

“Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok” Filminde Fetişizm ve Erkeklik

Mikail BOZ*

Rifat BECERİKLİ**

Özet

Fetişizm bir kişinin cansız nesnelere ya da geleneksel olarak seksüel bir arzusunun nesnesi görülme- yen çeşitli beden parçalarına dönük haz elde etme amacıyla duyduğu ilgiden kaynaklanan bir sorundur. Her insana cinsel açıdan çekici gelen uzuvlar ve nesnelere olabilir. Fetişist kişi ise cinsel haz için mutlaka fetiş nesneye ya da vücudun belirli bölümüne ihtiyaç duymaktadır ve dikizcilik gibi farklı türden rahatsızlıklarla birleştiğinde kişinin ve çevresindekilerin yaşamını etkileyecek bir sapma olarak anlam kazanmaktadır.

Bu çalışmada son dönem Türk sinemasında fetişizm olgusunun önemli biçimde kendini gösterdiği bir eser olan Onur Ünlü'nün *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017) filmi incelenmiştir. Eser psikanalitik ve feminist film teorileri ve yöntemleriyle, fetişizm kavramı merkeze alınarak çözümlenmiştir. Sonuç olarak filmde erkek kahraman kendi içsel dünyasında ve hayatında denge kuramamaktadır. Onun iktidarını cinsel haz kaynağı olarak gördüğü fetiş nesne ve beden organları yoluyla engelli/savunmasız kadınlar üzerinde tahsis etmeye çalıştığı gözlenmiştir. Bu türden fetişist nesne yatırımları ile giderek sanrılarla bozulan gerçeklik algısının genel olarak aşınmaya yüz tutan eril iktidarın süreksizleşen yapısıyla ilişkili bir fenomen olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk sineması, fetişizm, erkeklik, *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok*, Onur Ünlü,

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521> / [0000-0001-6392-8330](https://orcid.org/0000-0001-6392-8330)

E-mail : bozmikail@gmail.com - rifat.becerikli@bozok.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.701175](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.701175)

Geliş Tarihi - *Received*: 09.03.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 20.05.2020

Fetishism and Masculinity in “Blind in Love”

Mikail BOZ*

Rifat BECERİKLİ**

Abstract

Fetishism is a problem in which a person has sexual urges associated with non-living objects or various body parts that are not seen traditionally as the object of a sexual desire. There may be limbs and objects that are sexually attractive to every person. The fetishist person necessarily needs the fetish object or part of the body for sexual pleasure, and when combined with different kinds of ailments such as peeping, it becomes a deviation that will affect the life of the person and those around them.

In this study, Onur Unlu’s Blind in Love (2017), which the phenomenon of fetishism is manifested in recent Turkish cinema, was examined. The work has been analyzed with psychoanalytic and feminist film theories and methods by taking the concept of fetishism into the center. As a result, in the movie, the protagonist cannot balance his inner world and life. It has been observed that he tries to allocate his power over disabled / vulnerable women through fetish objects and body organs, which he sees as a source of sexual pleasure. Perception of reality, which increasingly becomes delusional due to these kinds of fetishistic object of investments, is seen to be a phenomenon associated with the destabilizing structure of masculinity that is generally eroded.

Keywords: Turkish cinema, fetishism, masculinity, Blind in Love, Onur Unlu,

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0003-4276-1521> / [0000-0001-6392-8330](https://orcid.org/0000-0001-6392-8330)

E-mail : bozmikail@gmail.com - rifat.becerikli@bozok.edu.tr

DOI: [10.31122/sinefilozofi.701175](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.701175)

Geliş Tarihi - Received: 09.03.2020

Kabul Tarihi - Accepted: 20.05.2020

Giriş

Sinemanın rahatlatıcı/katharsis sağlayan ve bir açıdan dikizci özellikleri bu kitle iletişim aracının çok da nötr olmadığını, teknik bir gelişim yanında kültürel bir pratik olduğunu da göstermektedir. Sinemanın yaygınlaşmasıyla, psikanalizin önemli eserlerinin yirminci yüzyılın başında ortaya çıkması basit bir tesadüf sayılmaz. Freudyen “düş yorumlarının” seküler anlamları, bastırılmış arzuların ortaya konuş biçimleri, kişilik katman ve yapılanmaları ile kültüre katılım süreçleri arasındaki ilişkiler kişinin kendine bakışı kadar topluma ve doğaya bakışını da değiştirmiştir. Sinemada sunulan imgelerin art arda kurgulanması, kameranın her zaman bir “nesneye” yönelmesi, nesne bağlılığının ve nesnelere arası kurulan ilişkilerin “kişisel anlamın” kurucu unsuru olmasına yol açar. Karakterlerin psişik yapılanması ve bunların dönüşümü ve tüm anlatılara Aristoteles’ten bu yana atfedilen kathartik işlev sinema ve psikanalizi birbirine yaklaştırmaktadır. Bunun yanında psikanaliz insanlığın kültürel “ortak anlatısı” olarak bir anlatı modeli kurmaktadır. *Oidipus kompleksi* olarak da ifade edilen bu “anlatı”, belirli türde bir kaçınılmaz yazgı ve ceza olarak ortaya çıkmakla kalmaz, haz kaynağı ve arzu nesnesini, ondan kaçmanın zorluğunu, ele geçirildiğinde yüklenilmesi gereken cezayı da (*Oidipus’un gözlerini dağlamasını*), bir gereklilik ya da olumsal doğal bir sonuç olarak koymaktadır. O zaman sinema sadece bir anlatı değil, her bir anlatıda yer bulacak bir bakışı, bu bakışın ait olacağı bir özneyi, bu özneye ait bakışın yöneldiği nesnelere sistemini, özneye kurulacak empati ve sempatik özdeşimler yoluyla da haz ve *katharsisi* de sunmaktadır. Genel bir göstergeler sistemi olarak sinemada nesnelere üzerindeki “bakış”ın fetişist ve eril özelliğini Mulvey vurgulamıştır (1997). Bununla birlikte bu bakışın belirli filmlerdeki ortaya çıkış biçimini, varsa eril yapıyı ortaya çıkarmak gerekmektedir.

Türk sinemasında belirli karakterlerin çeşitli nesnelere kurduğu özel, nesneye bağımlı ilişkilerden söz etmek mümkün olsa da, bunun bir apaçıklık ve fetişist sunumu daha nadirdir. Türk sinema tarihinin daha ilk dönemlerinde filmlerde dikizcilik temelinde fetişist davranışlar belirmektedir. Özgüç bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Ahmet Fehim’in *Mürebbiye* (1919) filminin bir sahnesinde, Fransız hizmetçi Anjel’i bir delikanlı otel odasının anahtar deliğinden izler. Yine *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filminde belli belirsiz de olsa bir anahtar deliği fetişizmi görülmektedir. Bican Efendi, anahtar deliğinden salonda göbek atan çengileri dikizler. Muhsin Ertuğrul döneminde de bu eğilimlere rastlanır” (Özgüç, 1988: 92). 1950’li yıllardan sonra ana akım Yeşilçam filmleri içinde öncü yönetmenlerin eserlerinde fetişizm olgusuna nadir de olsa rastlanmaktadır. Halit Refiğ’in *Şehrazat* (1964) filmi de fetişizme dayalı ilginç bir yapımdır. *Şehrazat*, erkeğini yiyen bir örümcektir; kurbanı olan erkeklerle, yüzündeki siyah örümcek maskeyi çıkarmadan sevişir (Özgüç, 1988: 94, 30). Erksan’ın *Suçlular Aramızda* (1964) filminde fetişist bir unsur olarak jartiyer kullanılmaktadır (Bilge, 2011). Bu filmlerin ortak noktası başrol kadın oyuncunun Leyla Sayar olmasıdır. Sayar, Atif Yılmaz’ın, Halit Refiğ’in ve Metin Erksan’ın cinsel çeşitlemelerini içeren erotik denemelerinin fetişidir (Özgüç, 2008: 112). Ayrıca *Sevmek Zamanı*’nda (1965) olduğu gibi imgeye, surete, yarı kastrasyona uğramış bir geri çekilme ile bağlanma örnekleri de vardır. Erotik Türk sineması örnekleri olarak kabaca 1970’li yılların ikinci yarısındaki kimi filmlerde, özellikle bir fantazyaya aracı olarak fetiş unsurlara yer verildiği görülmektedir. “70’li yılların seks furyası teşhircilikle beslendiğinden, türle ilgilenen seyirciyi pasif bir dikizci konumuna getirdiği gibi cinsel ilişkileri yalnızca ve yalnızca maçoçluk ve teslimiyet açısından basitlik içinde ele almıştır” (Scognamillo & Demirhan, 2002: 233). Fantastik Türk filmleri ya da süper kahramanlı Türk filmlerinde de erotik unsurlarla iç içe geçmiş fetiş olguların varlığı bulunmaktadır. Örnek olarak *Demir Pençe: Korsan Adam* (1969) ve *Demir Pençe: Casuslar Savaşı* (1969) ile *Çılgın Kız ve 3 Süper Adam* (1973) filmlerinde kadın karakterler fetiş halleriyle erkeğe yönelik tehditkâr bir görünüm sunmaktadır (Demirhan, 2009). 1972 yılında *Dişi Akrep* filminde deri fetiş giysileri ile mini etekli bir süper kahraman yer almaktadır (Scognamillo & Demirhan, 2010: 190). İlerleyen dönemde ise özellikle 1980’li yıllardaki genel ifade ile “kadın filmleri”nde fetişist unsurlar ortaya çıkmaktadır. Özgüç, Başar Sabuncu’nun *Asılacak Kadın* (1986), Şerif Gören’in *Gizli Duygular* (1984), Atif Yılmaz’ın *Delikan* (1982) ve *Adı Vasfiye* (1985), Erdoğan Tokatlı’nın *Fidan* (1984), Ömer Kavur’un *Göl*

(1983) filmlerinde çeşitli fetiş unsurların kullanıldığını belirtmektedir (1988: 95). Öte yandan adı geçen filmlerde fetişizm olgusu ya da fetiş unsurlar öykünün bir kısmında vurgulanan ve anlatının tümüne hâkim olmayan yapıdadır. Bu bağlamda Türk sineması ve fetişizm konusunu fetişist nesne farkındalığı ve bu farkındalığın kendisini belirli bir yineleme ile sunumu bağlamında ele alacak, Türk sinemasındaki fetişizm olgusunu çok yönlü olarak ortaya çıkaracak çalışmalara da ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bir filmde fetişist doğanın apaçıklığını göstermek için, fetişist imgeler, bu imgelerin özgül haz doyurucu işlevleri, bu işlevlerin belirli bir (yarı) bilinçlilik tarzında sunumu gerekli görünmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada ele alınan Onur Ünlü'nün *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* (2017) filminin analizi Türk sineması ve fetişizm konusunu ele almada önemli bir olanak sunmaktadır. Filmde fetişist nesne yatırımları açık biçimde görülmektedir. Anlatı, bu nesne bağımlılığını psikanalitik ve feminist çözümlemeye imkân sunacak bir anne-baba-oğul üçgeni içerisinde anlamlandırmaya imkân tanıyacak yapıda sunulmaktadır.

Amaç, Yöntem ve Çalışma Evreni

Bu çalışmada Türk sinemasında çok fazla araştırılmamış olan fetişizm konusunu incelemek için amaca dönük örneklem yöntemi kullanılmıştır. Bu çerçevede son dönem Türk filmleri araştırılmış ve fetişizm olgusunu en baskın şekilde anlattığına yansıtıldığı düşünülen *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok* örneklem olarak seçilmiştir. Bu çalışmanın amacı, ilgili filmde fetişizm konusunun nasıl ele alındığı, fetişlere ne türden anlamlar yüklendiği ve ana karakterin nasıl betimlenip diğer insanlarla nasıl bir ilişki içerisinde gösterildiğinin anlaşılmasıdır. Onur Ünlü bir röportajında kendisine sinemayı hakikatle buluşturma görevi biçmekte, sinemanın orta sınıf tarafından esir alındığını söyleyip “Demokratik Dramaturji” vizyonu sunmaya hazırlandığını belirtmekte ve hakikati sinemayla bir araya getirmeyi, bunu hakikatin “bilinç dışına” ulaştırarak da yapmayı düşünmektedir (Ögetürk ve Şen, 2018). Dolayısıyla filmdeki görüngülerin böyle bir bakış konusunda nasıl bir imkân sunduğunu anlamak mümkün olmaktadır. İlgili film bu perspektifle fetişizm ve travmatik aile ilişkilerini anlamak amacıyla psikanalizin kavramları yardımıyla, feminist film eleştirisi yöntemi kullanılarak incelenecektir. Bununla birlikte filmin analizine geçmeden önce kuramsal bir altyapı sağlanması amacıyla, fetişizm olgusu ve psikanalizin kavramları yoluyla feminist bir film eleştirisinin sinemada kullanımı konusunda bilgi vermek gerekmektedir.

Çalışmada daha önceden hazırlanmış ve ön varsayım olarak filmde gözlemlenmesi beklenen unsurlar için bir soru çizelgesi/yönerge hazırlanmıştır. Yönerge bağlamında filmin anlattığına şu sorulara yanıt aranacaktır:

- Sinemanın fetişizm ile ilişkisinin boyutları nelerdir?
- Çocukluk süreci ve ödipal kompleks ile fetişizm arasında ne tür bir ilişki vardır?
- Bakış ve fetişizm arasındaki ilişkinin niteliği nasıl oluşur?
- Fetişizm ve iktidar/iktidarsızlık arasındaki görünür/görünmez kodlar nelerdir?
- Bu çerçevede ilgili filmde fetişler nelerdir ve fetişist nesne yatırımlarının hangi türden amaçları bulunmaktadır?

Fetişizm Kavramına Genel Bakış ve Dikizcilik

Fetişizm kelimesi, saplantılı bir büyülenmeye gönderimde bulunan Portekizce “feitico” kelimesinden türetilmiştir. Buna göre fetişistler sıklıkla bazı cansız nesnelere ya da geleneksel

olarak cinsellik atfedilmeyen çeşitli organlara özel cinsel anlamlar yükleyen, bundan büyülenmişçesine doyum sağlayan kişilerdir (Fetishistic Disorder, 2020). Fetişizm ya da fetiş nesnelere hakkında ilk çalışmaları yapmamasına karşın Freud'un fetişizm hakkındaki görüşleri psikanalitik yaklaşım bağlamında önem arz etmektedir. Freud fetiş nesneyi ortaya çıkarırken psikolojik rahatsızlık sonucu kendisine tedavi için gelen bir hastadan yola çıkmıştır. Buna göre küçük yaşta, kendinden büyük bir kızın dişi cinsel organı ile tanışan erkek çocuk, vücudundaki farklılığı duyumsar. Zaman içinde dişilerde bulamadığı penis için onun yerine geçen "fetiş/fetişler" oluşturur. Böyle yapmakla gerçekliği reddeder ama kendi penisini kurtarır (Freud, 2013: 443). Freud'un, küçük çocuğun "annesinin penise sahip olduğu" fantezisine dair iddiasının kaynaklarından biri Leonardo da Vinci'nin çocukluğudur:

Freud, Leonardo'nun bebekliğinde bir gün beşiğindeyken büyük bir kuğun kuyruğunun ağzına girdiğini hatırladığını okur. Freud, bir çeviriden tekrar çevirisi yapılmış bir metne dayanarak çocuklukla ilgili bu fantezinin mitolojiyle ilişkisini araştırır. Mısır mitolojisine ait resimlerde ana tanrıça Mut'un hem memeleri hem de penisi vardır bu açıdan Freud erkek çocuğun doğal olarak kadınların da kendisi gibi penise sahip olacağını zannettiğini söyler. Bu çeviride bir yanlış yapılmıştır uçurtma anlamına gelen "nibio" kelimesi akbaba olarak çevrilmiştir (Gabbard & Gabbard, 2001: 439).

Freud biri kendi hastası diğeri de yanlış bir çeviriye dayalı yaptığı yorum ile fetişizmin kaynağını, erkek çocuğun annede bulunmayan penis ile kurduğu ilişkiye dayandırmaktadır. Bu bağlamda Freud fetişizmin temel nedenini kastrasyon/hadım/iğdiş edilme korkusu ile açıklamaktadır (Freud, 2013). Snowden'e göre fallik aşamanın zirvesinde erkek çocuklar annelerine âşık olurlar. Çocuk annesi ile yatağa gitmek ister ya da onunla evleneceğini söyler; anne bedenini çok merak eder. Babasını ise bu arzusunun karşı bir engel olarak görüp ondan kurtulmak ve öldürmek ister. Babanın belirgin bir şekilde büyük olması ise onda iğdiş edilme ve cezalandırılma korkusu yaratır. Babadan duyulan bu korku sonunda çocuk, cinsel nesne olarak annesini görmeyi terk etmeye yönelir. Çocuk potansiyel olarak saldırgan baba ile özdeşleşmeye ve anneden başka cinsel partnerler bulmaya başlar (Snowden, 2011: 120). Dolayısıyla Oidipus kompleksi¹, ebeveynlerin cinselleştirilmeleriyle başlayıp onların cinsellikten arındırılmalarıyla biten bir süreç olarak anlam kazanmaktadır (Nasio, 2012: 20). Fetiş, kadının hadım etme ihtimaline ilişkin kanıtların imha edilmesi niyetiyle yaratılmıştır, böylece hadım etme korkusu önlenmektedir (Freud, 2013: 443). Diğer bir ifade ile Freud fetiş erkek tarafından oluşturulan fallik bir ikame olarak tanımlanmaktadır (Kocela, 2010: 8). Fetiş nesne erkeğin zihninde aslında penisin yerine geçmektedir (Freud, 2016: 368). Böylece kişi özellikle de erkekler, hadım edilme tehdidini bertaraf ederek "normal" bir ruhsal evren kurabilir. Diğer yandan Freud "...bunun rastgele bir penisin değil, ilk çocuklukta son derece önemli olan ama daha sonra kaybedilen özel bir penisin ikamesi olduğunu" ekler. Bu bağlamda "fetiş, oğlan çocuğunun kadında (annesinde) olduğuna inandığı ve vazgeçmek istemediği penisin bir ikamesidir" (Freud, 2016: 368). Bu süreç çocukluktan itibaren fetişistin ruhsal evreninde yaşanmaya devam eder. Williamson erkekler için fetişizm olmadan hadım kaygısını bastırmanın bir yolu olmadığını vurgular (1996: 25). Diğer bir ifade ile fetişist nesne hadım edilen cinsel organın yerine geçtiğinden, en azından içsel dünyasında kişi, hadım edilme riskine karşı alternatif oluşturur.

Fetişist nesne yatırımları kişinin ruhsal dünyasında bir bölünme, ayrılma ya da yarılmayı da beraberinde getirir. Fetiş, çocuğun zihninde birbiriyle uyum olmayan iki iddiayı içerir: "kadının hâlâ penisi var" ve "babam kadını kısırlaştırdı" (Freud, 2016: 373). İnsan ruhsal dünyasında çatışmayı sonlandırmayı amaçlar. Freud bu süreci şöyle ifade etmektedir

Şimdi ya gerçek tehlikeyi kabul etmeye, ona izin vermeye ve içgüdüsel istemden vazgeçmeye

¹ Sophokles'in Kral Oidipus'u (Sophokles, 1992) belirli türde bir yazgıdan kaçınmayı da ifade etmektedir. Kehanetin açıklanması ve dehşet vericiliği karşısında evden uzağa ölüme gönderilen Oidipus, tam da kehanette belirtildiği gibi babasını öldürür, annesi ile evlenir ve bu günah karşılığında da gözlerini kör eder.

ya da gerçekliği reddetmeye ve doyumunu sürdürebilmek için kendisini korkacak hiçbir şey olmadığına inandırmaya karar vermelidir. Dolayısıyla içgüdünün istemiyle gerçekliğin kısıtlanması arasında bir çatışma vardır. Ama aslında çocuk iki yolu da seçmez ya da daha doğrusu, aynı şey anlamına gelen, eşzamanlı olarak ikisini de seçer. Çatışmaya her ikisi de geçerli ve etkin olan iki zıt tepkiyle yanıt verir (2013: 441).

Diğer yandan “çocuğun kadını gözledikten sonra kadının penisi olduğu inancını aynen koruduğu doğru değildir. Bu inancı hem korumuş, hem de terk etmiştir” (Freud, 2016: 369). Bu açıdan aynı anda iki farklı düşüncenin kabul edildiği zihinsel bir süreç yaşanır. Çatışmaya verilen bu iki zıt tepki ego’nun bölünmesinin merkezidir (Freud, 2013: 442). Freud fetişist kişilerin düşüncesinin “öyle olmadığını biliyorum, ama yine de (inanıyorum)” (“*I know very well, but nonetheless...*”) şeklinde formüle etmektedir (Freccero, 1999: 154).

İnsanların neden fetiş nesnelere ya da insan uzuvları ile cinsel temelli ilişkiyi tercih ettiği üzerine farklı yaklaşımlar da bulunmaktadır. Freud açısından ruhsal süreçlerin haz ilkesi etrafında yönlendirildiği temel ön kabullerden birisidir (Freud, 2011: 23). Bu açıdan fetişist faaliyetin neden seçildiğiyle ilgili olarak onun normal cinsel aktiviteden daha fazla haz ürettiği söylenebilir (Weismann, 1957). Diğer yandan kişinin rahatsız edilmeden cinsel zevkini kendi iç kurallarına göre yaşaması da vurgulanmaktadır (Evans, 1996: 71-72). Fetişin verdiği cinsel haz ve nesnelere gizli anlamı başkaları tarafından bilinmemekte, böylece diğer nesnelere oranla kolay temin edilmektedir (Kocela, 2010: 9). Evans’a göre masturbasyonun cezalandırılması tehdidi çocukta kimsenin bilmediği bir nesne ile arasında cinsel haz alışverişi kurma durumuna neden olabilmektedir (1996: 64). Diğer yandan haz/uyarılma temelinde insan uzvu dışındaki canlı olmayan nesnelere de fetiş olabilir (Twohig & Furnham, 1998: 267). Bu açıdan genel olarak iç çamaşırları fetişizm unsurları olarak öne çıkmaktadır. Metz bu durumu çocuğun ilk bakışta, korkutucu yokluğun bulunduğu cinsel organın hemen yakınında olan giysileri ya da iç çamaşırlarını fetişleştirmeye yakın olduğunu söyleyerek açıklamaktadır (1985: 86). Freud da çok sık bir fetiş olarak seçilen iç çamaşırlarını, kadının hala fallik olarak kabul edilebileceği son an olan soyunma anına dayandığını belirtmektedir (2016: 371).

Mulvey’e göre fetiş sıklıkla bakışı üzerine çekmektedir. Bu bağlamda fetiş ile dikizcilik arasında bir ilişki düşünülebilir. Fetiş, kişinin fetiş nesnesi ile sürekli göz teması kurması esasına dayanır. Fetişist gözlerini, fetişin baştan çıkarıcı etkisi için sabit tutmak zorundadır (1993: 12). Bu açıdan dikizciliği açıklamaya yönelik psikanalitik yaklaşımlar mevcuttur. Psikanalitik görüşe göre cinsel davranışlar üzerindeki kontrol eksikliği dikizciliğin temel dinamiklerindedir. Genel olarak, dikizcilik, dikizlendiğinden haberdar olmayan bir insanı, çıplak, nahoş bir durumda ya da seks yaparken gizlice izleme ve bundan haz alma olarak tanımlanabilir (Rye & Meaney, 2007: 48). Diğer yandan dikizcilik, kişilerin seks yapmalarını gözlemlenme olarak da belirtilmektedir (Twohig & Furnham, 1998: 268). Bu bağlamda dikizcilik cinsel haz temelinde değerlendirilecek bir davranış biçimidir. Yalom ise çocukluk çağındaki cinsel merakın dikizcilikte önemli olduğunu vurgular. Dikizcilik, kısmen geçmişte bastırılmış ve şimdi açıkça ortaya çıkmış olan kadın cinsel organını ve cinsel eylemi görmek için çocukça arzusunun doğrudan yerine getirilmesidir (Yalom, 1960: 110).

Feminist Film Eleştirisi – Psikanalitik Film Eleştirisi ve Fetişizm İlişkisi

Feminist film eleştirisi temel olarak, filmlerin ataerkil ideolojinin devamını sağlayan anlamlandırma kalıplarından türediği varsayımını içermektedir. Dolayısıyla bu eleştiri yöntemi ataerkil ideolojinin filmlerde nasıl üretildiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde çeşitli toplumsal cinsiyet temsillerinin nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Diğer yandan feminist eleştirmenler sadece görünür olan üst katmandaki anlatı ile ilgilenmezler. Feminist eleştirmenler sinema perdesinde yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin,

arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir (Özden, 2004: 193-194). Bu açıdan hem yönetmen hem de karakter olarak özellikle erkeklerin içsel dünyalarında oluşturdukları fetiş nesnelere (çoğu kadın ya da kadınlar ile doğrudan bağlantılıdır) anlamları da ortaya çıkarılmalıdır. Feminist film teorisi, sinemanın en mükemmel fetişist nesnesinin, kadın imajında olduğunu savunur (Mulvey, 1993: 12). Bu bağlamda filmde kadınların fetişizm bağlantılı olarak sunumlarını ele almak gerekmektedir.

Smelik fetişizmin klasik sinemada kullanımının eril bakış ve haz doyumunu ilintili olduğunu vurgulamaktadır. Böylece kadın fetiş haline getirilerek dikkat kadının "eksikliği"nden uzaklaştırılır ve o tehlikeli bir kişilikten hayran olunması, kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürülür. Bu durumda kadın fallik norm dışında temsil edilememektedir (2014: 6). Sinemadaki temel fetişist işlemler ise, ilk önce görsel alanın merkezini veya ön planını işgal eder; seyircinin (özellikle de erkek seyircinin) dikkatini çeker; örneğin bir kadın bedeninin görüntüleri yüz, dudak, bacak vb. olabilir. Diğer bir ifade ile film yıldızının (kadın) bedensel varlığının - duruşu, jestleri, yüz ifadeleri ve sesi - fetişizm stratejisinin karakteristiği olarak seyirci üzerinde psikolojik etkisi vardır (Kaplan, 2006: 52-53). Seyirci, kadın bedeninin, yönetmen ya da yapımcı tarafından istenilen bölge ya da bölgelerini belirli durumlar bağlamında izler. Fetişist izleyici öne çıkarılmış anlara ve her bir ince jestle yüklenmiş duyguya ve görsel hazza, ekranda gerçekleşen belli bir bakışa ya da etkileşime geri dönerken, olay örgüsünden ziyade imgenin etkisi altına girer (Mulvey, 2012: 196). Bu bağlamda filmin temelinde "bakma zevki" üzerine kurulduğu söylenebilir. Sinema da başlangıcından itibaren birilerinin diğerlerine "gizlice gözetleyebileceği" bir yer olarak tasarlanmıştır (Stam, 2014: 178). İzleyicilerin bakışları masum değildir. Kirel bakmak ve bakış arasında amaç ve düşünce yönünden farklılıklar olduğunu belirtmektedir:

Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil "bakış"tan söz edilir. Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halkan bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılacak bir eylem olabilir. "Bakış" ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir (2010: 137).

Filmdeki karakterin bir bakışı vardır ve seyircinin anlatıdaki karakterle/kahramanla özdeşim kurması sağlanarak yönlendirilmesi mümkün olmaktadır. Kamera ile özdeşleşme eril kahramanla özdeşleşmedir. Erkek kahramanla özdeşleşen seyirci, hem her şeyi kontrol eden eril iktidarın hem de erotik bakışın, aktif iktidarın sahibidir (Arslan, 2009: 23). Sinemada eril bakış bağlamında sorulması gereken sorulardan Kirel şöyle bahsetmektedir: "Film boyunca seyirci kimin gözleriyle izler ve kimin bakışını sinemasal aygıtın yardımıyla geçici olarak üstlenir" (2010: 177). Feminist film eleştirisi ataerkil eril bakışı ifşa etmeyi amaçlamaktadır. Sinema perdesindeki erkek temsilleri, erilliği, bakışın sahibi ve efendisi olmakla özdeş kılarken, eril-olmayan olarak karşımıza çıkan dişilik hakkında ise bakışın nesnesi olmaya ve bağımlılığa özdeş anlamlar üretir (Arslan, 2009: 23).

Fetişizmde kadının "tehlike" ile özdeşleştirilmesi söz konusudur. Freud'a göre, fetişizmin kaynağı olan beden, özellikle de kadın bedeni, tekinsizdir (Mulvey, 1993: 19). Bu tekinsizlik hissi kadının bedenini kontrol edebilmek için parçalara ayrılıp erkeğin kontrolü altında her bir parçadan haz almasını da sağlar. Feminist film eleştirisine göre; filmlerdeki fetişizm, kadın bedenine karşı yıkıcı bir saldırganlık içerir (Kaplan, 2006: 15). Kadın bedeninden korkan erkek, filmsel evrendeki kadını kendi otoritesine ve eril bakışına uygun olarak çeşitli parçalarda gösterir. Fetiş haline getirme bütünü içinden çekilip çıkartılan tek bir parçaya aşırı önem atfeden ve bu parçaya indirgenen bütünü önemsizleştirildiği bir mekanizmayı tarif eder (Erdem, 2014: 65). Bu açıdan kadın önemsizleştirilmeye, güçsüzleştirmeye çalışılır.

Feminist film teorisi, eril bakışın kadının bedenini fetiş bölgelere ya da uzuvlara bölerek erkeğin korunma ihtiyacını yansıttığını belirtmektedir. Diğer bir ifade ile fetişizm görmeyi reddetmekten doğar; kadın bedenini bir tehdit ve gizem olarak görmek istemeyen erkek bakışı, fetişist nesne yaratır (Mulvey, 1996: 64). Seyirci, yıldızla narsistik özdeşleşme yaşarken, şovda pasif bir nesneye dönüştürülen kadının hadımı gerçekleştirilir (Böhme, 2014: 381). Fetişleştirilerek izlenen kadın erkek imgeleminde hadım edilmiştir.

Psikanalitik çalışmalar ve fetiş arasında bütünleşik bir ilişki vardır. Fetiş karanlık bir geçmişi gizlediği için psikanalitik çalışmalar tam olarak bu geçmişi ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (Böhme, 2014: 314). Aynı şekilde klasik film teorisinin ifadesi ile film çocukluk kompleksleriyle alakalı bir dizi bilinçsiz süreci (dikizcilik, hadım kaygısı ve fetişizme karşı savunma) yeniden etkinleştirir (Albano, 2013: 194-195). Bu bağlamda psikanalitik teori, film özelinde bu kavramları ifşa edebilmeyi amaçlar. Klasik film anlatısında kadın iğdiş edilmiştir; dolayısıyla, kadına bakmak izleyiciye iğdiş edilme olasılığını hatırlatır. Kahramanın iğdiş edilmiş kadını bir şekilde alt etmiş olması, izleyicinin endişesinin giderilmesi anlamına gelir (Butler, 2011: 83).

Psikanalitik yaklaşım seyirciyi filmsel süreçleri kendi arzu mekanizmalarıyla yaratan birisi olarak görmektedir. Bu anlamda film yalnızca yönetmenin bilinçdışını değil aynı zamanda seyircinin kolektif bilinçdışını temsil eden bir süreç olarak ele alınmaktadır (Özden, 2004: 187). Psikanalitik film teorisi, kitle kültürünün semptomatik olarak yorumlanabileceğini ve kolektif fantezilerin, kaygıların, korkuların ve etkilerinin yansıtılabileceği büyük bir ekran olarak işlev gördüğünü savunur (Mulvey, 1993: 6). Bu açıdan filmde tekil olarak görülen sorunlar ya da kişisel psikolojik problemler aslında toplumsal alanın da patolojisini göstermektedir.

Metz'e göre film olağanüstü bir fetişizm eylemcisidir; sınırsızca, görünen yokluğun ve yakınlardaki varlığın arasındaki görüntünün ilk yer değiştirmesini taklit eder (1985: 87-88). Sinema-fetişizm ilişkisi Freud'un temel önermesi bağlamında değerlendirilebilir. Seyirci sinematik görüntünün yanıltıcı doğasının farkındadır ama yine de bu görüntüye inanır² (Stam, 2014: 178). Sinema metinleri açısından bakıldığında, seyirci, ekranda gelişen görüntülerin fantezi olduğunu bilir, ancak yine de bu bilgiyi askıya alır ve gerçekliğine inanır (Cagle, 1994: 36). Freud'un ifadesi ile seyirci sinemada "öyle olmadığını biliyorum... ama yine de inanıyorum" şeklinde fetişist temelli davranışta bulunur. Sinematik dünya, özneyi bakışın efendisi kılarak ve görüntünün sürekliliği yoluyla gerçeklik yanılması üreterek merkezi ve hayali, aşkın bir konuma yerleştirir (Arslan, 2009: 19). İmgenin fetişist özelliği de burada ortaya çıkmaktadır. Fetişist kendi istediği yere herkesten bağımsız olarak ve muktedir şekilde bakmaktan haz almaktadır. Seyirci de sahiplendiği bakışın inşa edilmişliği üzerine düşünmediği sürece buna benzer bağımsızlık ve muktedirlik yanılması içinde edimde bulunmaktadır.

Filmin Çözümlemesi

Filmin Özeti

Salim (*Fatih Artman*) otuz yaşlarında bir polistir ve yapılan bir muayene sonucu 1-2 ay içinde gözlerinin kör olacağını öğrenir. Doktor ne iş yaptığını söylemeyen hastasına işini bir an önce bırakmasını tavsiye ederken, Salim'in iş hayatı büyük ölçüde çatışmalarla doludur ve cinayetlerin çözülmesiyle ilgilenir. Bu sırada Murat Soylu adında zengin bir adamın evinde bıçaklanmış olarak öldürülmesini amiri Nihal (*Ezgi Eyüboğlu*) ile araştırmaya başlar. Şüphelileri araştırırken öldürülen kişinin gözleri görmeyen eşi Handan (*Demet Eoğar*) ile tanışır. Salim, Nihal ile ifadesini aldıkları Handan'a hemen âşık olur.

² Bu durum ideolojinin yapısına da aittir. "Aydınlanmış yanlış bilinç" olarak da ifade edilebilecek bir bilinçte kişi kendi bilincinin kurulu olduğu hakikatin farkındadır ama yine de oradan elde ettiği hazdan vazgeçmemektedir (Zizek, 2011: 36).

Murat ölmeden önce her hafta kurban kestirmekte, bu kurbanları günahlarının kefareti olarak görmektedir. Salim ile Nihal adak kurbanları kesenleri, gözaltında ifadesini aldırır ama çok geçmeden hepsi salıverilir. Salim habersizce Handan'ın evine girip onu gizlice dikizler. Ertesi gün Handan'ın şoförü, eski polis Suat'ı (*Umut Temiz*) ansızın yeniden gözaltına aldırıp Handan'ın şoförlüğünü yapar. Fantasmaında Handan ile birlikte olduğunu düşler. Gerçekte ise Handan'ın arabasıyla kaza yapar. O gün Handan ile birlikte olur, ertesi gün Murat'ın cenazesi için dualar okunur. Cenazenin defninde ise Handan ile adak kurbanında çalışan Recep (*Özgür Emre Yıldırım*) arasında konuşmalar geçtiğini öğrenir. Bunu Handan'ın ona ihaneti olarak değerlendirip, sinirlenir. Sonraki gün ayna ve çiçek ile Handan'ın evine gider. Handan ise evi terk etmiştir ve Suat'ın dediğine göre bir daha geri dönmeyecektir. Suat onu darp eder. Salim sık sık kapısında durup penceresine baktığı geneleve gider. Annesi Hicran (*Ayşenil Şamlıoğlu*) oradadır. Annesiyle birlikte uyuşturucu alıp konuşurlar. Babası polis olduğu için bir çatışmada öldürülmüştür. Annesi onun polis olmasını istemediğini söyler, onu öğretmen zanner. Eve yeniden gider, orada Suat tarafından yaralanır ve yuvarlanırken Murat'ı öldüren bıçağı bulur. Adaklık kurban satıcısının oraya gider. Orada çalışan Recep'i bıçağı kanıt göstererek suçlar, Recep onu yaralayarak kaçar. Buna karşın onun eşi Leyla (*Hare Sürel*) ve çocuğunu yakalar. Kadını evine götürüp orada yine fantasma düşler. Daha sonra kadını karakol gibi gösterdiği kendi evine götürür, yeniden kadının evine getirir. Ertesi gün kadınla birlikte olmak istediğini söyler. Recep evi basar, çıkan çatışmada onu öldürürken, Leyla gelen bir telefon üzerine evden kaçar. Salim ise Nihal'i yanlışlıkla silahla vurur. Salim Leyla'yı takip eder, onu köprü yanında Handan ve Suat ile buluşurken görür. Ağlayarak görme yetisini kaybeder.

Ödipal "Gerileme" ve Körleşme

Filmin anlatısı Salim adındaki polisin bir cinayet soruşturmasını yürütürken karşılaştıkları üzerine kuruludur. İstanbul'un varlıklı ailelerinden, Murat Soylu, defalarca bıçaklanarak öldürülmüştür. Salim'in ruhsal dünyasında şüphelere neden olan ve hadım kaygısını güçlendiren unsur iş adamının bıçaklanarak öldürülmesidir. İlk başta basit bir cinayet olarak görülen dava, Salim'in öldürülen kişinin eşi, görme engelli Handan ile tanışmasıyla yeni bir biçim alır. Handan, ilerleyen sahnelerde izleyicinin anlayacağı gibi, Salim'in önemli bir sevgi-nefret ilişkisine gireceği birisinin (annesinin) yerini alma potansiyeli taşımaktadır. Handan, Salim'in annesi gibi görme engellidir. Aynı şekilde kadın sonradan Salim'in karşılaşacağı diğer görme engelli Leyla gibi cinayet silahı da olan bıçağı çok iyi kullanmaktadır. İki kadının da ustaca kullandığı bıçak, fallik kadın imgesini Salim'in ruhsal evreninde çağrıştırır. Fallik kadın seksi ama saldırgan kadındır; silah, bıçak ya da penise benzer nesnelere taşır (Gabbard & Gabbard, 2001: 442). Özellikle Handan'ın şahsında anlam bulan her şeye muktedir ve gücü yeten kadın imgesi erkeğin psisesinde görece istikrarlı görünen kendi iktidarını paylaşacağı hissiyatı nedeniyle kaygı yaratmaktadır. Diğer yandan çocuk hadım edilme anksiyetesinden doğan muktedir bir fallik anneye de ihtiyaç duyar (Gabbard & Gabbard, 2001: 439). Salim bir nevi kaybettiği/terk ettiği, ara sıra uzaktan evini gözlediği, annesi yerine alabilecek fallik bir anne, eş aramakta, Handan üzerinden bastırılmış olduğu ensest arzularını gidermek istemektedir. Bu yüzden kadın olası bir katil olarak hem kaygı yaratmakta, hem de hiçbir rakip güçlü erkeğe ait olmadığı için arzu nesnesi olarak anlam kazanmaktadır.

Salim, Handan ve Leyla'nın bedeninde öncelikle ayaklara ilgi göstermektedir. Kendisi daha önce izlediği videolarda anlaşıldığı üzere ayak fetişistidir. Her iki kadını görme engelli oluşlarından da yararlanarak mutfaklarında çalışırken dikkatle izlemektedir. Kadınlar kendi yaşamlarını idame ettirecek kadar iyi bıçak kullanmaktadır. Salim, onların belirli sebzeleri kesmelerine hayran hayran bakmaktadır. Buna karşın her iki kadın Salim'e şefkatli, kucaklayıcı annesi gibi davranmadığında bir tehdide dönüşürler. Salim fallusun iktidarı karşısında boyun eğen kadınlar aramaktadır. Fantasmaında Handan'ı hep silaha yani fallusa sahip olma düşüncesi ile elde eder. Diğer yandan reel dünyada, hayal dünyasından farklı olarak

Handan mesafeli, soğuk hatta Salim'in dövülmesine, ona ateş açılmasına sebep olan kişidir. Bu özellikleri bakımından Handan, Salim için bir tehdit unsuruna dönüşür. Benzer biçimde Salim, amiri Nihal'in silaha sahip olmasını, kendinden daha yetenekli olmasını hazmedemez ve onu "yanlışlıkla" öldürür. Salim'in ölmekte olan ve kendisinden yardım isteyen Nihal'de, onun ölme anında ilgilendiği nokta ise yine fetişistik nesnedir; Nihal'in ayaklarında kendi nostaljik nesnesini ve hazzını arar.

Freud, Ödipal kompleksin yapılandırıcı etkisi olmadan, bir sonraki cinselliğin fetişistik kalmaya devam edeceğini vurgulamaktadır (Evans, 1996: 51). Bu durumda "anormal" olan anneye ve onun bedenine duyulan arzu değildir. Bu arzudan vazgeçip kişinin, ya da daha özgül biçimiyle erkeğin kendi iktidarını sürdüreceği bir vazgeçiş, babanın iktidarını ve gücünü tanımının olmamasıdır. Diğer bir anlatımla toplumsal alanda annesi ile babasının ilişkisi ve ensest yasağı hakkında yeterli bilgiye sahip olmayan kişi fetiş nesnelere haz almaya devam etmektedir. Filmde bunun en özel görüngülerinden birisi Salim'i erginleştirecek, onu sapkın arzularından vazgeçirecek bir "baba yasası"nın hüküm sürmemesidir. Salim'in tam da Handan'ın ortadan kaybolduğu bir anda, gerçekte bir hayat kadını olduğu açığa çıkan annesinin yanına dönmesi tesadüf değildir. Annesinin yerine geçebilecek gibi görünen bir kadın, arzuladığı kadın ortadan kaybolmuştur. Bu kayıp ve yoksunluk, sürekli penceresi altında durduğu ama asla ziyaret etmediği annesiyle temasını mümkün kılar. Anne ve oğul kendinden geçmiş biçimde ve rahatlatıcı uyuşturucu içerek kocayı/babayı yâd eder. Salim'in babası kimdir? Bir polistir; tam da Salim'in olmak istediği ve olduğu, annesinin ise asla olmasını istemediği gibi bir kişidir. Babası annesiyle iki kez birlikte olmuş, sonra ya terk etmiş, ya da yeniden ziyaret imkânı olamadan, çıkan bir silahlı çatışmada on iki kurşunla öldürülmüştür. Kadın kocasından hep bir ayna hediyesi beklemiştir; kendine bakacağı, kimliğini kurgulayabileceği, varlığını olumlayabileceği bu hediye hiç gelmemiştir. Çocuğunu doğuran kadına "ayna" vermeyen bu erkek/baba, nerdeyse iğdiş edilmişçesine başka kişilerin kurbanı olmuştur. Salim açısından babanın ölmesi hem kaygı verici hem de rahatlatıcı bir durumdur. Öncelikle babanın ölümü annenin temenni ettiği bir ölüm biçimine benzemektedir. İki kez ziyaret ettiği kadını terk etmiş, çocuğunu asla görmemiş, yok olup gitmiştir. Salim'e göre o "Baba" ölmüştür, "iyi ki" ölmüştür, "oh olmuş"tur. Hem kendisini babasız bıraktığı, onu hemen dünyadaki herkesin çocuğu olacakmış gibi anonimleştirdiği, hem de asla Salim'in annesine dönük arzusunu engelleyecek bir figür olmadığı için, Salim babasının ölümünden mutlu görünür. Öte yandan bu anonimleşme ile birlikte kimliksizleşme de söz konusu olmuştur. Yıllardır kurtulamadığı kasvetli kimliksizleşme ona dönük sonsuz bir hasret yaratmıştır. Bu durumda annesinin sevgisi sadece Salim'e yönelmiş, annenin sevgisi ve bedeni için mücadele edip kavgaya tutuşacağı, dolayısıyla yüzleşmek zorunda kalacağı bir "baba yasası" tehlikesi de kalmamıştır. Filmde Salim'in doğrudan ensest yasağını ihlal ettiğine dair belirtiler bulunmamaktadır. Buna karşın annesinin kör olması, küçük bir çocuğun büyüklük dünyasına dahilinde ilk karşılaştığı, ona çocukluk nostaljisini hatırlatacak kokulu "ayaklar" ve bunlara ilişkin nesne yatırımları süreklilik kazanmıştır. Salim belirli türde bir babanın yasasına dâhil olacak bir ilişkiler ağında değildir. O "herkesin" çocuğudur. Dolayısıyla tıpkı gözleri kendininkine benzeyen çocuğu gibi "herkese" benzemektedir. Belirli türde bir insanlık kültürüne, onun kurucu yasalarına bağlılık sağlayacak ilişkiler kümesinin bulunmayışı Salim'i adım adım "sapkın"laştırır.

Salim geçmişte evli ve bir çocuğu olması bakımından cinsel bakımdan sağlıklı görünmektedir. Buna karşın karısından boşanmış ve çocuğunu da görmek istememektedir; hayal dünyasında ise annesi ile oluşan ilişkide ödipal çatışmanın izleri görünmektedir. Salim'in ödipal çatışmayı sağlıklı atlatamadığını ve dolayısıyla cinselliğini fetiş nesnelere dayanarak yaşadığı görülmektedir. Salim'in özellikle de hayatındaki kötü anlardan sonra annesine gittiği ve annesinin "sıcak koynunda" yatmaya ihtiyaç duyduğu ortaya çıkmaktadır. Anne travmatik kriz anlarının yatıştırıcısı işlevini görmektedir. Aynı şekilde annenin de Salim'i erişkin olarak değil küçük çocuğu olarak kabul ettiği ve öyle davrandığı görülmektedir. Salim'in film içinde kör kadınlara olan ilgisi de temel olarak annesine olan düşkünlüğüne dayanmaktadır. Annesi

görme engelli olduğu için Salim görme engelli kadınlara karşı ilgi göstermektedir; diğer bir anlatımla bütün görme engelli kadınlarda annesini aramaktadır. Bu ödipal karmaşa ruhsal dünyasının da etkilenmesine neden olmaktadır.

Salim'in içine düştüğü körleşme süreci çok katmanlı bir fenomen olarak ortaya çıkmaktadır. Öncelikle bu körleşme "genetik" bir yatkınlık izlenimi vermektedir. Annesi kördür, kendisinde de bunun izleri görülmektedir ve belki çocuğu da tıpkı onun gibi kör olacaktır. Bu biçimiyle körlük bir yandan fiziksel olarak yeni duylulara yatırımı gerektirmektedir. Duyuma yetisi bunlardan biridir. Salim filmin önemli bir kısmında çeşitli sorgulamaların ses kayıtlarını dinleyerek vakit geçirir. İkinci olarak bu körlük engeli pek çok çocuğa lanet okutacak kadar nefretle doldurur; Handan'ın ortadan kaybolmasından sonra görme engelliler derneğine gelen Salim bir odada piyano eşliğinde müzik söyleyen çocuklara lanet okur. Körlük, kahramanın üstüne çöken kurtulması zor bir lanettir. Böylece "körlük" daha özel bir hakikate geçişi de sağlamaktadır. Bunun özgül kaynağını Sofokles'in *Kral Oidipus'*unda da bulmak mümkündür. "Her şey aydınlandı artık... Ey gün ışığı; bu seni son görüşüm olsun! Doğurmamalıydı beni doğuran; birleşmemeliydim birleştiğimle; öldürmemeliydim öldürdüğümü..." Oidipus için bu dünyada "görmeye değer" bir şey kalmamıştır artık (1992: 104-111). Bu durumda körlük metaforu süregelen bir lanet olarak beliriyorsa ki, Salim ve ailesi için aynen böyledir, aynı zamanda bu lanete eşlik edecek arzusunun da süregelen olduğunu göstermektedir. Hem Sofokles'in hikâyesinin hem de Ünlü'nün filminin izleyiciye gösterdiği "hakikat" belirli türde bir arzusunun varlığını sürdürdüğü, bu arzuya eşlik edecek olan itkilerin "günah" olarak kendini belirginleştirdiği yerde bundan kaçmanın mümkün olmadığı, yazgı gibi kişinin üzerine çöktüğüdür. Oidipus dramatik düşüşünü yaşayıp bundan sonraki yaşamını acı içinde sürdüreceken, dersi izleyici almaktadır: "içgüdülerinden ve arzularından vazgeçmeyi öğrenmelisin". Bu vazgeçiş onu erginleştirir, uygarlığın temel mekanizmalarına bağlar. Bu yönüyle Salim'in dramatik düşüş kahraman tipolojisini sürdürdüğünü ancak kathartik işlevin taşıyıcısı olarak belirmediğini söylemek mümkündür.

Fetişizm ve Dikizcilik

Salim'in ruhsal dünyası ve buna bağlı olarak özel yaşamındaki davranışları kör kadınlara saplantılı olmasının yanında ayak fetişisti olduğunu göstermektedir. Freud çocuğun yaşamının ilk aşamalarında genel olarak kadınların hemen ayakları altında yer bulduğunu belirtir. Böylece, ayak ya da ayakkabı fetişi olan çocuğun, kadının cinsel organlarına aşağıdan, bacaklarından yukarı doğru bakması sonucu, ayağı cinsel organın bir parçası olarak görme nedeniyledir (2016: 370-371). Freud açısından fetişin belirli türde bir kişiden kopup kendi başına cinsel nesne olması, patolojik bir durum ortaya çıkarmaktadır; bunlar ilk çocukluk yıllarının izlenimiyle süregelenlik gösterir. Ayak nesnesinin seçiminde bir geriye gitme durumu söz konusudur, ayak aynı zamanda "koku" yapan bir organdır. Ayak "iyice yitip giden kadın penisinin yerini tutar" (Freud, 1989: 38-40). Bununla birlikte fetişizm ile ilgili bir sorun vardır; fetiş nesne tamamen gerçek olanın yerine geçer ve cinsel dürtüleri yönlendiren, "aşırı değer verilen" tek bir seks objesi haline gelir (Dant, 1996: 502). Salim göz ve bakış aracılığıyla nesnelere ile fetişist ilişki kurmaktadır. Görme yetisini kaybettiği zaman alternatif aramaktadır. Fetişi bir aşk nesnesi olarak ele alındığında "aşkın gören gözlere ihtiyacı yok" önermesi fetiş için kör olmanın bir sorun ya da çıkmaz olmadığı şeklinde yorumlanabilir. Anlatı ilerlediğinde Salim'in kocaman kulaklıklar ile sürekli kadınların seslerini dinlediği görülür. Salim özelinden düşünüldüğünde aşk nesnesi ya da fetiş için artık göz değil ses ve kulak duyusu kullanılacaktır.

Fetişizm ve dikizcilik arasındaki ilişkinin her daim bir gizem perdesinin ardına saklanmış olduğunu söylemek mümkündür. Dikizci kendini gizlemektedir; yaptığı bir ihlal/yasak içerdiğini bilmektedir. Kendisini doğallığa adamıştır. Kendi varlığının fark edildiğinde belli bir yerdeki doğal davranışlar örüntüsünün akışını bozacağını bilmekte, hissetmektedir. Şu halde dikizcinin varlığı her daim anormallik olarak belirir. Böylece kendi varlığını gizlemekte,

nesnesine duyularını yöneltilmekte ve onların “doğal” varoluşunun hazzını yaşamaktadır. Benzer biçimde fetiş de üzerindeki nesne yatırımı ile basit bir organ olmaktan çıkmaktadır. O aslında çoktan kaybedilmiş bir şeyin ikamesidir ve bu kaybedilen nesnenin yerine geçmesi, o nesneyi sembolik olarak ele geçirme imkânı verdiği için olumsal bir mistik aura yaratmaktadır. Salim’in sürekli arzuladığı anne kokusu, hem kayıptır ama hemen oradadır; ulaşılabilir durumdadır. Salim çok geçmeden bakışlarını ayaklara yöneltilir. Handan ile Leyla’nın farklı zamanlarda mutfakta domates doğrayıp doğramadıkları ya da Nihal’de olduğu gibi ölüm sınırında olup olmadıkları önemsizdir. Salim izlenmediğini, izlense bile görünmediğini, bundan dolayı cezalandırılmayacağını bilir; cezalandırılacaksa bile bunu fantasma düzeyinde yaşar. Smith’e göre dikizcilik, çıplaklık ve cinsel eylem temelinde bakışın egemenliği ile haz arayışıdır (1976: 589). Bu bağlamda dikizci de cinsel bir haz arayışındadır. Kendi iktidarı altındaki kişiler ile bu cinsellik hazzını gerçekleştirmediği zaman cinselliği yaşayan kişileri izleyerek doyuma ulaşma peşindedir. Dikizcilik bir uzaklık ve mesafe barındırır; bu da kişilerin güvenli bir alanda cinsel haz sağlamaya dönük bakışlarını kolaylaştırır. Film açısından ise özellikle kadın karakterlerin kör olması Salim’in onları dikizci pozisyonunda yakından izlemesini kolaylaştırmaktadır. Salim’in bu durumu tercih etmesi ayak fetişisti olması ile alakalıdır. Kör kadınlara ayaklarını görebilecek kadar yaklaşabilmektedir. Dikizci bazılarına göre hiç normal cinsel birleşme gerçekleştirmek istemez çünkü başka biri ile gerçeklikte temas etmekten kaçınır hayal temelli bağlantıları yeğler (Kevin, 2009: 522). Salim’in en temel özelliklerinden biri gerçek yaşamdaki ilişkilerinden kaçmaktır. Fetiş gereksinimi, farklı kişilerde beliren ve cinsel amacın yerine geçtiği durumlarda patolojik olmaya başlar (Freud, 2012). Öyle ki dikizlediği zamanki video görüntüleri üzerinden daha sonra hayali bir evrende haz yaşamaktadır. Fetiş nesne cinsel haz alanını öylesine işgal eder ki gözü başka bir şey göremez. Freud’a göre fetiş cinsel nesnelere ilgi duyanlar normal cinsel ilişkiden kaçınabilir. Fetişistler gerçek kadınlık organından tiksinti duyar (2016: 369). Film özelinde düşünüldüğünde Salim’in neredeyse hiçbir zaman kadınlar ile normal bir cinsel birliktelik istemediği ortaya çıkmaktadır; bu durumlarla kendi cinsel uzuv eksikliğini hatırlamaktadır. Yönetmen tarafından aynadan ve bulanık, netliğin olmadığı bir çekimde yatakta Salim ile Handan cinsel ilişki içinde resmedilir. Aynadan bulanık bu çekim ego bölünmesi temelinde diğer kişilik ya da benliğinin fetişist halinden farklı olarak ev sahibi Handan ile normal bir cinsel ilişki isteği içinde olduğunu da ortaya koymaktadır.

Freud’un tarif ettiği fetişistin ruhsal bölünme durumu Salim’de baskın şekilde görülmektedir. Filmde Salim bataklıkta bir kadın cesedi bulur. Maktulün yanına geldiğinde uzun uzun cesedin ayaklarına ve yırtık siyah çorabına baktıktan sonra silahlı bir çatışmaya girer. Kendinden emin cesur biçimde yukarıdaki bir tepeden, aşağıda görülemeyen kimselerle silahlı çatışmaktadır. Ayakları görünce ruhsal evreninde hadım edilme korkusu yeniden oluşur ve bunu gidermek için fantasmada silahla çatışmaya girerek kendi fallus iktidarını yeniden kurar ve hadım edilme korkusunu bastırır. Diğer bir ifade ile fetiş nesneye bakışı, ona erkekliğini kendine ispat etmesini sağlar.

Fetişizm kişinin zihinsel olarak da bulanıklık halini ifade etmektedir. Fetiş olduğu zaman kişi unutkanlıkla belleğin devre dışı kalmasını andıran bir süreç yaşar (Freud, 2016: 370). Bunun nedeni olarak kişi hem kadında penisin olmadığını bilmekte hem de olmadığını bildiği bir şey temelinde herhangi bir organı cinsel uzuv olarak düşünmekte ya da tahayyül etmektedir. Bu unutkanlık ya da belleğin farklı çeşitte işleyişi Salim’de de görülmektedir. Salim ölmüş bir arkadaşı ile Burhaniye’de kafe açacağını ve beraber işleteceklerini defalarca vurgular. Çoktan ölmüş olanın bu yeniden dirilişi esas olarak seyirci için bir anlam kazanmaktadır. Salim hala kafe hayallerini kurarken seyirci bunun imkânsızlığını bilir. Diğer yandan bu durumun bölünmüş egosu temelinde Salim’in farklı benliklerinin yaşadığı bir gerçeklik de olduğu varsayılabilir.

Hakikatin Katmanlarında Yolculuk

Sinema fetiş nesnelere ihtiyaç duyan, bunlar üzerine kurgulanan bir yapı ise bunu en iyi kullanan Hollywood filmleridir denebilir. Mulvey, Hollywood sinemasında kadın erkek ilişkilerini *Yalnız Melekler Kanatlıdır* (1939) filmi özelinde şöyle açıklamaktadır:

...izleyicinin ve filmdeki tüm erkek kahramanların birleşik bakışının nesnesi olan(...) kadın, yalıtılmıştır, gösterişlidir, teşhir edilmektedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana aşık olur, onun mülkü haline gelir dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir; erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer (1997: 42).

Çalışma kapsamında ise Salim'in Handan'dan tam kopuşunu simgeleyen sahne sokakta gördüğü Handan'ın vereceği konserin afişleridir. Böylece Handan'ın, Salim'in özel iktidarında bir nesne olmayacağı açıklık kazanır. Görünüşe bakılırsa "herkesin çocuğu" olan Salim halen kendi "özel" nesnesini istemektedir. Salim son bir mücadele içinde konsere gidip Handan'ı kaçırıp kendi iktidarına çekmek istese de bunda başarılı olamaz. Bu durum erkeğe güçsüzlüğünü, iktidar kaybı yaşadığını bir kez daha hatırlatmaktadır. Dışardaki afişi gördükten sonra Recep'in görme engelli eşini kendi evine götürür. Handan'ı yerine geçip kendi eril iktidarını onaylatacak yeni kadın artık elindedir. Kendi fallik silahı onun gücünün kanıtıdır. Ateş edip dilediğini yapabilir. Fakat bu sonsuz görünen savaşta Suat tarafından vurulmaktan kaçınamaz. Sürüklenişin sonunda ise giderek bir baba imgesi haline bürünmeye başlayan Murat'ı öldüren cinayet silahına ulaşır. Katilin her daim cinayet mekânına dönmesi gibi Salim de cinayetin işlendiği araca ulaşır.

Fetişizm, kadın bedeni ve hadım edilme korkusu arasında da bağlantı vardır. Kastrasyon kaygısının asıl kışkırtıcısı olan kadın bedenidir (Mulvey, 2014: 30). Bu yüzden erkek, kadın bedenini daima kontrol etmek istemektedir. Salim sürekli olarak kadınlardan tedirgindir ve onları kendi isteği doğrultusunda hareket etmeye zorlamaktadır. Bu durum kadınlar üzerindeki iktidarsızlık halinden de kaynaklanmaktadır. Fetişizmin kişiler için toplumsal alandaki temel iktidar sorunlarına bir çözüm biçimi olduğu söylenebilir (Williams, 2014: 49). Yönetmen normal cinsel hayatının ve cinsel gücünün bir göstergesi olarak evli ve çocuklu olarak Salim'i betimlemektedir. Diğer yandan fetişist Salim için tüm kadın bedenleri bir tehdit algısı oluşturmaktadır. Bu bağlamda tek bir kadın ya da karısı ile yaşadığı otorite ilişkisi ona yetmemektedir. Karşısına çıkan her kadın ile birlikte yeniden kaygılı bir süreç başlamaktadır. Bu açıdan fetişistlerin düşük özgüven ve yetersizlik duygusunu yenebilmek için cansız nesnelere yöneldikleri de öne sürülmektedir (Ertekin, Özayhan, Eren & Ertekin, 2013: 71). Diğer bir ifade ile Salim toplumsal yaşamda insanlar ile sağlıklı ilişkiler kuramaz. Bununla birlikte kendini tek rahat hissettiği yer annesinin yanındır. Annesi ile kendisini imgesel evrende bütüncül olarak algıladığı da söylenebilir.

Filmin sonunda görme engelliği kadın, çocuğu ile birlikte Salim'den kaçır. Salim görme yetisini tümüyle kaybetmemiştir ama yine de erkeğin gücü kadını yakalamasına yetmez. Kadının bu kaçışına ve yakalanmamasına Salim acı içinde bağırarak tepki verir. Filmde seyircinin özdeşleştiği ya özdeşleşmek zorunda bırakıldığı Salim, kadınlar karşısında yenilir ve görme duygusunu kaybeder. Seyirci de Salim'in öznel çekiminde artık dünyayı net göremez. Smelik'in vurguladığı gibi klasik anlatı sinemasında kadınlara reva görülen iki geleneksel son kadın karakterin ölümü ya da evlenmesidir (2014: 6) Ünlü'nün filminde bunlar gerçekleşmez. Kadınlar film boyunca aslında bir türlü ele avuca gelmez. Salim onları her ne kadar yakalayıp elde etmeye çalışsa da bir türlü ele geçiremez. Yönetmen, Salim'in Handan'ı evinden almaya çalıştığı veya Leyla'yı korkuttuktan sonra kapısı önünde bir an yaptığı gibi sık sık onun hayal kurduğunu göstermektedir. Bu sahnelerde kahraman arzuladığı kadınlarla fantasma düzeyinde cinsel birliktelik kurar. Öte yandan yeniden gerçekliğe dönüldüğünde imgelenen ile gerçeklik arasında çok da bir yakınsama olduğuna ilişkin belirti yoktur.

Hakikat nerededir? Kesin olan bir nokta kahraman, isminin (Salim) ima ettiği gibi normal, sağlam ve huzurlu bir yaşam sürmese de belli arzulara sahiptir. Sahip olduğu bu arzular onda belirli türde, sıklıkla fetişistik, nesne yatırımlarında kendini gösteren sapmalara yol açmıştır. Mesleğinin de ona sunduğu imkânlarla kahraman bu arzularını kısmen doyurma imkânına sahip olmuştur. Buna karşın ne kadar uğraşırsa uğraşsın, ruhsal dünyasında dinginliğe, esenliğe bir türlü ulaşamaz; hep yakaladığını zannettiği anda arzu nesnesini kaybetmektedir. Filmin sonunda bir analogik durum yaşanmaktadır. Snowden'in belirttiği gibi Oidipus'un kör olması, karanlık iç arzuların açığa çıkmasıyla yaşanan şokun, kendinden tiksinden ve kendini cezalandırmanın sembolüdür. Birçok insan kendi doğal cinsel arzularından dolayı suçluluk duyar (2011: 122). Öyleyse hakikati bu türden bir arzu ve nesne yatırımının yarattığı kırılma noktalarında gözlemek mümkündür. Tedavi olmak, arınmak, doğal ve sağlıklı olmak nerdeyse mümkün değildir. Fetişistin "kaderi" zaten bu ihlalin getirdiği sorumluluklar ve yıkımdır. Arzuladığı bütün nesnelere veya nesne yatırımları temel bir ikamedir. Bir şeyin yerine geçmektedir. Dolayısıyla fetişist onları ele geçirdiğini zannettiği her anda aslında arzuladığı gerçek şeyi ele geçiremediğini anlar, döngü yeniden başlar. Salim tam olarak bunu yaşamaktadır.

Sonuç

Türk sinemasında fetişizm olgusunu anlatısında kullanan filmlere rastlansa da genel ya da derinlemesine bir araştırma ve sınıflandırma bulunmamaktadır. Bu bağlamda Türk sineması ve fetişizm ilgisi çok boyutlu ve tartışılmayı, araştırılmayı bekleyen geniş bir filmler listesine gönderimde bulunmaktadır. Fetişin temelde bir ikame olduğu gözetildiğinde sinemadaki temsiller yoluyla bu fetişlerin neyi ikame etmeye çalıştığı, bunun Türk sineması açısından ne anlam ifade ettiğini anlamak önem kazanmaktadır. Çalışmaya da yön veren bu itki, Ünlü'nün filmi üzerinden değerlendirildiğinde bazı önemli sonuçlar çıkmaktadır. Öncelikle yönetmenin fetişizm konusunu ele alışı, kavramın literatürde gönderimde bulunan psikolojik anlamları konusunda bir farkındalığı göstermektedir. Fetiş her daim bir eksikliği telafi ediyorsa Salim'in eksikliğini duyduğu şey babası ve annesiyle kurduğu çok da dengeli görünmeyen ilişkiyi farklı kadınlarla kurduğu ilişkiyle dengeleme çabasıdır. Filmde kahramanın sahip olduğu pek çok özellik onu bir karşı kahraman olarak tanımlamaya imkân tanımaktadır. Film kahramanın sahip olduğu eksiklikten yola çıkıp klasik kahramanın yolculuğuna benzer bir hikâyeye ima etse de sonunda eksiklik asla telafi edilemez, dahası "körlük" bir yazgı olarak karşısına çıkar.

Seyirci için kolay empati kurulamayan bir kahraman tipolojisi söz konusudur. Salim bu açılardan ortalama bir "baba", "oğul", "eş", "polis" ve "âşık" olmaktan uzaktır; dahası onu niteleyen şey "iyi" bile değildir. Klasik anlatılarda olduğu gibi kahramanın etik yönlendirici ilkesi adalet, iyilik, denge değil, haz ilkesidir. Kahramanın temel arayışı haz arayışıdır, görünüşte istikrarlı görünen cinsel yaşamındaki kopmayı, yarılmayı telafi edecek bir fetiş bulma, bu fetişleri süreklileştirme çabasıdır. Salim'in hedefinde bir şekilde hep "engelli" kadınların bulunması (onların "körlüğü" vasıtasıyla dikizlemesi, ölü ve yaralı oldukları anda ayak gibi fetişlere daha rahatlıkla yönelebilmesi) onlar üzerinde belirli iktidar biçimlerinin rahat kurulmasıyla ilişkilidir. Filmde en açık biçimde Leyla ile ilişkisinde görülen bu baskınlık, fetişin ikame ettiği şeyin sonunda bir eril iktidar(sızlık) olduğunu göstermektedir.

Filmdeki Salim özelinde düşünüldüğünde erkeğin kadınlara danışmadan ya da kadınların yönlendirmesi olmadan çok bir şey yapamadığı ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan kendi başına karar verip yaptığı eylemler ise ya hatalıdır ya da yanlış anlamaya dayalıdır. Fetişleştirme için gereken ise görmek ve onunla birlikte bakışa sahip olmaktır. İç dünyasında fetiş nesneyi ikame edemeyen erkek için tek yol kadını şiddet ile cezalandırmak ve bir adım ötesi onu yok etmektir. Bu bağlamda erkeğe eksik olan nesnesi hatırlatacak bir beden, kadın bedeni, ortada bulunmayacaktır.

Kadın bakışın sahibi ya da kontrolörü olmadığı için kördür. Kadın reel anlamda görse bile gördükleri belli eril iktidar sunumları olduğu için tam ve net olarak olguları ve olayları göremeyeceklerdir. Bu bağlamda görme yetisinin kaybı aslında *eril otoriteye karşı bakış üzerinden bir isyan ve karşı duruş* olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte kadın kör olsa bile yaşamı devam ettirme kudretine sahiptir ama *erkek kendine yaşam enerjisi bulduğu eril bakışı kaybettiği anda gitgide hayattan kopar*. Bu hayattan kopma ilk önce psikolojik olarak sanrılar eşliğinde başlar daha sonra ise reel yaşamda kendini gösterir. Diğer yandan Salim'in hayattan kopuşunun bir başka etkeni ise polislikten el çektilmesidir. Kendi iç dünyasında silah sahibi olması fallus gücü ile kadınları kendi iktidarına alacağı yanılsamasını oluşturur. Polislik mesleğinden ayrılma silaha sahipliğini, yani eril gücünü kaybettiğinde yaşaması için temel motivasyon kaynağı da elinden gider. Filmin anlatısı tümüyle eril bakış ile biçimlendirilirken sonunda o bakışın Salim ile birlikte kör ve yok olduğu ortaya çıkar. Bu yönüyle filmin ortaya koyduğu "hakikat" de önemlidir. Sonsuz bir iktidar yoktur. Kayıp edilmiş olana sahip olmanın bir yolu yoktur. Her türlü psikolojik nesne yatırımları sonunda o nesneye asla sahip olamayacağını imlemekten başka bir gösterge değeri taşımaz. Öyleyse kaybedilene kendinden geçmişçesine aramak yerine kayıp duygusunu güçlendiren *arzunun kendisiyle yüzleşmek* gerçek bir aydınlanmaya giden yolu sunabilmektedir.

Kaynakça

- Albano, L. (2013). Cinema and Psychoanalysis: Across the Dispositifs, *American Imago*, 70 (2), s.191-224.
- Arslan, T. (2009). Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, *Kültür ve İletişim*, 12(1), ss.9-38.
- Bilge, H. (2011). Yeşilçam Klasikleri: Suçlular Aramızda <http://www.sanatlog.com/etiket/leyla-sayar/> Erişim Tarihi: 03.02.2020
- Böhme, H. (2014). *Fetishism and Culture*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları* (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon.
- Cagle, R. (1994). Auto-Eroticism: Narcissism, Fetishism, and Consumer Culture, *Cinema Journal*, 33 (4), s. 23-33.
- Dant, T. (1996). Fetishism and the Social Value of Objects, *Sociological Review*, 44 (3), s. 495-516.
- Demirhan, M. (2009). Türk Sinemasının Tehlikeli Kadınları <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinin-tehlikeli-kadinlari/> Erişim Tarihi: 07.02.2020
- Erdem, T. (2014). Sinema Kuramının Fetiş Haline Getirdiği Psikanaliz. T. Erdem ve S. Ergül (Der.), *Fetiş İkame* (s. 92-112). İstanbul: Sel.
- Ertekin, H., Özayhan, H., Eren, İ., Ertekin, Y. (2013). Fetişizm ve Voyörizm Birlikteliği: Bir Olgu Sunumu, *Türkiye Aile Hekimliği Dergisi*, 17(2), s.70-72.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge
- Fetishistic Disorder (2020). *Psychology Today*. <https://www.psychologytoday.com/intl/conditions/fetishistic-disorder>.
- Freccero, C. (1999). *Popular Culture: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Freud, S. (1989). *Cinsel Yasaklar ve Normaldışı Davranışlar*. (Birinci Baskı). Çev. Muammer Sencer. İstanbul: Ara.
- Freud, S. (2012). *Cinsiyet Üzerine* (Çev. A. A. Öndes). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Metapsikoloji* (Çev. E. Kapkın ve A. Tekşen). İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2016). *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* (Çev. S. Budak). İstanbul: Öteki.
- Gabbard, G. ve Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema* (Çev. Y. Eradam ve H. Satılmışoğlu). İstanbul: Okuyanuş.
- Kaplan, L. (2006). *Cultures of Fetishism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kevin, O. (2009). Voyeurism and Annunciation in Almodóvar's *Talk to Her*, *Criticism*, 51(4), s. 521-557.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Kocela, C. (2010). *Fetishism and Its Discontents in Post-1960 American Fiction*. New York: Palgrave

Macmillan.

Metz, C. (1985). Photography and Fetish, *October*, 34, s.81-90.

Mulvey, L. (1993). Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture, *October*, 65, s.3-20.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Indiana: Indiana University Press.

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

Mulvey, L. (2012). Saniyede 24 Kare Ölüm (Çev. S. Dingiloğlu). İstanbul: Doruk.

Mulvey, L. (2014). Kozmetik ve Abjectleştirme. T. Erdem ve S. Ergül (Der.), *Fetiş İkame* (s.17-34). İstanbul: Sel.

Nasio, J. D. (2012). *Oedipus*. (1. Baskı). (Çev. C. Coşkun). İstanbul: Say.

Ögetürk, U. Şen, E. (2018). Onur Ünlü Röportajı. Filmloverss.com. <https://www.filmloverss.com/onur-unlu-roportaji>. Erişim Tarihi: 02.08.2019.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.

Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Broy.

Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları*. İstanbul: Agora.

Rye, B. ve Meaney, G. (2007). Voyeurism, *International Journal of Sexual Health*, 19(1), s. 47-56.

Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2010). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı.

Scognamillo, G. ve Demirhan, M. (2002). *Erotik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalıcı.

Smelik, A. M. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi*. (Birinci Basım). (Deniz Koç, Çev.). İstanbul: Agora.

Smith, S. (1976). Voyeurism: A Review of Literature, *Archives of Sexual Behavior*, 5(6), s. 585-608.

Snowden, R. (2011). *Freud, Kilit Fikirler*. (3. Baskı). Melis İnan, (çev). İstanbul: Optimist.

Sophokles (1992). *Kral Oidipus*. Çev. Bedrettin Tuncel. İstanbul: MEB.

Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. Ç. Asatekin ve S. Salman). İstanbul: Ayrıntı.

Twohig, F. ve Furnham, A. (1998). Lay Beliefs About Overcoming Four Sexual Paraphilias: Fetishism, Paedophilia, Sexual Sadism and Voyeurism. *Personality and Individual Differences*, 24 (2), s. 267-278.

Weissman, P. (1957). Some Aspects of Sexual Activity in a Fetishist, *Psychoanalytic Quarterly*, 26, s.494-507.

Williams, L. (2014). Fetişizm ve Hard-core: Marx, Freud ve Para Çekimi. T. Erdem ve S. Ergül (Der.), *Fetiş İkame* (s.35-65). İstanbul: Sel.

Williamson, C. (1996). You'll See It Just As I Saw It': Voyeurism, Fetishism, and The Female Spectator In *Lady In The Lake*. *Journal of Film and Video*, 48(3), s.17-29.

Yalom, I. (1960). Aggression and Forbiddenness in Voyeurism, *Archives Of General Psychiatry*, 3 (3), s.109-123.

Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (Dördüncü Basım). (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis.