

BAKIŞIN GÜCÜ VE SİNEMASAL ETKİLERİ

Janet BARIŞ*

ÖZET

Sinemada seyirci algısı ve duygusal etki özellikle görsel bir dünya üzerinde yaratıldığından, bakışın etkisi büyüktür. Bu etki seyirciyi ve toplumları yönlendirebilecek bir güce sahiptir. Sinemasal olarak kurulan dünya, atmosfer bu anlamda seyircinin bakışını yönlendiren bir alana da sahiptir. Böylelikle gerek toplumsal cinsiyet anlamında kadına olan bakış açısı, gerekse de ideolojik bakış, görsel gücün etkisiyle yaratılabilir olmuştur. Çalışmada öncelikle bakış ve etki alanları tanımlanmış ve bakışın sinema ile olan ilişkisi tanımlanmaya çalışılmıştır. Seyirci etkisinden yola çıkılan bu çerçevede sinemada özellikle bakışın erkek egemen bir hale geldiği ve kadının bu bakış içerisinde arzu nesnesi olmaktan çıkamadığı görülmüştür. Hollywood ise bu bakışı daha ideolojik bir biçimde değerlendirmiş ve kitlelerin bakış açısını yönlendirebilmiştir.

Anahtar kelimeler: Bakış, Sinema, Hollywood, Seyirci.

POWER OF LOOKING AND CINEMATIC EFFECT

ABSTRACT

Audience perception and emotional impact are especially influenced by the way they are created on a visual world. This effect is spectacular and has a power to guide societies. Cinematic atmosphere has an area that directs the view of the audience in this sense. In this way, both the gender perspective and the ideological view can be created by the influence of visual power. In the study, firstly the points of view and domains were defined and an intellectual framework. It is seen that in this frame, which comes out of the audience influence, especially the view in the cinema becomes male-dominated and the woman can not come out of being the object of desire in this view. Hollywood has used this view in a more ideological way and has been able to direct the viewpoint of the masses.

Keywords: Voyeurism, Cinema, Hollywood, Audience.

* Yrd.Doç.Dr. Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Radyo-TV Sinema Bölümü.
janet.baris@nisantasi.edu.tr.

GİRİŞ

Kamerayla göz birbirinden farklıdır. Kamera her yere konabilir ve her yere taşınabilirken göz arkasını göremeyebilir. Yine de kamera insan bakışıyla sıkı bir biçimde bağlıdır. Kamera insan gözünün keşfettiklerinden ne daha fazlasını ne de daha azını keşfedebilir. Dolayısıyla insan gözü ve kamera arasında sürekli ve dolaylı biçimde bir ilişki kurulur.

Bakışın gücü seyredilen filmi anlama/alımlama açısından büyük önem taşır. Yönetmenin hikâye anlatım tercihleri de bakışı şekillendirir. Bu noktada seyirciyi yönlendiren yönetmenin hikâye anlatım biçimi ve seyirciye hangi bilgiyi nerede vereceği sorunsalıyla da yakından ilgilidir. Her özne kendi bakışının gücünü taşır ve kendine has bir özelliği vardır.

Sinemanın göz-gözetleme ve bakışın gücüne dair çok güçlü bir atmosferi vardır. Yedinci sanat olan sinema hem duyulan hem görülen hem de hareket eden karakteriyle seyircisine inandığı bir dünya yaratıp, içine alır. John Orr'a göre bakışın gücü modernlik denilen şeyin içinde daha önemli hale gelmiştir. Ona göre modern toplumda bakışın gücü gözetlemenin gücüyle özdeşleşmiştir (Orr, 1997: 83).

Günümüzde birçok teknolojik gelişme gözetlemenin biçimini değiştirmiştir. Bakışın gücü ve kameranın duyarlılığı işte bu sürekli değişen ve gelişen gözetleme araçlarıyla bilinçli bir şekilde ilerlemiş gibidir. Sinemanın üç boyutlu ve IMAX gibi süreçlerle bakışın gücünü daha da etkili kılması bu gözetleme alımla ve bakma edimini daha da derinleştirir.

Gerçekçi anlatım yöntemleri aramak bakışın gücünü etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Bu sinema tarihinde birçok farklı akım, stil ve deneyim üzerinden bakıldığından çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Kimi yönetmenlerin kameraları izleyicinin gözüne eşlik ederken, kimisi sırtını izleyicinin bakışına ters çevirir. Bazen bir dış çekimin başında kamera amaçsızca sokakları dolaşır. Bu herhangi bir insanın sokağa amaçsızca bakışıdır. Kameranın hareketi, bir köşede oturmuş sağa sola bakınarak olan biteni izleyen insan gibidir (Orr, 1997: 84-85).

Sinemayı oluşturan en önemli özellik “göz”dür. Gözün ağ tabakasının işlevi bugün film izleyebilmemizin yolunu açmıştır. Görmek, bakmak ve anlamak süreçleri sinema tarihinin belli dönemlerinde yönetmenlerin sinema anlayışlarına, akımlara göre farklılaşmıştır. Özellikle klasik anlatı yapısı içeren, popüler sinema içerisinde değerlendirebileceğimiz filmlerde, erkek egemen bakışın daha güçlü ve daha etkin olduğu görülmüştür. Çalışmanın amacı bakışın ve bakışın gücünün sinemadaki etkilerine yaklaşarak erkek egemen bakışın nasıl baskın bir yapı olduğu ile, Hollywood’un bakışın gücünü nasıl bir ideolojik sürece dönüştürdüğünü seyirci ile kurduğu ilişki üzerinden açıklamaktır.

BAKIŞ VE ANLAM

İzleme, seyretme edimine dair her şey bakışın alanına girer ve gelişir. Gördüğümüz her imge zihinsel olarak bir anlama tekabül eder ve toplumsal, kültürel kodlarla birleştirerek algılanır. Gerçek anlamda görsel bir kültürün içinde yaşadığımız dünyada insan gözü ile kamera arasında da derin bir bağ vardır.

Görmek, sahip olmak, erişmek, anlamlandırmak bunlar birbirini görsel olarak tamamlayan süreçlerdir. Maurice Merleau Ponty'ye göre bir şeye ulaşmayı bilmek için bunu görmek yeterlidir; “Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yeredir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde ‘yapabilirim’in haritasında saptanmış olarak. Haritaların her ikisi de tamdır. Görünür dünya ile devinme tasarımların dünyası aynı Varlık’ın bütüncül bölümleridir” (Ponty, 2003: 33).

Kevin Robins'e göre de Ponty'nin bahsettiği biçimde “görmek; vizyon alanıyla, rasyonel-bilimsel gelenekte yer alan soyut ve aşkın edimden oldukça farklı bir şekilde ilişki kurmak demektir. Görmek, dünyanın içinde olmaktır, ‘dünyanın dokusu içinde yer almak’ dünyaya açık olmak demektir” (1999: 67). Bakışın gücü gerçekçi görüntüye ters düşmez. Gözleme yöntemiyle kişi bilmediği şeylerden emin olmaya ya da gördüğü kadarının içinden gizleneni arayıp bulmaya çalışır. Görmenin ortak bir modeli olarak bakış, güç isteminin, bir başka deyişle, bilgi isteminin ve ruhsal tahakkümün, aslında modern devletin yaratmak istediği durumun yani ruhsal hakimiyet uğruna verilen mücadelenin sinemaya ilişkin bir biçimidir. Bakış aynı zamanda hem yaratıcıdır hem de tahakküm doludur.

Görmenin ortak bir modeli olarak bakış, güç isteminin ve ruhsal tahakküm uğruna verilen mücadelenin sinemaya ilişkin bir biçimi olarak işler. Burada bakış geçici olarak gücün yerine geçen bir şey değildir; nesnesi üzerine bir şiddet biçimi uygulamak yerine, sinemaya ilişkin çerçeveleme uzlaşımına karşı şiddet uygulayan bir güç alanıdır (Orr, 1997:89).

Slavoj Zizek bakmak, görmek ve anlamakla ilgili olarak başka bir açıya dikkat çeker. Öznel gerçekliğimizle nesnel gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya çalışır ve bu ilişkiyi anlamlandırırken öznel bakışı ‘yamuk bakış’ olarak değerlendirir.

Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu ‘gerçekte olduğu gibi’ görürüz, halbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (yamuk bakış) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir. Gelgelelim, ikinci metafor düzeyinde tam tersi bir ilişki söz konusudur: Bir şeye dosdoğru yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktana başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak ‘belli bir açıdan’ yani ‘arzu’nun desteklediği, nüfuz ettiği ve ‘çarpıttığı’ ‘şahsi’ bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır (Zizek, 2004: 27).

Sinema temsili bir sistem olarak, kendisinde bakmanın görme ve zevkinin kolektif bilinçaltında yatan yapı yollarının bir biçimidir. Laura Mulvey, açık bir biçimde ataerkil toplumun ayna yansıması olarak popüler sinemayı görmüştür. Sinema bir takım olası hazlar sunar. Bunlardan biri de Scopophilia*’dır. Mulvey’e göre, bakmaktaki zevk aktif bir erkek bileşeni ile pasif bir dişi bileşene ayrılır ve filmler bunu yansıtır. Scopophilia diye adlandırılan bakıştan çıkan haz bir erkek hazzıdır ve sinemada bakış erkeğe yöneltilmiştir (Mulvey, 2006).

Scopophilia iki alana yöneltilebilir. Birincisi scopophilic hazzın cinsel cazibe ile ilişkili olduğu röntgencilik, ikincisi ise narsistik özdeşleşme ile ilişkili olandır. Etkin güdü özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramakla birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel olarak varlığını sürdürür. En uç noktada bu, bir sapkınlık halinde sabitleşebilir; tek cinsel tatmini, nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı gözetleyenleri ve röntgencileri üretir. İlk bakışta sinema, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Perdede görülen açıkça gösterilir. İzleyicileri bir diğerinden yalıtılan salonun karanlığıyla, perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının parlaklığı arasındaki keskin zıtlık, izleyicinin gözetlemeci-röntgenci yanını yükseltir (Mulvey, 2006).

Her ne kadar film gerçekten gösterilmekte, görülmek üzere orada bulunmaktaysa da projeksiyonun koşulları ve anlatsal uyuşmalar izleyiciye, özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını verir. İzleyicilerin sinemadaki durumlarından en aşık olanı, onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılması halidir.

Sinema, esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek scopophiliiyi kendi narsistik yönü içinde geliştirir. Dolayısıyla bu, filmde böylesine bir ifade yoğunluğuyla ve sinema izleyicisinde böylesine keyifli bir tanımayla kurulan imge

* Gözetlemecilik.

ve kendi-imesi arasındaki uzun aşk ilişkisinin/acısının doğuşu olur. Perde ve ayna arasındaki açık benzerlikten öte (örneğin, insan bedeninin çevresiyle birlikte çerçevesi) sinema, geçici bir ego yitimine izin verirken aynı anda egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahiptir. Egonun algılamakta olduğu haliyle dünyayı unutma hissi (kim olduğumu ve nerede olduğumu unuttum), o öznelik öncesi imgeyi tanıyış anının nostaljik bir hatırasıdır (Mulvey, 2006). Mulvey bu özdeşleşmenin her zaman için filmin eksenini oluşturan kahramanla yani erkekle ilgili olduğunu, kadının ise çoğunlukla bir tehdit olarak görüldüğünü öne sürer. Filmin toplumla olan ilişkisine de dikkat çeken Mulvey, filmin toplumu yansıttığını ifade eder. Bu bakış açısının da erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini göstermesi açısından psikanalizle ilişkili olduğunu savunur. Kadının fallusu yoktur, iğdiş edilmiştir. Bu durum, kadının fallusunun olmadığı için eksik ve değersiz olduğunu öne süren Freudyen kuramla ilişkilidir.

Freud'un scopophilia üzerine görüşleri, erotik ve yasak olanı görme arzusu ve röntgencilik üzerine odaklanır, ama bu arzu erkek-merkezlidir. Sinema yasak röntgenci bakış için mükemmel bir alan sunar, çünkü izleyici ana rahmine benzer bir biçimde karanlık bir yerdedir. Freudyen kuramda kadın arzuyu, ama aynı zamanda da iğdiş edilmişliği temsil eder ve bu nedenle de kadının biçimi yönünde bir gerilim vardır ve kadının 'bakışı' tehdit edici olabilir. Erkek kontrole ve etkin role sahipken; kadın bir ikona, erotik nesneye indirgenir, aynı zamanda da farklı oluşu nedeniyle bir tehdittir (Nelmes, 1998: 77).

Böylelikle kadının sinemadaki bakışının temsili bir yandan tehdit edici kadar güçlü görünürken, bir yandan da etkin bir karakter olamayan, sadece arzu nesnesi olarak tasvir edilen bir sürece dönüşmüştür.

SİNEMADA KADIN TEMSİLİ VE ANLAM

Kadın ataerkil sinema düzeni içerisinde hep edilgin olarak ele alınmış, erkek karakterin bakış açısına göre şekillenmiş, olay örgüsüne etki edecek konuma sahip olamamıştır. Olay örgüsü içerisinde ana karakter olarak bile gözüküyor olsa, erkek karakterin gölgesindedir. Klasik sinema kadını hep anne, eş evin içerisinde kodlanan bir şekilde üretmiştir. Hollywood anlatı biçimi erkek izleyici arasında narsistik bir süreklilik yaratır, böylelikle pasif kadınların erkek iktidarının gerçekleştiği bir zemin haline geldiği kadınsevmez bir toplum oluşturmaya zemin hazırlamıştır (Kellner, 1997: 21).

Mulvey'e göre kadın, sinemada hem öyküdeki karakterler hem de izleyici için erotik bir nesnedir (2006). Ona göre geleneksel Hollywood filmlerinde kullanılan aygıtların yönetmenleri, kadınları edilgin konuma yerleştirirken, rollerini aşırı derecede sınırlı erotik nesne haline getiren belirli kodları ve gelenekleri de kullanma tuzağına düşürür. Mulvey bu rolün sığığını eleştirir ve sinemada kadının konumunu değiştirmek için sinemasal haza öncelik verilmesinin reddedilmesini, böylece kadının nesne ve röntgenci haz sağlayıcı olmaktan çıkabileceğini; bununla birlikte de kadının sinemada kendisine tahsis edilen sınırlı rolden özgürleşebileceğini savunur (Nelmes, 1998: 80). Sinemanın cevap verdiği cinsel hazlar ve temel ihtiyaçlar, en başta diğer insanlara bakarken alınan cinsel haz olan scopophili daha sonrasında anneyle özdeşleşerek kendini dünyanın bir tanesi sanmanın perdedeki karaktere bakarken ikame ettirilmesiyle bir kendinden geçme durumudur.

Laura Mulvey'e göre scopophiliyi, güzel ve insanın aklını başından alan kadın karakter, özdeşleşmeyi de o karakteri kendi cinsel nesnesi haline getiren mükemmel erkek karakter sağlamaktadır. Erkek seyirci kadın karaktere onun ve kameranın gözünden bakarak hazzını alır (Mulvey, 2006). Böylelikle sinema temel ihtiyaçlarımızdan biri olan cinselliği tatmin ederken bir yandan da narsist görüşlerinde scopophiliyi geliştirir. Filmde

scopophilia ve narsisizm benzerlik ve tanıma ile karşılaşılır. Mulvey, izlemenin özünde erkek egemen bir eylem olduğunu belirtmiş ve izlemenin bir tür röntgencilik olduğunu altında da Freud'un geliştirdiği kuramları barındırdığını vurgulamıştır. Ona göre röntgencilik, bir özdeşleşme sorunudur, insan izletme ve izleme 'teşhircilik/röntgencilik' eylemlerini kendi öznesi üstünden yaşamaktadır (Mulvey, 2006).

Kadın seyircinin sinemadan nasıl bir haz aldığına pek değinmeyen Mulvey, ataerkil kültürde bu durumun tersine dönmesinin mümkün olmadığını, yani bakış nesnesinin erkek, özdeşleşilecek karakterin de onun erotik nesnesi halinde olan güçlü kadın karakter dışında başka bir ihtimalin olamayacağını savunmuştur. Erkek sabit bakışı aktif, dişi sabit bakışı ise pasiftir.

Perdedeki bakış ile perdeye olan bakış karşılıklı olarak etkileşimdedir. Batı kültürü ve başka birçok kültürde kadınların görülen rolü göstermecidir. Hollywood güçlü hikaye anlatımıyla seyircisi üzerinde hâkim olabilmiş, belli bir etki alanını yaratabilmiş bir sinema endüstrisidir. Bu güçlü anlatı evreni içerisinde kadın bir arzu nesnesine dönüşürken erkek bakışı meşrulaştırılmıştır.

John Berger'e göre ise kadın olarak doğmak erkeklerin mülkiyetinde olan özel bir yerde doğmak demektir. Kadın kendini etrafına göre şekillendirmek zorunda olduğu için her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Çünkü ona çocukluğundan beri kendi kendini gözlemesinin gerekli olduğu dayatılmıştır. Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözetlenen yanlarını iki ayrı kadın olarak görmeye başlar. Erkekler kadınları seyrederek kadınlar ise nasıl seyredildiklerini seyrederek. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenen ise kadındır. Böylece kadın kendini nesneye, özellikle de görsel bir nesneye dönüştürmüş olur (2004: 46-47).

Hollywood geleneği Mulvey'in de üzerinde durduğu gibi kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamıştır. Bu sinemada kadın sıklıkla dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz olarak gösterilmiştir. Bunun yanında kadınlar ayrıca hem meşruiyetin sınırını ihlal eden kural yıkıcılar hem de erkek arzularının fetişi ve erkek iktidarının pasif doğrulayıcısı olarak resmedilirler (Ryan-Kellner, 1997: 219).

Perdedeki oyuncu asla kameraya, dolayısıyla gözlerimizin içine bakmaz ve 'hiçbir yere' yönelmiş bakışlarıyla daima 'olmayan' bir şeyi imler. O 'olmayan' bakış, işte arzunun ta kendisidir. Mulvey'in saptadığı üzere bu süreç, ne masum ne de sadece 'kendiliğinden' gelişen bir süreç değildir. Tersine Hollywood, bilinçli bir şekilde sinemayı bir cinsellik alanı haline getirmiştir (2006). Kadın bedeni -her zaman olumsuz anlamda olmasa da- önce nesneleştirilmiş sonra fetişleştirilmiştir. Çünkü bakma-gözleme eyleminin kendisi, fetişleştirmeyle iç içedir.

Hollywood stiline (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyü, tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklanır. Bütün o narsizm süreci Freud'un fetişizmi açıklamak için yaptığı kurguların bir parçasıdır. Fetişizmin en önemli iki unsurundan birisi arzu, diğeri ikame etme olgusudur. Böylece sinemadaki kadın bedeni de kendiliğinden fetişleşmekte, kendiliğinden nesneleşmektedir (Kahraman, 2004). Bu durum izleyici ve perdedeki arasında yeni bir ilişki biçimi doğurur.

Aynı mekanda bir kadının orada bulunan adamlardan birine değil de yan masada oturan bir sinema yıldızına bakması, ulaşamayacağı stardan gözlerini alamaması, bu ruh hali, sinema salonundan perdeye bakarken hakim olan ruh halidir. Kadın ve star ya da tam tersi insani olanın dışında yeni bir düzlemde yeni bir ilişki biçimi tarif ederler (Özlem, 2005: 68).

İzleyici için sinema yıldızı erişilemediği ölçüde değerlidir. Bu yüzden de bu gizemli çekicilik izleyicinin gözünde sinema yıldızını sürekli bir biçimde var eder.

Foucault'ya göre ise cinsellik bir gösterge değil nesne ve hedeftir. İktidar cinselliği biçimlendirir, ortaya çıkarır ve ondan kaçmaması için sürekli bir denetim mekanizması yaratır; cinsellik - tıpkı Hollywood sinemasında olduğu gibi - anlam değeri olan bir etkidir. Çünkü bu sinemada cinsellik aslında kadın bedeni üzerine kuruludur. Foucault'nun çalışmalarında ve topluma bakışında da beden temel bir öneme sahiptir. Beden bilginin nesnesi, iktidarın alanıdır. Beden biyolojik varlığının ötesinde güç ilişkilerinin merkezinde yer alır. Foucault, bedeni 16. yüzyıldan itibaren ele alarak, tarihini yazmaya girişmiştir. Böylelikle aslında bedenin tarihini yazarken “çok biçimli iktidar teknikleri”nin de tarihini yazmaya çalışmıştır. Ona göre “iktidar sadece cinselliğin bastırılması ile değil, cinselliğin ve cinsel bir doğaya sahip öznelerin üretilmesi yoluyla işler. Cinsel bedenin üretilmesi bedenin bütün bir bilgi-haz rejiminin tanımlandığı ve denetlendiği bir normalleştirici iktidarlar şebekesi içinde kaydedilmesine izin verir” (Akt. Best ve Kellner, 1998: 68).

Burjuva imgesinde ise bakışın gücü ve sınırı çok önemlidir. Bakış, kültürel sermaye biçimi ve maddi güç peşinde koşan simgesel bir güç biçimi haline gelir. Burjuva bakışı ‘ötekilerin’ bakışının ona sunduğu simgesel egemenlik içinde kendini eğlendirmek için onların dünyasını gizlice izler. Kendisinden alt seviyedekiler üzerinde simgesel bir ‘iktidar’ talep eder ve bu iktidar için kendiyi eşit olanlarla yarışır (Orr, 1997: 87).

Sinemada ise yönetmen yarattığı zihinsel sürecin izlendiğini bilmekte ve kendini yönetmen olarak görünür kılmaktadır. İzleyiciler ise tam tersine fiziksel olarak gözetleyen konumundadırlar. Öte yandan izleyicinin kendi öznel yargıları da bakışı etkiler. Çünkü aynı anda karanlık bir salonda tek bir filmi izleyen yüzlerce kişi için, her zaman her sahne aynı şeyi ifade etmeyebilir. İşte bu anda bakış parçalara ayrılır ve karanlık salonda dağılır. Seyirci bir filmi kendi arzu mekanizmaları ile yeniden yapılandırır. Film seyircinin kişisel bilinçdışını ve kolektif bilinçdışını tetikler. Böylece film yönetmeninin bir düşü olduğu gibi seyircinin de bir düşü olmaktadır.

Filmler ayrıca “ötekilerin” özel hayatlarının en saklı, en utanç verici anlarına girmemize olanak verir. Bu olgu insanların röntgenci arzularını tatmin ediyor gibi durmaktadır. Film süresince seyirci beyazperdede kendi simgesel beni ile özdeşleşmektedir. Yalnız genel olarak film ve bakış arasındaki ilişkiyi tek tek özneler üzerinden ele almak da sağlıklı olmayabilir. Çünkü yönetmen ve izleyici arasında, aslında tıpkı Foucault'nun bahsettiği iktidara benzer biçimde, görünmeyen bir iktidar ilişkisi söz konusudur.

Tıpkı sosyal yaşamdaki gibi modern sinemada da gözetlemeyle beraber teknoloji de çok önemlidir. Birçok gelişme modern sinemanın doğmasına zemin hazırlamıştır. Amerikan filmleri kolaylıkla panoptik olarak tanımlanabilir. Onlar disiplin duyularıyla kendi söylevlerini, arzu, eğlence, tüketim konularındaki başlıca değişimleri sağlarlar. Film ve televizyon yani her ikisi de toplam deneyim olmaya çalışır ve sadece o anlık değil seyircinin çevresinde, her zaman hazır ve nazır olmayı amaç edinirler. Bu anlamda Hollywood sineması Amerikan rüyasını destekler niteliktedir. Hollywood sineması, seyirci farkına bile varmadan onun fantezilerini şekillendirir. Amerikan sineması kendisini görünmez kılarken aslında gözetleyenin kendisi olarak birçok fanteziye yön verir.

HOLLYWOOD VE BAKIŞ

Hollywood yapısı itibarıyla Amerikan hükümeti ile birlikte hareket etmekte ve birçok mesele yönetsel bir biçimde filmsel temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan baktığımızda kameranın bakışı, anlamı ve ideolojik bakışı da şekillendirir. Böylelikle

kameranın tarihi, savaşın tarihinden ayrı tutulamaz. Çünkü kamera savaşın en önemli aracı olmuştur. Özellikle Hollywood sinemasında bu silah doğru bir şekilde kullanılmış ve Amerika'nın kendi yarattığı savaş ortamları daha sonra yine kendi çektiği filmlerle meşrulaştırılmıştır. Savaş teknolojisi silahı bakışa dönüştürmüştür. Amerikan kültüründe militer kahramanlığa ilişkin sinemasal temsillerle ulusal özgüven duygusu iç içe geçmiş gibidir. Özellikle muhafazakâr bakış açısına göre, ulusa azamet, askeri güç kullanımından geçer. Savaş sırasında, ulusal eril itibarı temsil eden askerlerin dayanıklılık ve cesareti sınanır, kanıtlanır (Ryan-Kellner, 1997:302).

Amerikan sineması paranoyanın politikasını geliştirir. Geniş perdede, bakış kişiselleştirilir ve böylece uzlaştırılmış olur. “Çünkü bakışın sinemasal biçimi, içinde gizemin, korkunun ve güvensizliğin ön planda olduğu, terörün ölümün ve yıkımın ise yalnızca arka planda yattığı bir uzlaştırma biçimidir” (Orr, 1997: 109). Böylelikle toplumun düzenli dünyasında uzlaşmayı yaratır. Hollywood'a özgü olarak, bunun temelinde Amerika'nın kendi yarattığı savaşların haklılığı için kendi halkını ve dünya halklarını ikna etme kaygısı yatar. Bu yüzden Hollywood'un desteğine ihtiyacı vardır.

Hollywood, Amerika'nın yarattığı savaş ve şiddet ortamını meşrulaştıran en önemli araçlardan biridir. Sinema filmlerinde şiddet ve dolayısıyla savaş meşrulaştırarak doğrudan bir etkileşim aracı yaratılır. Bu durumun en güzel örneği, Vietnam ve Hiroşima ile ilgili çekilmiş en iyi filmlerin yine bu kıyımı gerçekleştiren ülkenin kendi sinemasına ait olmasıdır. Savaşı doğrudan ele almayı da açıktan açığa eleştiren kurgusal filmler ancak savaşın sona ermesinden sonra ortaya çıkmaya başlamıştır. Yapılan ilk filmler genellikle tehlikeli ölçüde yabancılaşmış ya da saldırgan resmedilen eski Vietnam savaşçılarıyla ilgilidir. *Black Sunday* (1997) ile *Stone Killer* (1973) bu filmlere örnektir (Ryan-Kellner, 1997: 306-307).

Kimi zaman sesler de göze eşlik edebilir. Çünkü gözetleme içinde sesi de barındırır. Bu noktada bakış sınırını aşar ve görüş alanının dışına çıkarak sesli bir hale dönüşür. Bu anlamda bakış gördüğü kadar duyar. Bakış hem görsel hem de işitsel kaynaşım ile gözetimle birleşir. Bu tip gözetim, sabit bir kamerada işleme; akıcıdır, değiştirilebilir sürekli bir mücadelenin ana kaynağı haline gelir.

Film, modernizmde kameranın kullanımını tanımlayan bakıştan çok bakış uğruna verilen mücadeledir. Filmdeki figürler bakışın karışıklığıyla tanımlanır. Sartre başkalarıyla olan somut karşılaşmalarımızda, bakışımızı bize bakan ‘ötekinin’ üzerine yönelttiğimiz andan itibaren ‘ötekinin’ bakışının kaybolduğunu ve bizim artık bir çift gözden başka bir şey göremediğimizi ileri sürer. Bir an için ‘öteki’, öznenin sahip olduğu bir varlık gibi görünür. Aslında ilişkinin bütün yapısı çökmüştür. Sartre'a göre burada sahip olunan şey sadece nesne olarak varlıktır. Filmde sahip olunan şey ise sadece varlığın imgesidir (Akt.Orr, 1997: 91-92).

İşitsel ya da görsel olarak bakış, düşünüldüğünden çok geniş bir alanı, çok etkili bir biçimde kapsar. Bu açıdan seyirci üzerinde çok güçlü bir etki yaratarak hem ideolojik, hem de toplumsal cinsiyeti şekillendirme süreci anlamında etkili olur. Bazı kodları yeniden üretmek toplumsal onay sürecini hızlandırır ya da var olan süreci normalleştirir. Bakış ve görüntü söz konusu olduğunda sinema dolaysız bir araçtır. Bizi doğrudan düşüncenin kendisiyle karşı karşıya getirebilir. Bir çeşit tahakküm ve denetim alanı yaratır.

SONUÇ

Sinemanın bakışı en büyük güç ve her şeyi bilen olarak gözükiyorsa, bunun nedenleri vardır. Modern imgelemde aşkın olan, kutsal olan, yok edilemez olan bakıştır. Kamera da

ilahi bir bakışın kopyası gibidir ve bu güç çoğu zaman algıyı şekillendirmenin önemli bir parçası olur.

Sinemada gözetleme ve bakış hem kimin baktığı hem de bakışın ne üzerine kurulduğu ile ilgilidir. Bu kurulum bazen kadın bedenini arzu nesnesi haline getirirken, bazen savaşı meşrulaştıran bir yapı bazen de burjuva bakışının temsiliyetini doğurabilir. Bakışın gücünün böyle bir etki alanı olmasının nedeni, görsel gücü ve anlatımı seyirci üzerinde etkin bir biçimde kullanabilmesidir. Bu süreçte toplumsal kodlar, kabuller ve önyargılar da önemli rol oynar. Özellikle sinemada kadın bakışı şekillenirken toplumsal kabuller, toplumsal cinsiyet algıları ve sinemada kadın temsillerinde bu kabullerin yeniden üretiliyor olması söz konusudur. İdeolojik olarak da Hollywood gibi büyük bir yapının bakışın gücünü keşfetmesi onu yönlendirme sürecini doğurmuştur. Böylelikle bakışın gücü hem toplumsal cinsiyet anlamında belirli süreçleri ataerki yapı üzerinden kurabilmiş, hem de Hollywood kendine özgü bir algı yönetimini etkinleştirebilmiştir.

KAYNAKÇA

- BEST, Steven – KELLNER, Douglas (1998). *Postmodern Teori*. Çev: Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BERGER, John (2004). *Görme Biçimleri*. Çev: Yurdanur Salman. 10.bs. İstanbul: Metis Yayınları
- ORR, John (1997). *Sinema ve Modernlik*. Çev: Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. (2004) “İzlemek Özünde Erkektir” *Radikal*. (10 Ekim 2017) <http://www.radikal.com.tr/kultur/izlemek-ozunde-erkektir-698786/>
- ÖZLEM, Doğan (2005). Walter Benjamin’i Yeniden Okumayı Denemek. *Yeni Film*. Sayı 9: 68.
- MULVEY, Laura. (2006) “Visual Pleasure And Narrative Cinema” (8 Eylül 2017) <http://www.nwe.ufl.edu/~lhodges/vpnc.html>.
- PONTY, Maurice Merleau (2003). *Göz ve Tin*. Çev: Ahmet Soysal. 2.bs. İstanbul: Metis Yayınları
- ROBINS, Kevin (1999). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası*. Çev: Nurçay Türkoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RYAN, Michael - KELLNER, Douglas (1997). *Politik Kamera*. Çev: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ZIZEK, Slavoj. (2004) Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş. İstanbul: Metis Yayınları
- NELMES, Jill. (1998) Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu. Çev. Ertan Yılmaz. *Sinemasal*, Kış 1998: s.71-94.