

SIRADIŞI UYUMSUZ MUHALİF: BİR ENTELEKTÜELİ YİTİRMEK

Vakur Kayador'un ardından...



Editorler: Incilay CANGÖZ, Özgül BİRSEN

Beta

SIRADIŞI UYUMSUZ MUHALİF: BİR ENTELEKTÜELİ YİTİRMEK

Editorler: Incilay CANGÖZ, Özgül BİRSEN

Beta

ISBN 978-605-333-109-4 | www.betayayincilik.com



9 786053 331094

Editörler: İncilay CANGÖZ, Özgül BİRSEN

SIRADIŞI UYUMSUZ MUHALİF: BİR ENTELEKTÜEL YİTİRMEK

Vakur Kayador'un ardından..

Makaleler:

Barış DOSTER

Cüneyt AKALIN

Elif ERAL

Elif ŞAHİN HAMİDİ

Güzin KIYIK KICIR

Hakan ERGÜL

İncilay CANGÖZ

Kurtuluş KAYALI

Onur SAKARYA

Özden CANKAYA

Özgül BİRSEN

Serpil KIREL

Sibel NART

İstanbul - 2014

Beta

Yayın No : 3082
Armağan Dizisi : 17

1. Baskı - Mart 2014 - İSTANBUL

ISBN 978 - 605 - 333 - 109 - 4

Copyright© Bu kitabın bu basısının Türkiye'deki yayın hakları BETA Basım Yayın Dağıtım A.Ş.'ye aittir. Her hakkı saklıdır. Hiçbir bölümü ve paragrafı kısmen veya tamamen ya da özet halinde, fotokopi, faksimile veya başka herhangi bir şekilde çoğaltılamaz, dağıtılamaz. Normal ölçüyü aşan iktibaslar yapılamaz. Normal ve kanuni iktibaslarda kaynak gösterilmesi zorunludur.

Dizgi : Ahmet Yunus Tabakoğlu
Baskı-Cilt : Net Kirtasiye Tan. ve Matbaa San. Tic. Ltd. Şti.
Taksim Cad. Yoğurtçu Faik Sok. No: 3 Taksim Beyoğlu/İST.
Tel: (0-212) 249 40 60 (Sertifika No. 13723)
Kapak Resmi : Levent Oyluçarhan

Beta BASIM YAYIM DAĞITIM A.Ş. (Sertifika No. 16136)
Narlıbahçe Sokak No. 11
Cağaloğlu - İSTANBUL
Tel : (0-212) 511 54 32 - 519 01 77
Fax: (0-212) 513 87 05 - 511 36 50
www.betayayincilik.com

Sıradışı uyumsuz muhalif: Bir entelektüeli yitirmek

Vakur Kayador'un ardından..

Seksenlerin İffet'inin Peşinde: Popüler Sinemanın Eril Yüzünü Tartışmak

Serpil KIREL

Yazının başlığının çağrışım yapması muhtemel "eril", "geleneksel" ve "muhafazakâr" vurgunun aslında etrafımızı soluk aldırılmamacasına saran, popüler kültür ürünlerinde de kendine özgü doğallaştırmalarla meşrulaştırılan eril nitelikli anlatı geleneğine dikkat çekmek niyetiyle kullanıldığını peşinen söyleyerek söze başlamak gerekiyor. Bu yazıda seksenlerin İffet'ini'nin peşine düşülerek aslında anlamlı parçalar üzerinden; 1982 yılında çekilmiş olan filmde popüler sinemanın "çatışmalı" zemininde eril/ataerkil zihniyet örüntülerinin nasıl yer bulduğu ve meşrulaştırıldığı gündeme getirilmek istenmektedir. İffet'in, seksenli yılların başında yerleştiği zeminleri sağlamlaştırmaya çalışan kapitalizminin ve yaşanan hızlı değişimlerin karşısında seyircisine nasıl ayakta kalacağını salık veren cinsiyetçi içeriğiyle eril bir ibretlik olup olmadığı önemli bir sorudur. Bu bağlamda popüler sinemanın anlatsal formülasyonlarını anlamaya yardımcı olacak "ideoloji makinası"nın işleyen parçaları yorumlandığında dönemin kültürel iklimini özetleyen temel çatışmalar da net olarak kendini belli eder. Popüler kültür ürünlerinin, burada üzerinde durulacağı hâliyle popüler sinemanın yapısı toplumsal değişimin yoğun yaşandığı süreçlerde deneyimlenen kırılma anlarında eril krizle bağlantılı olarak kadının kurgulanışında bertaraf etme hamlelerinin görünür olmasıyla dikkat çeker. Popüler sinemanın yaygın korku ve kaygıları kendi formülleriyle iktidardan yana kurgulayan bir üretim süreci olarak değerlendirilmesi gerekir. Bu nedenle yaşanan ekonomik, sınıfsal, toplumsal ve cinsellikle ilgili değişime dair kaygıların sinemada dile getiriliş biçimi kültürel olarak önemli hâle gelir. Daha net bir yorumla popüler filmlerin yapısı sinemaya egemen olan eril zihniyetle birlikte tüm diğer "iktidar"ların kuruluşunu da tartışmayı gerekli kılar. Popüler metinlerin içinde muhalif bir yan barındırdığı tartışılıyor olsa da aslında yüksek olasılıkla egemen olandan yana bir tavra sahip olduğu konusunda haklı bir şüpheyi her daim ayakta tutmak gerekir. Öyleyse, İffet bize aslında ne anlatır?

İffet, adını ana karakteri İffet'ten alır ve merkezine bir kadın karakteri koyduğu iddiasını isminden ve afiş tasarımıyla itibaren taşır. Film, seksenlerin hassas

- 1 Uzman Film yapımı İffet'in senaryo yazarı Yavuz Turgul, yönetmeni ise Kartal Tibet'tir. Film 35 mm. çekilir (Özgüç, TFS: 171). Bu çalışmada filmin dvix kopyası esas alınmıştır.
- 2 "İdeoloji Makinası-Ideology Machine" kavramını Douglas Kellner'in medya kültürü içinde ideoloji ve iktidar arasındaki ilişkiyi irdelerken kullandığı hatırlanabilir (Kellner, 1995:88).

dinamiklerinin oluşturduğu kültürel iklim göz önüne alınarak, eleştirel bir niyetle; seyirci, bakış, arzu, yıldız, temsil, iktidar ve toplumsal cinsiyet gibi kavramlarla değerlendirildiğinde aslında tüm bu kavramların eril çatılığını/hamiliğini üstlenen popüler sinemanın eril zihniyetinin kanıtı olan "görsel düzenleme hastalıkları"larını da hesaba katarak bir yorum yapmanın kaçınılmazlaşığı anlaşılır. İffet'te eril sinema dilinin ağırlıklı varlığı; konunun seçimi, işleniş biçimi, oyuncuların seçimi, sinemasal dilin kurgulanışı onu eril korku, kaygı ve fantazilerin gündeme getirildiği bir film olarak yorumlamamıza yetmez mi? Kuşkusuz bir filmi okumanın pek çok yolu vardır. Doğrusu bu satırları kaleme almadan önce bu uğurda çeşitli versiyonlar da denenmemiş değildir. Ancak sonunda okuyan için daha anlaşılır bir metin kaleme alma kaygısıyla elinizdeki versiyona karar verilmiştir. Böylelikle film üzerinden yapılacak yoruma yardımcı olacak anlatıya gömülü anlamlı ataerkil parçalar, diyaloglardan temsil niteliği taşıyan örnekler içinden seçilen küçük başlıklar ve filmi daha sonra tartışmak isteyenlere yardımcı olacağı düşünülen sorular peşinde filme yaklaşmak yoluna gidilmiştir.

Tecavüz ve Tecavüzçü?

Günümüzde yakın zaman önce aynı adlı bir televizyon dizisi olarak yeniden çekilmesi, internette hakkında girilenler ve video paylaşım sitelerinde yoğun bir biçimde izlenmesi ile birlikte düşünüldüğünde³ İffet'in üzerinden 30 yıl geçmesine rağmen popüler kalmayı başaran bir metin olması popüler kültürün eril doğasının devamlılığına işaret eder. Filmin tüm diğer dramatik unsurlarının ötesinde akıllardan çıkmayacak denli "yaratıcı" tecavüz sahnesinin anlatsal tasarlanması İffet'e kayıtsız kalınmaması gerektiğini ilan eden en önemli parçasıdır. Ayrıca, ilk bakışta kendini bir intikam senaryosu gibi lanse eden filmde intikamı alınmayan şeyin "tecavüz" oluşu da üzerinde durulmayı hak eder. İffet'in uğradığı tecavüzün şekli ve sinematografik aktarımı, tecavüzden hemen sonra tecavüzçüsüne karşı takındığı "anlayışlı" tavırları ve bekâretini bu yolla kaybettiği için geleneksel/muhafazakâr sınırlardan zorla sökülüp uzaklaştırılmasıyla birlikte yaşadığı kırılma/yarılmanın yarattığı keskin değişim düşünüldüğünde cinsiyetçi bir bakışla kurgulanmış anlamlı bir parçaya rastlamış olduğumuzu hemen anlarız. İleride daha ayrıntılı tartışılacağı gibi popüler sinemaya ait örneklerdeki, temel olarak da popüler kültür kavramı içindeki ikirciklilik, muğlaklık ya da bir şeyin hem kendisini hem karşısını dikkate

- 3 İffet'in popülerliğini kanıtlayan internet kaynakları arasında Ekşi Sözlük gözönüne alındığında filmin tecavüz sahnesinin videosunun da bulunduğu sayfasında 2001 yılından bu yazının yazıldığı Şubat 2013'e kadar 307 giriş yapılmıştır (Bkz. <http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=iffet>). Youtube'da ise "İffet Nefes Kesen Sahne" başlığıyla konulan videonun yazının yazıldığı 19 Şubat 2013 tarihine kadar 245,705 kez izlendiği görülmektedir (Bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=ymrpx8WzAYk>). Filmin ve anılan sahnenin birden çok yerde bulunduğu da eklenmelidir. İffet'in Star Tv'de dizi olarak yayınlanmasına ise 17 Eylül 2011'de başlanmıştır. 90 dakikalık periyotlar hâlinde 40 bölüm yayınlanan dizi, 24 Eylül 2012'de sona ermiştir (Bkz. [http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ffet_\(dizi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ffet_(dizi))).

alıyormuş gibi içine alıp nihayetinde egemen olandan yana tavrını daha ağırlıklı olarak ortaya koyan çatışmalı hâlin ardında yatan mantığın irdelenmesi anlamlıdır.

Filmdeki tecavüz eylemi, etkisi itibarıyla İffet'i ataerkil/muhafazakâr/geleneksel kodlarla çevrelenmiş kadınlık inşasının içinden "zorla" çekip çıkarır. Erkeğin merkezdeki arzusunun "artık" bekletilemezliği mitinin meşruluğunda ilerleyen ve sonlanan tecavüz eylemi sırasında İffet'in durdurma/engelleme çağrı/çığlıklarına sağır olmuş bir Cemil vardır. Cemil sadece kendi bekletilmiş/ertelenmiş hazzının peşindedir. Sonucu itibarıyla bu tecavüzle İffet, eril/muhafazakâr/heteroseksüel/geleneksel evlilik paradigmalarından sıyrılıp "dışarı" atılır. Oysa evlenmeyi bu tecavüzün "doğal" bir uzantısı olarak bekleyen İffet, ne bu eylemin "adını koyar" ne de Cemil'in ve mahallelinin onu "işaretleyip" hâlihazırda geçerli olan eril muhafazakâr sınırların dışına kovacağını farkına varır. Bu bağlamda tecavüzün kültürel anlamda eril hazzın bekletilemezliği konusunda yaratılan eril mitin bir uzantısı olarak meşrulaştırılması ve bu meşrulaştırmada popüler sinemanın üzerine düşenden fazlasını gerçekleştiren "hamiliği" en çok eleştirilmesi gereken yanı olarak karşımızdadır. Mahallenin ataerkil muhafazakâr sınırlarıyla küçük oyunlar oynayan "namuslu" kızı, sınırı aştığı ilk anda hemen sınır dışı ediliverir! İffet'i bu olayın ardından güç sahibi olmaya, eril iktidarla daha büyük bir güç oyunu oynamaya iten ise bedenine zorla sahip olunması değil; "her şeyini verdiği" erkekle evlenememesidir. Çünkü Cemil, İffet'in "her şey"ine karşın mahalleden daha zengin ve daha namuslu başka bir kızla nişanlanacaktır. Şaşırtıcı olan nokta ise İffet'in "tecavüz"ün adını hiç anmaması, yaşadıklarıyla ilgili sessiz kalması; ancak aynı tehdit Cemil tarafından ikinci defa kız kardeşine yöneltildiğinde beklenmeyen bir tepki göstermesidir.

İffet'te tecavüzün filmin öyküsünün kurulmasındaki eril dili ve yaklaşımı ortaya koyması açısından önemli bir gösteren olduğu tartışma götürmez. Tecavüzün popüler sinemada kullanımı gözden geçirildiğinde ise eril güç ve iktidarın sınırlarının her seferinde kendi lehine belirlendiği ve her eylemle onaylandığı iddia edilebilir. Filmlerin güzel ve alımlı kadınlarının başına sıklıkla bu eylemin gelmesinin ardındaki söylemsel niyete dikkat etmek gerekir. Filmlerde kadın kahramanların kendilerine yönelttikleri eril meşrulaştırıcı tanımıyla "kirlenme/kirletilmek" olarak tanımladıkları "eril işaretleme" mantığı dikkat çekicidir. Bu işaretleme/işaretlenmenin sadece erkeğin cinsel gücü ve arzusu ile ilgisi yoktur. Erkek, gücünü toplumsal olarak da göstereceği ve eril özlü yasayla iş birliğiyle kurduğu bağın kuvvetini kanıtlayacağı için de kadın bedenini (bekâretini bozarak) "kirletir"! Eylemin uygulayanını sorgulamadan maruz kalanının dilde de meşrulaştırıldığı yer bu tanımlama şeklidir.

Bu bakımdan feministlerin tecavüzün etrafındaki "hare"yi, "mit"leri sorgulaması boşuna değildir. Tam da tecavüzün etrafındaki bu mitler yüzünden kadınların erkekleri saldırmaya "davet ettikleri" veya kışkırttıkları, erkeklerin karşı koyamadıkları cinsel dürtülerinin "kurbanları" olabilecekleri inancı nedeniyle toplumsal bir pratik olarak bu denli yaygın olabileceğine dikkat çekilmiştir. (Segal, 1992:287) Tecavüzün erkek libidosunun değil; erkekleri cinsel eylemi kadınları "fethetmenin" bir yolu olarak görmeye teşvik eden bir kültürün ve erkeklerin, çoğu kez ceza-

landırılma korkusu olmadan kadınları cinsel açıdan sömürmeyi ve fiziksel şiddet uygulamayı alışkanlık edinmelerine izin veren bir toplumun ürünü olduğu ileri sürülür. (Segal, 1992:287) Gilbert ve Webster'e göre ise birçok tecavüz yalnızca erkeksi kovalama ve kadınsı suskunluğun olağan olduğu ve somutlaştırıldığı geleneksel, heteroseksüel mücadele, baştan çıkarma ve fetih ritüellerini ve kurallarını içerir. (akt. Özdemir, 2010:83) Brownmiller ise erkeklerin kadınları hükümleri altına almayı garantilemek için yürüttükleri, bilinçli ve kolektif, tarih-aşırı, kültür-aşırı, politik bir strateji dâhilinde kadınlara tecavüz edildiğine inanmaktadır. (akt. Segal, 1992:288) Buradaki tarih-aşırı, kültür-aşırı vurgusu önemsenmelidir. Tecavüzün eril egemenliğin devamını sağlayan politik bir strateji olduğu da doğrudur. Ayrıca, tecavüzçüyü koruyan yasanın eril mantığının devamlılığı da bu eylemin kültürel, cinsel ve politik anlamlarını bize bir kez daha hatırlatır. Bu nedenle popüler filmlerde tecavüz, "ileriye giden" kadınların görsel rejim içinde hizaya getirildiği kanıksanmış, meşrulaştırılmış bir cezalandırma eylemidir. Kadınların hayata katılma, (ev dışında), dışarıda olma isteğinin "bastırıldığı" bir öge olarak tecavüz, erkeklere her daim, koşullar ne olursa olsun kadın bedeninin üzerinde hâkimiyet kurabilenin ancak erkek olacağını hatırlatan bir eylemdir. Böylelikle kadın bedeninin her daim erkek (arzusu ve cinsel organı) tarafından kuşatılabilir zayıf bir "alan" olduğu yanlış inancı filmler yoluyla meşrulaştırılmaya devam edilir. Başka bir deyişle gelenekselden kopmaya teşebbüs eden kadının karşısına çıkan ilk sınır bildirme işareti tecavüzdür. Bu anlamda popüler sinemada kadını "özel alan"a ya da "ev"e hapsedmek için tasarlanmış bir şiddet eylemi olarak tecavüzün (gerçekleşse de gerçekleşme ihtimali olsa da) kültürel etkilerinin sanıldığından çok daha keskin ve toplumsal cinsiyeti muhafazakâr niyetle yeniden inşa edici olduğu vurgulanmalıdır.

İffet: "Boğuluyorum, Boğuluyorum..."

O hâlde, İffet'in filmdeki tecavüz deneyimi popüler sinemada kadın bedeninin sıkışıp kaldığı yeri nasıl imlediği sorusuyla devam edilebilir. Bir ormanda kendisini uzun zamandır arzulayan Cemil'le yalnız kalmak ve bu yalnız kalışın bir arabada oluşu birazdan gelecek tecavüzün habercisi gibidir. Filmdeki tecavüz alışıldık tecavüz sahnelerine benzemez. Kendisiyle sevişmeye bir türlü ikna edemediği İffet'i bir kandırmacayla başından arabasının camına sıkıştıran Cemil, İffet'in arkasına geçer. İffet'in "boğuluyorum, boğuluyorum" diyerek onu durdurmaya çalışan sesini duymaz. Arabanın içine sıkışan İffet'in başı inlemelerle ve çaresizliğiyle resmedilirken Cemil yine dışarıdadır ve aldığı zevk yüzünden okunur. Sinematografik olarak değerlendirildiğinde seyirci için dikizci pozisyonun garantilendiği bu sahne de İffet'in toplu ayakakbalarıyla Cemil'i engellemeye çalışmasının ayrıntı çekimle verilmesi, sıyrılan eteğinin, bacağıının ve çamaşırının ayrıntılı olarak gösterilmesi de eril sinematografik dile ait ayrıntılardır.

Tecavüz sahnesinin bu açıdan irdelenmesi bize anlamlı parçalar sunar. Erkeğin hazzının ve bu hazzın kadına acı vermesinin 2 karakterin yakın çekimleri verilerek paralel olarak sunulması üzerinde durulabilir. Yönetmenin seyirciyi olayı "röntgenlemesine" izin veren tasarımı ile sahne seyircide öfke ya da Cemil'e karşı

negatif duygular yaratmak yerine tecavüz eylemini gizlice izleme "hazı" sunduğu, eril bakışı meşrulaştırdığı ve içeriğe de bu anlamda bir etki yapabildiği için politik olarak sorunludur. Bakış açısı çekimlerine ve çekim düzenlemeleriyle özdeşleşmenin nasıl kurgulandığına dikkat edilerek sinemasal eril dilin öyküsel eril dil ve söylem ile örtüşme etkisinden ve pekiştiriciliğinden dem vurulabilir. Sanki üçüncü bir göz olayı yakından takip ediyormuş hissi veren nesnel ve dikizci bir bakış özellikle tercih edilmiştir.

Sahnede başka dramatik öğeler de dikkat çeker. Cemil'in niyetinin "kötü" olduğu arabadan inerken duyulan gerilim müziği ile pekiştirilir. Seyircinin (bir orman, bir kadın, bir erkek) beklentisi hesaba katılır. Aynı yerde kamera onu takip eder. İffet'in arabanın içine sıkıştırılmış boynu kapatılmışlığını, çaresizliğini ve makine/beden anlamında erilik tarafından kuşatılmışlığını imler. Bir yanıyla bu sırada İffet'in yalvarmaları da dublajdan kaynaklanan bir etkiyle mi, öyle tercih edildiği için mi bilinmez inleme ile yalvarma arasında ikircikli bir tonda kalır. Yönetmenin erkeğin hazzına ve önüne geçemediği arzusuna yüz planlarıyla değinip tecavüz eylemini sorgulatacak ve negatif imleyecek bir görsel düzenlemeye başvurmamasına, seyirciye yüklenen dikizci pozisyon eklendiğinde oyuna katılma etkisi anlamında düşündürücüdür. Erkeğin kaba ve ne yapacağını iyi bilen elleri, kadının bedeninin parçalara bölünmüş olarak (baş, diz, kalça planlarıyla) gösterilmesi nihayetinde tecavüzün mecbur kalındığı için yapılan bir eylem olarak lanse edilmesi öykünün mü, sinema dilinin mi zaafıdır? Bu eril gücü ve şiddeti meşrulaştırıcı ikircikli hâl, filmin bu sahnesinin de popüler kalmasına neden olmuştur. Tecavüzün (aslında tabii ki hazzın) ritmine göre hızlanan gerilim müziği en sonunda Cemil'in nihai haz alırkenki yüzüne yapılan kesmeyle bitirilir.

İffet: "Ben başka şeyler düşünüyordum, başka türlü yani..."

Sahne bitirildikten sonra takip eden sahnede Cemil ile İffet'i sazlukların arkasında güneşte uzanırken görürüz. İffet'in yüzünden belli belirsiz yaşlar süzülürken kamera onlara yaklaşır. Olabildiğince sakın ve anlayışlı görünen İffet'in sözleri akılda kalıcıdır: "Ben başka şeyler düşünüyordum, başka türlü yani". İffet, kısıp sesle ve kendi kendine konuşur gibi yaşadığının üstünü örtmeye çalışır. Cemil onu anlamakta zorluk çeker: "Nasıl başka türlü yani? İffet'in yanıtı geleneksel ve eril güç tarafından kültürel ve bedensel kuşatılmışlığının, bu zemini sorgulama-dan kabul edişinin göstergesidir: "Ne bileyim başka türlü, mesela evimizde benim serdiğim çarşaf lar üzerinde, beyaz çarşaf ların. Evlenip de. Ne bileyim, daha sakın, yumuşak, sevgiyle". Bu sözlerin karşısında yaptığından hiç suçluluk duymayan Cemil'in savunması hazır: "Öyle güzelsin ki tutamadım kendimi. İstedğin gibi de olacak, kuşura bakma". İffet anlayışlı tavrını onu teselli etmeye kadar vardırır: "Üzülme, ben senden gelecek her şeye razıyım, yeter ki beni bırakma. Benden başkasında gözün olmasın". Cemil bir kez daha sevişmek için İffet'in üzerine uzandığında sahneye eklenen fon müziği eşliğinde "Sen varken nasıl olsun ki?" diye sorar. İffet'in açık fermuarı, darmadağın hali ve çıplak ayakları ile mahallelinin yanına dönüşü "ibretlik"tir. Dönüş yolunda olanı biteni anlayan mahalleli kadınlar kızlarını

"Sen ona uyma kızım, değerini düşürme" diyerek uyardırmaya başlamışlardır bile. Ar-dından mahalleye dönüşlerinde İffet ve kardeşinin babalarından izin almadan git-tikleri piknik için dayak yemelerini de zevkle izleyen kadınlar "Eee her nimetin bir külfeti vardır" yorumunu yaparlar. Kadınlar arası dayanışmadan eser olmayan bu mahallenin eril iktidar ve söylemin egemen olduğu, meşrulaştırılmış bir eril zemin olarak kurgulanan dokusu filmin tamamının bıraktığı etkiye işaret eder. Tecavüz mekânının orman oluşu toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi anlamında değerlendirildiğinde simgesel olarak doğa/ormanın içgücünün mekânı olarak işaretlenmiştir. Dışarı her zaman erkeklere aittir! Orman/kır mahalleli kadınlar için bira içtikleri, yüksek sesle güldükleri, oyunlar oynadıkları sınırlı bir özgürlük alanı iken "arzu" ile çevrelenmiş İffet'in nasibine düşen tecavüz olur! Mahallelinin İffet'in Cemil'le yattığını anlaması ise filmde histeriyle karışık bir hezeyan olarak resmedilmiştir.

Filmdeki tecavüz bağlamında tartışılması gereken bir başka nokta; oyuncunun Müjde Ar olmasıdır. Müjde Ar'ın 80'li yılların sinemasına bedenini sergilemekteki "cüretkârlığı" ile katığı, "görsel haz" zın "anlatı sineması" üzerine etkisi bir kez daha düşünülmelidir. Filmlerin fetişistik haz unsuru olarak kullanılan ve bu sinemasal düzenlemeye yaraşır biçimde parçalara ayrılan hâli ile Müjde Ar'ın fişsel bedeni, seyircisine haz vermesi planlanan biçimde kullanılır. Islak ve aralık dudaklar, göğüsler, sıyrılan etekler, kalçalar, bikinili hâller vs. 80'li yılların kitlesel erotik haz üreticisi/merkezlerinden biri olarak Ar, üzerine düşenden fazlasını üstelenmek zorunda kalır. Bu anlamda bu oyuncunun kullanılmasının filmin yorumlanmasında önemli bir ayrıntı olduğu açıktır. Bu seçimin beraberinde getirdiği stok imgeler ve üstlendiği (örtük/açık) erotik stereotip öğeler nedeniyle filmin anlatısına katkıla-rının hesaplanamaz çarpan etkisi olabilir. Aşk-ı Memnu'daki arzularının peşinde harap olan Bihter karakterinden beri Ar'ın bedeni geleneksel ile modern arasında sıkış(tırıl)an Türkiye'deki kadınların yaşadığı çatışmalı ve kaotik bedensel muam-mayı yaşatır, taşır, sırtlanır ve her seferinde yeniden üretir. Ar da oynadığı filmlerde çoğunlukla kendisinden canlandırması talep edilen kертli ve modern kadın stere-otipi ile kadınlara karşı şekillenen kültürel algı ve beklentinin de olumsuz/negatif bir imlemeyle tamlanmasına farkında olmadan yardımcı olur. Popüler kültürde yer alan bu tür imgeler bütünü, kadının bedeninin ve arzusunun farkında olmasının aslında bir "sorun" olduğu üzerine yersiz bir "korku"yu da büyütebilir. 80'li yılların bireysel hazzı, başarıya ve kurtuluşa odaklı kültürel ve ideolojik ikliminin bundan daha güzel özetleyici çok az göstereni vardır.

Bu tecavüz tüm anılan anlamlarının dışında geleneksel ile modern arasına sıkışıp kalan eril muhafazakâr zihniyetin, İffet'ten "zorla" bir tüketim kültürü "uyum-lusu" yaratmasını da simgelemeyi mi? 80'li yılların kadını da erkeği de kuşatan mili-ter eril iktidarının gücünün gölgesinde İffet, kadın olarak iki kere mağdurdur. İffet tecavüzün ardından başta tecavüzcüsü olmak üzere herkes tarafından dışlanacaktır. Bu dışlanmadan güçlenerek çıkan bir Demet görürüz. Başka bir deyişle bu tecavüz onun zorla da olsa dış dünyaya açılmasını, kendisini boğan geleneksel bağlardan, namusla, kadın olmakla ilgili eril mitlerden kurtulmasını sağlayan bir "lisans" olur. Bu gelişimin ancak bir tecavüzle gerçekleşiyor oluşu eril gücün dişillliği belirleyici ve inşa edici/kurucu iktidar olarak sorgulanmasını gerekli kılar.

Değişimin nedeni, değişimin bedeli

Cemil: "Demet adını hiç sevmiyorum, senin adını İffet. İffet ne demek?"

İffet/Demet: "Babamın dediğine göre namuslu, ahlaklı insan. Hıb o demekse işte. Hani adama Aslan adını takarlar da sünepe çıkar."

İffet'in değişimi dönemin kültürel iklimini ve eril kaygılarını göstermesi anlamında önemlidir. İffet değişmek zorunda kalır. Aynı bedende 2 kadın stereotipinin (melek/şeytan) ikiliğinde olduğu gibi bir yarılma ve geçiş yaşar. Duygusal ve geleneksel kültürel kalıplar içinde hareket eden İffet, mahalleden uzaklaşınca aklıyla hareket eden bir intikamcıya, bir "iş" kadınına dönüşür. İntihar etmekten vazgeçer: "Ölmeyeceğim Cemil, senin için yaşayacağım. Yemin ederim yaptıklarını ödeyeceksin". İffet, bu değişim sonrasında duygularından arınır ve olması istendiği gibi salt bedene dönüşür.

Filmde metinlerarası nitelikte kimi göndermeler dikkat çeker. Bir "Pygmalion" olarak Murat tarafından yeniden yaratılan İffet, "hızla" Demet olur. Murat'ın dönemin reklam, sinema, fotomodellik ve diğer gösteri işlerini birlikte düşünerek yaptığı bir bilinçli inşa olarak İffet'e ileride olacakları anlatması üzerinde durulmalıdır. Murat olacakları anlatırken şaşırtıcı bir başka durum dikkat çeker. Müjde Ar'ın gerçekte oynadığı Ah Güzel İstanbul (1981), Çirkinler De Sever (1981) ve Feryada Gücüm Yok (1981) gibi kimi film afişlerindeki resimlerine kesme ile geçiş yapılır. Müjde Ar'ın İffet'i çevirmeden hemen önceki yıllarda oynamış olduğu bu "gerçek" filmlere gönderme yapılması hem Ar'ın popülerliğini hem filmin "gerçeklikle" ilgisini hem de kendi imgesi ile ironik bir şekilde söyleşili hâlini gösterir.

Murat'ın İffet'i, başka bir deyişle dönemin arzu makinasını yaratırken "bizle" de paylaştığı bilindik sınırlar vardır: Seksi pozlandırmalar, aralık ve ıslak dudaklar –ki filmin afişinde de yakın plan yüz bu fotoğraf kullanılmıştır- ve seyircisine gözünü dikerek bakan ve bu sistemin içinde "bilinçle" ilerleyen İffet. Bu sahneler makbul bir arzu makinasının nasıl olması gerektiğini anlatırken bir yandan da filmin sonundaki mutsuzluk üreten hâl yüzünden herkesin arzuladığı bu makinanın trajik sonunu da gösterir. Böylelikle de belki ataerkil pazarlığın⁴ kadını eninde sonunda yenik düşüren gücüne ve doğasına ve cinsel cazibesini kullanarak güçlenen kadının elde ettiği gücün kınılganlığına vurgu yapılır. Herkesin arzuladığı kadın, kendi arzuladığı erkeğin "hıyaneti"ne uğradığında bir intikam meleşine dönüşür. El birliği ile yaratılan arzu nesnesinin mutsuz, tamamlanmamış ve doyurulamamış bir kadın olarak filmi bitirmesi üzerinde yeniden durulacaktır.

Resmin tamamı: Ataerkil sınırlarla karşılaşmak

İffet'te öykünün ilerleyişi değerlendirildiğinde kadınlık deneyiminin iktidar, ekonomik sistem ve cinsel deneyim/arzu ve çıkar kavramları çevresinde ataerkil zihniyetin sınırlarıyla karşı karşıya geldiği anlaşılır. **İffet önce geleneksel/ataerkil**

⁴ Deniz Kandiyoti'nin makalesinde (1988) sosyolojik boyutuyla kadınların deneyimlediği "ataerkil pazarlık" kavramı irdelenmektedir.

zihniyetin sınırlarını çok zorlamadan sınırlarda gezinir: Geleneksel bir mahallede yaşayan İffet, Cemil'le evlenme arzusunda. Cemil'le sınırları belirli kaçak flörtleşmeler yaşarken babasının sarsılmaz otoritesi göze çarpar. **İffet, sınırları zorlar, tecavüze uğrar ve ihlal ettiği sınırların dışına atılır:** İffet ve kardeşi Nimet, mahalledeki kadınlarla birlikte babalarından izin almadan ormana pikniğe gider. İffet, Cemil'in onu boğan arzusunun karşısında güçsüz kalır. Tecavüze uğrar. Cemil'le evleneceğini düşündüğü için bu şiddet ve iktidar gösterisini önemsemez. Hamile kalır. Çocuğu aldırmasını isteyen Cemil tarafından "iffetsiz olduğu" bahane edilerek terk edilir. Babası olanları anladığında meydan dayacağı eşliğinde onu evlatlıktan reddeder. İffet, mahalleden ve geleneksel olandan uzaklaştırılır. İntihar etmek isterken vazgeçer. Evlenemediği Cemil'in mahalleden zengin ve "iffetli" bir kıza nişanlanmasının intikamını almaya karar verir. Artık İffet tüm gelenekselliklerle birlikte baba iktidarının da bittiği noktadadır. **İffet, ataerkiyle pazarlığa oturur, karşılığında Demet olur ve güçlenir:** İffet, teyzesinin yardımıyla ayakta kalır. Teyzesi ona bir stüdyoda iş bulur. İffet, Murat tarafından "yeniden yaratılır", seksi, arzulanan, zengin Demet olur. **İffet, Demet olarak sınırlarını bir kez daha ihlal eder ve Cemil'i yakınına çağırır:** Demet olduktan sonra maddi olarak güçlenen İffet, eril arzuyla ve iktidarla "oynayabileceğini" anlar. Artık güçlü, zengin ve arzulanan bir kadındır. Bir armatör olan Halûk da onun özgür, korkusuz hâlinin cazibesine kapılır. Halaûk'un metresi olan Demet, Cemil'i yanında şoför olarak çalıştırıp aşıştılamaya ve kıskırtmaya başlar. **İffet, Halûk'la evlenmek ve eril gücün resmî sınırlarına girmek üzereyken sınırı aşar ve Cemil'le birlikte olur:** Cemil'le evlenemeyen İffet, Halûk'la evlenerek Cemil'den intikam almayı planlar. Evleneceklerini açıkladıkları akşam Cemil'i de çevresinden kovar. Cemil, İffet'in cazibesine karşı koyamaz. Yalvarır. İffet, ona olan zaafına yenilir. Halûk'tan gizli birlikte olmaya başlarlar. **Eril arzu/iktidar doymak bilmez ve kız kardeş Nimet tecavüze uğrar:** Cemil istediklerine ulaşmış gibidir. Arzu denklemi Avrupa'dan dönen kız kardeş Nimet'in yanlarına gelmesiyle yeniden bozulur. Cemil, Nimet'in kendisiyle ilgilenmesini tecavüzle yanıtlar! **İffet, tehdit unsuru eril arzu/iktidarı öldürerek ortadan kaldırırken olası eril yasanın sınırlarına girer:** İşten döndüğünde kızkardeşinin başına gelenleri anlayan İffet, Cemil'i çiftleyle öldürür. Cemil, seviştikleri havuza kanlar içinde yığılır. İffet, sarsılarak ağlar. Öykü burada kapanırken İffet'in yasa ile karşılaşacağı tahmin edilebilir. Ancak finalde buna yönelik bir ima yoktur.

Ataerkil örüntüler, ataerkil görüntüler

İffet'i yorumlamaya yardımcı olacağı düşüncesiyle filmde gömülü olan ataerkil egemen zihniyete ilişkin öğelere başka bir deyişle örüntülere ve görüntülere daha yakından bakılabilir.

Mahalle

Eski İstanbul yerleşim merkezlerinden biri olan mahalle, geleneksel ile işaetlenmiş değişim karşısında travma yaşayan çatışmalı bir alandır. Kâğır binalar,

apartmanlar ve huzuru bozucu bir biçimde geçen ve modernliği temsil ettiği tahmin edilen ürkütücü sesli trenleri ile mahalle, toplumsal cinsiyet temsili açısından da dikkat çekici bir yerdir. Kadınlar ev içlerinde, alışverişte ve eve dair işlerle ilgili geleneksel biçimde kurgulanırken; mahallenin erkekleri işlerinde güçlerindedir. Mahalle gelenekselle modernin, eski ile yeninin, erilik ile dişillik karşılaştığı yerdir. Alışıldık dayanışmacı mahalle dokusunun bozulmuş olması ve yeni olanla ilgili çifte standart gözden kaçmaz. Kadınlar gözü dışarıda, dedikoducu ve abartılı tepkiler veren, negatif kurgulanmış karakterlerle temsil edilir. Mahalleli kadınların sinemasal aktarımındaki cinsiyetçi tavır göze çarpar. Bu mahallede açık açık kadının özgürlüğünü, bedenini ve toplumsal varoluşunu biçimlendiren gözetlemeci ve eril bir "mahalle baskısı"nın varlığından söz edilebilir.

Erkeklerin Tarafı

Baba: "Kuracaksın her mahalleye bir darağacı, alacaksın eline baltayı böyle".

Babanın değişim karşısındaki tavrı nettir. Değişimi kabul etmez. Geleneksel değerlerin ortadan kalkmasını düşünmek bile istemez. Geleneksel ve muhafazakâr zihniyetine dair kalıpları şiddet ve otorite yardımıyla ayakta tutmaya çabalar. İffet'in Demet olduktan sonra gazetelere –sanki ondan intikam alır gibi– verdiği seksi pozlarından birini gördüğünde felç geçirir. Ölüm döşeginde babasını ziyaret eden İffet'in dışarıdaki hayattaki yırtıcı ve kendinden emin hâli mahalleye ve eve girdiğinde birden değişir. Ev tüm âdetleriyle geleneksel bir yerdir. Babanın başında Kuran okunmaktadır. İffet, ölmeden önce onunla bir konuşma yapar: "Baba, bakışların eskisi gibi değil; solmuş, korkutmuyor artık, sesine ne oldu? Bağırmyorsun? Sana istediğimi yapabilirim. İsteyip de yapamadıklarımı, kucağına sırayabilirim, boynuna sarılabılırım, beni itemezsin, git yanımdan diyemezsin, dövemezsin beni. İstersen bir koza örelim, saklanalım tekrar baba-kız olalım. Yazık hayatımız mahvoldu, yok oldu, bittik. Biraz sevgi olsaydı, ah biraz sevgi olsaydı". Bu uzun iç dökmeden anlaşılacağı üzere, kameraya/bize bakarak konuşan ve sanki 12 Eylül'ün yarattığı sevgisiz eril iktidarın ardından biraz sevgi için yalvaran, eril otoriteyi biraz sevgi ile hemen kabul edebilecek gözü yaşlı bir kadın vardır karşımızda. Bu kadın Cemil'in tecavüzünün hesabını sormayı akıl edemediği gibi babasının şiddete dayalı otoritesinin değişmeyeceğinin de farkında değildir. Babanın kızının açık saçıklığına ve mahalle baskısına dayanamayıp ölmesi de seyircide ferahlıktan çok acıma hissi uyandırdığı için sorunludur.

Cemil: "Yok kızım sen inanma bu palauralara, biz sevgimizi bir arabaya satacak adam mıyız?"

Mahallenin göz bebeği, arzu nesnesi yakışıklı Cemil eski model arabasıyla şoförlük yapan çapkın bir serseridir. Ağır aksak modernliği ve değişime uyumlanamamayı imleyen bu araba ile Cemil'in bedeni "bir" olmuştur. Araba hem onun karakterinin en önemli imleyeni hem de tecavüz sahnesindeki kullanımı açısından öykünün eril güç ve iktidar bağlamındaki en tipik göstergelerindendir. Cemil soğa aittir. Sınıf atlayabilmek için her şeyi yapabilir. "Konserve kutusu" dediği arabasını değiştirip mahallede "krallar gibi karşılanmak" arzusundadır! İffet'in "boşver

krallığı, sen benim kralımsın" sözlerini hiç önemsemez. Ama bu sözler iktidar ile İffet'in sorumlu ilişkisini imlediği için önemlidir. Eril iktidar İffet'in sorgulamadan seve seve kabul ettiği ve onsuz yapamayacağını düşündüğü bir durumdur. Babanın etkili olduğu alandan Cemil'in etkili olduğu alana her geçişinde yaşanan "iktidar boşluğu"nu tecavüz ya da dayak gibi cinsel şiddete dayalı eylemler doldurur. Cemil, İffet'in "Benden başkasını seversen seni vururum." tehdidine kulak asmaz alaylı bir biçimde "Sen beni vurabilir misin? Kıyabilir misin bana?" diye sorar. Kendi deyimiyle sevgisini bir arabaya satacak adam değildir! Ancak karşısına çıkan ilk sınıf atlama ihtimalini doğru değerlendirir ve Nazan'la nişanlanır nişanlanmaz yeni arabasına kavuşur! İffet'in ondan intikam almak istemesi bu yüzdendir. İffet, kapısında "şoför" olarak çalıştığı Cemil'in kendisine "efendim" demesini ister. Cemil'i etrafından ayırmaz. Onunla oynar. Cemil'in eril iktidarı giderek hasarlanır: "Peki benden ne istedin? Niye oynadın? Seviyorum numaralarına yattın sonra da sepet havası. Bak sayende ne şerefim ne onurum kaldı, rezil kepaze oldum. Kapının uşağı yaptın beni. Daha ne istiyorsun ha? Önünde diz mi çökeyim? Yalvarayım mı? Sevgi mi dileneyim? Peki be, ona da peki, bütün rezilliklere peki!" Cemil'in teslim olması, iktidarından kurgun bir biçimde vazgeçmesi filmin duygusal anlamda en kritik noktalarından biridir. Seyirci yine Cemil'in tarafındadır. İffet'in yaşadıklarının yanında Cemil'in örselenen erkeklik onuru daha ağır basar! İffet'in yalvaran Cemil'in etkisinde kalması da bundandır. Bu beklenmedik itiraf ve teslim oluş İffet'in "anlık" zaferi olur. Aynı Cemil'in kendini kaybederek İffet'in kız kardeşine tecavüz etmesi ise işten bile değildir. Cemil'in yine kendisini savunacak argümanları hazır: "İffet, İffet önce dinle. Çok, çok içmişim. Sonra, o kardeşin baktı bana tuhaf tuhaf, gel der gibiydi. Belki bana öyle geldi. Namussuzum, şerefsizim aklımda hiçbir kötülük yoktu. Birden şeytan işte, çok içmişim vallahi kendimde değildim. Ben senden başkasını sevmemişim hayatımda. İnan hem sen bana kıyabilir misin? Sen beni vurabilir misin? Vurabilir misin ha?". Cemil'in asıl güvendiği İffet'in eril güç ve eril arzusunun durdurulmazlığı konusundaki mitin dışında düşünmemesi ve bu anlamdaki kafa karışıklığıdır. Ama bu kez onu kandırmayı başaramaz. Arzularıyla ve cinsel dürtüleriyle baş edemeyen Cemil, bu "güçsüzlüğü"yle kadınlara yenik düştüğü için ölüme mahkûmdur!

Filmin sonunda hangi erkeklik ve kadınlık modelinin ayakta kaldığını yeniden gözden geçirmek yerinde olur. Muhafazakâr eril iktidarı temsil eden baba İffet, Demet olduğunda yani eril arzuyu kullanmayı, eril arzuyla başa çıkmayı öğrendiğinde, başka bir deyişle güçlendiğinde ölür. Cemil, gelenekselle modern arasına sıkışıp kalmış bir erkektir. Değişen değerlerle çevrelenmiştir. Kolay yoldan sınıf atlamayı ister. Arzularıyla hareket eder, cinsel dürtülerine hâkim olamaz. Ölümü de bu yüzden olur. Hayatta kalan erkeklik modeli çok zengin, ciddiyetsiz, çocuksu ve moderne daha yakın bir tip olan Halûk'tur. Bu açıdan küresel kapitalizme uyumlanmış sermayeyi de temsil eden armatör Halûk, İffet ile Cemil'in geçtiği sınavlardan geçmez ve değişmeden olduğu gibi kalır. Hayatta kalan kadınlık modeli ise Demet olmayı başaran İffet'tir. Teyze de güçlü bir kadındır ve İffet'i korur. Kardeş Nimet ise Avrupa'da okuyarak modern olmaya doğru bir adım daha atmıştır. Onun ezbere yaşadığı modernlik de kafası karışık bir cinsel oyun olarak filmin evreninde asılı kalır. Bu kafa karışıklığı ise eril arzu tarafından vakit geçmeden kuşatılacak ve o da ablasının

deneyiminden geçerek tecavüze uğrayacaktır. Kadın(sı)lığa dair her sınırı ihlal edici küçük adımın karşılaştığı eylemin doğrudan tecavüz olması eril arzusunun gücü ve önüne geçilmezliği konusundaki miti meşrulaştırdığı için iki kere sorunludur.

Dengeyi Bozan Arzu?

İffet'te arzusunun oluşturduğu bir anlatısal yapıdan söz etmek mümkündür. Arzunun ataerkil iktidar ve güç ile geleneksel sınırlar içinde "imkânsız" yan yana gelişinin yarattığı sorundur filmde anlatılan; bastırılan ve bastırıl(a)mayan. İffet, Cemil tarafından arzulanır ve tecavüze uğrar. Arzu nesnesine sahip olan Cemil, bu kez zengin ve "el değmemiş" Nazan'ı arzulamaya başlar. İffet, tecavüz dolayısıyla eril arzu tarafından şekillendirilmiş olur. Değişir ve eril arzuya seslenmek üzere bir başka erkek tarafından yeniden yaratılır; Demet yapılır. Diğer zengin erkeklerin yanı sıra Halûk'un arzu nesnesi olduğunda daha da güçlenir. Onu bu zengin ve güçlü hâliyle arzulayacağını tahmin ettiği Cemil'i kendine çeker. Cemil'in onu dolaylı yoldan şekillendiren arzusu bir başka imtihana tabi tutulur. Cemil, İffet/Demet'i arzular. Ancak, doymak bilmez ve kız kardeşi Nimet'i de arzuladığında denklem bozulur. Tecavüz yine bu güçlü arzuyu takip eden yegâne eylemdir. Nimet'i arzulamak Cemil'in sonu olur.

Seksenlerin "çatışmalı" iklimini hatırlamak

İffet'i idelerken her biri birbirinin içinden çıkan, birbirini yaratan ya da birbirini yok ederek bir başkasını yaratan kavramların resmî geçitine tanık oluruz. 80'li yılların toplumsal ikliminden dem vurulduğunda; hazdan, arzudan, cinsellikle ilgili abartılı ilgiden ve bu bağlamda yeniden şekillendiriliyormuş hissi veren erkeklikten ve kadınlıktan, yine bu bağlamda modernlikten, geleneksellikten, toplumdan çok bireyden, toplumsal çıkar yerine kişisel çıkardan, varlıklı olmak ve sınıf atlama arzusundan belki de her şeyden çok hepsinin içindeki eril zihniyetin şekillendirdiği iktidar örüntülerinden ve kapitalizmin değerler sisteminden söz edilmektedir. 12 Eylül'ün toplumsal olanın sesini kaybettiği suskunluk ve yalnızlık döneminde kapitalizmin ilerleyişinin mantığı bireysel olanın yüceltilmesinde yatar. Bir yanda üniformalı, eril bir iktidar örüntüsü toplumsalın üzerini nefes almadan örtmüşken, liberalizmin abartılı "sivilliliği" her şeyi çıplaklaştırıp güçsüzleştirir gibidir.

Yukarıdaki yorumu daha somut temellere dayandırmak için dönemi etkisi altına alan kültürel iklimin dinamiklerini yaratan etkenleri sıralamakta yarar vardır. Örneğin; İffet'in çekildiği dönemin ekonomik özelliğine bakılacak olursa Boratav, 1980-1983 yılı arasını "Askerî Rejim Altında Liberal Ekonomi" biçiminde ele alır. Ardından seksenlerde yaşanan iktisat temelli değişimler ise; "ANAP'ın Altın Yılları (1984-1988)" ve "Popülizme Kayış ve Konvertibilite (1989-1993)" olarak ayrımlanır. (Boratav, 1995:678) Sözü edilen ekonomik ve siyasi temelli değişimlerin gündelik yaşama hızla etki ettiği görülür. Seksenli yıllarda gündelik hayatın seyrini belirleyen kavramları Kozanoğlu değişim, tüketim, çeşitlenme ve benzeşme olarak özetler. Bu süreçte tüketim biçimleri üzerinden bir kimlik-statü edinmeye çalışmanın önemli oluşuna dikkat çekerek (Kozanoğlu, 1995:596) 80'li yılların vahşi denebilecek li-

beralizminin yürürlüğe konulmasına, köşeyi dönmenin en önemli kavram haline gelmesine ve depolitize olmuşluğuna da vurgu yapar. (Kozanoğlu'ndan akt. Saraçgil, 2005:362)

80'li yıllarda feminizmin dönemin ağır havasına rağmen bir karşı ses olarak kendini hissettirmesi önemlidir. Çakır, 1980-1990 yılları arasını "Askerî Darbe Sonrası Kadınların Kimlik Arayışları ve Yükselen Feminist Hareket" başlığı ile inceler ve bu hareketin 1980 Askerî Darbesine karşı oluşan demokratik muhalefetin ilk hareketi olarak gündeme geldiğini belirtir. (Çakır, 1995:750, 752) 80'li yıllarda Duygu Asena isminin çevresinde gelişen kentli kadının merkezde olduğu cinsel özgürlük deneyim ve arayışları popüler basında ezbere tekrar edilen bir formülasyon olarak yerleşir. Ayşe Saraçgil, 1980'lerin ilk yıllarında Duygu Asena'nın otobiyografik niteliği baskın "Kadının Adı Yok" romanının Türkiye'de feminizmin ilk bildirisi haline geldiğini ve 1987 yılında 8. kez basılıp 1988 yılında filme çekildiğini aktarır. (Saraçgil, 2005:391-392) Bir yandan Kadın hareketi yükselirken dikkat çekici bir başka paralel gelişim tartışmalı bir biçimde yaşanır: Kadın bedeninin medyadaki ve reklamlardaki sunumu. Aydın Çubukçu'nun dönemin medya kültüründeki temel değişimin farkına varmamıza yol açacak yorumuna başvurulabilir. Yazar, reklam sektörünün olağanüstü büyümesine ve buna bağlı olarak medyada imaj, marka, gibi yeni kavramların ve mesleklerin ortaya çıkışına değinir. (Çubukçu, 1995:838) Değişen medya kültürünün bir uzantısı olarak Murat Belge ise dönemin kültürel ve toplumsal yaşamına etki eden Türkiye'de ve dünyada popüler magazinlerde yer bulan bir başka önemli kavramdan söz eder: Orgazm⁵. Bu kavramın yaygınlaşmasını ve kullanılmasını kültürel bir gösterge olarak ele almayı tercih eden yazar, sürece ben duygusunun ağır basmasına ve sonunda orgazmın bile bireyin "kendi başına" yaşayacağı bir yaşantı haline gelmesine dikkat çekmekte çok haklıdır. (Belge, 1995:827) Sözü edildiği üzere bir yandan kadın hareketleri güçlenirken kadını sadece bedeni ve cinselliği ile ele almaya yeminli medya kültürünün çeşitli organları da boş durmaz. Orgazmın gündeme getirilmesi, popüler basında ve sinemada karşılıklarına sıklıkla rastlanacak bir femonen olarak dikkat çeker. Bu olgunun kadınlıkları ve erkeklikleri yeniden tanımlarken bir şekillendirici olarak kullanıldığı ileri sürülebilir. Zira cinsellikten alınan hazın birdenbire "gün ışığına" çıkarılması dönemin beden politikası ile ilgili ideolojik bir "tatlı" yaptırım olarak da okunabilir. Popüler sinemada yerini bulan "orgazm" sahneleri tüm özgürlük vaatlerine dair imalarına rağmen daha ziyade kadın bedeninin sömürüldüğü ve kadınlığın sadece cinsel çekicilik zemininde gündeme geldiği ataerkil bir noktaya sabitler. Bu noktada cinselliğin sunumu röntgenci, eril bakışa uygun bir sinematografi sayesinde toplumsal bilinçaltında "bastırılanın geri dönüşü"nü kutsayan eril bir seyir törenine döner.

Nurdan Gürbilek 80'lerin kültürel iklimini 2 farklı söz siyasetinin, 2 farklı iktidar projesinin ve 2 farklı kültür stratejisinin sahnesi olduğuna dikkat çeker.

5 "Orgazm" ve "haz" konusunun sinema filmlerinin olduğu kadar popüler dergilerin de vazgeçilmez öğelerinden biri olduğu görülür. Örneğin; Erkekçe'nin Ocak 1981 sayısındaki Müjde Ar'lı kapağında işlenen konulardan biri: "Orgazmınızı Planlayın ve Mutlu Olun"dur.

Bir yandan baskı ve yasaklar, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kuşatıcı bir stratejiden söz edilir. 80'ler bir yandan ret, inkâr ve bastırma dönemiyken; diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemidir. (Gürbilek, 2011:8-9) Nurdan Gürbilek'e göre uzun yıllar baskı altında tutulan arzu artık patlama noktasına gelmiştir. Toplum yıllardır ertelemek zorunda kaldığı isteklerini nihayet ifade olanağını bulmuştur. Arzu tasarrufuna dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış gibidir. (Gürbilek, 2010:16) Yazar, arzu patlamasının bizde 80'lerde başlamış gibi anlaşılmasına da itiraz ederek Türkiye'de ilk pornografi patlamasının 1975-1980 arasında yaşanıyor oluşunu hatırlatır. 70'lerin arzu evreninde bir tarafta feragat vardır diğer tarafta bastırılanın geri dönüşü. (Gürbilek, 2010:19-21) Bu bakışla 80'li yıllarda "kadın filmi" algısıyla yapılan popüler denemelerdeki "kadın" vurgusu kadınların da gelip seyredebilecekleri ve kadınları (da) ilgilendiren filmler olarak da yorumlanabilir. 70'lerin ortalarından sonra sinema salonlarının neredeyse tamamen erkeklere ait mekanlar oluşu hatırlandığında 80'li yıllarda kadın seyirciyi (de) sinema salonlarına çağıran ve kadın fantazileri ile erkek fantazilerinin birlikte harmanlandığı bir noktada ilerleyen örnekler göze çarpar. 70'lerdeki seks filmleri furyasında yıldız ışığından mahrum edilmiş, "ulaşılabilir" ve "müsaite" kadın imajları ve çekici ve karizmatik olmayan erkekleri ile dolu afişleri düşünüldüğünde bir şeylerin değiştiği anlaşılır. 80'lerde medyadaki görünümleri itibarıyla kadınlar arzuyu deneyimlemekte, talep etmekte ve bu konuda geleneğe karşı gelmekte gibi sunulurlar. Ancak bu zeminini popüler feminizmden alan ve boşlukları ataerkil zihniyet ve haz kalıpları ile doldurulmuş bir özgür kadın yaratımıdır. 60'lı yılların melodramlarının süt koka anneliği ve haz yerine fedakarlığı salık veren filmsel metinleri yerini dönemin kültürel iklimine paralel olarak bireysel hazın önemli olduğu vurgusuyla ikircikli özgür modern kadın stereotiplerinin yer aldığı anlatılarına bırakmıştır. Buradaki ikircikli vurgusunun nedeni, dönemin filmsel metinlerinin ataerkil kodlarla ilerleyen eril dünyaları ve eril görsel hazı muhatap alan sinematografiyi terk etmemiş olmasındandır.

Ayrıca, 80'li yıllarda toplumsal cinsiyet ve temsil bağlamında kadınlara dair stereotiplerin cinsiyetçi yaklaşımın bir başka kanıtı olarak karşımızda olduğu açıktır. Kadınların temsilinde kapitalist sistemin değerleri (açgözlülük, hırs, heves, arzu ve maddiyata düşkünlük vb.) "bedenlenmiş" ve kadınlar dönemin sistem karşısında travma yaşayan "zavallı" erkeklerinin korkulu rüyası olmuşlardır. Popüler filmlerde yan karakter olduklarında bile buna benzeyen bir ima taşıyan halleriyle kadınlar, ısrarla tüketim kültürünün kalıplarının resmedildiği alan olur. Kadının bedensel kalıpların sinemada en uç noktalarda gezinmesinin de bir göstergesidir. Bu yanı ve tek taraflı bakış, toplumsal cinsiyet temelli erkek egemen sinema sektörünün yapısını da bize hatırlatır. Kadınların filmlerdeki varlıklarının itiraz edilmesi gereken olumsuz özelliklere sahip bir "stereotip repertuarı" hâline getirilmesi düşündürücüdür. Özellikle alt-orta sınıf kadın karakterlerin 80'li yıllarda üretilen filmlerde

-güldürülerde ağırlıklı olmak üzere- tüketim sever, tüketim kültürünün gerekliliklerine hemen uyum sağlayan hâlleri dikkat çeker. (Kirel, 2010a:18-19)

Gürbilek'in dönemle ilgili bir başka tespiti daha yapılacak yorumu zenginleştirecek niteliktedir. Yazar, 80'lerde "mahrem" kabul edilen birçok alanın ilk kez kamuoyunun gündemine girmesine dikkat çeker. Cinselliğin büyük bir ısrarla söze dökülmesi, cinsel eğilimlerin sınıflandırılması ve özel hayat denen alanın kamu meselesi hâline gelmesi yaşanan değişimlerdenidir. (Gürbilek, 2011:22) Özel hayatın seksenlerde "cinsellik patlaması" ile özgürleşme ve bireyselleşme söylemi içinde yer bulması ilginçtir. (Gürbilek, 2011:23) Hatta bir "özel hayat endüstrisi"nden söz etmek mümkündür. Öznelliğin alanı kitle iletişim araçları ile kuşatılır. Özel hayat gazetecileri, özel hayat romanları, özel hayat sineması, özel hayat şarkıları var olur. (Gürbilek, 2011:55) Yazar "özel hayat" filmlerini popüler kılanın bir ihtiyaca cevap vermesi olduğuna değinir. Sanki kamera ev içlerinde, özel mekânlarda ağır ağır dolaşırken seyircinin açlığı gideriliyordu. Film başarısını ev içlerini, özel ilişkileri seyirlik kılabilmesine, seyirciye estetize edilmiş özel hayatları "dikizleme" fırsatı veriyor olmasına borçludur. "80'lerin uhu"ndan söz edilecekse bunu "dikizleme" isteğinde, bunun yeni bir haz olarak tanımlanmasında, insanların buna kışkırtmasında, burada bir özgürlük vaadi bulunuyor olmasında aramak gerekir. (Gürbilek, 2011:66) Yazarın haklı yorumu daha da öteye götürülebilir.

80'li yıllarda "kadın filmi"⁷ kavramının da popüler sinemada kullanılmaya başlandığı görülür.⁸ 80'lerin başında yaşanan askerî darbeden sonra askerî iktidarın ve

6 2000'li yıllarda internetin etkisi ile özel hayatın teşhiri bir başka boyutta yaşanmaya başlanır. Webcam'ler, bloglar, Twitter, Instagram, Facebook gibi dijital paylaşım alanları ifşa, teşhir ve dikizleme duygusunu daha da çoğaltmışlardır. Gönüllü olarak kendini teşhir eden ve dikizlenmek için bekleyen "gerçek" insanlara dair imgeler anında paylaşılar ve erişilebilir olmuştur. Belki de bu yüzden 2000'li yıllarda özel hayatın seyretilmesi duygusunun dijital mecraa aktarıldığı ileri sürülebilir. Bu görsel alışkanlığın sinemaya geri dönüşü anlatısal boyutuyla ve sinematografiye etkisiyle tartışılmalıdır.

7 Mary Ann Doane, 1940'lardaki kadın filmlerine değinir. Kadın seyirciyi kurarken verili sinemaya ait gözetlemecilik, dikizcilik ve fetişizm gibi eril bağıllıklara dayandırılmasına vurgu yapar. Sinemada verili bakma sürecinin açık biçimde "erilleştirilmesi"ne dikkat çeken yazar, Hollywood anlatısının eril psikeyi kadın imgesiyle sunulan tehdide karşı savunmak adına tasarlandığından da söz eder (Doane, 1992:284). Mulvey, ataerkil kültürün erilliğin fazla değerleştirilmesinden kaynaklanan sosyal problemler için bir emniyet sübabı olarak domestik çatışmaya bilinçli olarak çevirdiğini belirtir (akt. Gledhill, 1992:10). 30'lar ve 40'larda Hollywood Stüdyo Sistemi'nde kadın filmleri büyük yer kaplar. Handel'e göre (1950) Hollywood'un son 20 yıllık özeri kadın seyircilerin çokluğu ile açıklanabilir. Stüdyolar toplumsal cinsiyete dayalı ayrımlarla film üretir. Kadınların neler istediklerini öğrenirler. Kadınlar, kadın oyuncular, ciddi dramaları, aşk hikâyelerini ve müzikalleri istemektedir. Daha da ötesi kadınlar "iyi karakter gelişimi" ve "insani çıkar öyküleri" istediklerini belirtmişlerdir (akt. Laplace, 1992:139).

8 80'li yıllarda kadınların filmlerin merkezinde yer alıyor gibi görünmesi üzerine Zeynep Çetin Erus, yeni gelişen kadın hareketlerinin ve bunlar karşısında Türk entelektüellerinin kafa karışıklığını ortaya koyması üzerinden Yavuz Turgul'un Fahriye Abla filmini irdeler (Bkz. Erus, 2011:80).

ona bağlı düzenlemelerin tüm çağrışımlarıyla kısıtlanan, gözetlenen ve baskı altına alınan toplumsallıkların söz konusu olduğu bir süreçte çeşitli travmaların yaşanması da kaçınılmazdır. Üniformalı eril gücün⁹ kendini kurtarıcı olarak ortaya koymasının ardından yaşanan travma, ekonomik liberalleşme politikalarıyla yaratılan bir başka travmayla katmerlenir. Bu noktada 80'leri tarif eden bir başka nokta da kapalı bir kutunun bilerek açılmasıdır. Mahremiyet ve özel alan medya kültürünün başat konusu olur. Bu açıdan belki de (çıplak) kadın bedeni kitlesel bir hezeyan ve sivil eril iktidarın boy gösterme alanı olarak ayaklar altına alınır. Sistem tarafından ezilen, gücünü ve özgürlüğünü yitiren sıradan insanın kendini ifade edebileceği tek güvenli alan özel hayat merkezinde şekilleniyor gibidir. Eril iktidarın özgürleşme vaa-diyle kendisine açtığı bir alan hâline gelmesi kadın filmleri kategorisini sorunlu bir kategori hâline getirir. Kadının ayakları üzerinde durmasını, cinsel özgürlüğünün farkına varıp bilinçli bir biçimde yoluna devam etmesini konu alan bu tür filmlerde bu arayışın "mutsuzluk" getiren bir yanı olduğunun vurgulanması tesadüf değildir.

Müjde Ar faktörü: Arzuyla oynamak

Müjde Ar, 80'li yılların tipik temsilcisi olan yıldızlarından biridir. Ar bir anlamıyla popüler sinemanın mantığına uygun bir biçimde popüler alanda döneminin kaygı, korku ve fantazilerini ortaya koyan ve aynı anda bertaraf eden –ya da ediyor-muş gibi görünen- ikircikli bir imge olarak kendinden önceki yıldızlara benzerliği ve benzersizliği bağlamında irdelenmeyi hak eden bir figürdür. Müjde Ar'ın yıldız imgesini oluşturan, pekiştiren ve tamamlayan öğeler arasında cinsellik, bedenini sergileme performansındaki tavır ve buna bağlı biçimde anlatılarda tekrarlayan tematik unsurlar önemlidir. Dönemin anılan kültürel iklimine uygun bir biçimde Ar, kadın bedeninin ve cinsel deneyimlerinin sinemasal sunumu düşünüldüğünde daha önce bastırılan, yok sayılan ya da ima ile geçirtilen cinsel boyuta dair özel anların canlandırdığı karakterler vasıtasıyla altının kalınca çizildiği, iyice açığa çıkarıldığı hatta neredeyse sadece cinsel deneyimleri boyutuna indirildiği bir imge bütününe dönüştürülür. Piyasa onu bu şekilde ister o da piyasanın isteklerini "müstehzi" bir biçimde yerine getirir. Oyunu kuralına göre oynar. İffet'te benzer bir duruma vurgu yapılır. İffet, Cemil'le ikinci kez karşılaştığında artık Demet olmuştur, değişmiştir. Cemil'in "Senin şeylerini gördük gazetelerde maşallah yani epey açılıp saçılmışsın" sözlerine soğukkanlılıkla "Ben de senin gibi bir kavganın içine girdim. Eee bilirsin aldığının karşılığını vereceksin" biçiminde ataerkiyle yaptığı pazarlığın bilincinde olduğunu belirterek ve "profesyonelliğe" vurgu yaparak yanıt verir.

Müjde Ar'ın yıldızlığı yükselişinde etken olan sürece dair toplumsal koşullarının yanı sıra medyanın yapısı ve onun kendi imgesiyle barışık hâli dikkat çeker. Ar'ın, Erkekçe, Kadınca, Bravo gibi dergilerdeki davetkâr imgeleri filmlerindeki varlığının bir uzantısı olarak gündelik yaşamda da yerini pekiştirir. Bu yolla Ar, hem filmlerinde hem de görsel medyada erkek arzusunun seslenmeyi seçen imgesiyle

yıldızlığını perçinler. Ar'ın canlandırdığı karakterler yardımıyla neredeyse sadece cinselliği ile/sayesinde var olabilen kadın imgelerini çoğaltmasıyla da kadınların toplumsal varoluşunu zedeleyen bir sınırdan asılı bırakan aşırı cinselleştirilmiş bir imge olarak değerlendirilmesi gerekir. Onun canlandırdığı karakterlerin özgürleştirici mi, yoksa cinsel sömürüye açık kadınlık hâllerinin görsel ve kültürel olarak sömürüldüğü bir imge bütünü mü olduğu tartışılması gereken tuzaklı bir sorudur. 80'li yılların değişen, liberalleşen dünyasında kadın bedeni fantazi, arzu, haz ve iktidarın kesiştiği bir pazarlık (y)alanına döner. Bu keskin dönüşün popüler imgeleri arasında bulunan Müjde Ar'ın bedeninin kıvrımları da bu dönemde en ufak detayına kadar gözler önüne eril bir bakışa seslenecek ve haz verecek tarzda serilirken özgürlükçü vaatlerle muhafazakâr değerlerin çatıştığı bir imge bütünü olarak Ar, yıldızsal varlığını sürdürür.

Türkiye ölçeğinde popüler sinemanın eril gelenekleri düşünüldüğünde Müjde Ar, filmlerinde gösterilme tercihi açısından bu sömürden en fazla nasibini alan (ya da buna izin veren?) sinemasal figürlerinden biridir. Diğer yandan aslında Ar, sinemasal varlığını ve kalıcılığını bu "görsel hastalığa" uygun oyunculuk performansı sergilemesine borçludur. Anlatısal anlamda onun bedeni sömürülen, aşırı cinsiyetlendirilmiş bir alandır. Hazzın en abartılı biçimiyle görünür olduğu bu alan, erilleştirilmiş gözlerin ve eril iktidarın baskın belirleyen olarak egemenliğindedir. Cinsellik ve iktidar kavramları eşliğinde değerlendirildiğinde arzulayan kadın imgesi bağlamında Ar, iki kere analiz edilmesi gereken tartışmalı bir figürdür. Acaba bu bağlamda Ar'ın oyunculuk performansıyla serbestçe gözler önüne serdiği bedeni, popüler sinemanın dikizci, eril gücü ve iktidarını onaylayan ve kadının cinsel özgürlüğünü olsa olsa parodileştirerek aktaran çatışmalı bir temsiller yumağına dönüşmez mi? Sadece Ar değil dönemin aynı çizgideki işlerinde yer alan diğer kadın oyuncular da eril bakışa hizmet eden bir kamera düzenlemesi ve bakış trafiği içinde kurgulandıkları için eril bir dünya içinde bedensel/cinsel özgürlüğünü "umutsuzca" bulmaya uğraşan "tartışmalı" birer kadın imgesine dönüşürler. En iyi niyetli filmde bile bu sorunlu yanların belirmesi anılan sinematografik düzenlemelerden kaynaklanır. Erkek seyirci ve seyircinin vekaleten edindiği eril gözün "meşru" bakışları altında kadın bedeni daha da çıplaklaşır ve abartılı bedensel hazlarla erkeklere keyif verecek eril bakış düzenlemeleriyle kadınlığa dair özel anlar "perdede" istismara açık bir biçimde sergilenir. Kadınlığa ve kadını hazza dair en özel anlar "herkesin gözü önünde" ve "dikizci" bir anlatıma uygun kamera kullanımı yardımıyla parçalara ayrılmış, erotize edilmiş beden kesitlerinden oluşan bir görsel dille aktarılır. Altın kural kendini hatırlatır! Öyleyse bu olsa olsa bütünü değil; parçaların hazzıdır! Aslında bu yolla kadının kendi bedenini görme biçimi de önceden belirlenmiş eril bakışa uygun standartlara göre şekillendirilmiş olmaz mı? Bir yandan bu görsel düzenleme devam ederken diğer yandan da filmsel anlatının geleneğe uymayan, sadece bedensel zevkiyle hareket eden, arzularının peşindeki kadınları ataerkiyle sınırlandırılacak ve sınırı geçenler cezalandırılacaklardır. Filmlerde özgürlükçü cinsellik arayışında olan kadını en hafifinden önüne geçilmez bir "mutsuzluk", "yalnızlık" ve "dışlanmışlık" halinin beklemesinin açıklamalarından biri de bu olsa gerektir.

9 Kültürel iklimi anlayabilmek için Teyzem (1986) filminde üvey baba olarak yaratılan asker karakterin sansüre takılması hatırlanabilir (Evren, 2010:90).

Arzu, Müjde Ar'ın popüler olduğu ilk performans sayılan Aşk-ı Memnu'dan (1974) beri peşini bırakmayan/imgesini tamamlayan en vazgeçilmez ögedir. Halit Refiğ'in yönettiği bu televizyon dizisinde Bihter karakteri ile başlayan popüler bir oyuncu olma serüveninde en başından beri "arzu"ları ile imtihan edilen kadın imgesi ile karşı karşıya kalırız. Müjde Ar'ın kendi ironik ifadesiyle¹⁰ filmlerinin çoğunda kendisine tecavüz ediliyor oluşu aslında hiç de rastlantısal bir anlatısal tercih değildir. Örneğin; Arabesk'teki abartılı kitlesel tecavüz vurgusu düşünüldüğünde arzu ve ikame özdeşleşme ile yıldıza, buradaki örnekte Müjde Ar'a tecavüz edilmesi¹¹ toplumsal bilinçaltının eril yanı ve bastırılan arzuların eril sınır belirtme niyetiyle gündeme getirilmesinden başka bir şey olarak yorumlanabilir mi?

Agah Özgüç'ün Türk Sineması'nda "On Kadın" çalışmasında oyuncunun asıl "işlevini"; "sinemaya seyirciyle birlikte, yaşamayan kadın tiplerine cinsellik kazandırması oldu" biçiminde yorumladığı görülür. Bu bağlamda Özgüç'e göre Müjde Ar aykırı ve gerçekçi kadın tipleriyle bir yol açar ve bu aşamada Türkan Şoray'ı da etkileyen elbette ki Müjde Ar'dır. Ar, akılcı bir yol izlemiş direnmiş, militanca savaş vermiş ve kazanmıştır. (Özgüç, 1988:119-120) Aslında burada tüm motive edici gücü Ar'a yüklemek doğru değildir. Sürecin koşullarının da bu imgelerde ısrar eden yıldızı kalıcılaştıracağı açıktır. Ar'ın yıldızsal varlığını 80'li yılların kültürel ortamının sonuçlarından biri olarak okumak daha yerindedir. Bu açıdan, Özgüç'ün Ar'ın sinemasal varlığını abartılı bir biçimde yorumladığı anlaşılır. Örneğin; "Deli Kan" adlı filmine ait bir sevişme sahnesinin tam sayfa fotoğrafı kullanılarak verilen bir resim altı yazısındaki; "Deli Kan'da cinsel anarşizmini ortaya koyduğu sahnelerden birinde Tarık Akan'la" ibaresi bunun kanıtıdır. (Özgüç, 1988:122) Burçak Evren'in kaleme aldığı Son Star, Müjde Ar (2010) adlı çalışma oyuncu hakkında yapılan son çalışmalardan biridir. Evren, Müjde Ar'ın sinemaya girdiği 70'li yıllarda televizyonun sinemanın yaşadığı krizin temel sebebi olduğunu hatırlatır. (Evren, 2010:16) Evren, Ar'ın "melek kadın", "şeytan kadın"ı aynı bedende birleştirip oynamasının toplumda tepki yerine olumlu tepkiler yarattığına dikkat çeker. (Evren, 2010:28) 1981 yılını Müjde Ar'ın sinemadaki ikinci dönemi olarak değerlendiren Evren, oyuncunun küçük bütçeli, dar kadrolu B tipi filmlerden iddialı filmlere ve usta yönetmenlere doğru attığı bu adımda cüretkarlığı ve fiziğiyle sinemadaki dönüşüm değişim isteklerine yanıt verdiğini belirtir. (Evren, 2010:52) Buraya Müjde Ar'ın 1983 yılında yapmış olduğu; "oynadığım filmleri üç-dört yıldan beri kendime çizdiğim bir politika gereği seçiyorum. Bu sene bu politikalar çerçevesinde daha somut adımlar atmaya çalışacağım" (akt. Evren, 2010:60) yorumunu da ekleyebiliriz.

Seçil Bükür'in "Film Ateşli Bir Sevişmeyle Bitmiyor" (2003) adlı çalışmasında değinildiği gibi, 60'lı yılların fenomeni olarak Türkan Şoray'ın canlandığı yüce

¹⁰ Müjde Ar bir televizyon programında bu durumu 80 filminden 60'ında bana tecavüz edildi sözleriyle belirtmiştir (Bkz. http://www.akilli.tv/video/80-Filmin-60'ında-IRZI-MA-gecildi_643214).

¹¹ Burada çifte bir vurgu yapılmak istenmiştir. Hem filmde canlandırılan karakterin adı Müjde Ar'dır hem de bu makale çerçevesinde incelenen yıldız imgesi Müjde Ar'dır.

gönüllü, ideal, ebedi bakire, saf, tertemiz bir melek vb. gibi özelliklere sahip karakterleri 80'lere gelindiğinde artık sonlanır. Şoray'ın cinsellik dolu, ilk erkeğine sadık, iyilik ve merhametle dolu kadın imajı 80'ler için "gerçekçi" değildir. (Bükür, 2003:175-176) Bükür'e göre Müjde Ar gerçekten özgür bir kadındır ve hayatın her alanında özgür olan Ar'ın, özgür kadını oynaması fazla güç değildir. (Bükür, 2003:179) Bu yorumun eşliğinde Türkan Şoray'ın da 80'li yıllarda canlandığı karakterlerin değiştiği hatırlanabilir. Aynı yıllarda Mine (1982)¹² ve Seni Kalbime Gömdüm (1982) gibi filmlerinde bedenini Müjde Ar kadar cesur sergilemese de cinsel tabuları yıkmak¹³ ve özgür cinselliğin gündeme getirildiği örneklerde Şoray'ın canlandığı karakterler de değişir. Bu neredeyse "zorunlu" değişimi yaşayan sadece Şoray da değildir. Dönemin piyasasındaki kalıcı olmaya çalışan kadın oyuncular da benzer bir değişimden geçmemişlerse de kısa bir süre içinde geçeceklerdir.

Yıldızların seyircileriyle kurduğu ilişkinin karmaşık yapısına dair Bükür'in izleyicinin genellikle filmde çok yıldızın özelliklerini seyretmeye gelir. (Bükür, 2003:161) yorumu dikkate alınmalıdır. Müjde Ar'ın sinemada kendi yıldız imgesi ile şaşırtmalı ve söyleşili bir hâli olduğu da iddia edilebilir. Örneğin; "Çirkinler de Sever (1981)" filminde canlandığı film artistinin adı da Müjde'dir. Daha önce söz edildiği gibi Arabesk'te canlandığı karakterin adı Müjde Ar'dır. Ar'ın yıldız olarak imgesinin nasıl oluştu(rul)duğunu yorumlayabilmek için gazetelerde haber olma nedenlerine, dergilerde¹⁴, reklamlarda, filmlerde nasıl temsil bulduğuna da bakabilmek gerekir. Müjde Ar'ın başlangıçtan itibaren "arzulan" kadın imgesiyle yola çıktığı anlaşılır. İsmi anıldığında hâlen hatırlanan Fuar Kolonyaları reklamındaki seksi hâli kolonyanın ve markanın çok ötesine geçmiştir. TRT'de yayınlanan

¹² Ünsal Oskay, Mine filminde Türkan Şoray'ın soyunarak yerli bir ikona kimliği giymesine dikkat çeker. Oskay, Şoray'ın bu yeni ikonahğının "ergilci" kültürün insancıl bir kültürle değiştirilmesi için gereken toplumsal değişimler açısından yararlı olacağını ileri sürer. Daralmış dünyanın kabuğunu çatlatmak için kararı Mine'nin vermesi önemlidir (Oskay, 2000:12-14).

¹³ Buraya bir soru eklemek gerekir. Müjde Ar, imge olarak bu kuralları yıkmak söz konusu olduğu kadın figürlerini mi canlandırır? Yoksa bu kurallarla/sınırlarla karşılaşan kadın figürlerini mi? Aceleci davranmadan Ar'ın filmlerinin söylemsel olarak incelenmesinden sonra bu kararı vermek daha doğrudur. Atıfkar muhafazakar sınırlar arasında dolaşan oyuncunun canlandığı karakterlerin filmin evreni tarafından olumlu bir biçimde resmedilip resmedilmediğine dikkat edilmelidir.

¹⁴ Örneğin; Erkekçe'nin 1981 Şubat sayısının kapağında üzerinde beyaz bir gecelik ile kameraya/okuyucuya değil; uzaklara bakan ve meraklı gözlerle ona bakmaları için izin veren hülyalı bir Ar vardır. Kapak, "İnanılmaz Fotoğraflarıyla Müjde Ar" başlığıyla içindeki cesur fotoğrafları da ima eder. Yine aynı derginin 1984 yılında yayınlanan Mart sayısında ise daha cüretkar, göğsünü, kalçalarını ve bacaklarını gözler önüne seren ve bu kez kameraya sırt ve aralık dudaklarıyla bakan bir Müjde Ar görürüz. Bir önce söz edilen derginin kapağında özel hayatında bir anda sergilenen yıldız, ikinci dergi kapağında seslendiği kitlenin isteklerini iyi bilen ve daha cömert bir yıldız görünümündedir.

bu reklam filminin Ar'ın şuh bakışları nedeniyle yayından kaldırıldığı oyuncunun kendisi tarafından vurgulanır.¹⁵

Popüler sinemada toplumsal kaygılar mı, yaratıcılar mı önemli?

"Popüler kültür sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır" (de Certeau).

Popüler sinemayı popüler kültüre ait olması bağlamında değerlendirdiğimizde popüler kültürün içinde varolduğu iddia edilen muhalif, egemenen yana ya da müzakereci yanların tartışılması kaçınılmazlaşır. Fiske, 3 temel kuramsal yaklaşımdan söz eder: Popüler kültürü bir iktidar modeline oturtmaksızın kutsayan yaklaşım, popüler kültürü bir iktidar modeline adanmaklı¹⁶ oturtan ve gerçek bir popüler kültürün var olmasını bütünüyle olanaksız hâle getiren yaklaşım ve en son olarak da popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören, egemenlik altına alma güçlerinin iktidarı kabul ederken daha çok bu güçlere direnmek, onlardan sıyrılmak ve onlarla baş etmek için kullanılan popüler taktikler üzerinde yoğunlaşan yaklaşımdır. (Fiske, 1999:32-33) Bu bağlamda karşımıza çok provakatif bir yorum daha çıkar; De Certeau "popüler kültür sistemin sağladıklarıyla idare etme sanatıdır." (akt. Fiske, 1999:38) yorumuyla iktidar ve popüler kültür arasındaki ilişki konusunda çok önemli bir uyarıda bulunur. Yine, Stuart Hall'un popüler kültür içinde kaçınılmaz olarak ikili bir içine katma ve direniş hareketi barındırdığı yorumu da hatırlanabilir. (akt. Fiske, 1999:41) Sistem ile ilişkisi bağlamında popüler kültürü Oskay, "bir boyutu ile sisteme bağlıken, bir diğer tarafı bizim sisteme başkaldırımı zı dile getirmek ister gibidir" biçiminde özetler. Yaşanan yanılsama bizim toplumsal realiteye uyumlanmamızı kolaylaştırır. (Oskay, 1998a:156-157)İçli dışlı olduğumuz popüler kültüre bu ilişkiyi yok sayarak tarafsız bir eleştiri mesafesinden bakmanın zorluğuna değinen Mutlu ise popüler kültürün ne tamamen tutucu ne de ilerici ne tamamen uyuturucu ne de özgürleşimci olduğunu iddia eder. Popüler kültür hâkim ve muhalif söylemlerin birbirleriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirlerini dönüştürdüğü bir alandır. (Mutlu, 2001:38)

Bu geniş perspektiften popüler sinema kavramına dönüldüğünde ideoloji, söylem ve temsilin önem kazandığı açıktır. Popüler sinemanın doğasını tarif ederken "kültür endüstrisi" kavramını kullanan Horkheimer ve Adorno'nun; "tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir." (Adorno, 2007:52-53) yorumunu kullanmaları iktidarın sinemada nasıl görünür olduğunu anlatır. Burada kullanılan "sermayenin iktidarı" ve "efendilerin iktidarı" kavramlarının popüler sinemanın hem ticari hem de estetik ve ideolojik boyutu ile birlikte düşünülmesi gerektiğini hatırlattığı için önemlidir. (Kirel, 2010:309) Eğer sinema, Adorno'nun deyişiyle kitleleri

¹⁵ Müjde Ar, NTV'de yayınlanan "Haydi Gel Bizimle Ol" programında, TRT'de gösterilmiş olan reklam filminin şuh bakışları yüzünden yasaklandığını belirtir (Bkz. <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=8241732>).

¹⁶ Vurgunun italikleştirilmesi gündelik dilde ve akademik dilde eril zihniyetin ve söylemin nasıl yerleştiğini gösterebilmek amacıyla bana aittir.

çekip çevirmek için kullanılan bir araç (akt. Hıdıroğlu, 2011:452) ise bu noktada sinemanın temsiller bağlamında doğru takip edilmesiyle bu "çekip çevirme"nin eril yanı ve iktidardan yana meşrulaştırıcı zemini çok daha net ortaya çıkacaktır.

Popüler sinemanın ideoloji ve temsil ile ilişkisini Politik Kamera'da 70'li ve 80'li yıllarda Hollywood filmleri üzerinden tartışan Ryan ve Kellner (1997) bir kültüre egemen olan temsillerin yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmadığını; toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine dair başka deyişle toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynadığını belirtir. (Ryan ve Kellner, 1997:38) Kellner, radyo, televizyon, film ve medya kültürüne ait diğer ürünlerin kimliklerimiz, kendilik duygumuz, kadın ya da erkek olmanın ne demek olduğu ile ilgili nosyonumuz, sınıf, etnisite, ırk ve cinsellikle ilgili duygumuz, genel anlamıyla "biz" ve "onlar"la ilgili görüşümüzle ilgili materyaller sağladığını hatırlatır. Medya imgelerinin dünya görüşümüzü, neyin iyi ya da kötü, olumlu ya da olumsuz, ahlaki ya da ahlak dışı olduğu ile ilgili değerlerimizi şekillendirmesinin yanı sıra kimin güçlü kimin güçsüz olduğunu kimin zor ya da şiddet kullanabileceğini kimin kullanamayacağını da gösterdiklerini vurgular. Yazara göre medya gösterileri (spectacle) güçlülerin nasıl güçlü olduğunu, güçsüzlerin de nasıl kendi yerlerinde kalacaklarını ya da baskılanacaklarını dramatize ederler ve meşrulaştırırlar. (Kellner, Cultural...) Kellner'a göre medya kültürü belli politik gruplar ve projelerin hegemonyasını inşa etmeye yardım eder. Popüler kültüre ait metinler, örneğin; devletçiliğin kötü, devletin deregülasyonunun ve serbest piyasanın iyi olduğu, ülkeyi korumanın yolunun yoğun militarizasyondan, saldırgan uluslararası politikadan geçtiği gibi noktaları düşündürmeye iten durumları doğallaştırırlar ve böylece hegemonik politik konumlara karşı rıza üretimine yardım ederler. (Kellner, 1996:59) Yazardan popüler filmler için kullandığı "ideoloji makinası" kavramı da ödünç alınabilir. Kellner, Top Gun filmi üzerinden yaptığı değerlendirmede bu gibi filmlerin ideoloji makinası olduğunu ve arzuyu belli ideolojik durumlar için seferber ettiğini ileri sürer. Böylelikle anlatıda bazı konumlar (örn. başarı, kazanma, romans) daha öncelikli hâle gelir. Bunun yanında diğer konumlar da (örn. vazgeçme, yenilme, kaybetme, takım oyuncusu olmama) negatif olarak sunulur. Anlatı, seyirciyi belli karakterlerle özdeşleşmeye iter ve onların belli şeyleri elde etmesini ister (örn. kızı sahip olmak, top gun olmak gibi). Anlatı, romantik çiftin ve askeri kahramanlığın üretilmesiyle sonlanır, ki bu da seyircinin doyurulmasını istediği arzudur. Filmde seyirci bu zaferleri iyi olarak deneyimlemek üzerine konumlandırılır ve kutsanan değerlerle ve davranışlarla özdeşleşir. Kellner burada bir başka noktayı daha tartışmaya açar. Bazı filmler farklı, ve çelişkili de olabilir. Hollywood filmlerinin çoğu ne "muhafazakâr" ne de "liberal"dir. Kimseyi kırmadan olası en çok seyirciyi çekebilmek için 2 şekilde birden hareket etmek isteyebilirler. Baskın bir biçimde muhafazakâr olan metinler özgürlükçü/liberal özellikler de taşıyabilirler ya da kendi muhafazakârlıklarının sinsice altını oyabilirler. Yazara göre her hâlukârda medya kültürüne ait ürünlerin anlamlarını ve mesajlarını anlayabilmek ve etkilerini ölçebilmek için kendine özgü toplumsal bağlamları içinde okumak gerekir. (Kellner, 1996:88)

Genel yorum itibarıyla popüler filmlerin nasıl "makbul" olunacağı/kalınacağı üzerinden dramatik yapısını kurduğu noktasından devam edilebilir. Popüler filmlerin doğası/özü içindeki "muteber"lik öğretisinde; toplumsal cinsiyet, ırk, din, sınıf vb. bağlamında da egemen olan tarafında yanlı bir tasarım söz konusudur. Bu açıdan da popüler sinemanın normlarla dolayısıyla "normal" olduğu kabul edilenle ve egemen ideolojiyle bağı her zaman akılda tutulmalıdır. Buradan yola çıkılarak popüler sinemada nasıl makbul erkek ve kadın olunacağı da toplumsal cinsiyeti belirleyen deneyim ve eylemler itibarıyla neyin nereye kadar yaşanacağı –kısacası sınırlar-, filmlerin içinde üretildiği/tüketildiği toplumsal dinamiklerin eşliğinde belirlenir. Aslında sinemanın eril yanının yaratılan kurmacayı nasıl sınırlandıracağı da bu belirlenimler eşliğinde daha en başından kararlaştırılmıştır. Bu anlamda popüler sinema yapma pratiği kendi içinde yaratıcılık ağırlıklı bir süreç olmaktan çok "meşru" formüller çerçevesinde öyküsünü seyircisini sıkmayacak biçimde anlatabilmekle ilintilendirilmelidir. Bunu yaparken bütünü oluşturan dramatik enstrümanların seçimindeki özgü(r/n)müş gibilik, ustalığın ya da profesyonelliğin bir göstergesidir. Ayrıca, "yaratıcı" bu formülü oluştururken tanıdıklık hissini de yaşatacak ve sonunda seyircisine "makbul" yurttaş olarak kalabilmesine "yarayacak" formülleri aktaracak (yeni) bir yapı kurmak zorundadır.

Popüler sinema eril, muhafazakâr normları meşrulaştırarak egemenden yana bir zihniyet inşa edici tavrının kaynağını "egemen" olanın diliyle konuşma konusundaki hassas reflekslerine ve becerisine borçludur. Bunlar sayesinde popüler sinemaya ait metinler çeşitli varyasyonlar eşliğinde değişir/dönüşümüş gibi görünürler. Metinler ne kadar değişirse değişsin yaşanan dünyanın "eril/ataerkil dinamikleri" değişmedikçe anlatılacak öykülerin alttan alta sürdürdüğü geleneksel, muhafazakâr ve bu yana ağırlık veren normatif içerik ve biçimleri değişmeyecektir. Metinlerin değişiyormuş gibi görünmelerindeki aldatıcı zeminin bir parça üzerine çıkıldığında temel savunular açısından metinlerden arta kalan asal düşüncenin çoğunlukla değişmediği kolayca fark edilebilir. Popüler sinemanın seyircisiyle kurduğu ilişkideki değişkenleri doğru okuyabilmek için seyircinin bu metinler karşısındaki tavrını da doğru okumak gerekir. Bunu yaparken sadece gişeyi baz almak yeterli değildir. Çoğu zaman popüler metinlerin dolaşımı gişe ile ölçülemeyecek denli karmaşık ve denetlenemez (ölçme anlamında) boyutlara ulaşabilir. Bazı popüler olan/kalan metinlerin üzerinden zaman geçmiş olmasına rağmen hâlen tüketilmesi süregiden kimi temel dramatik kalıcı bileşenlerinin özünde aranmalıdır. Eğer filmlerin üretildiği dönemler baz alınır, bu metinlerin sadece "güncel" seyircinin (beğenisıyla) oluştur(u)lduğu kabul edilirse, değişen seyircinin değişen yeni metinler oluşturabilmesi ve daha önce üretilen metinlere de sırt çevirmesi beklenirdi. Oysa kimi metinlerin zamanlar ötesindeki popüler varlığı olsa olsa bu denklemin kurulmasındaki dikkat eksikliğini gösterir. Çoğu zaman metinlerde asıl gözden geçirilmesi gereken ataerkil ya da eril zihniyetin devamlılığına dair örüntülerdir.

Popüler sinema seyircisi ile kurduğu ilişki üzerinden düşünüldüğünde dış dünya ve dış dünyaya ait gerçeklerin "dışarıda" bırakıldığını vaat eden yanılla

da tartışılmaya değer bir alandır. Çünkü bu vaade rağmen "dışarı" hiçbir zaman "dışarıda" kalmaz. Dışarı içeride hüküm sürer. Popüler sinema, meşrulaştırılan egemen değerlerden uzaklaşmanın mümkün olmadığı bu yer, diğer anlamda statükonun sağlamlaştırıldığı ve egemen değerlerin ve egemen ideolojinin yoluna hiç sarsılmadan devam ettiği bir üretim alanıdır. (Kirel, 2010:27) Bu bağlamda popüler kültür içinde gerçekleşen üretimlerin yorumlanmasında sistemi, iktidarı, iktidarın ve egemenlerin dayattığı temsil düzeneğini akıldan çıkarmak yapılacak yorumu sadece yaratıcılık kısıcına sıkıştırarak ve kültürel zeminden soyutlayıp boşlukta bırakacaktır. Hâl böyleyken toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil (görme/gösterme) alışkanlıklarının ve sistemin devamını sağlayan kültürel dinamiklerin popüler kültür ürünlerinde ve popüler sinemada etkin konumunu koruduğunu da ekleyerek popüler sinemanın eril yanını tartışmanın içine her zaman katmakta yarar vardır.

Popüler sinemanın alamet-i farikalarından biri: Eril sinematografi anlayışı

Popüler sinemayı tartışırken çoğu zaman belki de denklemin en yeri değişmez parçası olduğu, sorgulanmasına gerek kalmadan kabul edildiği için eril zihniyete dair görünümünün ve meşrulaştırmaların varlığı pek gündeme getirilmez. Popüler sinemanın eril yanı en çok, filmler yoluyla aktarılan, yeniden üretilen, meşrulaştırılan ve örnek olarak sunulan imgeler aracılığıyla kendini gösterir. Çok genel anlamıyla popüler filmlerdeki kadın karakterlere, kadın karakterlerden beklenen oyunculuk performansındaki beden kullanımına, çıplaklığa, filmin sonunun bağlandığı kapanma noktasında kadın karakterin konumuna bakıldığında eril zihniyet kalıplarına uygun temsiller kendini gösterecektir. Kadının güçlü olduğu nadir örneklerde ise bunun bir "tehlike" ve "sorun" olarak sunulması epey alışıldık bir başka yaklaşımdır. Bu nedenle içinde bulundurduğu temsil düzeneği açısından popüler sinema seyirci olarak kanıksadığımız imgelerle kadın ve erkek olmanın ne demek olduğuna dair "görsel reçeteler", yönergeler, modeller sunarak gündeme uyumlanmayı kolaylaştırır.

Bu anlamda Anneke Smelik'in "sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ile erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir." (Smelik, 2008:1) yorumuna katılmamak mümkün değildir. Popüler sinemanın özü gereği anılan cinsel farklılıklarla eril bakış üzerinden ve erkek egemen bir düşünsel yapı ve dünya tasavvuru içinden "aktardığı" göz önüne alınır; kadınlıkların, erkeklikler karşısında/erkekliklere göre şekillendirildiği cinsiyetçi bir mecra olarak popüler filmlere yeterince eleştirel bir titizlikle eğilmekle işe başlanmak zorundadır. Nilgün Abisel, erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmlerin kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığı ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyip önemli bir işlev görerek "kadın olma"nın anlamlarını ürettiğini belirtir. Bunu yaparken de Türkiye'deki ataerkil düzenin iktidar ilişkileri ve ideolojisinin

gereklere doğrultusunda kadın modelleri çizilmiştir. Ayrıca talebi arttırmak amacıyla kadın seyirciye yönelik "erkek bakışı"nın damgasını taşıyan çok sayıda film yapılmıştır. Melodramlarla kadına kendi yanında durulduğu yanlışlaması yaratan ağdalı bir acıma duygusuyla yaklaşmıştır (Abisel, 1994:126-127).

Popüler sinema kadın bedeninin örtük ya da açık bir biçimde haz veren bir nesne olarak tasarlanması üzerine yoğunlaşırken Laura Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (1975/1997) makalesine yolun düşürülmesi kaçınılmazdır. Makale bize sinemada ataerkil kültürün devamına ilişkin temel gö(st)erme "hastalık"ları ve anlatısal geleneklerini net bir biçimde hatırlattığı için vazgeçilmez ilk kaynaklardan biridir. Mulvey'nin popüler Hollywood filmleri üzerinden hareketle eril sinemasal dilin oluşumunu hem sinematografi hem de anlatısal kültürün biçimlenişini üzerinden aktarması popüler filmleri; eril iktidarın meşrulaştırılması, sinemada kadının konumunun değerlendirilmesi çerçevesinde yorumlamak açısından bakma/bakışla¹⁷ ilgili elimize geçerli "araç"lar sağladığı için merkeze alınmalıdır. Örneğin yazar Hollywood stiline büyük bir kısmıyla görsel hazın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklandığını ve ana akım filmlerin erotik olanı egemen ataerkil düzenin diline kodladığını (Mulvey, 1997:39) belirtirken çok önemli bir noktaya işaret etmiş olur. Bu bağlamda popüler sinemaya ait filmsel metinlerin ataerkil olana ait kodları meşrulaştırdıkları ve bu kodların sınırları dâhilinde dünyalarını kurduklarını göz ardı edemeyiz. Seyircisine ulaşmadaki başarısı ve etkinliği düşünüldüğünde popüler sinemanın tekrarladığı formüllere dayalı bir meşrulaştırma düzeneği içinde çalıştığı açıktır, bu da yaşanan hayatın neden değişmediğinin bir başka göstergesidir.

Mulvey, ana akım filmlerin sinema salonunun seyircileri dışarıdan ve birbirlerinden yalıtın mekânsal düzenlemesi gereğince voyoristik fantazi bağlamında değerlendirilmesi gerektiği konusunda bizi uyarır ve ekler: "İzleyicilerin sinemadaki durumlarının en aşikâr olanı, onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılmış hâlidir." (Mulvey, 1997:40) Hatırlanacağı üzere ister sinema salonunda izlensin ister diğer özel oynatıcılar yardımıyla kişisel alanlarda seyredilsin film boyunca seyircinin davet edildiği "dikizci" konum çoğunlukla baki kalır. Popüler sinemanın kullandığı sinemasal dil aracılığıyla bu duyguyu "doğru" yönlendirdiği ve seyircisini, film kahramanlarını rahatsız edilmeden gizlice izleyeceği bir bakış noktasına konumlandığı da doğrudur.

Mulvey'nin bize popüler sinemasal anlatıları anlamak açısından yardımcı olacak bir başka uyarısı ise cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmaktaki hazın etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüş olduğudur. Bu anlamda da yazarın vurguladığı üzere belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Bu bağlamda da geleneksel teşhirci roller içinde ka-

dınlar bakılasılık mesajını veren güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dişi görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilendir. (Mulvey, 1997:41) Mulvey'nin burada sözünü ettiği bakış sorunsalı hem karakterlerin birbirlerine bakışları hem de kameranın kullanımı dolayısıyla seyirciye aktarılan biçimiyle bakışın kontrol edilmesi olarak algılanabilir. Anne Friedberg'in yorumuna göre ise özdeşleşme meselesinin en sorunlu yanı, yıldızların ego ideali anlamında kurumsal yaptırımının aynı zamanda normatif figürler inşa etmek için çalışmasıdır. (akt. Stacey, 1991:146) Hollywood sinemasındaki yıldızların stereotipleri ile ilgilenen Molly Haskell'in Hollywood sinemasındaki kadın yıldızları, erkek egemen bir kültür içinde kadınsılığa dair tanımları kontrol eden ve sınırlayan stereotipleri bakımından tartışmayı (akt. Stacey, 1991:142) yeğlemesi de anlamlıdır. Bu bağlamda İffet filmine tekrar dönülürse hem öykünün eril dünyası hem de sinematografisinin eril mantığı üst üste bindiğinde ortaya biçim ve içerik olarak birbirini tamamlayan bir eril fantazi çıkar. Bir yanıyla arzu nesnesi erkeğin filmin sonunda cezalandırılmak amacıyla öldürüldüğü, yani ortadan kaldırıldığı düşünüldüğünde film, bir kadın intikamı filmi olarak yorumlanabilir. Ancak, tüm sayılan özellikler nedeniyle İffet, 80'li yılların eril kriz ortamı göz önüne alındığında eril korkuların, kaygıların resimlenmiş hali gibidir. Güçlü ve "femme fatale" bir kadının erkeği başka kadınlara da arzu duyduğu için öldürmesinden duyulan eril "korku"(!) Cemil'in İffet/Demet'in elinden öldürülmesi psikanaliz kavramlarıyla açıklanırsa kastrasyon fobisinin de yeniden gündeme getirilmesi olarak yorumlanabilir. Ne istediğini bilen güçlü ve güzel kadının varlığının erkekler için her zaman bir tehdit ve tehlike oluşturmaları popüler sinemanın vazgeçemediği bir temattir. Bu nedenle film, eril korku, kaygı ve fantazilerin merkezinde/eşliğinde ilerlediği için cinsiyetçidir. Benzer bir şekilde sinematografisi de bu anlamda erildir, eril karakterlerin kontrolünde ilerler. Filmin seyircisiyle kurduğu ilişkinin de filmin popülerliğinin devam edişinin de en temel açıklamalarından biri bu özelliği olsa gerektir.

Bu argümana kuramsal destek yine Mulvey'den gelecektir: "Erkek film fantazisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar. İzleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak, bu bakışı, bir seyirlik olan kadın tarafından temsil edilen diegesis dışı yönelimleri nötrleştirmek üzere perdenin öte yanına aktarır. Bu, filmi izleyicinin özdeşleşebileceği bir ana denetleyici figür etrafında kurma yoluyla devreye sokulan süreçler sayesinde mümkün olur. İzleyici erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir." (Mulvey, 1997:42-43) Bu anlamda eril iktidarın görsel düzenleme yardımıyla kadın seyirciye de vekâleten aktarıldığı göz önüne alınırsa, filmi izlerken bizi seyirci olarak yanılgıya düşürecek kimi tuzakların farkına varılabilir. Erkek kahramanla özdeşleşmenin gerçekleşeceği varsayılırsa da filmin sonunun yarattığı burukluğun nedeni İffet/Demet'in yaşadığı hayal kırıklığı ya da olası Yasa tarafından cezalandırılma ihtimali değil; Cemil'in "erkekliliğine" yaşama şansı vermeyen durum olabilir.

¹⁷ Mulvey filmde bakışın 3 farklı hâlini; filmleştirmeye (profilmic) yatkın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden seyircinin ve perde yanılmasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları olarak ayırır (Mulvey, 1997:4)

Cemil'in bedeni tüm eril cinsel çağrışımlarıyla birlikte yaranılır ve ortadan kalır¹⁸. Fallik bir nesne olan silah artık İffet/Demet'in elindedir. Bu kararlı hamleyle Cemil bile inanamaz! Çünkü Cemil arzulandıkça hayatta kalacağına emindir. Onu arzulayan bir kadının onu öldüremeyeceğini de bilir. Ama İffet'in atlattığı tüm badirelerden sonra geldiği nokta, duygudan çok akılla aşktan çok bedenle ve eril iktidarın ortadan kaldırılmasıyla ilintili gibi görülür. Mulvey'nin uyarısı dikkate alınırsa "Erkeklerle özdeşleşme aracılığıyla onun gücüne katılma yoluyla izleyici de dolaylı olarak kadına sahip olabilir." (Mulvey, 1997:43) Filmin karmaşa yaratan sonu, eril gözle ve filmdeki Cemil karakteri ile özdeşleşen seyircinin (toplumsal cinsiyetinden bağımsız) eril iktidardan pay alma hevesi yüzünden filmlerin seyircisi ile kurduğu ilişkiyi yorumlamak açısından zorlaşır. İffet/Demet'in ani hareketiyle bir daha merkezinde hareket edilemeyecek bir Cemil yaratılmış olur. Filmin dikizci görsel egemenliğinde ilerleyen cinsiyetçi dünyasında İffet/Demet'in (eril gözle) izlenmesinin bittiği nokta burasıdır. Dışarıda gündelik yaşamda değer değişimlerini zorunlu kılan kapitalizmin ekonomik ve sosyal tüm enstrümanlarıyla hüküm sürmesi eril krize yol açacak etkileri düşündürür. Eril krizin söz konusu olduğu dönemlerde toplumsal cinsiyete dair temsillerin gözden geçirilmesi daha anlamlıdır. Bu bağlamda film, popüler sinemanın şaşırtmadan ilerlediği kuldardan yoluna devam eden diğer örnekler gibi eril kriz dönemlerinde kadından korkulması gerektiği ve güzel ve akıllı kadına duyulan arzunun tehlikeli bir arzu olabileceği "bilgisi" noktasında seyirciye didaktik bir son sunar. Nasılsa merkezdeki eril bakışın ortadan kaldırılmasıyla artık kadının "izlenmeye değer" bir yanı da kalmamıştır!

Bitirirken popüler kültür ürünlerini, temsil ve ataerkil örüntüleri yeniden düşünmek

Popüler sinemaya ait ürünlerin kendi özgün toplumsal bağlamları içinde okunması gerektiği konusundaki haklı uyarıya kulak vererek İffet filmine göz atılırsa, filmin dışarıda yaşanan hayata kayıtsız kalmayan hâli dikkat çeker. Ama bu hal yine Kellner'in uyarısında olduğu gibi aynı zamanda seyircisini ürkütmeyi sevmeyen bir yaklaşım olarak yorumlanabilir. Filmde bir yandan ataerkil zihniyet ve mahalle baskısı ile birlikte bu 2 baskının şekillendirdiği özel/cinsel hayata dışarıdan bakan "eleştirel" bir yaklaşım seziyor gibi oluyorsa da kadın deneyimi, cinsiyetçi bir bakışla ve eril zihniyeti aklar biçimde sunulur. Diğer yandan açıkça "dışarıda"

¹⁸ Burada Cemil karakterini canlandıran Faruk Peker'in kapak olduğu Kadınca Dergisi'nden kısaca söz edilebilir. Derginin Ekim 1983 tarihli sayısında kapak olan Faruk Peker'in kovboy çizimleri, deri ceketi, fuları ve kot pantolonu ile kendinden emin bir biçimde kameraya/okuyucuya baktığı görülür. Aynı kapakta yer alan daha küçük fotoğrafında ise oyuncu altında kırmızı kısa şortuyla bir telefonun başında yere çıplak ve davetkâr biçimde uzanmış kameraya/okuyucuya bakar. Kapakta yer alan konu başlıkları da dönemin popüler kültüründeki bulanıklığı ve eril söylemi göstermesi açısından dikkat çekicidir: "Yeni Partilerimiz Kadınlar İçin Ne Düşünüyorlar?", "Sapına Kadar Dişi Misiniz?", "Faruk Peker'le Söyleşi", "Cinsel Tedavi Yöntemleri", "Erkekçe Sayfalar" ve "Bel ve Sırt Ağrıları".

hüküm süren kapitalizme karşı nasıl ayakta kalınacağı konusunda da seyirciye öğretici "dersler" verilmesi ihmal edilmez! Filmdeki eleştiriyormuş gibi görünen bakış, kapitalizmin ve kapitalizme ait değerlerin, reklam vs. gibi enstrümanlarla popülerleşerek gündelik yaşama görsel anlamda hızla yerleşmesiyle de ilgili olarak muğlak bir biçimde varlığını hissettirir. Filmde kadının bedenini değişim değeri yüksek bir meta olarak kullanıp güçlenmesi ve bu hamleyle bir "femme fatale"e dönüştürülmesi düşündürücüdür. Son planda bu "güç" arzusunun mutluluk getirmeyeceğini salık veren "muhafazakâr" kapanış biz seyirciye sınırlarımız hakkında bilgiler veren bir "had hudut bildirme"dir. Filme göre kadın ve erkek –ama daha çok kadın– ancak sınıf, güç ve cinsellik ile ilgili olarak haddini aşmayacak istekleri olursa mutlu olabilir. Kadının filmde tüm değişim çabasına rağmen sonunda yine duygu ile ilintilendirilecek¹⁹ bir alana çekilmesi ve duygularına yenilerek "katil" olması iktidarın karşısındaki tavrının didaktik yanını yeniden anımsatır. Finalde filmde karşımıza sıklıkla çıkan kadınlara ait olduğu varsayılan –bu da eril bir yaklaşımdır– nedensiz "histeri" görünümü ve "kendinden geçip ağlama" hâli göze çarpar. Güçlenmiş ama kendini öfkeyle hınçla arzuya "yaratan" eril iktidardan kurtulmuş kadının yapayalnız ve amaçsız kalışını gösteren son sahne, filmin anlatsal dünyasını kapitalizm, eril/iktidar, arzu ve cinsellik kavramları etrafında şekillendirilerek irdelememizin doğru olduğunu kanıtlar. Görüldüğü üzere filmde 80'li yıllarda gündemi ve günlük yaşamı meşgul eden tüm kavramlar, kaygılar ve fantaziler yerini bulur. Ama bu yer alış eleştirel bir bakışla değil; olanı muhafazakâr/eril ve iktidardan yana uyumlandırıcı nitelikte ele alan bir anlatıyla gerçekleşir. Bu bağlamda popüler sinema üretimi yaratıcılık sorunsalı üzerinden değil; bastırılanın ne olduğu üzerinden kavranacak bir metinler toplamı olarak yorumlandığında daha anlamlı hâle gelecektir. Bu çalışmada senarist olarak Yavuz Turgul'un ve yönetmen Kartal Tibet'in üzerinde yoğun olarak durulmadığı fark edilmiştir. Bunun bir nedeni Müjde Ar'ın yıldız imgesinin anlatı yapısını belirleyen ağırlıklı varlığıdır. Yıldız kavramı piyasa ile birlikte düşünüldüğünde yıldızların olası beklenti dalgaları üzerinde konjonktür içindeki hareketlenmelerle yükseldikleri ve zamanı geldiğinde değiştikleri ya da karaya vurdukları benzetmesiyle durum açıklanabilir. Bu anlamda yazar ve yönetmen üzerinde spesifik olarak durulmamış 2 isim de en baştan popüler sinemanın eril yüzünün ve popüler sinemaya ait geleneklerin devamı olarak düşünülmüştür.

Arzunun 80'li yıllarda kadın bedeninin en büyük ve neredeyse tek sorunu olduğunu düşündüren pek çok filmle karşımıza çıkıyor oluşu bize bir kez daha eril kaygıları ve popüler sinemanın vazgeçemediği eril fantazilerin aktarılmasını hatırla-

¹⁹ Kadın ve erkeğin ikilikler üzerinden tanımlanması sık rastlanır bir durumdur. Kadını bedenle, erkeği zihinle konumlandıran ikili zıtlığın yan anlamı dişillik bedenle bağlandıran olumsuz anlamları barındırmasıdır: "İkilikğin özül tarihsel bağlamı ne olursa olsun, eğer beden daima olumsuz terimse ve eğer kadın da bedense, o zaman kadınlar bilgidan uzaklaşır, Tanrı yolunda çıkaran, cinsel arzuya, şiddete ve saldırganlığa çeken, iradeyi başsansız kılan ve hatta öldüren gibi olumsuzluklar olurlar" (Bordo'dan akt. Lupton, 2002:162).

tır. Filmlerin öyküleri ne kadar kadın merkezli öykülermiş gibi görünseler de merkezde yer alan temel anlatısal olgunun eril arzusunun nesneleri ve dışındaki gerçek yaşamda sıradan insanın sistem tarafından sıkıştırılan, kırılıp/dökülen eril gücünün onarılması olduğunu düşünmemek elde değildir. İşin aslına bakılırsa eril zihniyetin popüler sinemayı etkisi altına alıyor oluşu ne yeni bir şeydir ne de şaşılası bir durumdur. Bu nedenle yanıtı daha sorunun sorulduğu ilk anda belli olan bir sorunun peşinde amacın; öyküler, yıldızlar ve imgeleri arasındaki ilişkiye seyirci ve içinde üretim yapılan dönemi de katarak bir yeniden okuma yapabilmek olduğu söylenebilir.

İffet, 80'li yılların nefes aldırmayan askeri/eril diktasının ardından gelen liberalleşme politikalarının gündelik yaşama etkilerini sistem eleştirisi yaparak değil; bu değişimin kadınların özgürleşme ve güçlenme aracı olarak bedenlerini değiş-tokuş değerini ataerkil olanı yok etme aracı olarak kullanmasının yaratacağı eril kaygıyı muhafazakâr bir anlatı biçiminde ele aldığı için eril, cinsiyetçi kodlarla bezeli bir film olarak okunabilir. 80'lerin toplumsal yerinden sökülüp almaya niyetli liberal iklimi kadını ve bedenini haz unsuru olarak imler. Güçlü kadın tehlikelidir. Çünkü güçlü kadın ataerkil bariyerleri delebilir ve ortadan kaldırabilir. Hatta iktidardan pay bile alabilir!

Filmde tecavüzün önemsiz bir olaymışçasına geçiştirilmesi erkeklerin cinsel cazibesini kullanan kadının karşısındaki aczlerinin ortaya koyulması üzerinde durulmalıdır. Tecavüzünün neredeyse arzusuyla başa çıkamayan bir "mağdur" gibi sergilenmesi ve sonunda öldürülmesinin de benzer bir ikircikli tonda bırakılması nedeniyle eril iktidar kavramı üzerinden yeniden düşünülmelidir. Filmde ne liberal sistem ne de eril ve cinsiyetçi toplumsal oluşumlar eleştirel bir niyetle ele alınır. Film aynı 80'lerin puslu ortamına benzer bir biçimde ikilikler, ikirciklilikler eşliğinde kadın bedeninin her fırsatta teşhir edildiği, kadınların komplocu, acımasız ve talepkâr varlıklar olarak kurgulandığı bir anlatı dünyası sunar. Kameranın kadın bedenini eril zevke hitap eder biçimde göstermeyi tercih eden yanı da öykülemenin cinsiyetçi yanının sağlaması olur.

Popüler kültür ürünlerinde unutturulanlar, hatırlananlar ve yok sayılanlar metni çözümlemeye yarayan ipuçlarıdır. Cemil'in mağdurluğu arzularında kilitlenir. Erişemediği kapitalin kendisine mezar olan mekânında (havuz) cansız bedeni salınırken ona acımamız istenmez mi? İffet'in güçlü olmayı ayakları üzerinde durmak için değil; kendisinden başka bir kadınla evlenmeyi seçen Cemil'den intikam almak için seçmesi bu uğurda bedenini "satmayı" kabul etmesi dönemin bir eleştirisi gibi görünse de eleştiriden çok sınırları geçmek istemenin ve hırsın mutsuzluk getireceği üzerine bir ders belletme mahiyetindedir.

80'li yılların tüketim kültürüne ait değerleri kutsayan gündelik yaşam pratiklerine paralel bir biçimde ilerleyen popüler sinema da yaşanan değişime uyumlanan talepkâr kadınlar ve bu rüzgarın etkisi altında kalan "zavallı" erkekler zemininde ilerleyen öykülerle meşrulaşır. Filmlerde yaratılan dünyada sınıf atlamak isteyen de arzularının peşinde koşan da zengin olmak isteyen de nedense "hep" kadınlardır!

Bu bağlamda İffet'te bizi şaşırtan birkaç nokta vardır. Örneğin; İffet'te her 2 ana karakterin de aynı değer değişimi karşısında yaşadığı "trajik" son çerçevesinde bir değerlendirme yapılabilir. İffet kadar Cemil de güçlü olmayı, sınıf atlamayı ve iktidar sahibi olmayı ister. Aslında öyküyü çıkmaza sokan önce Cemil'in tüm arzularını gerçekleştirme hırsıdır; arzuladığı kadına sahip olmak, zengin olmak, itibar sahibi olmak! Onun bu hırsları İffet'i değiştirmeye iter. İffet de aynı formüle göre hareket eder ve Cemil'in başaramadığını başanır. Ancak bu yorumdan filmin tüketim kültürünün dayattığı değişimler ve modernleşme kaygıları çerçevesinde şekillendiği zannedilmesin. Filmde yeni kapitalist değer sisteminin yarattığı deformasyonlar muhafazakâr bir biçimde gözler önüne serilir. Değişim karşısında uyumlanamayanın, güçlenemeyenin hayatta kalma şansı olmadığını göstererek güçlüden yana tavır koyulur. Turgul'un kültürel ve ekonomik değişim karşısında mağdur olan erkeklerin hikâyelerini anlatmayı sevdiği senaryosunu yazdığı ve yönettiği diğer filmler de göz önüne alındığında açıkça anlaşılır.

Öyleyse, İffet'in metni (sahiden) bir mücadele alanı mıdır? Filmin popüler bünyesinde değişmeyen egemenler yok mudur? Korkulan güzel ve güçlü kadın değil midir? Saf genç kız aldatılınca güçlü, oyunu kurallarına göre oynayan sert bir kadına dönüşür. Arzular "geçici olarak" bertaraf edilir. Film seyircide ve karakterlerde bir tamamlanmışlık duygusu yaratmayan bir sonla biter. Cemil ve İffet'in tensel kavuşması bir tamlik hissi yaratıyor gibi görünse de seyirci bunun bir "intikam" olduğunu bildiği için hem rahatlar hem de rahatsız edilir. Filmin özdeşleşme açısından metnine sinen huzursuzluk ve ahlaki kaygıların yarattığı durum filmin kapanışında yerini muhafazakar bir rahatlamaya bırakır. Bu anlamda metin bir mücadele alanı gibi görünse de kazananların tarafı baştan bellidir. Bu söylemsel mücadele, popüler mecrada muhafazakar ve eril söylemin kendini tekrar ederek sağlamlaştırmasıyla didaktik bir biçimde sonlandırılır. Özgürlük ve güç sahibi olmak kadına mutluluk getirecek bir kazanım değildir! Hele hele erkeklerden güzelliğini ve cinsel cazibesini kullanarak intikam almaya kalkan kadının sonu en iyi ihtimalle yalıtılmak, dışlanmak ve yalnızlıktır.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1994). "Popüler Yerli Filmlerde Kadının Kadına Sunuluşu: "Aşk Mabudesi", Türk Sineması Üzerine Yazılar (içinde), Ankara:İmge Yayınları, (125-181).

Adorno, W. Theodor (2007). Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi, Çev. Nihat Ülker, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul:İletişim Yayınları.

Belge, Murat (1995). "Yeni İnsan, Yeni İktidar", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 13, İstanbul:İletişim Yayınları, (826-830).

Boratav, Korkut (1995). "İktisat Politikaları:1980-1994", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 13, İstanbul:İletişim Yayınları (678-685).

Büker, Seçil (2003). "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor", *Kültür Fragmanları-Türkiye'de Gündelik Hayat*, Der. Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, İstanbul:Metis Yayınları, (159-182).

Doane, Mary Ann (1992). "The Woman's Film-The Possessions and Address", *Home Is Where the Heart Is-Studies in Melodrama and Woman's Film* (içinde), ed. by Christine Gledhill, England:BFI, (283-298).

Çakır, Serpil (1995). "Türkiye'de Feminizmin Dünü ve Bugünü", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 13, İstanbul:İletişim Yayınları, (750-756).

Çubukçu, Aydın (1995). "12 Eylül'ün Kültür Politikası ve Sonuçları", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 13, İstanbul:İletişim Yayınları, (838-840).

Erus, Zeynep Çetin (2011). "Güçlü Kadın Denemesi:Fahriye Abla", *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek* (içinde), Der. Ala Sivas Gülçur, İstanbul:Kırmızı Kedi Yayınları.

Evreni, Burçak (2010). *Son Star Müjde Ar*, Adana:Altın Koza Yayınları.

Fiske, John (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev. Süleyman İrvan, Ankara:Ark Yayınları.

Gledhill, Christine (1992). "The Melodramatic Field: An Investigation", *Home Is Where the Heart Is-Studies in Melodrama and Woman's Film* (içinde), ed. by Christine Gledhill, England:BFI.

Gürbilek, Nurdan (2010). *Kötü Çocuk Türk*, 3. Basım, İstanbul:Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2011). *Vitrinde Yaşamak*, 6. Basım, İstanbul:Metis Yayınları.

Hıdırhoğlu, İrfan (2011). "Frankfurt Okulu'nun Sinema Üzerine Düşüncelerinin Türkiye'de Alınlanması", *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*, Ed. Beybin Kejanlıoğlu, Ankara:De Ki Yayınları, (449-478).

Kandiyoti, Deniz (1988). "Bargaining with Patriarchy", *Gender and Society*, Vol. 2, No.3, Sep. (274-290).

Kellner, Douglas (1995). *Media Culture-Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and Postmodern*, USA:Routledge.

Kirel, Serpil (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Kozanoğlu, Can (1995). "80'lerde Gündelik Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 13, İstanbul:İletişim Yayınları, (596-600).

Laplace, Maria (1992). "Producing and Consuming the Woman's Film-Discursive Struggle in Now-Voyager", *Home Is Where the Heart Is-Studies in Melodrama and Woman's Film* (içinde), ed. by Christine Gledhill, England:BFI, (138-166).

Lupton, Deborah (2002). *Duygusal Yaşantı-SosyoKültürel Bir İnceleme*, Çev. Mustafa Cemal, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Mulvey, Laura (1975/1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev. Nilgün Abisel, 25. *Kare Dergisi*, Sayı:21, (38-46).

Mutlu, Erol (2001). "Popüler Kültürü Eleştirmek", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:15, Haziran-Temmuz, (9-39).

Oskay, Ünsal (1998a). "Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken...", *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları (151-157).

Oskay, Ünsal (1998b). "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine", *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, (237-272).

Oskay, Ünsal (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İstanbul:İnkılap Yayınları.

Özdemir, Omca (2010). "Tecavüzü Hegemonik Erkeklik Zemininde Kavramak", *Fe Dergi*, No.2, (75-90).

Özgüç, Agah. *Türk Filmleri Sözlüğü* (1974-1990), 2. Cilt, İstanbul:Sesam Yayınları.

Özgüç, Agah (1988). *Türk Sinemasında On Kadın*, İstanbul:Broy Yayınları.

Saraçgil, Ayşe (2005). *Bukalemun Erkek*, İstanbul:İletişim Yayınları.

Segal, Lynne (1992). *Ağır Çekim-Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*, Çev. Volkan Ersoy, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi-ve Ayna Çatladı*, Çev. Deniz Koç, İstanbul:Agora Yayınları.

Stacey, Jackie (2008). "Feminine Fascinations-Forms of Identification in Star-Audience Relations", *Stardom-Industry of Desire*, (Ed. by) Christine Gledhill, London:Routledge, (141-162).

İnternet Kaynağı

Kellner, Douglas. *Cultural Studies, Multiculturalism, and the Media Culture*, (<http://www.gseisucla.edu/faculty/kellner/>). (Erişim Tarihi: 23.01.2013).

Kirel, Serpil (2010a). "Ertem Eğilmez'in Namuslu Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak", *Kurgu Online International Journal of Communication Studies*, vol.2, June 2010, (<http://www.kurgu.anadolu.edu.tr>).

Diğer İnternet Kaynakları

<http://www.eksisozluk.com/show.asp?t=iffet> (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2013).

<http://www.youtube.com/watch?v=ymrp::3WzAYk> (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2013).

[http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ffet_\(dizi\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0ffet_(dizi)) (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2013).

<http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=8241732> (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2013).

http://www.akilli.tv/video/80-Filmin-60inda-IRZIMA-gecildi_643214 (Erişim Tarihi: 21 Şubat 2013).

Özgeçmişler

Barış DOSTER (Doç. Dr)

Kars'ta doğdu (1973). Kars Gazi İlkokulu'nu (1983), Kadıköy Anadolu Lisesi'ni (1990), İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nü bitirdi (1994). İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde, Türk siyasal yaşamı üzerine yazdığı tezle yüksek lisans, Atatürk'ün Kurtuluş Savaşı'nda izlediği dış politikayı incelediği çalışmayla doktora yaptı. 2011'de siyasi tarih alanında doçent oldu.

Üniversitede okurken gazeteciliğe başladı. Devrim ve Nokta dergilerinde, Cumhuriyet gazetesinde 15 yıl gazetecilik yaptı. Türk siyasal yaşamı, Türk dış politikası, uluslararası ilişkiler konularında çok sayıda haber, söyleşi, yazı dizisi hazırladı. Çeşitli dergi ve kitaplarda makaleleri yayınlandı, konferans ve seminerler verdi.

Üniversitelerde, askerliğini yaptığı Kara Harp Okulu'nda, Stratejik Araştırmalar Enstitüsü'nde (SAREN) Uluslararası İlişkiler, Türk Devrim Tarihi, Türk Dış Politikası, Siyaset Bilimi, Güvenlik Stratejileri, Bölgesel Bazlı Devletler Analizi, Kamuoyu Oluşturma Teknikleri, Habercilik, İhtisas Gazeteciliği, Diplomasi, Türkiye'nin Toplumsal Yapısı dersleri verdi. Hâlen Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesinde öğretim üyesidir.

Eserleri: Atatürk, Türk Dünyası ve Mazlum Milletler (2004), Kuşatma Altındaki Türkiye (2007), Türkiye ve Karanlık Savaş (2008), Orhan Koloğlu Kitabı: Bilimselden Medyatik'e Tarih (2009), Müfid Ekdal Kitabı: Tanıdığım İnsanlar, Yaşadığım Olaylar (2009), Soros, CFR ve Arap Ayaklanması (Orhan Koloğlu, Mehmet Ali Güller ve Haluk Hepkon'la birlikte, 2011).

Cüneyt AKALIN (Doç. Dr)

1945'te İstanbul'da doğdu. İlköğretimi Ankara'da tamamladıktan sonra girdiği Galatasaray Lisesinden 1965'te mezun oldu. AFS burslarından yararlanarak, öğrenimine bir yıl ABD'de devam etti.

1965'te girdiği Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinden 1969'da mezun oldu. Aynı yıl adı geçen fakültede asistan kaldı ve doktora çalışmasına başladı. İstanbul'da yayıncılığa, gazeteciliğe başladı. Hürriyet, Cumhuriyet, Aydınlık gazetelerinde muhabir, dış politika yazarı, araştırma sayfası editörü, spor editörü vb. olarak çalıştı. Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesinde başladığı doktora çalışmasına İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Siyaset Kürsüsünde devam etti. 1999'da İ. Ü. Bilim Jürisi önünde savunduğu "Uluslararası İlişkiler Ortamında 27 Mayıs Hareketi" adlı teziyle "siyaset bilimi-uluslararası ilişkiler doktoru" unvanını elde etti.