

## POPÜLER SİNEMADA KADININ SUNUMU VE AŞK İZLEĞİ

Süreyya ÇAKIR\*

### *Presentation of Woman and The Theme of Love in Popular Cinema*

*The main aim of this study is to examine popular culture in terms of cinema and to investigate if that is possible to perform the issues of 'love' and 'woman' in popular cinema not using the codes of given values of the system. For this, after relating popular culture and cinema, it is concentrated on popular cinema with respect to love and woman. In the end, results that are arrived are presented. The study comes to a conclusion that it is possible to make a film using the codes of popular cinema that can also serve for the emancipation of the woman and 'real love' practice.*

**Key words:** Popular Culture, Popular Cinema, Woman, Love.

### Giriş

Yaşamı anlama ve anlamlandırma araçlarından biri olan sinema, toplumsal yaşam ile kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolayımlanmış bir biçimde karşılıklı olarak birbirlerini etkileme ve dönüştürme potansiyeline sahip bir ilişki içindedir. Günümüz toplumlarında sinema, kitle kültürüne eklenmiş olarak varolan popüler kültürün en önemli anlatım araçlarından biridir. Popüler kültür her ne kadar uyumlanmayı sağlamakla işlevlendirilmişse de, içinde taşıdığı başkaldırı potansiyelinin ve düşsel öğelerin hesaba katılmasını gerektiren özgürleştirici bir boyuta da sahiptir. Bu bağlamda, duygular ve kadın sorunu, popüler sinemada baskılandırıcı bir işleve sahip olarak işlenebileceği gibi, insanın içindeki potansiyeli açığa çıkarmak için gelişkin bir söylemle de gündeme getirilebilir. Aşk tutkusu ve kadının konumu da, sinemada popüler kodlar kullanılarak, insanın verili etiği an-

lamlandırma çerçevesinin dışına çıkmasını sağlayacak biçimde ele alınabilir. Bu çalışmada, popüler sinemada aşk ve kadın izleği böyle bir bağlamsallık içinde incelenecektir.

### 1. Popüler Kültür ve Sinema

Bir kitle iletişim aracı ve popüler kültür ürünü olan sinema, içerdiği kültürel temsiller ve ideoloji dolayısıyla yaşamı anlamlandırma araçlarından biridir. Ryan ve Kellner'in kavramsallaştırma çerçevesi içinden sinemaya baktığımızda, sinema ile toplumsal yaşam ve tarih arasındaki ilişkiyi "bir söylemsel şifreleme süreci" olarak ele almak mümkündür:

"Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine farklı söylem-

\*Yrd. Doç. Dr., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Tv Sinema Bölümü.

sel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar." (Ryan ve Kellner, 1997: 35)

İdeolojiyi genel bir düzlemde, düşünce ve davranışları düzen içi uyumlanmayı sağlayacak biçimde yönlendirecek "kültürel temsil" düzenekleri oluşturma yoluyla "çeşitli simgesel ve göstergesel dizgeler de içererek toplumsal ve bireysel yaşamın işlenmesini sağlayan pratik olarak" (Oktay, 1993: 35) ele alabileceğimiz gibi, onu, "bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, altüst edecek olan güçlere bir tepki olarak" da kavramsallaştırabiliriz. Bu durumda ideolojiyi yalnızca "bir tahakküm aracı olarak" değil, önemli eleştirel içgörüler kazanmanın bir yolu, ilerici dönüşüme kaynak oluşturabilme potansiyeli taşıyan bir güç olarak da değerlendirebiliriz. (Ryan ve Kellner, 1997: 39) İdeoloji bu ikili işlevini "metaforik" ve "metonimik" temsil tarzlarını kullanarak yerine getirir. "Retorik" ve "temsil teknikleri" bağlamında Ryan ve Kellner ideolojiyi "temelde, yaşamı toplumsal gerçekliğin belli bir inşa biçimi ile bağlantılı olarak yansıtan metaforik bir yöntem"(39) olarak ele alırken, "muhafazakar ideolojinin idealleştirmelerine temel oluşturan metaforlar(ın), daima, bu idealleştirmelerin yapı çözümüne olanak veren metonimler barındır"dığını öne sürerler. (283)

Metaforların "bir imgenin üzerine ideal ya da yüksek bir anlam yüklemek"diğini öne süren Ryan ve Kellner'e göre "gerçek nesnenin metafor yoluyla daha yüksek bir anlam kazanması süreciyle, belirli ideal anlamların ideoloji yoluyla gerçekliğin belirli algılanma biçimlerine karşılık düşürülmesi süreci bir-

birine koşut hareket eder." (39) Metonimiyi ise "birbirine bitişik konumdaki ya da bir bütünle ilişkisi olan ayrı ayrı nesnelere arasındaki bağlantının mecazi ifadesi" olarak betimleyen aynı yazarlara göre "metonimik temsil tarzı, dünyaya, maddesel bağlantıları gözardı eden idealize edilmiş bir kavrayışla bakmak yerine; gerçek toplumsal sistemin farklı boyutları arasındaki bitişik, maddesel ve bağlamsal bağlantıları ön plâna çıkarır." (40). Bu anlamda metaforik temsil biçimi, muhafazakar ideolojinin içselleştirdiği bir araçken, metaforik idealleştirmelerin "altını oyan" metonimik temsil tarzı ideoloji karşıtıdır.

Kapitalist sistemin örgütlenmesi altında işleyen kültür endüstrisinin güdümündeki sinema sanayii de, bu sistemin meşrulaştırılması ve onun kendini yeniden üretimi ile işlevlendirildiği için ideolojiktir. "Sinema ile radyonun kendilerini artık sanat olarak göstermeye ihtiyaçları yoktur. Bir ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, bilerek yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanmaktadırlar." (Horkheimer ve Adorno, 1996: 8 ) Sinema endüstrisi, ticari yapısı, yanılısı anlamlar üretmek kitlelerin katılımını sağlamaya uygun doğası ile muhafazakar ideolojinin kavramsallaştırma alanı içinde hareket ederken, film ideolojisi kitle kültürüne eklenmiş olarak varolan popüler film anlatı yapısına da içkindir. "Film ideolojisi, eşitsiz bir düzeni tehdit eden, bu düzeni aksatma potansiyeli taşıyan yapısal gerilimlere tepki göstererek bir anlamda onları görünmez kılmaya yeltenirken, aynı anda onları sergilemek zorunluluğu duyar." (Ryan ve Kellner, 1997: 39)

Ryan ve Kellner'in anlamlandırma çerçevesi içinde kalarak popüler film anlatılara baktığımızda iki tür anlatım biçimi ortaya

çıkarmak. Birincisi, bağlantılandırmayan, ilişkilendirmeyen, "toplumsal yaşamın tekil bir görüntüsünü yüceltip aşkını bir ideale taşıyan" (284), yalıtılarak imge ve sembollerini idealleştiren, muhafazakar ideolojiyi meşrulaştıran "metaforik" içerikli anlatı biçimi; ikincisi "temsil etmek ya da anlam kazandırmak durumunda oldukları maddi gerçekliğin üzerinden aşarak giden yüceltilmiş idealler sunmak yerine, söz konusu idealleri aşkını kisvelerinden çekip çıkarmak ve tarihin karmaşık maddeselliğinin içine oturtmak eğilimi" (48) içinde olan ideoloji-karşıtı "metonomik" yöntemine dayalı anlatı biçimi. İlk anlatı biçimi mitik, bilişsel olmayan, verili gerçeğin sorgusuz sualsiz, eleştirisiz kabulünü sonuçlayan, baskılayıcı ve kaçışçı nitelikli iken ikincisi maddesel, bilişsel, tikel idealleştirmeler peşinde olmayan, gerçekçi anlatımı yeğleyerek, kabullenim yerine eleştiriyi, iç hesaplaşmayı sonuçlayan anlatı biçimidir. Metaforik anlatı biçiminin ürettiği düşler etik-içi söyleme yaslandığından onaylayıcı ya da kaçışçı, baskıcı nitelikte iken, ikinci türde "yabancılaşmadan yabancılaştırıcı", özgürleştirici niteliktedir. Ağırlıklı olarak metaforik anlatı biçimine ve popüler kalıplara yaslanan sinema, metonimik anlatı yöntemini kullanarak bir içsel hesaplaşma sürecini de başlatabilir, kod açıcı bir işleve sahip olabilir.

## 2. Sinemada Aşk Tutkusu ve Kadın

Aşk, tutku ve cinsellik hem doğal, hem de tarihsel olarak üretilen kategorilerdir. Sinemanın kurmaca dilini kullanan popüler kalıplara dayalı anlatı biçimlerinde, kadın kimliğinin, aşk tutkusunun ve cinselliğin klişelere dayalı, gündelik yaşamın basmakalıp söylemini temel alarak kurgulandığı örneklerinde, görgül, düz anlamlandırıcı ya da idealleştirici figürlere yaslanılırken; bu tür bir söylemin dışına çıktığı daha gelişkin film örneklerinde ise aşk, verili sınırların

dışına çıkmanın, bireysel içgörü kazanmanın yollarından biri olur.

Bir temsil biçimi olarak sinema yalnızca nesnel gerçeklik ve bilince ait değil, egemen ideoloji ve eril iktidar tarafından biçimlendirilen bilinçdışının da bakma ve görme biçimlerini inşa ediyş yollarına dair bakışları sergiler. Ataerkil bilinçdışında penisin yokluğu ile cinsel farklılığın ve erkek nezdinde hadım edilme korkusunun simgesi olan kadın, ya suçlu nesne sayılıp değersizleştirilerek ya da fetiş nesnesi haline getirilerek alt edilmeye çalışılır. Verili ataerkil kültürde ise, eril iktidarın kodladığı, erkeğin "gösteren" olduğu ve düşlemlerinin sonuna kadar ifadelendirildiği bir dilsel düzenek yoluyla anlam üreticisi değil, anlam taşıyıcısı olan kadın, denetleyici erkek bakışının zevk aldığı bir teşhir nesnesine, ikona dönüştürülür. (Mulvey, 1993: 18-22)

"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. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar bakılabilirlik mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir." (Mulvey, 1993:20)

İşte bu denetçi, aktif erkek bakışının malzemesine dönüşerek değersizleştirilen, ikincilleştirilen, bakılan, nesneleştirilen bağımlı ve pasif kadın modeli, yanılmalı anlamlar üretmenin yollarından birine dönüşür geleneksel sinemada. Beyazperdede rasgele sergilenen kadının hem öykü içindeki karakterler hem de izleyiciler için cinsel bir nesne olarak konumlandırılmasının ikili bir işlevi olduğunu öne süren Mulvey, egemen ideo-

lojinin ve ona bağlı olarak işleyen psikik düzeneklerin kodlarına göre düzenlenen geleneksel filmlerde, cinsel nesneleştirilen öznesi olan erkeğin, bir yandan "filmin fantazisini denetler" ken, öte yandan daha geniş bir çerçevede "iktidarın temsilcisi"ne dönüştüğünü belirtir.(21)

Kadına erkeğin kimliği ve bakış açısının, isteklerinin biçimlendirdiği nesneleştirilmiş bir gözle bakıldığı metaforik söyleme yaslanan bu düz anlamlaştırıcı geleneksel popüler filmlerde onun ele alınış biçimi, toplumdaki kadın-erkek arasındaki eşitsiz varoluş biçiminin onanmasına dayalıdır; genellikle bu ürünlerde eril kimliğin ürettiği egemen ideolojinin saldırdığı, erkek üstünlüğünü ve eril iktidarı onaylayan söyleme bağlı olarak geliştirilir kadın modelleri. "Erkeklerin denetlediği bir sektörün ürünleri olarak popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak, hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek önemli bir işlev görür." (Abisel, 1994: 126)

Nesneleşmiş bakışın simgesi haline gelen kadın genellikle bu filmlerde verili toplumsal rollerin gölgesinde davranır; pasiftir, fedakardır, bastırandır, bekleyen ve kendini adayandır, inisiyatif sahibi değildir. Evlilik kurumunun öngördüğü tabiiyet ilişkileri içinde bağımlı, itaatkar konumdadır. Hem somut gerçeklikte, hem de olayların doğrusal çizgisinde ele alındığı, görgül bakışla, metaforik söyleme, verili etiğin anlamlandırma çerçevesi içinde üretilen ve verili uyulaşmaların tekrarlanmasına ve onanmasına dayalı popüler sinema ürünleri, izleyicide yüceltilen figürle ve durumla özdeşleşme duygusu yaratarak onu rahatlatma, uyulaşmaların yerleşmesi ve onların yeniden üre-

tilmesi amacına hizmet eder. (Abisel, 1994: 157-58)

Kadına yüklenen rol ve değerlere göre belirlenen kadının sinemadaki sunumu, fiziksel çekiciliği ve oynadığı rolü erkek karakterlerle paylaşma zemini üzerinde şekillenirken, erkeğin sunumu ise kadın üzerinde denetim sahibi olan kahraman bir güç olma sıfatıyla kurgulanır. Temel karakter olduğu durumlarda kadın edilgen, güzel, gizemli, şaşkın, anlaşılması güç bir varlık olarak ele alınırken, yan karakterlerde erkeğin tamamlayıcısı olarak konumlandırılır. Güçlü kadın imgesinin çizildiği örneklerde ise "ıstırap, hırs, aç gözlülük ve şehvet düşkünü" türünden olumsuz nitelermeler yüklenerek ele alınır 'dişi şeytan' imajı altında. (Smith, 1993: 19-20)

Bu bilişsel olmayan popüler anlatı biçimlerinde aşk tutkusu, ya melodramın sığ sularında basitleştirilerek ya da ticari pornografinin ucuz söyleminde bayağılaştırılarak ele alınır. Gerçek aşk yerine onun "iki boyutlu estetize edilmiş biçimini" izleyen seyircide bu yolla bir boşalma duygusu yaratılır. Aşk'ın metalaştığı, onun da bir tüketim nesnesine indirildiği günümüz toplumlarında gerçek aşk'ı özgürce deneyimlemeye zemin bulamayan sıradan insan üzerinde, böyle kaçışçı ürünlerle aşk'ı yaşıyormuş yanılsaması üretilir; o da bu ürünlerin tüketicisi olması sıfatıyla haz duyar, tatmin olur, ancak bilinç boyutuna sığırma yapamaz.

Eğlence ve Bilinç Endüstrisi'nin güdümündeki pornografinin "insan ile insan arasındaki eşitsizlikten başka bir ilişki kurulamayacağını, cinsellikte bile bunun ancak böyle olabileceğini 'yaşatarak' eşitsizliği hayatın her alanında 'meşrulaştırır' bir söylem'i" (Oskay, 1992: 80) olduğunu belirten Oskay'a göre "cinselliğin yerini sexuality'nin ve hatta

şiddetin aldığı pornografide satılan/tüketilen şey ortadaki yaşama üslubudur. Reel-toplum yaşamındaki toplumsal edilginleşmenin, çok karmaşık yöntemlerle 'hafifletmesi' ve 'hissedilmez kılınması', hatta haklılaştırılmasıdır." (Oskay, 1993: 397) Erotizm ise "insan doğallığının en özgür, en zengin dışavurumu" (Oskay, 1998: 207) olup "insanın bugünkü sınırlandırılmış varoluş biçimine karşı başkaldırıcı bir arayışı dile getirir." (Oskay, 1992: 79-80) Kadının cinsel nesneye indirgendiği ticari sinema örnekleri, aşk tutkusu'nu erotizm yerine pornografiye, sekse indirgeyerek sömürürken röntgenci erkeğin kadını nesneleştiren teşhirci bakışını putlaştırır; erkek ile kadın arasındaki eşitsiz söyleme yaslanarak erkek üstünlüğünü ve eril iktidarı onaylar, onu yeniden üretmenin aracı olur; bu yollarla pornografik söylemin nesnesi haline getirilir kadın.

Kadının pornografik söylemin seks nesnesine dönüşmediği örneklerinde ise o, "ev içi" mekana hapsedilerek algılanır. Sosyal gerçekliğin dolayımınarak yeniden kurgulandığı toplumsal temsil biçimleri olarak filmsel anlatılar, toplumsal çatışmaları maskeleyen, gerginlikleri hafifletme işlevleri ile yüklenmiş olup bu yolla toplumsal sistemin inşasına katkıda bulunurlar. Bunu popüler filmlerin öyküsünün kurulmasında verili sistemin yeniden üretimini olanaklı kılan en küçük toplumsal birim olan aileye ve romantik aşka önemli bir yer vererek yaparlar melodram kurmaca örneklerinde. "Çünkü, egemen olan sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin kendilerini gizleyerek en rahat işleyebileceği ortam ailedir. Bunun yanı sıra aşk, doğrudan kişisel ilişki biçimi olarak görüldüğünden, toplumsal formasyonun neden olduğu çatışmaların duygusal düzeye aktarılması açısından çok elverişlidir." (Abisel, 1994: 190) Erkek karakterlerin merkez alındığı bu filmlerde kendinden vazgeçen, fedakar ka-

dın, ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun, baskın hakimiyet ilişkilerinin ve eril iktidarın korunması ve sürdürülmesine yönelik rollerle bezenmiştir.

Popüler sinemanın etik-içi söyleme yaslanan bu örnekleri, metaforik söylemin "ideal anlamları maddesel imgelerin üzerine yerleştirilmesi ve ilkinin imtiyazlandırılması nedeniyle dikey ve hiyerarşik" yapıları kullanır; buna karşın, "metonomi(nin) düşünceyi yatay ve eşit olarak yönlendir"mesine (Ryan ve Kellner, 1997: 41) dayalı temsil tarzını kullanarak, bireyin açmazları üzerinde düşünmesini sağlayacak biçimde aşk tutkusunu ve kadının sunumunu geleneksel bağlamın dışına çıkararak bilişsel olarak ele almak da olasıdır. Metonominin ilişkilendirmeye, bağlantı kurmaya dayalı, açık uçlu yapısı nedeniyle izleyicide daha geniş bir çerçevede duyumsal ve düşünümsel farkındalık yaratmak, algılama eşiğini yükseltmek, popüler anlatının reddiye içeren ve düşsel olan boyutlarını canlı tutmak mümkündür. Daha geniş bir kavramsallaştırma çerçevesinden aşk tutkusuna bakmak, pornografinin ve melodramların sığ, yüzeysel alanından çıkıp, erkek ile kadın arasında eşitlikçi bir söylem üretmeye çalışan erotik boyuta sıçrama yapmak anlamına gelir. Aşk'a "basit bir duygusal ilişki" olmanın ötesine geçerek erotizm boyutunda yaklaşmak, aşkın bireyüstü, gizemli bir şey olarak görünen yanı ve onun "odak noktasında yer alan bireyliğin" karanlık doğası üzerine düşünmeyi, imgelemde erotik tutku alanında dolaşmayı sonuçlar; iki farklı bireyin diyalektik birliğinden bölünmemiş bir bütünlük oluşturma çabası olarak aşk'a yaklaşmak, birlik, bütünlük ve birey kavramlarına yabancı bir toplumsal dizge üzerinde düşünmeyi sonuçlar; yabancılaşma üreten bir kültürel düzenlenimin, aşk'ın bireye, birlik ve bütünlüğe, kadına ve erkeğe eşit oranda içkin

doğası'na karşıt olduğunu, dolayısıyla kadının eksik olarak tasarmlandığı böyle bir dizgede, gerçek aşk'ı yaşamanın güçlüğü üzerine düşünmeyi ve gerçek aşk'ı yaşayamamanın yarattığı eksik varoluşu algılamayı ve sorgulamayı sonuçlar; bir duygunun yaşandığında normalleşip bizden uzaklaştığında saplantı haline dönüşmesinin, tutkudaki ısrarın ve esrarın, duyguların gündelik hayatın ussallığı içinde mekansal ve uzamsal yaşam karşılıklarının bulunup bulunmadığı üzerine soru sormayı sonuçlar. Ve bu eksik varoluşumuz üzerinde düşünmemiz, kadına ve gerçek aşk'a uzamda yer açmayı, "yaşamın doğal birliği", "biyresel varoluş ve tamamlanması" için çaba harcamayı, tutkularımıza sahip çıkıp onları harekete geçirmeyi sonuçlar.

#### Sonuç

Popüler kültürün temsil biçimlerinden biri olan sinema ağırlıklı olarak verili gerçekliği olumlayıcı bir işleve sahipse de, bağlamsallaştıran, açık uçlu, eleştirel niteliklere sahip metonimik söylemin kodları kullanılarak

özgürleştirici de olabilir. Nasıl ki sinema sanatı sorgulayıcı, açılmayıcı bir boyuta sahip olabilirse, aşk tutkusu ve kadın kimliği de klişelerden bağımsız olarak işlenebilir ve insanın kendi içinde bir iç hesaplaşma yaşamasına zemin oluşturulabilir; verili algılama biçimlerine karşı yabancılaştırma sağlayıcı teknikler ve bakış açıları kullanarak kadının özgürleşmesine ve gerçek aşk tasarımına olanak tanıyan bir toplumsal coğrafya imgelemi geliştirebilecek genişliğe ulaşılabilir. Bunun için geleneksel film uzlaşımlarının tersine "kameranın bakışını zaman ve uzamdaki kendi maddeselliğine; izleyicinin bakışını diyalektiğe ve tutkulu bir bağımsızlığa ulaştırmak" gereklidir. (Mulvey, 1993: 24)

Umalım ki, kadın da özne olarak varoluş üretebilsin; erkek ile birlikte insan olarak kendilerini gerçekleştirebildikleri bir toplumsal bağlamda gerçek aşk yaşanma zemini bulsun ve sinemamızda da bunlar birer sorunsal olarak temsil edilmesin...

#### Kaynakça

- ABİSEL, Nilgün (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Kitabevi, Ankara.
- HORKHEİMER, Max ve Theodor W. Adorno (1996). Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanları II, Çev. Oğuz Özgül, Kabcacı Yayınevi İstanbul.
- MULVEY, Laura (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev. Nilgün Abisel, 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı 3:18-24.
- OKTAY, Ahmet (1993). Türkiye'de Popüler Kültür, YKY, İstanbul.
- OSKAY, Ünsal (1992). İletişimin ABC'si, Simavi Yayınları, İstanbul.
- (1993). XIX Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri: Kuramsal Bir Yaklaşım, Der Yayınları, İstanbul.
- OSKAY, Ünsal (1998). "Yıkılmak İstemeyen Çocuklar" Olalım, YKY, İstanbul.
- RYAN, Michael ve Douglas Kellner (1997). Politik Kamera. Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SMİTH, Sharon (1993). "Kadının Sinemadaki İmajı", Çev. Emine Demiray. 25. Kare Sinema Dergisi, Sayı 6:19-24.