal cinsiyet bu bağlamda etkin bir role sahiptir. Toplumsal, kültürel hayata ilişkin önemli bir veri kaynağı olan popüler kültür toplumsal cinsiyete dair de çıkarımlar sunabilecek verimli bir alandır.

1980'li yıllardan itibaren Tania Modleski, Janice Radway ve Len Ang gibi feminist eleştirmenlerin çalışmaları, ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramamakla suçlanan popüler kültür ürünlerinin mevcut sistemi dönüştürme ve kadınlar açısından bir "özgürleşme" dinamiğine sahip olduklarının fark edilmesini sağlamıştır (İrvan ve Binark, 1995, s. 8). Fiske de popüler kültürün ilerici yönünün "gerek ataerkil iktidar ile kadınların gündelik deneyimleri arasındaki farklılığı görmesinden, gerekse de kadınların gündelik deneyimlerinin bu güce taktik anlamda direnişlerini onaylamasından" temellendiğini ifade eder (1999, s. 79). Lana Rakow, feministlerin popüler kültürün ataerkil toplumda bir rolü olduğunu ve bu rolün kuramsal çözümlemesinin süre giden tartışmalarda önemli bir konumda bulunduğunu ifade ettiklerini ve kadınların kendi kimlikleri üzerindeki kontrolü ele

geçirmelerinde popüler kültürün hem kadınlar hem de ataerkil kültür açısından işlevinin anlaşılmasının önemini belirtir (1995, s. 20, 37).

Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*'nde feminizmin asıl görevinin inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak olmadığını ifade eder. Butler'a göre: "Esas görev bu inşaların mümkün kıldığı altüst edici tekrar stratejilerinin yerlerini bulmak, kimliği kuran, dolayısıyla da ona yönelik itirazları mümkün kılan tekrar pratiklerine katılarak yerel müdahale imkânlarını olumlamaktır" (2010, s. 239). Butler'ın feminizme ilişkin bu görüşüyle paralellik taşıyacak şekilde sinemaya yaklaşan feminist kuramcılardan söz edilebilir. Nelmes'in de belirttiği gibi bazı feministler 1980'lerin başında hâlâ bir karşı-sinema ve yapı-çözücü sinema talep ederken, bazıları geniş izleyici topluluğunca cazip karşılanan geleneksel anlatı yapılarının kullanılması gerektiğini düşünmüşlerdir. E. Ann Kaplan bir yandan egemen sinemanın gelenekleri içinde bir yandan da bu gelenekleri yönlendiren bir sinema önerir. Kaplan gibi Kuhn ve Clayton gibi sinemacılar da egemen sinemayı reddeden bir sinema pratiğinin sorunlarının farkındadır (Nelmes, 1998, s. 81-82). Mulvey de "[g]eleneksel filmlere ve onların sağladığı hazza karşı çıkmadan önce [...] sinemasal kodların ve onların biçimlendirici dışsal yapılarla ilişkilerinin kırılmış olması gerek[tiğini]" söyler (1997, s. 46).

Bu nedenle egemen sinemanın anlatı yapısını kavramak önem kazanır. Kuhn klasik Hollywood filmlerini yeniden okumanın en az iki alanda politik etkisi olduğunu ifade eder: "İlk olarak Hollywood filmleri ideolojik olarak işleyen cinsiyetçilikteki belirli yöntemleri anlamada yararlı olur. İkinci olaraksa, nesnelere egemen sinema kapsamındaki orijinal bağlamlarından uzaklaştıran feminist metin analizinin filmleri seyretme ve anlama yolları geliştirerek 'tercih edilen' okumalara 'karşı olarak' onları dönüştürdüğü söylenebilir" (1994, s. 92). Mulvey feminist sinema kuramında önemli bir yer edinen *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesiyle melodram sineması örneklerini incelemiş ve ideolojik olarak işleyen biçimsel özelliklerden biri olan -kameranın, karakterlerin ve izleyicinin olmak üzere- bakış kavramını yapı çözüme uğratmış ve bakış aracılığıyla izleyicinin algısının nasıl yönlendirildiğine ve toplumsal cinsiyetin nasıl inşa edildiğine dair çıkarımlarda bulunmuştur. Çalışmada ele alınan filmler değerlendirilmeden önce Mulvey'in "bakış" kavramına değinilecektir.

BAKIŞ

Wollen, popüler sinemanın özelliklerini geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek anlatım, son, hoşlanma, kurmaca olarak sıralar³ (2010, s. 113). Popüler sinema çeşitli biçimsel ve tematik özellikleri aracılığıyla anlatısını kurarken erkeği ve kadını da belirli roller içinde tanımlar. İnşa edilmiş erkeklik ve kadınlık modelleri sunan klasik sinema anlatısı Cook ve Bernink'in de ifade ettiği gibi kadının inşa edilen imgesini doğal, gerçekçi, çekici olarak gösterir ve bu durum klasik sinemanın yanılsamasıdır (1999, s. 353). Klasik Hollywood sineması erkek kahramanın ve erkek izleyicinin büyüleyici ve tehdit edici kadın imgesi üzerinde kontrol sağlaması için çeşitli araçlar ve yapılar geliştirir (Gledhill, 1984, s. 33). Bu araçlardan biri de bakışın sinematografik olarak kullanımınıdır. Cook ve Bernink'in de vurguladığı gibi filmin anlatısı içinde erkek karakterler bakışlarını kadın karakterlere yöneltirler (1999, s. 353). Olayları kaydeden kameranın bakışı, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin bakışı ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları olmak üzere sinemayla bağlantılı üç farklı bakış vardır (Mulvey, 1997, s. 46).

Bakışpsikanalizden ve özellikle Jacques Lacan'dan kaynaklanan bir kavramdır. Lacancı kuramdaki can alıcı nokta bakışın insan bakışına indirgenmemesidir. Lacan bakışı özneyi şekillendiren dış bir güç olarak gösterir (Best, 2000, s. 194). Feminist film kuramının göbeğinde yer alan "bakış", 1970 ortalarından 1990 ortalarına kadar sayısız tartışmaya yol açar. Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi bu konuda başat bir çalışmadır (Elsaesser ve Hagener, 2011, s. 176). Feminist film kuramının gelişiminde önemli bir yeri olan Mulvey, bu makaleyi yazdığı dönemde sinemada izleyicinin konumu ve perdedeki cinsel farklılık temsilleri arasında çeşitli kesişim ve bağlantılar olmasının ilgisini çok çektiğini ifade eder ve bu çalışmasında sinemanın kadın imgesini nasıl inşa ettiğini sorunsallaştırır. Argümanında Freud'un etkili olduğunu söyleyen Mulvey, *Three Essays on Sexuality* ve *Instincts and their Vicissitudes* makalelerinden yararlanır. Popüler anlatı sinemasındaki cinsel farklılığı analiz etmede Freud'un bireysel psişedeki iki değerliliği ifade etmek için tasarladığı eril/dişil metaforik adlandırması, erkeklik ve kadınlığın toplumsal olarak anlaşılması ve betimlenmesinin altındaki mevcut koşulları yansıtır (Mulvey, 1989c, s. 162).

Althusser'in ismi *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda geçmemesine rağmen, Mulvey Althusser'in düşüncelerinin makaleyi şekillendirdiğini söyler. Althusser'in teorisi Mulvey'e sinemaya özgü arzuları harekete geçiren sistematik mekanizmaları

³ Bu özellikler "popüler filmlerin gerek öykü gerekse görüntü açısından seyircinin aklını karıştırmayacak biçimde açık ve anlaşılır olması" beklentisini karşılar (Abisel v.d., 2005, s. 101).

aydınlığa kavuşturmada yardım etmiştir. Mulvey bu mekanizmaları Brechtçi tekniklerle kendi filmlerinde özellikle *Riddles of the Sphinx*'de (1977) yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Mulvey'in yöntemi Althusser ve Lacan'ı ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlar (Humm, 1997, s. 19-21). Psikanalizi "ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak" kullanan (Mulvey, 1997, s. 38) Mulvey *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda klasik Hollywood sinemasında kadınların nasıl kaçınılmaz şekilde eril dikizci ve sadist dürtülerin pasif nesnelere haline getirildiğini göstermek için Hitchcock'un filmlerine odaklanır (Modleski, 1990, s. 58-59).

Mulvey sinemanın cinsiyet farklılığı dolayısıyla şekillendiğini ifade eder. Filmin kurgu ve anlatı yoluyla düzenlenerek bakış ya da nazar etrafında inşa edildiğini tartışır ve ayrıca bu bakışların tamamen erkeklerin kadınlara bakışı olduğunu belirtir (Humm, 1997, s. 17).⁴ Psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği eril bakış terimi, feminist film kuramında etkili olur ve sinemada dikizcilik, narsisizm, fetişizm gibi yapıları içinde barındıran karmaşık mekanizmaları çözümlemede kullanılır. Filmin anlatısı içinde eril karakterlerin, bakışlarını dişil karakterlere yönelttiği tezinden hareketle Mulvey, sinemada dikiz hakkını yalnızca erkeklere veren anlatsal ve sinemasal teknikleri ortaya çıkarır (Smelik, 2008, s. 4-5).

İki temel Freudyen kavram olan dikizcilik (voyerizm) ve fetişizm kadının tam olarak neyi temsil ettiği ve erkek izleyicinin perdede kadın imgesini izlerken etkili olan mekanizmaları açıklamak için kullanılır. Dikizcilik ve fetişizm egemen sinemanın erkek izleyiciyi bilinçdışının ihtiyaçları doğrultusunda inşa etmek için kullandığı mekanizmalardır (Kaplan, 2000, s. 30). Sinemada bakma eylemi dikizcilik ve fetişizm arasındaki gerilimden oluşur. Dikizcilik bakan ve bakılan arasındaki ayrılığı savunur, fetişizm ise bu ayrımı ortadan kaldırmaya/bozmaya çalışır. Dikizci bakış (*voyeuristic look*) meraklıdır, öğrenmeye heveslidir ve bilmeyi talep etmektedir. Fetişistik bakış (*fetishistic gaze*) gördüğü tarafından büyülenmiştir, daha öteyi araştırmayı, daha fazlasını görmeyi talep etmez. Fetişistik tutum kadın cinselliğinin (imkânsız) gizemini keşfetmeyi amaçlamazken, dikizci bakış gizemi keşfetmeyi amaçlar: "Kadının istediği şey nedir?". Böylelikle dikizcilik ve fetişizmin bakışın sinemasal açıdan düzenlenmesinin iki karşıt itici gücü olduğu söylenebilir (Ellis, 1992, s. 47-49).

4 Mulvey bu makalesinde seyirciyi erkek olarak konumlandırması ve kadın seyirciyi görmezden gelmesi nedeniyle eleştirilir. Bunun üzerine Mulvey '*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*' üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ünün (1946) *Esiniyle Sonradan Düşünülenler* makalesiyle bu eleştirilere cevap verir: Mulvey'e göre kadın seyirci "kendi travesti giysileri içinde tedirgin" olsa da "kendini gizlice, neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağlandığı eylem özgürlüğünün ve diegetic dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabilir (Mulvey, 1993, s. 9).

Hollywood sinemasının büyüğü Freud için temel bir güdü olan görme arzusu (scopophilia) kavramı ile açıklanabilir. Voyoristik görsel haz bir başkasına bizim nesnemiz gibi bakmakla, narsistik görsel haz ise imge ile kendini özdeşleştirme ile üretilir. Mulvey klasik sinemadaki görme arzusunu aktif ve pasif eksenli bir yapı olarak analiz eder. Bu ikili zıtlık toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiştir (Cook ve Bernink, 1999, s. 353). Mulvey, fetişizmin çelişkilerini anlamak için Freud'a gitmek gerektiğini söyler. Fetişist için göstergenin kendisi fantezinin kaynağıdır ve her durumda gösterge, fallusun göstergesidir. Kendi fallusunu kaybetmesi erkeğin narsistik korkusudur (Mulvey, 1989a, s. 10).

Fetişizmin temelinde hadım edilme korkusu yatar. Sinemada hadım edilme korkusunu etkisiz hale getirmek için kadının bütün vücudu "fetişize" edilebilir (Kaplan, 2000, s. 14). Mulvey "teşhir edilen ikon olarak kadın[ın] [...] her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edici" olduğunu vurgular (1997, s. 43). Teşhir etme/sergileme erkeklerle ilgili bir durumdur. Gerçekte teşhir edilen her zaman fallustur. Kadınlar erkeklerin narsistik fantezilerini yansıttıkları birer görünümdür (Mulvey, 1989a, s. 13).

Kadın kişiliğinin Freudçu yorumu "penis özentisi"ne dayanır ve penis özentisi kuramı ile başlayan kadın tanımı olumsuzdur. Freud, kadın olarak doğmuş olmanın kadınlar için "hadım edilmiş olmak" anlamına geldiğini belirtir (Freud'dan aktaran Millett, 2011, s. 290-291). Millett, kadının kendini aşağı bir yaratık olarak görmeye iten nedenin "ataerkil toplum koşullarında ve kadının bu toplumdaki aşağı görülen yerinde" aranması gerektiğini fakat Freud'un bunun yerine biyolojik olguya dayanan çocukluk deneyini temel aldığı vurgular. "Penis özentisi kuramı, kadının çektiği acıların suçunu, biyolojik olanaksızlığı olan bir isteğe kapılmasına yükler" (Millett, 2011, s. 292, 305).

[...] aile çevresinde, okulda ve toplumda öğretilenler, cinsel organlar arasındaki farkı bilmeyi gerektirmeyecek ölçüde erkeğin üstünlüğünü kabul etmek temeline dayanır. Kızlar, erkeğin üstün durumunu ve kendilerinin küçük görüldüklerini fark ettikleri zaman, penis özlemine değil, penisin sağladığı ayrıcalıkların özlemine duyarlar. Erkeğe erkek olduğu için toplumda tanınan ayrıcalıkların özlemidir bu (Millett, 2011, s. 302-303).

Klasik sinemada penis yoksunluğu fetişizmle yer değiştirir. Bir kadını fetişleştirmek kadının "yoksunluğundan" dikkati başka yöne yönlendirir. Böylelikle kadın tehlikeli olmaktan çıkar ve güven verici kusursuz bir güzellik nesnesine dönüşür. Voyorizm, narsisizm ve fetişizm kavramları Hollywood sinemasının erkek arzusuna nasıl hizmet

ettiğini anlamaya yardım eder (Cook ve Bernink, 1999, s. 354). Klasik film temsillerinde “kadın olarak kadın” sadece kadın cinselliği ve arzusunu inkârı içeren fetişleştirilmiş imge olarak sunulur. Johnston bu fetişleştirilmenin sinematik olarak nasıl başarılı olduğunu açıklar. Kadınlar filmsel olarak konuşan ya da eylemde bulunan yerine “ba-kı-lan” imgeler olarak kavranılır (Gledhill, 1984, s. 32). Çerçeveleme, makyaj ve aydınlatma kadın yıldızı stilize eder ve kadın cinselliği temsillerini “ba-kı-la-sı ol-mak” konumuna sokar (Mulvey, 1995, s. 15). Bakış açısının filmin içinde ne şekilde işlendiği bir filmin seyirci üzerinde bıraktığı etkide belirleyicidir ve klasik sinemada kameranın bakacağı yer erkek karaktere bağlıdır (Smelik, 2008, s. 92, 96). Dişil deneyimin erkek egemen kültürde hâlâ yeterince temsil edilmediğini vurgulayan Smelik, filmin karakterlerine ait bakış açısının derin bir empatiye yol açarak duygulanımın harekete geçirildiğini ifade eder (2008, s. 94).

Elizabeth Cowie'nin *Feminist Film Criticism: A Reply*'da ifade ettiği gibi “[a]ydınlatma, kamera açıları, oyuncular arasındaki kesmeler ve yakın çekimlerin kullanımı gibi bütün film teknikleri perdede erkeklerin ve kadınların temsilini radikal olarak farklılaştırmak için kullanılır” ve filmlerde kadınlar diegeticden ziyade ikonik olarak konumlandırılır (Cowie'den aktaran Gledhill, 1984, s. 32-33). “Bakışı” tehdit edici olabilen kadın bir ikona, erotik nesneye indirgenir (Nelmes, 1998, s. 78). Kaplan, *Women and Film*'in ilk iki bölümünde 1930'lardan 1970'lere Hollywood filmlerini analiz etmek için göstergebilim ve psikanalitik teoriyi kullanır. Analiz ettiği filmlerde tekrar tekrar kadınların fetişize edildiğini, erotik olarak sunulduğunu tartışan Kaplan bu nesneleştirilmenin kadınları sessizliğe ve marjinalliğe sürgün ettiğini belirtir (Kaplan'dan aktaran Humm, 1997, s. 29).

Mulvey'in çalışmasından sonra yirmi yıldan uzun bir süre boyunca teorisyenler ana akım sinemanın kaçınılmaz şekilde dikizci erkek bakışını desteklediğini ve fetişistik stereotip kadınlar ürettiğini tartışılar (Humm, 1997, s. 3-4). Pek çok feminist film kuramı ve eleştirisi Mulvey'in yazdığı gibi kadının pasif bir imge ve erkeğin bakışın aktif taşıyıcısı olduğu Oedipal senaryoların tanımlanmasına ve analizine ayrılır (Williams, 1987, s. 302). Mulvey'in makalesi film kuramında kavramsal bir sıçrama sağlar: Cinsiyetsiz ve biçimsel göstergebilim analizlerinden film incelemelerinin her zaman cinsiyetli kimlikleri içerdiğini anlamaya dönük bir sıçrama (Humm, 1997, s. 17). Mulvey içerikten biçime döner. Önceki feminist metinler asıl olarak filmlerde kadının rolüyle ilgilenip, mimetik gerçekçilik olarak anlaşılan temsile odaklanır ve baskıya uğramaktan tecavüze uzanan bir aralıkta kadınların betimlenmesi üzerine etkili bir

inceleme ortaya koyar.⁵ Mulvey ise, klasik sinemanın bütün filmlerinin egemen fallus merkezli ataerkilliği desteklediğini söyler (Elsaesser ve Hagener, 2011, s. 179).

Yukarıda değinildiği gibi geniş bir feminist eleştiri literatürü Laura Mulvey'in görüşlerini çıkış noktası alır. Bundan sonraki bölümde popüler bir film olan *Hokkabaz* Mulvey'in bakış kavramı ile ilgili saptamaları doğrultusunda ele alınacaktır.

ANAHTAR DELİĞİNDEN BA-KI-LA-SI OLMAYA DİRENEN KADINLAR

Kadınların anlatı içindeki konumlanışına bakıldığında kameranın kullanımı, filmin kimin bakış açısını inşa ettiği, kadın karakterlerin nasıl çerçevelendiği önem kazanır. Daha önce de bahsedildiği gibi kadının fetişleştirilmesi kadınlar üzerinde hâkimiyet kurmanın bir yoludur (Kaplan, 2000, s. 5). Kadının özne konumu almasında imgesinin fetişleştirilmemesi önemlidir. Bakışın nesnesi yerine bakışın öznesi olan kadın, "gerçek" bir kadın olmaya bir adım daha yaklaşır. Smelik örnek olarak verdiği *Dust* (Marion Hänsel, 1985) filmi aracılığıyla -film ana kadın karakteri Magda'nın perspektifinden anlatılır- bakış açısının karaktere öznellik kazandırmak için kullanılan en güçlü araç olduğunu ifade eder (2008, s. 65).

Hokkabaz'ın ana erkek karakteri İskender ve arkadaşı Orhan -lakabı Maradona'dır- çocukluklarından itibaren sihirbazlığa ilgi duymaktadırlar. Fakat İskender bu konuda çok başarılı değildir. Yaptığı bir gösteride yanlışlıkla kadını kesmesi sonucunda işini kaybeder ve birlikte çalıştığı Maradona ile birlikte bir turneye çıkmaya karar verir. Eniştesinden karavanını ödünç almak ister. Eniştesinin onun bu isteğini kabul etmesi için bir şartı vardır. Yanlarında kalan kayınbabası Sait'i de yanlarında götürmelerini ister. İskender kendisinin sihirbaz değil, hokkabaz olduğunu düşünen ve yaptığı işi küçümseyen babası Sait ve Maradona ile birlikte İstanbul'dan ayrılarak turneye çıkar. İlk durakları Çanakkale'dir çünkü gazi olan babasının Çanakkale şehitliğe gömülmek gibi bir arzusu vardır. Filmin ana kadın karakteri Fatma'nın da gelişen olaylar sonucunda bu üç erkeğin çıktığı yolculuğa katılmasıyla birlikte anlatı ilerler.

Mulvey Hitchcock'da erkek kahramanın tam olarak izleyici ne görüyorsa onu gördüğünü söyler: "Hitchcock'un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar" (Mulvey, 1997, s. 44-45). *Hokkabaz*

⁵ Elsaesser ve Hagener'in de vurguladığı gibi bu konuyla ilgili muhtemelen en önemli çalışma Mulvey'in çalışmasından kısa bir süre önce yayımlanan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*'dir (2011, s. 179).

filmi çerçevenin ortasında bir erkek ve kadının arasında konumlanan ve bütün ilgiyi üzerinde toplayan sünnet olmuş bir erkek çocuğun görüntüsü ile başlar. Filmin bu ilk jeneriğinde sadece sahnenin sonunda ileride İskender olduğunu anlayacağımız çocuğun bakış açısından bir çekim vardır. Bu çekimde çocuk İskender'in gözünden çerçevenin ortasında tehdit edercesine elini havaya kaldırmış babası Sait'i görürüz ve Sait'in kapıyı kapatması ile görüntü kararır. Bu sahnenin izleyiciyi İskender karakteri ile özdeşleşmeye davet ettiği düşünülse de bundan sonraki hiçbir çekimde İskender'in öznel çekimi kullanılmaz.

Hokkabaz'ın ana kadın karakteri Fatma anlatı boyunca hiçbir sahnede filmin ana erkek karakteri İskender ve diğer erkeklerin bakışı tarafından bir fetiş nesnesi olarak inşa edilmez. Kadın bedeni parçalanmadan, bir fetiş nesnesi haline getirilmeden bir bütün olarak sunulur. Her ne kadar Fatma İskender'in arzusunun nesnesi olsa da kamera dikizci bir konum almaz. Dönemin çoğu erkek filmindeki kadın karakterlerin aksine kameranın bu şekilde konumlanması Fatma'nın etkin ve bağımsız bir karakter olarak inşa edilmesine hizmet eder. Bu bağlamda Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda vurguladığının aksine erkek etkin bir bakışa sahip değildir. Fatma'yı ilk kez gördüğümüz sahnede, "saf" olarak nitelendirilebilecek Erkut-Fatma'nın evlenmek üzere olduğu kişi- koşarak Fatma'nın yanına gelir. Açık-karşı açık ile bakışları kesişmeyen Fatma'nın Erkut'a olan mesafesi sinematografik olarak da hissettirilir. Fatma Erkut'a karşı mesafelidir/soğuktur, onunla göz göze gelmekten bile kaçınır. Erkut konuşmada istekli taraf olarak sunulurken Fatma Erkut'un sorularına iletişime kapalı bir biçimde kollarını birbirine bağlayarak cevap verir. Fatma akşamki sihirbazlık gösterisi için hazırlık yapan İskender ve Maradona'ya Erkut'tan daha çok ilgi gösterir. Fatma İskender'den kendisi için bir sihirbazlık gösterisi yapmasını ister.

Yukarıda bahsedildiği gibi Fatma fetişleştirilmezken aynı zamanda erkeğin -İskender'in- bakışı da "kusurlu" olarak sunulur. Böylelikle filmin diegetic dünyasında İskender'in bakışı iki kez sakatlanır: Hem kadını fetişleştiren ve eril kaygıyı yatıştıran bir bakışa sahip olmayarak fiziksel olarak bakışı "yetersiz" sunulur hem de bakışı "kusurlu" bir şekilde inşa edilerek bakışın gücünden mahrum bırakılır. Smelik'in de vurguladığı gibi kadın fetişleştirilip, nesneleştirildiğinde eril bakış işlevsel hale gelir (2008, s. 97).

İskender'in bakışının/eril bakışın "kusurlu" olması önemli bir ayrıntıdır. Feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi sinemada bakışın sahibi erkeklerdir. *Hokkabaz* filmlerin diegetic dünyasına hâkim olan bu pratikte kırılma yaratır. Bu durum anlatı boyunca pek çok kez gerek diyaloglar gerekse görsel açıdan vurgulanır. İskender

ve Maradona "kusurlu" olan bakışlarını -dokuz numara gözlerini- lazer ameliyatla düzeltme isteğindedirler. Her iki karakter de gözlerinin bozuk olmasından rahatsız olsa da İskender çoğunlukla gözlük takmayı bile istememekte, gözlüksüz de iyi görebildiğini iddia etmektedir. Filmin başlarında İskender "kusurlu" bakışı nedeniyle sihirbazlık gösterisi sırasında kadını testere ile yaralar. Bakışı etkin olmayan erkek işinde de yeterli değildir. Bakışı "kusurlu" olan bu erkeklerin (İskender ve Maradona) tamlik duygusu zedelenmiştir. Anlatı boyunca karakterler tarafından tamlik duygusuna sahip olmak hedeflenir. Filmin diegetic dünyasında eril bakışın aktif olmaması, erkek karakterlerle dalga geçilmesi (şişe dibi gözlükler) söz konusudur. Birçok popüler anlatıda genelde erkekler kör olsa bile anlatıda aktif pozisyonlar alırken ve eylem içinde gösterilirlerken⁶ *Hokkabaz*'da ana erkek karakterler aracılığıyla bu durumda kırılma yaratılır.

E. Ann Kaplan'ın da vurguladığı gibi, erkek bakışı ataerkil sistemde kadın söylemi ve kadın arzusu üzerinde güç uygulayarak kadınların üzerinde hâkimiyet kurar ve kadınları baskı altında tutar (2000, s. 1-2). *Hokkabaz*'da ise yukarıda da bahsedildiği gibi kadın üzerinde otorite kurmaktan yoksun bir eril bakış söz konusudur. İskender bakışı "kusurlu" olan, yaptığı sihirbazlık gösterisinde bir kadını yaralamaya varacak kadar hatalar yapabilen, ev kirasını ödemekte güçlük çeken sıradan bir erkek olarak inşa edilir. İskender'in yeğeni "Dayı babam sana salak diyor" dediğinde bile sadece kahkaha atan ve eniştesinden bir açıklama bile iste(ye)meyen naif bir karakterdir. Filmin anlatısında İskender, "bakış"ın gücünden mahrum bırakılarak, bakışı "sakatlanarak" fiziksel olarak yetersiz sunulur.

İskender ve Orhan'ın gece yapacakları gösteri için sahnede hazırlanmalarının damat adayı Erkut'un gözünden birkaç saniyeliğine verilmesi gibi birkaç çekim hariç kamera çoğunlukla herkese karşı eşit mesafelidir, kimsenin bakış açısında yer almaz ve hikâye kimsenin perspektifinden seyirciye aktarılmaz. Bu durum sinematografik olarak da çoğunlukla genel çerçevelere yer verilerek sağlanır. Erkeklerin Fatma hakkında konuştukları sahnede sabit kamera kullanımı vardır ve kamera herkese karşı eşit mesafededir. Sahne arabanın ön camına yerleştirilen kamera aracılığıyla genel çekim ile verilir. Anlatı boyunca ne bu sahnede ne de başka sahnede Fatma'nın bedeni hiçbir şekilde yakın çekimle gösterilmediği için fetiş nesnesi

⁶ Bu dönemin popüler filmlerinden biri olan *120'de* (Özhan Eren, Murat Saraçoğlu, 2008) lise müdürü olan Münire'nin babası Van'daki cephaneyi tümene kendilerinin götürmesini önerir. Vali Bey onun bu önerisine: "[...] Biz de gidersek okuldu hastaneydi vilayetti şehir tamamıyla başsız ve sahipsiz kalır [...] Bir baskın durumunda evlerimizi kim koruyacak?" sözleriyle karşılık verir. Sonrasında bu iş için kadınlar yerine erkek çocuklarını seçerler. Çocuk olmalarına rağmen erkek oldukları için kadınlardan daha güçlü oldukları düşünülür.

haline de getirilmemiş olur ve erkeklerin öznel bakış açısından gösterilmeyen Fatma bedeniyle bütünlük içinde sunulur. Arabanın içinde geçen bu sahnede erkekler -İskender, Maradona ve Sait- Fatma'nın uyuyakaldığını düşünerek onun hakkında konuşurlar. Fatma gözleri yarı açık yarı kapalı şekilde, tebessüm ederek onları dinler. Bu sahnede erkeklerin arasında geçen konuşma ise şöyledir:

İskender: Aaa canım uyumuş

Maradona: İskender ?

İskender: Hı?

Maradona: Şimdi bu kız bizimle geliyor mu?

İskender: Eee geliyor ne var ki? Ha gelsin di mi baba?

Sait: Ha tabi. Ben bu kızı çözdüm oğlum. Bu kız idealleri uğruna kaçmış. Gelebilir.

İskender: Akıllı kız da, terbiyeli

Sait: Dikkat ettim güzel de kız

Maradona: Fatma da güzel isim ha

Brain Henderson'ın *Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru (Toward a Non-Bourgeois Camera Style)* çalışmasında Godard'ın izleyiciyi konumlandırmasına ilişkin söyledikleri *Hokkabaz* filmi için de geçerlidir: “[İ]zleyicinin eleştirel olarak incelemesi, kabul ya da reddetmesi gereken sentetik, tek katmanlı bir yapıyı sunar. İzleyici imgenin içine çekilmez, ne de onun içinde tercih yapar; imgenin dışında durur ve onu *bir bütün olarak yargılar*” (2011, s. 64). Henderson'ın Godard'ın kamerasının bireye hizmet etmeyerek, kimseyi kimseye tercih etmediğine, asla bir karakteri izlemek için harekete geçmediğine (2011, s. 62) dair tespitinin yukarıda araba içinde geçen sahne ve genel olarak filmin tamamı için de uygunluk taşıdığını söyleyebiliriz. Genel çekim, yakın çekime göre izleyicinin bakışını daha özgür kılar. Böylelikle Bonitzer'in de belirttiği gibi yakın planın “seyircilerin gözüne hiçbir seçim hakkı tanıma[yan]” (2006, s. 189) özelliğinin de önüne geçilmiş olur. İzleyici bakışını özgürce çerçeve içinde dolaştırabilir.

Filmde kadın bakışı açısından vurgulanması gereken bir diğer sahne Fatma'nın İskender, Orhan ve Sait'e Aslan'ın ağabeyi olmadığını, beraber insanları kandırıp paralarını çaldıklarını anlattığı sahnedir. Bu sahnede Fatma'nın bedeniyle senkronize olmayan bir şekilde sesi duyulurken, görüntüler de anlattıklarını destekler. Fatma'nın sesine bakışı da eşlik eder. Fatma farklı farklı kadın tiplerine bürünürken pek çok kez kameraya bakarak yürür ve gülümseyerek göz kırpar. Fatma kameraya

meydan okuyarak bakarak arzu nesnesi yerine özne olmaya bir adım daha yaklaşır. Fatma'nın kameraya bakışıyla Bonitzer'in de vurguladığı gibi "[...] her oyuncunun geleneksel olarak tâbi olduğu kuralı, kameraya bakmama kuralını yıkmaya varan, sessiz bir karşı koyma gerçekleşmiştir" (2007, s. 46). Böylelikle kameranın varlığının bilincinde olma yani Emile Benvenisteci anlamda bir tür seslenmeden –*discourse*–⁷ söz etmek mümkündür. Seçil Büker'in de ifade ettiği gibi filme katılmaya çağrılan izleyicinin varlığı kabul edilir (1996, s. 148). "Filmin etkili olabilmesi için izleyicinin sözün kendisine yöneltildiğini bilmesi gerekir. [Jim] Collins bunu açıklamak için Althusser'in *interpellation* (çağırma) kavramına başvurur. [...] İdeoloji bireyleri kendisine 'özne' kullanımıyla çağırır. Örneğin Hıristiyanlık ideolojisinde de Tanrı kullarına doğrudan seslenir" (Collins'den aktaran Büker, 1996, s. 149, 150).

SONUÇ

Muhafif söylemlere imkân tanıyan, toplumun endişe, umut ve beklentileri hakkında çıkarımlar elde edilmesine aracılık eden popüler kültür, toplumsal cinsiyete ilişkin de veri sağlar. Popüler kültür ürünü olan egemen sinemanın anlatı yapısını anlamının öneminin anlaşılmasıyla birlikte pek çok feminist eleştirmen Hollywood filmlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiğini ele alan çalışmalar yapmıştır. Bu bağlamda filmin biçimsel özelliklerinden biri olan filmin kimin bakış açısını inşa ettiği önem kazanır. Klasik anlatı sinemasında erkeğin hadım edilme endişesinin yatıştırılması için fallustan yoksun olan kadın çoğunlukla ya cezalandırılmakta ya da erkeğin bakışının nesnesi olarak fetişleştirilmektedir. Feminist film kuramında önemli bir yer tutan "bakış" kavramı, başta Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesi gibi pek çok çalışmaya konu olmuştur.

Çalışmada ele alınan *Hokkabaz*'da hem İskender'e/erkek karaktere bakışın öznesi konumu verilmeyerek hem de bakışı "kusurlu" olarak inşa edilerek erkeğin bakışının aktif olmasının ve kadının fetişleştirilmesine aracılık etmesinin önüne geçilmiş olur. Kadın bedeninin yakın çekimlerle parçalanmaması ve bütünlük içinde sunulması da fetiş nesnesi olmasını engeller. Homojen bir yapıya sahip olmayan popüler kültür ürünü olan bu filmde bir yandan ataerkil bakış açısı yeniden üretilirken bir yandan da filmin çatlak hatlarından kadınları kuşatan ataerkilliğin sorgulamaya

⁷ Benveniste kişi adlarından hareketle (ben/sen/o) sözce (énoncé) ve sözcelem (énonciation) ayırımında bulunur. Buna göre "Ben verdim" , "Güveniyorum" sözceleme örnekleridir (Benveniste, 1995, s. 186). "Sözcelem bireyin dili söyleme dönüştürmesini gerektirir" (Benveniste, 1995, s. 139). *Énonciation* ve *énoncé* ayırımı Fransız dilbilimci Emile Benveniste'in *discourse* (söylem) ve *history* (histoire) arasındaki ayırımı sistematikleştirmesine yönelendirir. *History* her zaman "orada" ve "o zamanki" dir ve kahramanı "he", "she" "it" dir. *Discourse* "burada" ve "şimdi" ye ve "I" ve "you" ya refere eder (Nowell-Smith, 1981, s. 234).

açıldığı, evliliğin idealize edilmediği, egemen söylem olan ataerkil söylemin yanı sıra muhalif söylem pozisyonunda yer alan kadın söylemine de yer verildiği gözlenmiştir.

Kadın söylemini tamamen baskılayan ve kadını bir fetiş nesnesi olarak inşa eden anlatılar bile aslında istemeyerek de olsa bastırıldığı şeye işaret eder. Kadınların kamusal alanda görünürlüğü arttıkça ve kadınlar yaşamları üzerinde daha çok söz sahibi olmayı talep ettikçe, filmler bu toplumsal durumu baskılayan ve kadınları "eril sınırlar" içinde tutan anlatılar üretir. Eril kaygıyı yatıştırma çabasında olan bu anlatıların bir yandan kadınların taleplerini görmezden gelirken bir yandan da bu duruma işaret ettiği ve ataerkil söylemin çelişkilerini ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Ataerkilliğin bu çelişkili doğasının açığa vurulması toplumsal cinsiyet tanımlarının sorunsallaştırılmasını da beraberinde getirir.

KAYNAKÇA

Abisel, N., Arslan U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R. ve Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis.

Adorno, T. (2005), *Minima Moralia* (Çev. A. Doğukan ve O. Koçak). İstanbul: Metis.

Baltacı, A. T., Yılmaz, C. (Yönetmen). (2006). *Hokkabaz* [Film]. Türkiye: Beşiktaş Kültür Merkezi.

Bennett, T. (1999). Popüler ve Popüler Kültür Politikası, N. Güngör (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (s. 53-72). Ankara: Vadi.

Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları* (Çev. E. Öztokat). İstanbul: Yapı Kredi.

Best, S. (2000). gaze, the. L. Code (Ed.), *Encyclopedia of Feminist Theories* (s. 194). Londra ve New York: Routledge.

Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.

Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev. B. Ertür). İstanbul: Metis.

Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram.

Cook, P. Ve Bernink M. (Ed.). (1999). *The Cinema Book*. Londra: British Film Institute.

Demme, J. (Yönetmen). (1991). *Kuzuların Sessizliği* [Film]. ABD.

Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. Londra ve New York: Routledge.

Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2011). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (Çev. B. Soner ve B. Yıldırım). Ankara: Dipnot.

Eren, Ö. ve Saraçoğlu, M. (Yönetmen). (2008). *120*. [Film]. Türkiye.

Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak* (Çev. S. İrvan). Ankara: Ark.

Gledhill, C. (1984). Developments in Feminist Film Criticism. M. A. Doane, P. Mellencamp ve L. Williams (Ed.), *Re-vision Essays in Feminist Film Criticism* (s. 18-48).

Los Angeles ve California: University Publications of America.

Groombridge, B. ve Whannel, P. (1960). Something Rotten in Denmark Street. *New Left Review*, 1(1), 52-54.

Güngör, N. (1999). Sunuş. N. Güngör, (Ed.), *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler* (s. 7-8). Ankara: Vadi.

Hall, S. (1996). What's This 'Black' in Black Popular Culture? D. Morley ve Kuan-Hsing Chen (Ed.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (s. 465-475). Londra ve New York: Routledge.

Hall, S. (1997). Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar. *Mürekkep*, 8, 15-22.

Hänsel, M. (Yönetmen). (1985). *Dust* [Film]. Fransa ve Belçika: -.

Henderson, B. (2011). Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru E. Yılmaz (Der. ve Çev.), *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (s. 61-78). Ankara: De Ki.

Horkheimer, M. (2005). *Akil Tutulması* (Çev. O. Koçak). İstanbul: Metis.

Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University.

İrvan, S. ve Binark, M. (Der. ve Çev.). (1995). *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark.

Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. Londra ve New York: Routledge.

Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. Londra ve New York: Verso.

MacDonald, D. (1967). A Theory of Mass Culture. B. Rosenberg ve D. M. White (Ed.), *Mass Culture: The Popular Arts in America* (s. 59-73). New York: The Free.

Millett, K. (2011). *Cinsel Politika* (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel.

Modleski, T. (1990). Hitchcock, Feminism and the Patriarchal Unconscious. P. Erens (Ed.). *Issues in Feminist Film Criticism* (s. 58-74). Indianapolis: Indiana University.

Mulvey, L. (Ed.) (1989a). Fears, Fantasies and the Male Unconscious or "You Don't Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?". *Visual and Other Pleasures* (s. 6-13). Hong Kong: The Macmillan.

Mulvey, L. (Ed.) (1989b). Film, Feminism and the Avant-Garde. *Visual and*

Other Pleasures (s. 111-126). Hong Kong: The Macmillan.

Mulvey, L. (Ed.) (1989c). *Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience. Visual and Other Pleasures* (s. 159-176). Hong Kong: The Macmillan.

Mulvey, L. (1993). Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine: King Vidor'un *Duel in The Sun*'ünün (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler (Çev. N. Abisel). 25. *Kare*, 4, 9-13.

Mulvey, L. (1995). The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach. L. Pietropaola ve A. Testaferri (Ed.), *Feminisms in the Cinema* (s. 3-19). Bloomington: Indiana University.

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması (Çev. N. Abisel). 25. *Kare*, 21, 38-46.

Nelmes, J. (1998). Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu (Çev. E. Yılmaz). *Sinemasal*, 98(2), 71-94.

Nowell-Smith, G. (1981). A Note on History/Discourse. J. Caughie (Ed.), *Theories of Authorship* (s. 232-241). Londra, Boston ve Henley: Routledge ve Kegan Paul.

Oskay, Ü. (Der.) (1999). Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine. "Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım (s. 237-272). İstanbul: Yapı Kredi.

Rakow, L. (1995). Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek. S. İrvan ve M. Binark (Der. ve Çev.), *Kadın ve Popüler Kültür* (s. 15-40). Ankara Ark.

Schwichtenberg, C. (1995). Madonna'nın Postmodern Feminizmi. S. İrvan ve M. Binark (Der. ve Çev.), *Kadın ve Popüler Kültür* (s. 175-197). Ankara: Ark.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora.

Storey, J. (1993). *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. Athens: University of Georgia.

Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Londra ve New York: Routledge.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Williams, L. (1987). "Something Else Besides a Mother" Stella Dallas and the Maternal Melodrama. C. Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 299-325). Londra: British Film Institute.

Wollen, P. ve Mulvey, L. (Yönetmen). (1977). *Riddles of the Sphinx* [Film]. ABD: -.

Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgârı* (Çev. E. Yılmaz). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 113-124). Ankara: De Ki.