

Atıf Bilgisi: Köprü, M. (2024). Sinematik Hazzın Dönüşümü: Mulvey'in Tezi ile Imdb Verileri Arasındaki Çelişki Üzerine, *Injocmer*, 4(2), 69-80.

Makale Geliş Tarihi:
25 Nisan 2024

Makale Kabul Tarihi:
25 Haziran 2024

ARAŞTIRMA MAKALESİ

SİNEMATİK HAZZIN DÖNÜŞÜMÜ: MULVEY'İN TEZİ İLE IMDB VERİLERİ ARASINDAKİ ÇELİŞKİ ÜZERİNE

Mehmet KÖPRÜ¹

ÖZ

Filmler izleyicilerine bazı hazlar sunar. Bunlar filmin anlatısıyla ya da görsel stiliyle ilgili olabilir. Film teorisyeni Laura Mulvey tarafından kaleme alınan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde ise sinemasının temel haz unsuru olarak skopofili (gözetlemecilik) ön plana çıkar. Feminist perspektiften ve Freudcu bir yaklaşımla yazılmış olan bu metne göre, anlatı sinemasında bakışın öznesi erilken nesnesi dişildir. Popüler filmlerin sunduğu haz da büyük oranda bu ataerkil cinsiyetçi temeller üzerinde kurulmuştur. Mulvey tezini psikanalizden beslenerek ve politik bir tavır takınarak sağlam temeller üzerine inşa etmiş olsa da sinemanın sunduğu hazları fallosantrik kültürün kadın imgesine yüklediği sembolik anlamlara indirger. Bu nedenle de diğer sinematik hazların gölgede kalmasına neden olur. Günümüz popüler izleyici beğenileri açısından üst sıralarda olan bazı filmlerin neredeyse hiç skopofilik vaatte bulunmaması, başka sinematik hazların daha öncelikli olabileceğinin göstergesidir. İşte bu çalışmada, popüler izleyici beğenilerini yansıtan IMDb Top 250 listesinin ilk beş filminin içeriksel değerlendirmesi üzerinden, en azından günümüz film izleyicisi için skopofilik beklentilerin oldukça geri planda kaldığı tezi savunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinematik Haz, Dönüşüm, Mulvey, IMDb.

THE TRANSFORMATION OF THE CINEMATIC PLEASURE: ON THE CONTRADICTION BETWEEN MULVEY'S THEORY AND IMDB STATISTICS

ABSTRACT

Movies offer their audiences certain pleasures. These may be related to the film's narrative or visual style. In the article "Visual Pleasure and Narrative Cinema" written by film theorist Laura Mulvey, scopophilia comes to the fore as the main pleasure element of her cinema. According to this text, written from a feminist perspective and with a Freudian approach, the subject of the gaze in narrative cinema is masculine while the object is feminine. The pleasure offered by popular movies is largely built on these patriarchal sexist foundations. Although Mulvey has built her thesis on solid foundations by drawing on psychoanalysis and adopting a political stance, she reduces the pleasures offered by cinema to the symbolic meanings that phallogocentric culture attributes to the female image. Therefore, other cinematic pleasures are overshadowed. The fact that some films that rank high in terms of popular audience tastes today make almost no scopophilic promises is an indication that other cinematic pleasures may take precedence. In this study, through the contextual evaluation of the first five films of the IMDb Top 250 list, which reflects popular audience tastes, it will be argued that, at least for today's moviegoers, scopophilic expectations have taken a back seat.

Keywords: Cinematic Pleasure, Transformation, Mulvey, IMDb.

¹ Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, koprumeahmet@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3528-8820

Giriş

İkisi kardeş ve Fransız, diğeri ise Amerikalı olan sinema tutkunu üç gencin politika, aşk ve filmler üçgenindeki sıra dışı ilişkilerini merkeze alan öyküsüyle *Düşler, Tutkular ve Suçlar* (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003), Bertolucci filmografisinin pek de üzerinde durulmayan mütevazı parçalarından biri olsa da, sinema sevgisi ile cinsel arzuları birlikte ele alması açısından yine de ilham vericidir. Filmin, deneysel ya da modernist denebilecek bir öz-düşünümSELLikten ve kendini yansıtmaktan uzak olması ya da sansasyonel grafik unsurlarla sunulan cinsel keşif yolculuğunun sinemaya dair göndermeleri gölgede bırakması bu önemsememeyi ve görmezden gelmeyi haklı çıkartabilir. Gerçekten de ‘eski çılgın, güzel, ateşli ve özgür günler’ nostaljisine fazlasıyla dalmış olan filmin, deneysel keşiflerle ilgilenmediği açıktır. Ama aslında öykü bu anlamda çok şey vadetmektedir. Yönetmen Bertolucci ve senarist Gilbert Adair, film seyri ile psikoseksüel etkiler arasında kurulabilecek bazı potansiyel bağlantıların sınırına kadar gelmiş olsa da bu fırsatı adeta ıskalamışlardır. Peki *Paris’te Son Tango* (*Ultimo Tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) gibi başka provokatif Bertolucci işlerinden de aşına olduğumuz erotik serüvencilik uğruna harcanan bu fırsat tam olarak nedir?

Bu bağlamdaki ıskalama işini yapanlar sadece sinemacılar değildir aslında. Sinema yazını ve akademisi içerisinde de yıllardır filmlerin bilinçaltı dürtülerle ya da cinsellikle ilişkisine dair yazılıp çizilmektedir ama film izlemenin ne tür dürtüleri harekete geçirdiği konusu hep basmakalıp bazı kavramlarla geçiştirilmektedir. Tartışmalar genellikle aynı kavramlar çerçevesinde ve neredeyse bir kısır döngüye dönüşmüş şekilde devam etmiştir. Mesela Laura Mulvey’in kaleme aldığı meşhur *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*) makalesi sinema ve haz arasındaki ilişkiyi araştırmaya çalışan tüm tartışmaları uzun yıllar nerdeyse ipotek altına almıştır. Bu öncü metinde Mulvey neredeyse tüm sinematik hazzı kadın bedeninin seyriyle, skopofilik dürtülerle ve psikanalitik düzlemde açıklamaya çalışmaktadır. Bu yönüyle çalışma, film izleme motivasyonunu açıklama bağlamında oldukça indirgemeci ve subjektif olmasına rağmen akademinin baskın politik doğrucu rüzgarını da arkasına alarak psikanaliz ve izleyici odaklı literatürü uzun yıllar domine etmiştir. Ancak bu yaklaşım, günümüzde kolayca ulaşılabilen bazı ampirik verilerle çelişkili görünmektedir.

Popüler bir film veri tabanı sitesi olan IMDb (Internet Movie Database) tarafından oluşturulan ve genel izleyici beğenilerinin yansıtıldığı film listeleri, kadın bedenine bakmanın filmlerle ilgili beğeni kriterleri içerisinde çok da üst sıralarda olmadığını gösteren ampirik veri kaynaklarından biridir. Çünkü ilk sıralardaki filmlerde kadınlar ya hiç görünmemekte, ya çok az görünmekte veya görünseler bile birer görsel haz objesi olmaktan ziyade karakteristik özellikleriyle ön plana çıkmaktadırlar. O halde buradaki seyirci beğenisini açıklamak için başka haz kaynaklarını araştırmak faydalı olabilir.

Ancak bu çalışmada, bir kısmı hareketli imgenin doğasından, bir kısmı sinematik uygulamalardan ve bir kısmı da öyküden kaynaklı olan bu başka haz kaynaklarının genel bir envanterini çıkartmaktan ziyade (çünkü böyle bir liste makale boyutunu aşan çok daha geniş bir çalışmanın konusu olabilir), söz konusu hazların da psikoseksüel dürtülerle bir bağlantısının olup olmadığı araştırılacaktır. Ama bundan önce, Mulvey’in tezinin sinematik hazzı açıklamak için neden tek başına yetersiz kaldığı IMDb top 250 listesindeki ilk 5 filmin içerik analizleri üzerinden ispatlanmaya çalışılacaktır. O nedenle öncelikle *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesini ve devamındaki tartışmaları yeniden hatırlamak faydalı olacaktır.

1. Mulvey’in Makalesi ve Arkasından Çıkan Tartışmalar

Feminist film teorisinin ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde önemli bir yeri olan İngiliz film teorisini Laura Mulvey, sadece akademik çalışmalarıyla değil, Peter Wollen ile

birlikte yaptığı *Riddles of the Sphinx* (1977) gibi deneysel filmlerle de alana önemli katkılar sunmuştur. Ama onu hem psikanalitik film teorisi hem de feminist yazın açısından öne çıkaran çalışması 1973 yılında yazdığı ve ilk kez 1975 yılında *Screen* dergisinde yayınlanan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*) isimli makalesi olmuştur.

“Mulvey'in denemesi, araştırılması gereken bir alan olarak cinsel farklılık meselesini vurgulayan ilk yaklaşım olduğu için sinema kuramında bir dönüm noktasını temsil ediyordu” (Hayward, 2012: 232). Eril bakışın merkezi kavram olarak ortaya sürüldüğü bu metindeki temel savlardan biri, geleneksel anlatı sinemasının ağırlıklı olarak erkek izleyicilere hitap edecek şekilde yapılandırıldığıdır. “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır” (Mulvey, 1993: 20). Anlatı sinemasının görsel stil ve anlatı teknikleri de kadın karakterleri nesneleştirerek ve onları erkek seyirciler için pasif arzu nesnelere indirgeyerek bu aktarıma hizmet eder. Stam'ın (2014: 184) analojisiyle söylersek, burada araçları erkekler kullanırken kadınlar hep yolcu koltuğundadır. “Kadının varlığı sıradan anlatısal filmlerde temaşanın kaçınılmaz bir gereğidir; ancak, görsel varlığı, öykü çizgisinin gelişimi aleyhine işleme, erotik dalıp gitme anlarında eylem akışını dondurma eğilimi gösterir” (Mulvey, 1993: 20).

Erkek bakışıyla bağlantılı olan başka bir önemli kavram skopofili, yani gözetlemeciliktir. Mulvey'e göre skopofili, sinemanın sunduğu birtakım hazlardan biridir. Ona göre filmler, “esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi, kendi narsistik yönü içinde geliştirir”. Bunu yaparken de “dikkati insan bedenine odaklar”. Beden üzerinden işleyen gözetlemecilik edimi ise ister istemez Freud'u çağırıştırır. Zaten skopofili de Freudyen bir kavramdır. “Cinsiyet Üzerine Üç Deneme'sinde Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir”. Mulvey de, Freudyen bir bakış açısıyla, sinemanın izleyicilere ekranda sunulan görüntülere bakarak zevk aldıkları skopofilik bir zevk alanı sunduğunu savunur. (Mulvey, 1993: 19)

Kadını nesneleştirirken eril bakışı aktifleştiren gözetlemeci ve dikizlemeci (voyoristik) temaşalar sinemaya özgü değildir aslında. Varyeti şovlar, revüleri, striptiz gösterileri, bazı tiyatro oyunları ve sahne şovları da kadın bedeninin teşhiri üzerinden benzer dürtülerin tatminine hizmet ederler. Ama sinema aygıtının Rönesans perspektifinden miras aldığı kendine içkin yönlendirici bakışı, kameranın antropomorfik (insan biçimci) yapılanması ve geleneksel anlatıdaki özdeşleşme mekanizması, ataerki ideolojinin ve erkek bilinçaltındaki iğdişlik korkularının kadın bedenine yansıtılmasının yeniden inşası noktasında ana akım filmleri eşsiz bir araç haline getirir. Mulvey, çalışmasının sonuna koyduğu toparlayıcı özetle sinemanın bu ayrıcalığını şu şekilde açıklar:

Tartışma yeniden, kadının hadım edilmeyi işaret eden bir temsiliyet olduğu psikanalitik zemine döner, onun tehdidini atlatmak için voyoristik ya da fetişistik düzenekleri devreye sokar. Bu etkileşimli katmanların hiç biri filme mahsus değildir ama bunlar bakışın vurgusunu değiştirme olanakları sayesinde, yalnızca film biçiminde mükemmel ve güzel bir çelişkiye ulaşabilir. Sinemayı tanımlayan, bakışın yeri, onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır. Bu sinemayı, kendi voyoristik potansiyel biçimiyle striptizden, tiyatrodan, şovdan vb. oldukça farklı kılan şeydir. Bir kadının bakıla-sı-lığını aydınlatmanın çok ötesine geçerek sinema, kadına nasıl bakılacağıının yolunu inşa etmiştir. (Mulvey, 1993: 23-24)

Yani Mulvey'e göre filmler, görsel ve sahne sanatlarında ya da geleneksel toplumun genelinde var olan ataerki kaynaklı kadın bedeni algısını ve ona dönük seyirlik muamelesini bir adım ileri taşırlar. Eril bakışı yeniden inşa etmenin ötesinde, geliştirdiği görsel anlatı teknikleriyle geleneksel sinema, yeni bakış olanaklarını da devreye sokar.

Sinemanın ideolojik yapılanması üzerine yapılmış tartışmalar olsa da onu eril bakışla ve bilinçaltı dürtülerle ilişkilendirerek ve psikanalitik kavramları da devreye sokarak ele almak oldukça çığır açıcı olmuştur. Mulvey’in çalışması salt bir akademik metin olmanın ötesinde, adeta bir manifesto etkisi yaratmıştır. Bu etkinin tek nedeni, çalışmanın sonlarına doğru çıkış yollarından ve alternatif sinema olanaklarından bahsediliyor olması değildir. Makalenin yayınlanmasının ardından çıkan tartışmalar da bu etkiyi güçlendirmiştir. Bunların birçoğu yazarın kendisinin de beklediği tepkilerdir. Çünkü “Mulvey aslında bu girişimini bir katalizör olarak tasarlamıştı -kendisi de yazısının kasıtlı olarak polemik yaratmaya yönelik olduğunu kabul eder” (Hayward, 2012: 232). Nitekim beklenen olur ve çalışmanın arkasından ortaya çıkan lehte ya da aleyhte tartışmalar Todd McGowan’ın değimiyle neredeyse “mini bir sektör” (McGowan, 2012: 23) oluşturur.

Tartışmaların çoğunun temelinde, “kuramın izleyiciler arasındaki farklılıkları hesaba katmadaki başarısızlığı” yatar (McGowan, 2012: 23). Popüler filmler, farklı yaş gruplarından, farklı etnisiteden ve en önemlisi de farklı cinsel kimliklerden insanlar tarafından seyredilirken bunların hepsinin tek bir bakışa sahipmiş gibi sunulması gerçekten de kuramdaki önemli bir boşluğu ifade eder. Hatta “kadın izleyicileri maskülinist bir kalıba sokmaya” zorladığıyla ilgili eleştirilere Mulvey’in kendisi de katılır (Stam, 2014: 185). Diğer taraftan söz konusu tektipleştirme bakışla sınırlı değildir. Özdeşleşilen aktif kahramanın erkek olduğu ve kadının da pasifleştirilerek bakışın nesnesi haline getirildiği yönündeki genelleme de, kadın kahramanların kendi karakter özellikleriyle protagonist (baş kahraman) konumunda olduğu farklı türlerden ana akım filmleri ihmal eder. “Şüphesiz kadının esas kahraman olduğu filmler de vardır” (Mulvey, 1993: 21) diye dipnot düşen Mulvey buradaki boşluğu kabul etmiş olsa da konuyu dağdıtmamak için istisnalarla ilgili bu tartışmayı derinleştirmez.

Görsel Haz ve Anlatı Sineması makalesine farklı bağlamlarda ve özellikle de feminist cephe içerisinden başka önemli eleştiriler de gelir. Örneğin Anneke Smelik, kadın sinemacılar için başka bir bakışın ve başka bir sinema dilinin zorunlu olduğu yönündeki çağrıya şüpheyle yaklaşır. Ona göre bu yaklaşımdan dolayı “deneysel feminist filmler altüst edici güçlerinden ötürü yere göğe sığdırılamazken, gerçekçi kadın filmleri yanılısamaya yol açtıkları gerekçesiyle yerin dibine batırılmıştır” (Smelik, 2006: 7). Bu ise büyük seyirci kitlelerine ulaşarak toplumsal cinsiyetle ilgili dişe dokunur etkiler uyandırabilecek konvansiyonel filmlerin önünü kapatırken, sadece niş ve muhtemelen bu konuda hali hazırda zaten duyarlılığı olan seyircilerin izleyebileceği radikal biçimlerin çoğalmasını sağlamıştır.

Feminist sinemanın bir tür ‘karşı sinema’ sınırları içerisine hapsedilmesi ya da bakışın tek tipleştirilmesi gibi eleştiriler önemli olsa da bu çalışmanın amaçları açısından bakıldığında makalede daha az dikkat çeken başka bir tartışmaya açık mesele daha vardır. Bu, tıpkı bakış gibi sinematik hazzın da tek tipleştirilmesi meselesidir. Çünkü Mulvey makalesinde anlatı ve özdeşleme gibi başka keyif verici unsurlardan bahsetse de tüm bunları heteronormatif ve beden odaklı bir bakma hazzının araçları olarak görmektedir:

Sinema, esasen var olan bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi, kendi narsistik yönü içinde geliştirir. Genelgeçer film uzlaşımları dikkati insan bedenine odaklar. Ölçek, uzam, öyküler, hepsi, antropomorfiktir. Burada, merak ve bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle içiçe girer: insan yüzü, insan gövdesi, insan bedeniyle çevre arasındaki ilişki, kişinin dünyadaki görünür varlığı. (Mulvey, 1993: 19)

Sinema sanatının insan biçimci olduğu ve gramerini (kamera açıları, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, devamlılık kurgusu vb.) büyük oranda bunun üzerine kurduğu bir gerçektir. Bedene bakmanın ve anlatı kadar aktörlerin ve aktrislerin çekici fizyolojileri üzerine kurulan özdeşleme mekanizmasının bu bakmayla olan ilişkisi de bir gerçektir. Ancak tüm film izleme motivasyonun dikizcilik ve daha da özelde kadın bedeni dikizciliği üzerine kurulu olduğu

düşüncesi ise sadece istisnai yapımlar üzerinden değil, popüler türler içerisinde de verilebilecek sayısız örnekle rahatlıkla çürütülebilecek bir savdır. Çünkü sinema gerek hareketli imgeleriyle olsun gerekse de anlattığı öykülerle olsun çok sayıda haz mekanizmasını devreye sokabilecek karmaşık bir araçtır.

Tom Gunning'in ifadesiyle "atraksiyonlar sineması"nın (Gunning, 2013) yeni ve hileli imgelerindeki çekicilik ya da anlatının verdiği farklı bilişsel (merak, beklenti, geciktirim vb.) ve psişik (katharsis) hazlar burada akla gelen ilk örneklerdir. Bu hazların bir bölümünün de psikoseksüel bağlantılı olduğu gerçeği yadsınamaz aslında. Örneğin Peter Brooks'un "biçim erotiği" olarak isimlendirdi geciktirim ve erteleme benzeri retorik numaraları Freudyan anlamdaki ön-hazla² ilişkilendirmesi bu anlamda boşa değildir (Brooks, 2016: 41). Sinemada da kullanılan ve en parlak örnekleri 'Lubitsch Dokunuşu'nun mucidi Ernst Lubitsch'in hafifmeşrep filmlerinde görülen saklama, kısmi gösterme, dolaylama, erteleme, oyalama vb. gibi anlatı numaralarının erotik yatak oyunlarını anımsatması, anlatısal biçimin bilinçaltı cinsel dürtülerle bağlantısını gösterir zaten. Ama görüldüğü gibi bu gibi hazlar, Mulvey'in gözetlemecilik üzerinden yaptığı indirgemenin aksine yapıtın ve biçimin geneline yayılmıştır. Bu yönüyle bakıldığında, hazzı veren sadece kadın bedeninin seyri değil, yapıtın retorisi ve genel işleyişidir aslında. Hatta son dönem izleyicileri beğenilerini yansıtan bazı veriler, öykü ve stil üzerinden işleyen sinematik hazzın, beden odaklı doğrudan hazzın önüne geçtiğini dahi göstermektedir.

2. IMDb Verileri Ne Söylüyor?

İnternet Film Veri tabanı ya da daha çok bilinen adıyla IMDb (Internet Movie Database) doksanlardan beri filmler ve diziler için güvenilir sayılabilecek veri tabanı hizmeti sunmanın dışında, kullanıcıların filmleri puanlamasına ve derecelendirmesine de fırsat tanıyan etkileşimli bir dijital platformdur. Burada kullanıcılar filmleri 1'den 10'a kadar puanlayabilir. Düzenli kullanıcıların³ puanlarından "ağırlıklı ortalama"⁴ yöntemi ile elde edilen derecelendirme filmin IMDb sayfasında diğer kullanıcılarla paylaşılır. Diğer taraftan bu derecelendirmeler sitenin yaptığı en beğenilen filmler listesinin oluşmasına da temel dayanaktır. Mesela 'IMDb top 250', kullanıcılardan en yüksek puan alan filmlerin sıralandığı temel bir listedir. (<https://help.imdb.com/article/imdb/track-movies-tv/ratings-faq/G67Y87TFYYP6TWAV?showReportContentLink=true#>)

² "Ön-haz gerçekten tuhaf bir kavramdır; ilerlemeye ve hedeften ya da sonuçtan geri çekilmeye ilişkin tam bir retorik, sona doğru koşulanmış ama yine de özerk olan ve sapmalar ya da yinelemeli hareketler yapabilen biçimsel bir oyun alanı (ön-hazzın bir biçimde önyunu içerdiğini varsayıyorum) izlenimi verir" (Brooks, 2016: 41).

³ Sitenin açıklamasına göre, listenin güvenilirliğini ve etkinliğini korumak amacıyla sadece düzenli kullanıcıların oyları sıralamada etkili olmaktadır. Ancak listeyi dış manipülasyonlardan korumak için düzenli kullanıcı olmanın kriterlerine dair net bir bilgi verilmemektedir. Burada konuyla ilgili yapılan diğer bir açıklama da filmlerin listeye girebilmesi için mutlaka salon gösterimlerinin yapılmış olması şartıdır. Yani sadece TV'de ya da başka platformlarda gösterilmiş olan filmler, TV şovları ya da diziler listede yer alamamaktadır. (<https://help.imdb.com/article/imdb/featured-content/why-doesn-t-a-title-with-the-average-user-vote-of-9-4-appear-in-your-top-250-movies-or-tv-list/GTU67Q5QQ8W53RJT#>)

⁴ Derecelendirmede IMDb, ham veri ortalamaları yerine ağırlıklı oy ortalamalarını kullanmaktadır. Kullanıcılar tarafından verilen tüm oylar kabul edilmesine rağmen oylar derecelendirme üzerinde aynı etkiye sahip değildir. Oyların ağırlıkları bazı kriterlere göre değişkenlik göstermektedir. Böylece spekülasyon amaçlı olağandışı oylama etkinliklerinin listeyi etkilemesinin önüne geçilmektedir. Ancak site, derecelendirme mekanizmasının etkinliğini ve güvenilirliğini korumak adına kullanılan kesin ağırlıklandırma yöntemini saklı tutmaktadır. (https://help.imdb.com/article/imdb/track-movies-tv/weighted-average-ratings/GWT2DSBYVT2F25SK?ref=ttrt_wtag#)

Bu liste, film eleştirmenleri, profesyoneller ya da akademisyenler tarafından oluşturulan listelerden farklı olarak, filmlerin sanatsal ya da sinematik üstünlüklerinden ziyade seyirci beğenilerini yansıtan popüler bir seçkidir. Bu nedenle IMDb listeleri ile profesyonel ya da akademik beğeniye yansıtan listeler arasında çok fark vardır. Bunlar neredeyse hiç örtüşmez. Örneğin BFI'nın (British Film Institute) yayın organı Sight and Sound dergisinin 1952 yılından beri sinema tarihinin en iyi filmlerini belirlemek amacıyla film eleştirmenleri, akademisyenler ve küratörlerle her on yılda bir yaptığı anketin 1639 katılımlı son versiyonuna göre en çok puan alarak birinci olan *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), IMDb'nin ilk 250 filmi arasına bile giremezken, 2.9 milyon izleyicinin oylarıyla 9.3 puan alarak IMDb listesinin zirvesine yerleşen *Esaretin Bedeli* (*The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994) ise derginin ilk 250'si içerisinde değildir. (<https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time>) (https://www.imdb.com/chart/top/?ref=nv_mv_250)

İki liste arasındaki farkın büyüklüğü, filmlerden beklentilere ya da seyirciler arasındaki yarılmaya dair başlı başına bir tartışma konusu iken, Mulvey'in makalesi ile bağlantılı olarak bakıldığında başka bir anomali daha dikkat çeker. Bu, IMDb listesinin ilk sıralarında yer alan filmlerdeki kadın görünürlüğü meselesidir. IMDb kullanıcılarının en beğendiği ilk beş filmin bazılarında kadınlar neredeyse hiç görünmez. Göründükleri yerlerde ise görsel haz nesnesi olmaktan ziyade, diegetik evrendeki işlerlikleri ve derinlikli karakter yapılanmaları ile dikkat çekerler.

Örneğin 9.2 (2 milyon oy) ve 9.0 (1.4 milyon oy) puanla listenin 2 ve 4. sırasını dolduran *Baba* (*The Godfather*) serisi, bir suç örgütünün öyküsünü anlattığı için kadın karakterlere çok az yer verse de, örgütü aile merkezli ele aldığı için onları anlatımın bir parçası olarak kullanır. Erkek ağırlıklı suç dünyasında geri planda ve bazen edilgen konumda olsalar da bu durum boş bir seyirlik olarak kullanıldıkları anlamına gelmez. Örneğin serinin ilk filmindeki (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) en önemli kadın karakter olan Kay Adams Corleone (Diane Keaton), ana karakter Michael Corleone'nin (Al Pacino) önce sevgilisi ve sonra da karısı olur. Kay, hem aileye en son giren kişi hem de kısmen daha eğitilmiş bir birey olduğu için Corleone'lerin aile değerleriyle suçu iç içe geçiren garip ahlaki anlayışlarına dışarıdan ve sorgulayıcı bir bakış atmak için aracılık eder. Bu sayede seyirci de, askerden yeni dönmüş kendi halindeki bir gençten soğukkanlı bir mafya patronuna evrilen Michael'ın korkunç değişimine Kay'la beraber yakından tanık olur.

Filmin klasikleşmiş final çekiminde seyirci ile Kay arasındaki bu 'bakış örtüşmesi' net olarak hissedilir. Kanlı eylemlerden sonra örgütteki yerini sağlamlaştıran Michael sadakat göstergesi tebrikleri ofisinde kabul ederken kamera Kay'la beraber dışarıda kalır ve sevdiği adamın korkunç dönüşümünün nihai noktasını izleyen kadının gözünden olayları aktarır. Yani filmin özeti ve son sözü sayılabilecek bu kritik sahnede kadın karakter bakışın nesnesi değil; açık bir şekilde sahibi ve öznesidir. Bu yönüyle sahne Mulvey'in tezinin neredeyse tam tersi bir noktadır.

Aldığı puanlar ile IMDb'nin en beğenilen filmler listesinde zirvede olan *Esaretin Bedeli* ise bu tezle başka bir şekilde çelişir. Büyük bölümü cezaevinde geçen filmde neredeyse hiç kadın görünmez. Öykünün ana kahramanı Andy Dufresne'nin (Tim Robbins) karısı (Renee Blaine) çok nadiren ve genellikle geriye dönüşler ile görünür. Ama bu belirmelerin hiçbiri onu bir 'görsel haz nesnesi' yapacak kadar uzun sürmez. Hapisteki adamın düşlerini süslemeye devam etse de seyirci için böyle bir şey mümkün değildir. Aynı durum adamın duvarına astığı Rita Hayworth posteri için de geçerlidir. Filmin uyarlandığı kitabın orijinal ismine de (*Rita Hayworth and Shawshank Redemption*) dayanıklık eden bu portre Andy'nin fantezi dünyası için çok şey ifade etse de seyircinin gözetlemeci bakışına takılmaya yetecek düzeyde değildir. Bu yönüyle bakıldığında *Esaretin Bedeli*'nde, Mulvey'in tanımladığı şekliyle filmlerde kadına

yönelen eril bakış türlerinden⁵ sadece birinin bulunduğunu, diğer ikisinin ise neredeyse hiç olmadığını söyleyebiliriz. Listenin beşinci sırasındaki filmde ise bu tip bir bakışı bulmak bile mümkün değildir.

Temelde bir mahkeme filmi olarak nitelendirebileceğimiz *12 Kızgın Adam* (*12 Angry Men*, Sidney Lumet, 1957) aslında tek bir mekânda; jüri toplantı odasında geçer. Tamamı erkek olan jüri üyeleri, babasını öldürmekle suçlanan (muhtemelen göçmen) bir gencin davasıyla ilgili kararlarını vermek için toplantı salonunda bir araya gelmişlerdir. Bir tiyatro oyunu uyarlaması olan filmin neredeyse tamamı bu salonda geçtiği için kadın karakter görünmez. Gördüğümüz tek şey, sıkıcı resmi kıyafetler giyinmiş bir grup adamın hararetli tartışmalarıdır. Bakma arzusunun tatminini sinemanın temel işlevlerinden biri olarak gören Mulvey'in tezi böylece 856 bin oyla en sevilenler listesinin beş numarası olan film için de geçersiz hale gelir.

IMDb listesinin ilk beş filmi içerisinde Mulvey'in analizine belki de en yakın olanı, 2.8 milyon oy ve 9.0 puan ortalaması ile üçüncü sırada yer alan *Kara Şövalye*'dir (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008). Nolan'ın yönettiği Batman üçlemesinin ikinci filmi olan *Kara Şövalye*, popüler bir süper kahraman uyarlaması olmasının da etkisiyle kadın temsilleri konusunda basmakalıp ve eleştiriye açık bir yapıdadır. Özellikle yan ve küçük rollerdeki kadınların karikatürize denebilecek ölçüdeki stereotip (basmakalıp) temsilleri dikkat çekicidir. Bruce Wayne'nin (Christian Bale) yanında görünen Natascha (Beatrice Rosen) ve onun teknedeki bale arkadaşları veya kötü adamlardan biri olan Maroni'nin (Eric Roberts) isimsiz metresi (Sarah Jayne Dunn) gibi kadınlar gerek tavır ve konuşmalarıyla ve gerekse de kıyafetleriyle tam da Mulvey'in tanımladığı bakışın nesnesi kadın tanımına uyarlar. Bu kadınların erkek karakterlerin yanındaki pasif ve edilgen durumları da yine Mulvey'in analiziyle örtüşür.

Ancak benzer durum yan rollerde ya da figüran konumunda bulunan erkek karakterler için de geçerlidir. Çok karakterli ve çok mekânlı büyük bir prodüksiyon olan *Kara Şövalye*'de geri planda pasif konumda olan birçok erkek ve kadın vardır. Yani bazı kadınların filmde sadece görsel unsurlar olarak var olmaları onların cinsel kimliklerinden ziyade senaryodaki önem durumlarıyla ilgili gibi görünmektedir. Nitekim öyküde görece önemli konumlarda ve görevlerde olan Rachel (Maggie Gyllenhaal) ve dedektif Ramirez (Monique Gabriela Curnen) gibi kadın figürlerin varlığı bu savı destekler. Gerek bu karakterleri canlandıran oyuncuların fiziki özellikleri, gerek giydikleri gündelik kıyafetler ve gerekse de öyküdeki güçlü kişilikleri onları, arka planda görünen diğer kadınlardan önemli derecede ayıştırmaktadır. Diğer taraftan birer görsel haz nesnesi olarak sunulmaya müsait olan diğer kadınların filmde sadece birkaç dakika görülmeleri, 152 dakikalık *Kara Şövalye*'yi en beğenilen filmler listesinde üçüncü sıraya yerleştiren seyirci motivasyonun, tıpkı listenin en tepesindeki diğer filmlerde de olduğu gibi, Mulvey'in tahmin ettiğinden çok farklı olduğunu göstermektedir.

3. Uyuşmazlığın Olası Nedenleri ve Sinemanın Diğer Hazları Üzerine

Popüler izleyici beğenilerinin en fazla karşılık bulduğu yer olan IMDb Top 250 listesinin zirvesinde yer alan ilk 5 filmin görsel hazzın kaynakları ve kadın temsilleri noktasında Mulveyci bakıştan bu kadar uzak olmasının farklı nedenleri olabilir.

Bu noktada akla gelen ilk etkenlerden biri seyircilerin demografik özellikleridir. Sonuçta bu puanlamaları yapan kişilerin aynı cinsiyetten, aynı etnisiteden ya da aynı yaş gurubundan olduğuna dair elimizde bir bilgi yoktur. Bu puanların nedeni kadınlar ya da

⁵ “Sinemayla bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: filme yatkın olayları kaydeden kameranınki, bitmiş ürünü seyreden izleyicinininki ve perde yanılmasıdaki karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal filmin uzlaşmaları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur” (Mulvey, 1993: 24).

heteronormatif cinsiyet rollerinin dışındaki izleyiciler olabilir. Nitekim Mulvey'in makalesine getirilen en önemli eleştirilerden biri de izleyicilere dönük tek tipleştirmeyle ilgilidir. Ancak IMDb verileri üzerinden Mulvey'in tezine yöneltilebilecek en son eleştiri bu tek tipleştirme üzerinden yapılabilir.

Site, oylamaya katılan düzenli kullanıcıların demografik özelliklerine dair herhangi bir istatistik sunmasa da ilk sıralardaki filmlerin içeriklerine ve ana karakterlerine bakarak oylamaya katılan seyircilerin büyük bölümünün belli bir yaş aralığındaki beyaz erkekler olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Adalet arayışındaki yalnız bireyin (*12 Kızgın Adam* ve *Esaretin Bedeli*) ya da acımasız suç dünyası içerisinde kendi yöntemleriyle ayakta kalmaya ya da adaleti sağlamaya çalışan savaşçı figürlerin (*Kara Şövalye* ve *Baba*) hepsi de orta yaşlı beyaz erkeklerdir. Erkek dayanışmasının farklı tezahürlerini de barındıran bu filmler, ne olay örgüsü ne de ana karakterler açısından kadınların ya da başka cinsel kimliklerin özdeşleşebileceği bir öykü sunarlar. Bu öykü dünyalarının hepsi de, belki de gereğinden fazla bir şekilde masküldür. Bu yönüyle tam da Mulvey'in hesaba kattığı seyirci kitlesine denk düşerler. O nedenle sorunu seyirci profilinde değil, başka yerlerde aramak daha faydalı olacaktır.

Bu durumda uyuşmazlığın diğer bir nedeni olarak dönemsel farklılıklara bakabiliriz. Nitekim David Rodowick de, "Mulvey'in teorisinin, tarihsel değişkenliğe izin verme konusunda sınıfta kaldığını" (Stam, 2014: 185) öne sürmüştür.

Mulvey'in makalesini yazdığı dönemlere (yetmişler sonu) bakıldığında kadın imgesinin ve heteroseksüel cinselliğin Hollywood'un ve onun takipçisi popüler sinemanın önemli silahlarından biri olduğu söylenebilir. Hays sansürünün⁶ getirdiği kısıtlamalara rağmen Amerikan ticari sineması cinselliğin cazibesinden mümkün olduğunca faydalanmıştır. Temel duygular üzerinden seyircileri salonlara çekmeye güdümlü olan bir endüstri için cinsellik vazgeçilemez bir enstrümandır. Ama IMDb verilerinin toplanmaya başladığı doksanlardan günümüze kadar geldiğimizde bu durum biraz değişmiş görünmektedir. Çünkü bu tarihlerde hızlanmış olan bazı teknik ve kültürel gelişmeler sayesinde, gözetlemeci ya da dikizlemeci itkilerin tatmini noktasında sinema artık rakipsiz değildir. Önce 16 mm ve 8mm filmler ile salonlara yayılan erotik ya da pornografik yapımlar, arkasından da videokasetler ve kablolu TV ve nihayetinde de dijital teknoloji ve internet, 'bakmak' üzerinden cinsel tatmin arayan seyirci için sayısız alternatif sunmuştur. Kayıt ve dağıtım sistemindeki kolaylaşmayla beraber artan 'homemade' ve amatör içerikler, tam da voyoristik hazcının peşinde olduğu otantik içeriği sunar. Bu nedenle hala sinemayı tercih eden seyircinin filmlerden beklentisi değişmiştir. O, yani yeni sinefil, artık başka hazların peşindedir.

Bir kısmı öykü ve anlatıdan, bir kısmı ise hareketli görüntünün doğasından ve sinematik görsellikten kaynaklanan bu hazların bazıları yine cinsel itkilere bağlanabilir. Örneğin anlatıdaki bekletme, oyalanma vs. gibi numaralar yukarıda da değinildiği ve Brooks'un yaptığı gibi psikoseksüel dürtülerle bağlantılıdır.

Brooks'a göre anlatıları yazar, karakter ya da okuyucu üzerinden çözümleyen bilindik psikanalitik yaklaşımlarda hedef genellikle yanlış ya da eksik seçilmektedir (tıpkı hazı sadece bedenini seyri üzerinden değerlendiren Mulvey makalesinde olduğu gibi). Çünkü bu yaklaşım yapı ve retorikle ilgili psikanalitik mekanizmanın ıskalanmasına neden olmaktadır. Oysa

⁶ Amerikan Sinema Birliği'nin (MPPDA) ilk başkanı Will H. Hays, Hollywood'a karşı yükselen püriten tepkileri azaltmak için bazı çalışmalar yapar. "MPPDA yıldız oyuncularını ve filmlerinin içeriklerini kontrol altında tutmaları için film şirketlerine baskı yaparak 1930'lara kadar etkisini sürdüren bir otosansür mekanizması oluşturdu. 1934'de kamuoyunun (ve ahlak gruplarının) yeniden baskı yapması üzerine MPPDA endüstriye beğeni ve ahlaki kurallar konusunda rehberlik edecek Film Yapım Yönetmeliği'ni uygulamaya koydu" (Hayward, 2012: 195).

Brooks “psikanalitik eleştirinin metne ve retoriğe dayalı olabileceğini ve olması gerektiğini düşünür” (2016: 33). Çünkü yapıdaki işleyişin kendisi de başlı başına bir haz unsurudur. Örneğin Freud’un bir zat kendisinin edebi metinlerdeki hazza da uyarladığı ön-haz (vorlust) olgusu anlatıdaki birçok numarayı açıklayabilir:

Ön-haz gerçekten tuhaf bir kavramdır; ilerlemeye ve hedeften ya da sonuçtan geri çekilmeye ilişkin tam bir retorik, sona doğru koşulanmış ama yine de özerk olan ve sapmalar ya da yinelemeli hareketler yapabilen biçimsel bir oyun alanı (ön-hazın bir biçimde ön oyunu içerdiğini varsayıyorum) izlenimi verir. Ön-hazın bileşenlerini tek tek açmaya başladığımızda tam bir biçim erotiğiyle karşılaşabiliriz; bu, biçimciliği edebiyatın insani işlevlerini kavramak için kullanmak istediğimiz taktirde en çok ihtiyaç duyacağımız şey olabilir. Ön-haz, metinsel dinamikte hem erteleme hem de ilerleme mefhumlarını içerebilir. (Brooks, 2016: 41)

Klasik anlatı şemasının birçok cazip unsurunu (olay örgüsü yapısı, özdeşleşme mekanizması, duygusal doyum vs.) devamlılık kurgusunun da yardımıyla kendi bünyesine adapte etmiş olan popüler sinema, edebi anlatılardaki bu gibi haz verici oyunları daha da cazip hale getirerek sinematikleştirmiştir. Hatta görsel-işitsel doğası sayesinde, Brooks’un da atıf yaptığı ve Barthes’in ortaya sürdüğü ‘oyalayıcı uzam’⁷ olgusunu edebi eserlerden daha işlevsel kullanmıştır. Çünkü sinemanın akıcı görsel kurgusu, seyircilerin gerçeği bir an önce görme arzusunu manipüle etme noktasında edebiyatın hantal diline göre daha başarılı olmuştur. Sinema, tüm biçimsel unsurlarıyla beklenti yaratımını desteklemiştir.⁸ Özellikle popüler filmler, edebiyatın bilmeye dair yarattığı arzuyu görme arzusuna evirerek merak duygusunun her türlü varyasyonunu sonuna kadar kullanır. Öyle ki, beklentiler yaratmak, endişelendirmek, merak ettirmek, geciktirmek ve oyalamak iyi bir film senaryosunun olmazsa olmazı haline gelmiştir. IMDb’nin en beğenilenlerinin senaryoları da büyük oranda bu formüllere göre çalışmaktadır.

Adalet arayışındaki ana karakterleri ile özdeşleşme mekanizmasını en etkin şekilde kullanan IMDb’nin zirvesindeki üç film, kahramanın tüm zorluklara ve engellere rağmen başarıya ulaşip ulaşamayacağı (*12 Kızgın Adam* ve *Kara Şövalye*) ya da ilahi adaletin bir şekilde gerçekleşip gerçekleşmeyeceği (*Esaretin Bedeli*) konusunda sürekli bir beklenti ve merak yaratarak seyircisini ekrana bağlar. “Erteleme olmadan zevk olmaz” (Biro, 2011: 49) ilkesi bu filmlerin anlatı yapılarının da temel belirleyicilerinden biridir.

Gerçekçi mafya dünyası tasvirine dayanan diğer iki filmin (*Baba* ve *Baba II*) anlatı şemaları ise Brooks’un yine Barthes’in cinsel çağrışımlarla yüklü erotik kavramlarından ilhamla yaptığı aşağıdaki çözümlemesine büyük oranda uyarlar:

Barthes'in striptizci metinler ile hafifçe aralayan metinler arasında yaptığı keskin ayrımı reddetmek ve gerçekçi anlatı geleneği içinde her iki sürecin de etkili olduğunu kabul etmek mümkündür. Gerçekçi anlatılar nihayetinde bir ifşayı vaat eder, fakat yol boyunca kısmi ve hatta beklenmedik keşiflerle ilerler. Sonuca -arzunun doyurulmasına, hakikatin bilgisine- ulaşmak genellikle zordur ve asla kesin bir biçimde gerçekleşmez; sonuç, bağlamından koparılmış bilgece sözlerin bir araya getirildiği metnin içinde beliren anlık işaretlerle ve asli olmayan ifşalarla gelir. (Brooks, 2016: 44)

Diğer taraftan filmlerin haz kaynakları sadece olay örgüsü numaralarıyla sınırlı değildir. Eğer öyle olsaydı seyirciler sadece olayları rahatlıkla takip edecekleri filmleri en ekonomik şekilde izlemekle yetinebilirdi. Ama günümüzde insanlar halen sinema salonuna giderek ya da evlerine görsel-işitsel teknolojilerin en pahalılarını alarak sinemanın sunduğu başka hazlardan

⁷ Barthes bu kavramla gerçeği saptıran aldatmacalar, “gerçek beklentisini daha da yoğunlaştıran” eksik yanıtlar, çözümü durduran “askıya alınmış yanıtlar” gibi edebiyatın “oyalayıcı biçimbirimler”ine gönderme yapmıştır (1996: 74).

⁸ “Çoğu kez bütün filmin biçimi beklentilerimizi oluşturur. Eğer bir çekim bir kalabalığı gösteriyorsa, daha önceki sahnelerden tanıdığımız bir karakteri görmek için tarama yapma eğiliminde oluruz” (Bordwell & Thompson, 2008: 141).

da faydalanmaya çalışmaktadırlar. Aslında anlatı dışı hazzın ilk emareleri, sinematografi cihazının ilk gösterimlerini yaptığı erken dönemlerde çok daha belirgindir. Çünkü bu erken dönemlerde belirgin bir öyküleme stili ve kurgu grameri henüz ortada yoktur. Cihazın icadından 1910'lara kadar geçen bu "kine-atrografi" (Gaudreault & Marion, 2020) dönemindeki ilk gösterilerin müdavimleri daha çok perdedeki hareketli imgelerin çekiciliğine kendilerini kaptırmışlardır. "İlk dönem seyircileri film izlemek için değil sergilenen makineleri (en yeni teknoloji harikalarını, röntgen cihazı ya da ondan da önce fonograf gibi mucizeleri) görmek için sergilere gitmişlerdi" (Gunning, 2013: 148). Yani asıl olan anlatı değil, hareketli görüntü teknolojisinin bir fiil kendisi olmuştur.

Öykülü filmlerin ana akım standardı haline gelmesi bu etkiyi zayıflatmış olsa da tamamen ortadan kaldırmamıştır. Sinema bugün halen seyirlik işlevini de yerine getirmeye devam etmektedir. Bilgisayar destekli görsel teknolojiler sayesinde Gunning'in "ehlileştirilmiş atraksiyonlar" (2013:152) adını verdiği efektler en parlak dönemini yaşamaktadır. Diğer taraftan *Kara Şövalye*'nin yönetmeni Christopher Nolan gibi yönetmenler IMAX destekli dev format görüntülerle halen insanları sinemada film izlemenin çekiciliğine ve büyüme ikna etmeye çalışmaktadır. Akıcı kamera hareketleri, göz alıcı renkler, stilize aydınlatma, ritmik kurgu ve uzamsal ses düzenlemesi gibi sinematik unsurlar zaman içerisinde gelişimini sürdürerek filmsel cazibenin de vazgeçilmez unsuru olmuşlardır. Onca alternatifte rağmen bugün halen sinemada ya da dijital platformlarda film izlemeye devam etmemizin nedeni, sinemanın ilk günlerinden itibaren, estetik ve teknolojik unsurları birleştirerek kendi albenisini artırmaya devam etmiş olmasıdır. O nedenle filmlerden alınan hazzı tek bir unsura indirgemek sinemanın bu karmaşık haz ve arzu mekanizmasını eksik tanımamıza neden olacaktır.

Sonuç

Sinemanın hem tarihsel hem pratik ve hem de bilinçaltı düzlemde büyük oranda eril bakışın kontrolünde ve hizmetinde olduğu bir gerçektir. Sinematografi cihazı, kendisinden çok daha önce başlayan ve görsel sanatlara sirayet eden patriarkal bir anlayışın mirasçısıdır. Berger'in de dediği gibi, "ideal seyircinin her zaman erkek olarak kabul edilmesi" ve "kadın imgesinin onun gururunu okşamak amacıyla düzenlenmesi" batı sanatında yeni bir şey değildir (Berger, 2006: 64). Film aygıtı, bakış olarak (Rönesans perspektifi ve *camera obscura*) bu anlayışı miras almakla yetinmemiş, kendi anlatı ve sunum imkanlarıyla bunu yeni bir seviyeye taşımıştır. Maskülen güç gösterisi ve onun hizmetine sunulmuş olan kadın bedeni uzun yıllar ticari sinemanın en fazla bel bağladığı araçlar olmuştur. Jean-Luc Godard da, *Histoire(s) du cinéma*'nın 1989 tarihli bölümünde "[F]ilm, bir kız ve bir silahtır" diyerek bu durumu hicveder.

Söz konusu realitenin psikanalitik temellerini araştıran ve "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde bunları ortaya koyan Mulvey'in gerekçeleri ve motivasyonu bu nedenle oldukça makuldür. "Cinsel dengesizliğin yönettiği dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür" demek ve bunu "temaşayla anlatıyı titizlikle bir araya getiren" popüler filmlere uyarlamak oldukça haklı bir eleştiridir (Mulvey, 1993: 20). Ancak Mulvey, belki de bu haklılığın verdiği öfkeyle, sinematik hazza hem savaş açar hem de onun farklı boyutlarını ihmal eder.

Yukarıdaki tartışma, en temelde, sinematik temaşayı ve bundan alınan hazzı inkâr etmemekle birlikte bunun tek nesnesinin bedensel sunum olmadığını savunmuştur. Bunu yaparken de IMDb'nin en beğenilenler listesinin ilk beş filmini referans almıştır. Bu filmler üzerinden yapılan içeriksel çözümlerin de işaret ettiği gibi, kadın bedeninin görünürlüğü bir filmin beğenilme kriterleri arasında oldukça geri plandadır. Çünkü söz konusu filmlerde kadın ya çok az görünür ya da görsel haz nesnesi olmaktan çok uzaktır. Bu durum, Mulvey'in "esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder" (1993: 19) şeklinde yaptığı sinema tanımıyla

tam bir tezatlık oluşturmaya bile, sinematik hazla ilgili bazı noktaların eksik bırakıldığına işaret etmektedir. Çünkü söz konusu filmlerde seyirci ilgisini çeken ve onların beklentilerini karşılayan başka haz kaynakları var gibidir. Yukarıdaki son başlıkta da tartışıldığı gibi bu diğer haz kaynakları filmin anlatısıyla ya da hareketli görüntünün kendine içkin doğasıyla ilgili olabilir. Bunlardan hangisi ağırlıkta olursa olsun sinemanın, birden çok haz kaynağıyla seyircilerini etkilediği sonucuna varabiliriz. Diğer taraftan film izleme deneyiminin öyle ya da böyle haz verici bir eylem olduğu ve bundan sakınmaya çalışmanın belli bir noktadan sonra sinemayı tamamen inkâr etme noktasına varabileceğini de söyleyebiliriz.

Bilindiği gibi Mulvey, görüşlerini sadece bir tespit olarak ortaya sürmemiş, aynı zamanda haz odaklı olmayan bir karşı sinema pratiği için de kapı aralamaya çalışmıştır. “Güzeli ve hazzı çözümlemenin onu yok ettiği” düşüncesine dikkat çekerek kendi makalesinin de bunu hedeflediğini net şekilde söylemiştir (Mulvey, 1993: 19). Çalışma, gerçekten de gözetlemeci ilkel itkilerin patriarkal biliçaltındaki kaynaklarını ve bunun filmlerdeki yansımalarını ortaya koyarak kadının nesneleştirilmesi ve bedeninin teşhiri üzerinden işleyen popüler yapımlara karşı bir ön yargı geliştirilmesine ve en azından bu makaleyi okuyan az sayıdaki seyirci de belli bir entelektüel vicdan azabı yaratılmasına yardımcı olmuş olabilir. Ancak makalenin doğrudan ya da dolaylı yoldan ulaşabildiği seyircilerin genel izler kitle içerisindeki oranının çok düşük olduğu gerçeği bir tarafa; bilmeye, merak gidermeye ve öğrenmeye dayalı diğer seyirci motivasyonlarının da bir tür haz olduğunu ve üstelik yukarıda Brooks referansıyla ele alındığı gibi bu zevklerin de bir şekilde psikoseksüel dürtülerle bağlantılı olduğunu unutmamız gerekir.

Diğer taraftan Stam’in de belirttiği gibi, “filmlerin ‘doğru’ olmaları onları görmekle ilgilenen kimse olmazsa bir kıymet arzetmez” (Stam, 2014: 160). Yani politik bilince sahip olmasına rağmen hazzı bir kenara bırakarak ve hatta kasıtlı olarak onu yok etmeye çalışarak bilgiyi ve mesajı önceleyen filmlerin işlevselliği bu yönüyle tartışmaya açıktır. O nedenle sinematik hazzı yok saymak ya da onu yok etmeye çalışmak yerine, onun farklı varyasyonlarını doğru temalarla birleştirerek seyirciler üzerinde etki uyandırmak iyi niyetli bir karşı sinema için de en iyi çıkış olabilir. Nitekim politik ya da alternatif sinemanın yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki radikal biçimleri yavaş yavaş terk ederek, geleneksel anlatının ve devamlılık kurgusunun revize edilmiş incelikli ve makul versiyonlarına yönelmiş olması bu savı haklı çıkartmaktadır. Çünkü film izleyicisi, vakit ayırdığı yapıttan, farklı şekillerde de olsa bir arzunun tatmin edilmesini talep eder. Zaten bu arzu, her zaman bedenlerin teşhiriyle ya da cinsellikle ilgili olmayacaktır.

Kaynakça

- Barthes, R. (1996). *S / Z*. (S. Ö. Kasar, Çev.) Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bîro, Y. (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış*. (A. C. Altunkanat, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Brooks, P. (2016). *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*. (H. Demir-Atay, & H. Atay, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Gaudreault, A., & Marion, P. (2020). *Kinematik Dönemeç: On Sorunda Filmin Dijital Çağı*. (C. Gündüz, Çev.) İstanbul: Yort Kitap.
- Godard, J.-L. (Yöneten). (1989). *Histoire(s) du cinéma* [Sinema Filmi].

Gunning, T. (2013, Güz). Atraksiyon(lar) Sineması: Erken Dönem Sinema, Seyircisi ve Avangart. (Ç. Ö. Yaren, Dü.) Sinecine(4(2)), 145-153.

Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. (U. Kutay, & M. Çavuş, Çev.) İstanbul: Es Yayınları.

McGowan, T. (2012). Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı. (Z. Ö. Barkot, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Mulvey, L. (1993). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (Ç. N. Abisel, Dü.) 25. Kare, 18-24.

Smelik, A. (2006). Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı. (D. Koç, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

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

The Greatest Films of All Time, <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/greatest-films-all-time> Erişim Tarihi: 15 Nisan 2024

IMDb Top 250 Movies, https://www.imdb.com/chart/top/?ref_=nv_mv_250 Erişim Tarihi: 15 Nisan 2024

Weighted Average Ratings, https://help.imdb.com/article/imdb/track-movies-tv/weighted-average-ratings/GWT2DSBYVT2F25SK?ref_=ttrt_wtag# Erişim Tarihi: 15 Nisan 2024

Why doesn't a title with the average user vote of 9.4 appear in your top 250 Movies or TV list?. <https://help.imdb.com/article/imdb/featured-content/why-doesn-t-a-title-with-the-average-user-vote-of-9-4-appear-in-your-top-250-movies-or-tv-list/GTU67Q5QQ8W53RJT#> Erişim Tarihi: 15 Nisan 2024