

Araştırma Makalesi / Research Article / Article de Recherche

Analog Videonun “Pornografi Yılları” ve Türkiye’de Video¹

Aslı Gön

Dr. Öğr. Üyesi

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar,

Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

alicecoral7@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1036-2673

Abstract

Analog Video, its “Pornographic Years” and Video in Turkey

The adult film industry, a pioneer in using new technologies, quickly adopted analog video before becoming a mainstream audio-visual medium. Mutual affinity benefits both parties: transforming industry practices, aesthetics, and content, technology contributes to the industry with more significant profit and meets the demands of porn regulars. In return, pornography helps the new technology become widespread by providing distribution networks, content, motivation, and eager users. This paper aims to examine the role of pornography and the adult film industry in the rise of video recorders and analyze some examples regarding the video case in Turkey. Although the data collected from 1980s newspapers and magazines as part of the dissertation about video spectatorship in Turkey doesn't reveal this role first-hand, there is a bond between technology and pornography. The collective viewing of video films in public space, a unique practice in Turkey, challenges the pornography-intimacy relationship and the need to own a device.

keywords: Analog video, technology, pornography, adult film industry, video in Turkey

¹ Bu çalışmada Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. S. Ruken Öztürk danışmanlığında Aslı Gön tarafından yazılan “Videonun Biyografisi: Değişen Seyircilik Pratikleri ve Türkiye’de Video” başlıklı doktora tezinin “Arka Oda’ya Bakmak: Teknoloji, Pornografi ve Ahlaki Panik” başlıklı alt bölümünde değinilen teknoloji-pornografi ilişkisi genişletilerek ele alınmış ve detaylandırılıp yeniden yazılmıştır.

Résumé

Les « années pornographiques » de la vidéo analogique et la vidéo en Turquie

L'industrie du film pour adultes, toujours à l'avant-garde en matière de nouvelles technologies, adopte rapidement la vidéo analogique avant qu'elle ne devienne un média audiovisuel grand public. L'affinité mutuelle offre des avantages aux deux parties : transformant les pratiques de l'industrie, l'esthétique et le contenu, la technologie contribue à l'industrie avec plus de profit et répond aux demandes des habitués du porno. En retour, la pornographie aide la nouvelle technologie à se généraliser en fournissant un réseau de distribution, du contenu, de la motivation et des utilisateurs avides disponibles. Par conséquent, cet article vise à examiner le rôle de la pornographie et de l'industrie du film pour adultes dans l'essor des enregistreurs vidéo et à analyser quelques exemples concernant le cas de la vidéo en Turquie. Bien que les données recueillies dans les journaux et magazines des années 1980 dans le cadre de la thèse de doctorat sur le visionnage vidéo en Turquie ne révèlent pas ce rôle de première main, il existe un lien entre la technologie et la pornographie. Le visionnage collectif de films vidéo dans l'espace public, une pratique typique en Turquie, remet cependant en question la relation pornographie-intimité et la nécessité de posséder un appareil.

mots-clés: vidéo analogique, technologie, pornographie, industrie du film pour adultes, vidéo en Turquie

Öz

Analog video, ana akım görsel-işitsel bir medyuma dönüşmeden önce, yeni teknolojileri kullanma konusunda öncü olan yetişkin film endüstrisi tarafından hızla benimsenir. Bu karşılıklı ilişki iki taraf için de avantajlıdır: Endüstri pratiklerini, içerik ve estetiği dönüştüren teknoloji, daha fazla kazanç sağlar; pornografi müdavimlerinin taleplerini karşılar ve endüstriye katkıda bulunur. Karşılığında pornografi ise dağıtım ağı, içerik, motivasyon ve mevcut hevesli kullanıcılar sunarak teknolojinin yaygınlaşmasında rol oynar. Bu bağlamda bu çalışmanın amacı video kaydediciler ve kasetlerin yaygınlaşmasında pornografi ve yetişkin film endüstrisinin rolünü gözden geçirmek ve Türkiye'deki duruma ilişkin bazı örnekleri incelemektir. Türkiye'de video seyirciliği ile ilgili doktora tezi kapsamında 1980'lerde yayınlanan gazete ve dergilerden elde edilen veri bu rolü doğrudan ortaya koymakla birlikte teknoloji ve pornografi arasında bir bağ olduğu görülür. Türkiye'de özgün bir seyircilik pratiği olarak umuma açık alanlarda kolektif şekilde videoda film izlemek ise pornografi ve mahremiyet ilişkisi ile cihaz mülkiyetinin gerekliliğini tartışmalı hale getirir.

anahtar kelimeler: Analog video, teknoloji, pornografi, yetişkin film endüstrisi, Türkiye'de video

Giriş

Paul Thomas Anderson'ın yönettiği *Boogie Nights* (1997) filminde yönetmen Jack Horner (Burt Reynolds) ile sinema salonu sahibi Floyd Gondolli (Philip Baker Hall) yetişkin film endüstrisinin yapım, dağıtım ve gösterim pratiklerine ilişkin yaklaşmakta olan değişim üzerine konuşur. Söz konusu sahnede Horner video kamera kullanırsa filmlerinin kalitesiz olacağına inandığı için Gondolli'nin teklifini reddeder. Gondolli ise konuşması boyunca endüstrinin geleceğini betimler: "Videonun bu endüstri için ne anlama geldiğinden bahsedelim (Jack), sadece bir kişi için değil, hepimiz için [...] Gelecek videodur; film değil, videokaset. Profesyoneller değil, amatörler [...] Bu endüstri (yakında) altüst olacak". Aradan geçen zaman Gondolli'yi haklı çıkaracaktır. Video ve onu takip eden VCD, DVD ve İnternet endüstrinin yapısını ve geleceğini mütemadiyen değiştirmiştir. Örneğin 2009'da Spatial View şirketi iPhone kullanıcılarına 3D fotoğraf ve video seçeneği sunan bir yazılım ürettiğinde yetişkin içerik üreticisi Pink Visual lisansı ilk satın alanlar arasındadır (Nowak, 2011, s. 14). Pornografik filmlerin Altın Çağı 1970'ler, videonun yaygın şekilde kullanıldığı 1980'ler ve dijital içeriklerin hâkim olduğu günümüz farklı dönemler olmalarına rağmen bu iki örnek teknoloji ve pornografi arasındaki kadim ilişkide birleşir. "Pornografi ve insan iletişiminin araç ve teknikleri arasındaki derin bağ" (Barss, 2010, s. 6) nedeniyle endüstri, içerik, teknoloji ve medyum arasındaki ilişki de karşılıklı olmuştur.

Yeni iletişim teknolojileri pornografiyi değiştirirken, genelde başlangıç fiyatları yüksek cihazlara yönelik ilgiyi teşvik ederek pornografi de yeni teknolojiyi yaygınlaştırır (Coopersmith, 1998, s. 94). Hatta "bir kişi teknolojiyi icat ettiğinde bir başkası da onun pornografik kullanımını (sexual use) icat eder" (Slade'ten aktaran Alilunas, 2016, s. 43) görüşü abartılı bulunmazsa iki kavramın birbirinden ayrılmaz olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır. Pornografi yeni teknolojinin ilerlemesini sağlar (Johnson, 1996, s. 217); onu tanıtır ve destekler (Coopersmith, 1998, s. 94). Hem görsel-işitsel bir tür hem de endüstri olan pornografi, bunu gerçekleştirirken öncelikle belirli bir demografik gruba² hedefler görünse de halihazırda var olan bir talebi kullanır. Cihazların satın alınmasına yönelik ilgiyi teşvik eder, ihtiyaç yaratır. Bu, Patchen Barss'ın pornografinin iletişim üzerindeki yönlendirici gücü nedeniyle "erotik makine" (erotic engine) diye tanımladığı durumdur. Ana akım şirketler kâr potansiyelini fark edip teknoloji piyasasına girmeden önce yetişkin içerik üreticileri yeni teknolojiyle para kazanmanın yollarını bulmak zorunda kalarak teknolojik öncülere dönüşür (Barss, 2010, s. 6). Yeni ürünlere dair bazı tanım ve kullanım biçimlerinin hâkim olduğu bir "kapanma"³ gerçekleşmeden önce Barss'ın teknolojinin "pornografi yılları" dediği dönem boyunca yeni teknolojileri

2 Yüksek fiyatlarına rağmen video oynatıcı ve kaydedicileri edinen çoğunluğu erkeklerin oluşturmasında pornografinin rolü önemlidir. Kadınlarla özdeşleşen bazı video pratikleri olsa da video asıl olarak erkek tüketiciler için ileri teknoloji olarak pazarlanmış, erkek koleksiyoncular, hobi sahipleri veya teknoloji meraklıları videonun aktif kullanıcıları olmuştur (Newman, 2014, s. 48-50).

3 Video dükkânları etrafında inşa edilen kapanma (closure) yeni teknoloji ile ilgili farklı kullanımlar ve anlamlar karmaşasının sabit teknolojik bir çerçeve haline gelmesi, çatışmanın sona ererek bu çerçevenin doğal karşılandığı bir fikir birliğine varılmasıdır (Greenberg, 2008, s. 115).

kullanma konusunda ortalamanın üzerinde bir isteğe sahip pornografi tüketicileri de daha yavaş ilerleyen pornografi-dışı kullanımlar popülerleşinceye kadar o teknolojileri önemli ölçüde destekler (Barss, 2010, s. 7). Benzer durum, Gondolli'nin sözünü ettiği analog videonun ilk yılları için de geçerlidir.⁴

Farklı yaklaşımlar ve kavramsal tartışmalardan hareketle analog video üzerine çeşitli çalışmalar vardır.⁵ Söz konusu doktora tezi de uzun bir süre boyunca hâkimiyetini koruyan film yapım, dağıtım ve gösterim aşamaları ile seyircilik pratiklerinde köklü değişimlere yol açarak bu alanlarda alternatif pratikler ve seyir mekânları üreten, film ve sinema tarihi çalışmalarının ihmal ettiği analog videonun göz ardı edilemeyeceği gerekliliğinden yola çıkar. Hâkim konumunu yitiren ama tarihsel açıdan önemli bir format olarak ele alınması mümkün olan video gibi manyetik bant teknolojilerini değersizleştirmek, onları bir geçiş süreci olarak düşünmek kaydeden ve yeniden oynatan teknolojilere ilişkin eksik bir yaklaşımdır (Hilderbrand, 2009b, s. xii, 35). Öte yandan, analog video üzerine yapılan çalışmalar da pornografi ve teknoloji ilişkisini görmezden geldiği için eleştirilir. Yetişkin filmlerinin önce videoya aktarıldığı, ardından videoda üretildiği 1976-1986 yıllarını inceleyen Peter Alilunas'a göre pornografi çalışmaları, video üzerine yazılanlar ve genel olarak film tarihçileri yetişkin film endüstrisinde filmden videoya geçiş sürecini görmezden gelmiştir (Alilunas, 2013, s. 30-31). Jonathan Coopersmith'e göre de pornografiden söz edildiğinde ortama sessizlik ve utanç hâkimdir; oysa konu pornografi olmasa yeni bir teknolojik cihazın yayılmasında rolü olan bu derecede etkili bir unsur mutlaka açık şekilde takdir edilecektir (Coopersmith, 1998, s. 95). Kavramsal tartışmaları sınırlandırma zorunluluğu, toplumsal veya akademik engeller ve alışkanlıklar ya da konunun netameli bir kavram olarak görülme ihtimali pornografiyi dışlama nedenleri olabilir; ama Alilunas'ın çalışmasının (2016) da gösterdiği üzere analog video ve pornografi arasındaki ilişki farklı tarihsel bağlantıların kurulduğu, yeni anlamların ortaya çıktığı başlı başına bir araştırma konusudur.

Bu nedenle, nasıl ki 1980'lerde "furya"ya dönüşen analog video ve neden olduğu değişim dikkate değerse, bir medyum etrafında oluşan ekonomik, politik ve kültürel bağlamın da teknoloji ve pornografi arasındaki ilişkiyi göz önüne alması gerekir. Analog video ile seyircilik pratiklerinde ve seyir mekânlarında çeşitlilik artar, gösterim merkezini yitirir. Video televizyondan yapılan kayıtlarla zaman kaydırma (time-shifting) amacıyla değil, ağırlıklı olarak film izlemek için kullanıldığında hangi filmin, nerede ve nasıl izlendiğini belirlemek zorlaşır. 1980'lerde video dükânlarına gitmek, kaset kiralamak veya korsan içerikleri çeşitli yollarla edinmek pek çok gündelik pratiğe eklenir. Blockbuster gibi video zincirlerinin ve MCA

4 1977-1978 yıllarında satılan kaydedilmiş kasetlerin %70'i pornografidir (Jennings, 2011, s. 53). 1986'da yapılan Merrill Lynch araştırmasına göre ise 18 yaşından küçüklerin seyretmesi yasak olan X-Rated içerik 1970'lerde kaydedilmiş kaset piyasasındaki satışların yarısını oluşturur. 1980'lerin ortasında satışların %10-12 oranında düşmesinin nedeni pornografiye olan talebin azalması değil, piyasasının geri kalanında bir olgunlaşmanın meydana gelmesidir (Coopersmith, 1998, s. 105).

5 Analog video üzerine yapılan bazı çalışmalar için bkz. (Agrawal, 1986), (Tashiro, 1991; 1996/1997), (Wasser, 2001), (Armes, 2001), (Greenberg, 2008), (Hilderbrand, 2009a; 2009b), (Benson-Allot, 2013), (Jones, 2013), (Newman, 2014), (Herbert, 2014; 2017).

gibi film stüdyolarının pornografi karşısı politikalarıyla (Wasser, 2001, s. 64, 146-148) dışlanan filmler, özellikle küçük ölçekli video dükkânlarında, genellikle "Arka Oda" adı verilen yarı gizli özel alanlarda kendilerine yer bulur (Herbert, 2014, s. 77-79).⁶ Görmezden gelinen bu "arka oda"lardır (Alilunas, 2010, s. 4). "Videonun tarihi aynı zamanda yetişkin videosunun tarihi" (Alilunas, 2016, s. 42) ise veya 1975'te ilk video film şirketlerinden TVX ile AFAA'nın (Adult Film Association of America) kurucusu olan dağıtımçı David F. Friedman'ın ifadesiyle "Videokaset piyasasının temelini atan korsanlar ve pornocular" (Friedman & Chute, 1986, s. 60) ise analog videonun gelişiminde pornografinin rolünü dikkate almak gerekir.

Bu bağlamda makalenin amacı analog video ve Türkiye'deki seyircilik pratikleri üzerine yazılan doktora tezinde bahsi geçen teknoloji ve pornografi ilişkisinin izini sürmek ve videonun yaygınlaşmasında pornografinin motive edici rolünü incelemektir. Pornografi endüstrisindeki yapısal değişim ve yeni pratikler göz ardı edilmemekle birlikte, burada amaç pornografiyi tanımlamak ya da teknolojinin pornografi üzerindeki etkisini ele almak değildir.⁷ Literatür taramasına dayanan birinci bölüm tarihsel arka plana, ikinci bölüm endüstrideki söylem ve pratiklere odaklanmaktadır. İlk bölüm videonun gelişiminde göz ardı edilen tarihsel ayrıntı, ikinci bölüm ise yetişkin film endüstrisi ve tüketicilerin video ile kurduğu bağ nedeniyle önemlidir. Üçüncü bölüm arşiv ve yarı yapılandırılmış görüşmelerden elde edilen veriye dayanarak konuya ilişkin ipuçlarının izini sürmenin mümkün olduğu Türkiye ile ilgili bazı örnekleri incelemektedir. Bu örnekler Türkiye'de de analog video ve pornografi arasında bir bağ kurulduğunu göstermekte, hatta umuma açık alanlarda videoda film izlemek gibi bazı özgün pratiklerin video ve pornografi arasında kurulan ilişkiyi değiştirdiğini, mahremiyet ve mülkiyet kavramlarını tartışmalı hale getirdiğini ima etmektedir. Bu tür özgün pratikler, bu makale kapsamında daha ayrıntılı ele alınamasa da gelecekte yapılacak farklı araştırma gündemlerine sahip çalışmaları beklemektedir.

Analog Video Teknolojisi ve Pornografi: Tarihsel Arka Plan

Analog videonun kitlesel bir medyum olarak yükselişi yayıncılık alanında geliştirilen manyetik bant teknolojisi ile başlar. 1950'lerden 1990'lara uzanan sü-

6 Bazı video dükkânlarında pornografinin bulunduğu arka oda ile çocuk filmleri ve komedilerin bulunduğu aile-dostu bölüm birbirinden ayrılmış, mekân farklı müşteri profillerine uygun olacak şekilde çeşitli yöntemler kullanılarak düzenlenmiştir: Arka oda yüksek raflarla diğer bölümden ayrılır; hentai, ghoulie ve shockumentary gibi türler iki alan arasında paravan haline getirilir; arka odanın kapısına 18 yaşından küçüklerin içeri giremeyeceğini belirten bir uyarı yazısı asılır (Witkowski, 2010, s. 1-3).

7 Farklı teknolojilerle pornografik içeriğe erişim sağlayan kullanıcıları incelediği yazısında Timothy Buzzell konuya ilişkin iki yönelim olduğunu belirtir: Teknoloji hem pornografi endüstrisinin işleyişini hem de pornografik içeriğin niteliğini ve biçimini değiştirmiştir (Buzzell, 2005, s. 29). Bu açıdan ele alındığında yaratım, aktarım ve dağıtım aşamaları iletişim teknolojileriyle yakından ilgili olan pornografi teknolojisiyle tanımlanır (Coopersmith, 1998, s. 96). Böylece endüstri, içerik ve biçim üzerinde belirleyici bir etken olarak teknoloji yerinde ama tek yönlü değerlendirilir. Üstelik Peter Alilunas'ın belirttiği gibi pornografi bugün temsil ettikleriyle oldukça yüklü bir kavramdır. Endüstri açısından bakıldığında seks ya da cinsellik ile ilgili materyallere para ödenmesi gibi (Alilunas, 2013, s. 2) daha genel bir tanım bu yazının sınırları dahilinde yeterli bulunabilir.

reçte manyetik bant genişliği, kaset formatı, kaset boyutu, kaydetmek veya sadece yeniden oynatmak video teknolojisini ve pratikleri değiştiren önemli teknik özelliklerdir. Genel hatlarıyla analog video tarihindeki temel evrelere (broad shifts) bakıldığında 1970'ler kayıt, 1980'ler kiralama ve 1990'lar satış pratikleri üzerinden tanımlanır (Hilderbrand, 2009b, s. 54). Tüketici piyasasına yönelik video kaydedicilerin gelişiminde, sahip oldukları şirket politikaları ve kullandıkları stratejiler açısından özellikle Japon kayıt sistemleri önemlidir. Bu bağlamda tüketici elektroniği ve video kaydedicilerin yeni uygulamaları üzerine yoğunlaşan JVC, Matsushita ve Sony öne çıkar (Rosenbloom & Cusumano, 1987, s. 56). Cihaz-kaset uygunluğu ve içerik tedariki nedeniyle kullanıcıları doğrudan ilgilendiren Sony – JVC (ve formatları Betamax – VHS) arasındaki format savaşı medyanın da teşvikiyle bir “spor karşılaşması” (Wasser, 2001, s. 2) gibi izlenir. Sony'nin pornografiye karşı oluşunun VHS'yi yaygınlaştırarak Beta'yı piyasadan sildiği (Ruzgyte, 2015, s. 2) görüşüne veya bu savaşı pornografinin sonlandırdığına ilişkin efsaneye rağmen tartışmada asıl belirleyici olan VHS'nin zamanlaması ve pazarlama stratejisidir (Barss, 2010, s. 59-60, 69).

Kaydetmek yerine hazır içeriğin tüketildiği kiralama evresi video cihazlarının yaygınlaştığı, içeriğe yönelik piyasanın geliştiği aşamadır. Greenberg'in belirttiği gibi video kaydediciler filmlerin somut tüketici metaları olduğu bir dünyanın temelini atarlar. Bu süreçte perakendeciler, dağıtımıcılar, seyirciler ile video donanımı ve yazılımı üretenler arasında video filmleri icat edilir (Greenberg, 2008, s. 1, 6-7, 12). Bu niteliksel ve pratiksel dönüş müzik piyasasındaki yapısal benzerlikten faydalanır. Benzerliğin farkına varan müzik dağıtımıcısı ve perakendecisi Noel Gimbél, kamu malı haline gelmiş (public domain) eski film ve programların telif hakkı süresinin sona erdiğini keşfederek filmleri plak dükkânında satan Jeff Tuckman (Greenberg, 2008, s. 50-52), bazı Hollywood filmlerini kasete aktarıp satarak film kültürü, teslimat teknolojisi ve perakende pratiklerini birleştiren Andre Blay (Herbert, 2014, s. 38-39) ve videokasetleri Los Angeles Times'a verdiği ilanla topladığı üyelik ücretleriyle edinen, dükkânı The Video Station'da kaset kiralama ve kulüp üyeliğini başlatarak video dükkânı kavramını⁸ yaratan George Atkinson (Greenberg, 2008, s. 65-66) videonun tarihinde öne çıkan isimlerdir.

7 Aralık 1977'de Atkinson'ın Los Angeles Times gazetesine verdiği videokaset ilanı kaset kiralamaya geçişte bir dönüm noktasıdır (Alilunas, 2016, s. 40); ama anlatıyı 1977 yılı ile sınırlamak, başka bir deyişle, bu yazının özellikle üzerinde durduğu pornografinin rolüne ilişkin tarihsel “ayrıntıya” yer vermemek eksik bir değerlendirmedir. Alilunas'a göre “Atkinson efsanesi” pornografiyi dışlayan ana akım tarihsel bir anlatıdır ve videonun kökenlerinden pornografiyi silmeye yönelik tarihsel ve kültürel bir istek barındırır; çünkü Atkinson video ve söz konusu gazetenin reklam bölümüyle 1975 Haziran ayında tanışmış, benzer bir ilanı yetişkin video filmleri için vermiştir. Bu nedenle Atkinson, kaset kiralamaya geçişin temellerini atmakla birlikte, aslında yetişkin film endüstrisinin filmenden videoya geçişini sağlamıştır (Alilunas,

8 Video dükkânları farklı biçim ve işletme modellerine sahiptir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Herbert, 2014).

2016, s. 41).⁹ Görüldüğü üzere Atkinson'ın verdiği ilk ilan Coopersmith'in sözünü ettiği sessizlikle karşılanır. İkinci ilan ise hâkim anlatıya eklenir. Videonun biyografisinde pornografiye yer verilmediği için sürecin tarihselleştirilme biçimi sorunludur. Analog video tarihini yetişkin video filmlerin tarihinden ayırıp ayırmamak teknolojik ürünlerin biyografilerinde, belki de genel anlamda biyografi yazımında, benimsenen yaklaşım ile ilgilidir. Teknoloji tarihinde başarısızlığın önemini vurguladığı yazısında Coopersmith kaybedenlerin hikâyesinin nadiren anlatıldığını, oysa dürüst bir biyografinin hayranlık uyandıran bir azizin hayatından (hagiography) daha ilginç ve değerli olduğunu söyler (Coopersmith, 2009). Çoğu teknoloji tarihi yeni teknolojinin yükselişine, zaferlerine ve kullanımına odaklanarak (Coopersmith, 2010, s. 166) aslında yeni teknolojiye, ona içkin olmayan beklentiler üzerinden, methiye düzer. Oysa, bir sonraki bölümde ele alınacağı gibi söylemde ve pratikte video ile kurduğu yakın ilişkiye, endüstri ve kullanıcı açısından karşılıklı kazanımlara rağmen, cihazların ve kasetlerin yaygınlaşmasında aslında oldukça başarılı olan pornografi bir azizin hayatına yakışmayacağı düşünülerek videonun tarihinden dışlanmış gibidir.

Analog Video ve Yetişkin Film Endüstrisi: Söylem ve Pratikler

Pornografi videonun ana akım tarihsel anlatısında gerektiği kadar yer bulamamış olabilir; ama endüstri ve kullanıcılar videonun ürettiği ortak paydada buluşmuş, böylece video ile pornografi arasında "simbiyotik bir ilişki" (Wasser, 2001, s. 94) kurulmuştur. Bu nedenle, videonun "kelimenin tam anlamıyla pornografi için üretildiği" (Barss, 2010, s. 66) veya "ortaya çıkışını Sony'ye, olgunlaşmasını ise pornografiye borçlu olduğu" (Johnson, 1996, s. 222) yönündeki iddialı ifadelerin haklı bir yanı vardır. Endüstrinin ve tüketicilerin yeni teknolojiyi hızla ve kolayca benimsemesinin ilk nedeni cihazın teknik özellikleridir. Analog video özünde boş bir format, bir bootleg teknolojidir ve özgüllüğü tekrar tekrar kopyalanmasındadır (Hilderbrand, 2009b, s. 6). Bu özellik kasetlerin içeriğini belirlemeyi zorlaştırdığı için korsan ve kaçak dağıtım pratikleri video piyasasında her daim gündemdedir.¹⁰ Üstelik videonun herhangi bir mekâna kolayca uyum sağlayabilen modüler yapısı pornografi için deyim yerindeyse, biçilmiş kaftandır. Özel olarak izlenen pornografi ve tekrar tekrar izlenen aerobik gibi video edinmeyi teşvik eden içerikler (Hilderbrand, 2009b, s. 59) cihazın esnek zaman ve mekân kullanımı ile durdurma, duraklatma, ileri-geri sarma gibi teknik özellikleriyle de örtüşür.

9 Analog video sinemada hard core film gösterimiyle birlikte var olmuştur (Heffernan, 2015, s. 51); ama Alilunas'a göre videoya geçişi kolaylaştıran Panoram ve motel endüstrisidir: 1940'larda icat edilen Panoram gramofona benzeyen, slot makinesi mantığı ile çalışan, ön yüzünde bulunan ekranda seyircilerin seçim yapmadığı sekiz ya da dokuz adet 16 mm filmin sürekli gösterildiği bir cihazdır. Bar, kafe ve eczane gibi mekânlarda erişim herkese açıktır; ama içerik kamusal gösteriye dönüştüğü için mahremiyet sağlanmaz (Alilunas, 2013, s. 53; 2016, s. 42-43, 47). Ne kamusal ne de özel alanda bulunan, ama eve benzediği için geçici mahremiyet sunan, kaçak kayıtların kullanıldığı ve içerik de üretilen moteller (adult motel industry) ise selüloid ve videokaset arasındaki en önemli bağlantıdır (Alilunas, 2016, s. 50-56, 64-65).

10 Clinton Heylin'e göre kaçak kayıtların (bootleg) korsan kayıtlardan (pirate) farkı materyali kopyaladıktan sonra ürünü orijinal söylemiyle dağıtmaması, meşru ticari piyasaya sürülen ürünlerin kopyalarını yasadışı çoğaltarak satan korsan kayıtların aksine hayranlara ait üretken belgeler olmasıdır (Heylin'den aktaran Hilderbrand, 2005, s. 170).

Video ve pornografi söylemsel açıdan da uyumludur. Hilderbrand'ın aktardığı New York Times haberinde bir video dükkânının kapanış saati bir barın kapanış saatine benzetilir. Umutsuzluğa kapılan kişiler kaset kiraladıklarında evlerine eli boş dönmez. Haberde, yeniden üreten teknoloji (reproductive technology) olarak video, üreme ve pornografiyle ilişkilendirilir (Hilderbrand, 2009b, s. 33). Hilderbrand da benzer bir söylemi sürdürür: Videonun yeniden üretmeye yönelik teknolojisi, kaçak kayıtlar karşısında seçici olmamak ve çok eşlilik (promiscuous&polyamorous) hem amatör analog videocuların önemli bir göstergesidir hem de film koleksiyoncuları ve hayranlar için daima merkezdedir (Hilderbrand, 2009b, s. 62). Dolayısıyla bazı kullanıcılar için haz nesnesine dönüşen video (Hilderbrand, 2009b, s. 34) ile fiziksel bir bağ kurulabilir. Burada analog videonun selüloid ve dijital arasında kalan dönemde filmleri somut, elle tutulur nesnelere dönüştürdüğünü hatırlamak faydalı olacaktır. Dağıtım video dükkânlarında veya gizli ve kaçak şekilde kişiler arasında, filmlerin el değiştirmesiyle yüz yüze gerçekleşir. Bu haliyle dağıtım fiziksel açıdan somut (physically tangible), uzamda hissedilebilen (concretely spatial) ve samimi yakınlık içeren (intimately social) (Herbert, 2014, s. 20) bir biçime sahiptir. Dijitalleşme bu alanı pek çok açıdan değiştirmiş olsa da gündelik hayatta dokunma duygusu ile elde edilen enformasyon biçimi olarak seks, dokunulabilir enformasyonu ileten teknoloji (haptics) (Barss, 2010, s. 189-190) ve özel alanda video kullanımı¹¹ birlikte düşünüldüğünde kasetlerle veya içerekle yakınlık kurulması olasıdır.

Videoya geçişi kolaylaştıran diğer bir neden de elbette endüstrinin çalışma biçimidir.¹² Pornografinin marjinalliği risk almayı kolaylaştırır (Barss, 2010, s. 64). Yeni gelişen teknoloji ve piyasalardan geçen pornografik içeriğin üretiminde ge-

11 Gizlilik (anonymity) ve mahremiyet (privacy) pornografi tüketicileri için önemli iki konudur; çünkü takip edilmemek ya da seks dükkânlarına ve sinemaya gitmenin yaratabileceği sorunlardan kaçınılabilmek (Bakker & Taalas, 2007, s. 111) pornografik içeriğe erişimin ve bu içeriği tüketme sürecinin bir parçasıdır. Sinema ve salonlara (arcade) gitmenin görülmeye ve yanlış anlaşılma korkusu nedeniyle travmatik olduğu, pornografik içeriğin ve fiziksel isteğin ürettiği kanıtın erkekler arasında fiziksel karşılaştırmalara yol açtığı ve endişe duygusunun mahremiyet edinme ve anonim olma arzusundan ayrılmadığı (MacDonald, 1983, s. 11-14) düşünülmür.

12 Genel hatlarıyla pornografik filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında teknolojik değişimlere göre biçimlenen ve seyirci/kullanıcı pratiklerini şekillendiren üç dönemden söz edilir: 20. yüzyıl başındaki stag filmler ve 1960'larda kabinlerde (peep show booth) döngüsel olarak izlenen pornografik filmler (porn loops), Altın Çağ denilen 1970'lerde sinema salonlarında gösterilen uzun filmler (porno-chic era) ile 1980'lerde üretilen video filmleri (Heffernan, 2015, 38; Tarrant, 2016, s. 17). Dergi, kitap veya kartpostal gibi özel donanım gerektirmeyen biçimlerin aksine film, özel bir mekâna yolculuğu gerektirir (Coopersmith, 1998, s. 99-100). Gizlilik içinde izlenen ve "erkeklere özel" anlamına gelen stag filmler, sıklıkla genelevlerde gösterilmeleri dışında aynı mekânda ikinci bir gösterimi yapılmayan (Tarrant, 2016, s. 18-21), ilkel stil ve sesleniş biçimleri ile en fazla on beş dakika süren, tek makaralı, renksiz ve sessiz, çoğunlukla anlatı bütünlüğünden yoksun erken dönem filmlere benzemektedir (Williams, 1989, 60). Stag filmlerin, sabit mekânlarda değil, dolaşarak gösterilmesi (itinerant showman), projektör, perde ve 16 mm filmlerle dolu araçların farklı bölgelere gitmesi, seyahat eden programcılar (travelling programmers) ve kulaktan kulağa haber olarak film izlemeye gidilmesi tekrara dayalı bir ticari alan (repeat business) (Heffernan, 2015, s. 39) yaratmıştır. 1970'lerde ise Deep Throat (1972, Gerard Damiano), The Devil in Miss Jones (1973, Gerard Damiano), Behind the Green Door (1972, Jim Mitchell & Artie Mitchell) gibi gişe başarısı elde eden ve olay örgüsüne sahip uzun pornografik filmler sinema salonlarda izlenebilmektedir (Coopersmith, 1998, s. 101; Wasser, 2001, s. 93).

ride daha gelişmiş bir piyasa bırakan göçebe işletme modelleri kullanılır (Bakker & Taalas, 2007, s. 112). Göçebelik mefhumu ve risk almak pornografi endüstrisi için arz – talep ilişkisini sürdürmek, ihtiyaç duyulduğunda gizlilik ve sessizliği sağlamak, yasal ve ahlaki yaptırımlarla yaşanan kaçma ve kovalamaca ile ilgilidir. Burada motivasyon teknolojiyi geliştirmek ve yaymak değil, aktarılacak içeriği çok kişiye ulaştırmak ve para kazanmaktır. Pornografi ticari açıdan en başarılı içerik biçimi (Hilderbrand, 2009b, s. 66) olduğu için şirketler yüksek kazançla ve basit karar alma mekanizmalarıyla yeni teknolojiyi kolay edinir ve geliştirir (Nowak, 2011, s. 14-15). Endüstri için “ilerleme en önemli ürün” (G.E.’den aktaran Edgley & Kiser, 1982, s. 62) olmaya devam ettiği sürece muhtemelen her yeni teknoloji, endüstriyi ve içeriği değiştirerek pornografiyle kurduğu bağı sürdürecektir.

Endüstride filmleri kasete aktarmak ya da videoda film çekmek yeni bir dağıtım biçimi, düşük maliyet, zaman ve emek tasarrufu demektir. Örneğin, büyük bütçeli filmlerde bir günde birden fazla seks sahnesi çekilemez, ama video kamera ile bir saatte iki seks sahnesi çekmek mümkündür (Daniels’tan aktaran Jennings, 2011, s. 111). 1990’larda standartlaşarak “bir günlük mucize” (one-day wonder) adını alan yeni yapım biçimiyle öykü önemini yitirir (Jennings, 2011, s. 113, 154-155). Anlatının geri planda kaldığı Altın Çağ öncesindeki filmlere, saf cinsellik gösterisine (pure sexual spectacle) dönülür (Schaefer, 2002, s. 21-22). Sonuçta pornografinin ileri sarma özelliği olmadan düşünülemez hale geldiği (Connelly’den aktaran McNeil, Osborne & Pavia, 2009, s. 368) yapısal ve niteliksel bir değişim ortaya çıkar. Yatak odasında erişilebilir ekranda izlenen ve “Gulliver’in dünyasında hissettiren yakın planlarla” özdeşleşme artar; amatör içerikler popüler ve yeni bir tür haline gelir (Jennings, 2011, s. 56, 75, 209). Analog video ile başlamamasına rağmen¹³ onunla yaygınlaştığı söylenebilecek amatör pornografi (DIY pornography) (Coopersmith, 1998, s. 106) en sıradan insanın bile ışığı ayarlamak zorunda kalmadığı, film baskısıyla uğraşmadan kayıt yapabildiği kitlesel bir piyasa yaratır (Nowak, 2011, s. 106). Bu tür avantajlar yeni teknolojiye adaptasyonu kolaylaştırır. Pratikte yeni teknoloji ile neler yapılabileceğini görmek isteyen pornografi meraklılarını kendine çeker (Johnson, 1996, s. 223).

Son olarak, pornografi ve video ilişkisini video piyasasının genel işleyiş mantığı üzerinden de değerlendirmek gerekir. Video piyasasında yapım, dağıtım, kiralama ve satış arasındaki döngü yüksek film sayısı ile beslenmek zorundadır. Video dükkanına gitmek ve bir türün müdavimi olmak tekrara dayalı döngüsel pratiklerdir. Bu pratiklerin devamlılığı, yeni ve farklı olan ya da yeni veya farklı olduğu izlenimi veren ürünlerle sürdürülür; film yapım yıllarını göz ardı eden “yeni film” kavramıyla desteklenir. Video piyasasının genel işleyişi de pornografinin motive

13 1937 yılında Edwin Land tarafından piyasaya sürülen Polaroid kamera kolay kullanımı ile evde pornografik içerik üretilebilmesini sağlar (Nowak, 2011, s. 103). Böylece “Polaroid seks” (Polaroid Sex) veya “ev yapımı pornografi” (handmade pornography) gibi kavramlardan söz edilir; şipşak fotoğraf ve pornografinin (instant photography & pornography) “aynı anda icat edildiği” dile getirilir (Edgley & Kiser, 1982, s. 59). Hatta eş değiştirme gruplarında, fotoğraf takası için repertuar (stock-in-trade) sağlayan Polaroid’in kitlesel olarak üretilen, ucuz ve popüler ilk modeli The Swinger adını almıştır (Edgley & Kiser, 1982, s. 61).

ettiği taleplerle örtüşür. Yönetmen Alex De Renzy'ye göre sektördeki en büyük sorun seyirci sıkıntısını yenebilmektir (aktaran Jennings, 2011, s. 109). Dolayısıyla görsel içeriğin estetik veya biçimsel değişimi yeni teknolojiye ilişkin tartışmanın kazanç, mahremiyet ve mekânla sınırlı olmadığını gösterir. Özel alanla ilgili olduğu için değil, yeni bir tür erotikta sunduğu için farklı bulunan fotoğraf (Barss, 2010, s. 7) örneğinde olduğu gibi pornografinin bir teknolojiden diğerine geçişi yeni tekno-kültürler yaratır, seks ve cinselliğin temsilini değiştirir (Garlick, 2010, s. 602). %70'i benzer pozisyonların tekrarından oluşan hard core pornografik filmlerin üretildiği endüstride daima yenilik peşinde koşmak, sıradışı olanı ucuz ve kolay şekilde elde etmek (Jennings, 2011, s. 110) yeni teknolojilere yönelimle sonuçlanırken, farklı içerikler de türün müdavimlerini kendine çekerek söz konusu teknolojiye dair ilgiyi teşvik eder.

Türkiye'de Analog Video ve Pornografi

Videonun Türkiye'ye gelişi 1970'lerin ortalarına, başka bir deyişle Batı'daki gelişmelere yakın bir tarihe denk düşer. 1975 yılında sinemanın "her zamanki gibi ihmal edildiği dönemde" video vardır, ama kullanım alanı lüks otel odalarında varlıklı müşterileri etkilemeyi hedefleyen kapalı devre yayın hizmetiyle sınırlıdır (Öngören, 1985, s. 70) ya da varlıklı aileler ABD ve Avrupa'dan ülkeye getirdikleri kasetleri seyretmek için video edinmiştir (İlhan, 1983, s. 2). Oysa elektronik eşya ithalinin yasak olduğu ülkeye yurt dışında çalışanlar aracılığıyla ve kaçak yollarla da giren video cihazlarının sayısı giderek artar. 1980'lerin ortasına kadar video piyasası "karmaşanın hüküm sürdüğü" (Video "arşi", 1983, s. 7) veya Öngören'in deyişiyle "pek çok yasal boşluğun olduğu vahşi bir alandır" ("Aletlerden Değil", 1983, 70). İlk yıllara belirsizlik hâkimdir. Video hiçbir yasal düzenleme olmadan gündelik hayata girer ("Türkiye Bir Hukuk", 1985, s. 5). Bu nedenle Türkiye bağlamında analog videodan söz ederken durumun Batı'daki söylem, uygulama ve planlı pazarlama stratejileriyle birebir örtüşmediğini akılda tutmak gerekir. Aralarında Türkiye'nin de bulunduğu bazı ülkelerde cihazlara ve pratiklere ilişkin yasal düzenlemelerde yaşanan gecikmeler veya başarısızlıklar, korsan piyasaların varlığı ve beklenmedik pratikler bu ülkelerde videonun statüsünü, ona yüklenen anlamları ve kullanıcıların deneyimlerini Batı'ya özgü açıklamalarla ele almayı zorlaştırır.

Türkiye'de belirsizliğin hâkim olduğu bu vahşi alanın "evcilleşme" sürecinde yasal statüden yoksun video meşruiyetini önce gümrük işlemlerinde pasaport, ardından ruhsat ve bandrol ile kazanmaya çalışır. Video bu belgelerle aşama aşama yasal bir kimlik edinirken, 1980'lerin ekonomik, politik ve kültürel atmosferinde, söylemsel açıdan farklı yönler çeğiştirilerek çeşitli beklentilerin tezahürüne dönüşür: Köşe yazılarında video üzerinden çağdaş ve gelişmiş bir ülke tahayyül edilir. Politik alanda video hem seçim propagandalarında kullanılır hem de refah ve zenginlik göstergesi addedilir. Öte yandan, kültürel seçkinler tarafından aynı coşkuyla karşılanmayan video sanatsal ve estetik kriterleri karşıladığı sürece kabul gören, harap durumdaki sinema salonlarına karşılık bir mecburiyet veya geçici bir alternatiftir. Bu uygulamalar ve söylemler video kullanıcı-

cılarını cihaz mülkiyetinin ön koşul olduğu, videoya alternatif erişim olanaklarını dışlayan bir çerçevede tanımlar.¹⁴

Bu bağlamda, söz konusu doktora çalışması kapsamında elde edilen verilerden hareketle pornografinin video teknolojisinin yaygınlaşmasında belirleyici bir rolü olduğuna ilişkin kesin bir sonuca varılamasa da bazı örnekler Türkiye’de de teknoloji ve pornografi arasında bir bağ kurulduğunu, pornografinin cihazı edinmek için değilse bile içeriği tüketmek için videoya yönelik ilgiyi teşvik ettiğini göstermektedir. Özellikle umuma açık alanlarda videoda film gösterimi gibi bir uygulama ile Batı’dan ayrılan ve daha özgün bir bağlam üreten Türkiye’deki pratikler, Kodak kültürü (Chalfen, 1987) ve üçüncü dünyada video seyirciliği¹⁵ kapsamında düşünüldüğünde, video mülkiyeti hem genel seyirci kategorisi hem de pornografi müdavimleri için bir ön koşul olmamaktadır. Mülkiyet zorunluluğu ortadan kalktığında, türün meraklılarını cezbedecek kolaylık sağlandığında video ile pornografi arasında, mekân ve mahremiyet kavramlarını tartışmalı hale getiren, bir bağ kurulmuş olmalıdır. Bu durum, videonun en başından beri bir erişim politikası olarak görüldüğü (Hilderbrand, 2009a, s. 214)¹⁶ gerçeğiyle tuhaf bir şekilde çelişerek erişim kavramının da sınırlarını değiştirir; çünkü erişim videonun yasal yollardan girmediği veya ithal edilerek yüksek fiyatlarla satıldığı ve düzenlemelerin belirsiz olduğu ülkeler için farklı anlamlar taşıyacaktır. Umuma açık alanlarda sinema filmlerine veya pornografik içeriğe erişim video cihazı ve video kulüp üyeliği gibi gerekliliklere bağlı kalmadan dolaylı olarak gerçekleşir.

1983 yılında Teoman Erel Milliyet gazetesindeki köşesinde bir okur mektubundan bahseder. Genç bir işçi olan okur “Zengin çocukları video edindiler, seks kasetlerini istedikleri zaman seyrediyorlar [...] Seks filmi yasağı bizim gibi fakir delikanlılara işliyor. Biz bu seks bunalımlarımızı nasıl çözeceğiz?” diyerek oturduğu kentte sinemalarda seks filmi gösterilmesi için yazardan yardım ister (Erel, 1983b, s. 8). 1980’lerin ortasında Türkiye’de videonun üretilmeye başlaması, yurt dışından video getirme kolaylığı (“Herkes Video”, 1984), taksitli satış ve tüketici kredisi gibi teşvik edici yeni uygulamalar (“Renkli Televizyon”, 1985) üst ve orta gelir gruplarında renkli televizyon ve video edinenlerin sayısını artırır (Çelik, 1987, s. 1, 13); ama borçlanan orta sınıfın geçim sıkıntısı (“Memur”, 1985, s. 3), haciz memurlarının topladığı videolar (Güner, 1986, s. 14) ve artan fiyatlar¹⁷ video edinmenin sanıldığı kadar kolay olmadığını gösterir. Bu nedenle, Erel’e yazan okurun ifadesi iletişim teknolojilerine yönelik ilginin gelişmesinde pornografinin motive edici etkisini, ona ekonomik ve sınıfsal boyut ekleyerek, dolaylı olarak örneklemektedir.

14 Türkiye’de video seyirciliğinin söylemsel inşası ile ilgili bölüm için bkz. (Gön, 2021, s. 194-219)

15 Üçüncü dünya ülkelerinde videonun yaygınlaşması ve seyircilik pratiklerine ilişkin bazı örnekler için bkz. (Boyd&Straubhaar, 1985; Agrawal, 1986; Pendakur, 1989; Meyer, 1999 ve Haynes, 2007).

16 Hilderbrand yazısında erişimden söz ederken video teknolojisinin sinema sevgisini yaygınlaştırdığını, sinefil kavramını ve filmlerle kurulan ilişkiyi değiştirdiğini, koleksiyon kültüründe bir artışa neden olduğunu söyler (Hilderbrand, 2009a, s. 214).

17 1986’da 700 bin lira olan video cihazı (“Video 700”, 1986), 1987’de bir milyon liraya çıkar (“Video Milyonu”, 1987). 1989’da ise VHS video fiyatı 2 milyon 22 bin liradır (“Zam Yağdı”, 1989).

Genç okurun tahayyül ettiği şekilde video edinen “zengin çocukları” pornografik içeriğe, videonun özgün söyleminde olduğu gibi, “özel alanda istedikleri zaman” erişebilmektedir. 1980’lerde politik ve toplumsal değişimle ev “yeni bir referans haline” gelir (Sarioğlu, 2001/2002, s. 62). Dolayısıyla beğeni ayrımlarının olduğu, çeşitli film kültürlerini barındıran, estetik ve ideolojik bir alımlama ortamı olarak ev (Klinger, 2006, s. 5-6, 10-11) Türkiye’de de video ile kolayca ilişkilendirilir; ama özel alan denildiğinde nasıl bir mekândan söz edilmektedir? “[Üç] oda bir salonu olan apartman katı”, “televizyon(nun) [...] en çok görüldüğü [...] oturma odası” veya “eşyaların üst üste konduğu bir gecekonda” (Ayata, 1988, s. 5-6, 13) pornografinin bu mekânlara eklenme biçimini veya gündelik pratikleri mutlaka değiştirecektir. Tayfun Türkili’nin eşi, çocukları ve kayınvalidesi ile birlikte yaşayan 60 yaşındaki hayali Hüsametdin Bey karakterini anlattığı “Hüsametdin Beyin Videosu” adlı kısa hikâyesinde ev farklı film talepleri ve beğenilerin çatıştığı bir mücadele alanıdır. Herkes isteğine göre film seçebilir; başka bir deyişle filmlere erişim sorunu yoktur, ama “asıl önemli olan Hüsametdin Beyin o filmi nerede ve ne zaman seyredeceği(dir)”. Hüsametdin Bey dilediği filmi “el ayak çekildikten sonra, [...] gizli gizli” ve sessizce izler (Türkili, 1983, s. 31).

Bu iki örnekte, önceki bölümde video ve pornografi arasında kurucu öğeler olarak ele alınan mülkiyet ve zaman-mekân-mahremiyet ilişkisi soruna dönüşürken içeriğe erişimin kolay olduğu ima edilir. Pornografinin kolay elde edildiği varsayımına ticari açıdan ilk sıralarda yer alan bir tür oluşu eklendiğinde bu içeriğin dolaylı olarak yaygın olduğu ve talep gördüğü söylenebilir. Almanya’da “gurbet ve köy temalı, vurdulu kırdılı ya da memleket havası içeren Yeşilçam filmleri”, Türkiye’de ise [...] porno ve Avrupa maçları” ilgi görür (Alpaslan, 1981, s. 4). Yerli filmler ve dublajlı yabancı filmler popüler tercihler olmasına rağmen “porno film piyasası da tüm bu filmlerle atbaşı gitmektedir” (“Hangi Filmin”, 1983, s. 7). Bu türe özgü gizli bir sipariş dili veya şifre kullanılması endüstri-kullanıcı arasında varılan mutabakata işaret eder. 5 Kasım 1983 tarihli Güneş gazetesinden aktarılan habere göre tezgâh altında bulundurulmuş pornografik filmler için İstanbul’da kullanılan “Sizde miki filmi var mı?” parolası kültürel kodlara göre değişerek Edirne’de “Sizde pehlivan güreşi var mı?” şeklini almıştır (“Porno”, 1984, s. 27).

İtalyan kovboy filmleri, çizgi filmler ve futbol maçlarına benzer şekilde pornografi izleme sırasında dil bilmeyi (Erel, 1983a, s. 8) veya altyazı okumayı gerektirmeyen, korsan ve kaçak kayıtlarla kolayca yayılabilen bir tür olduğu için talebin boyutlarını ölçmek zordur. Üstelik videonun teknik özellikleri nedeniyle pornografik içeriğin beklenmedik durumlarda ortaya çıkması da bu türün ne kadar yaygın ya da içeriği tespit etmenin ne kadar güç olduğunu gösterir. Hem kara bir kutuya benzeyen videokasetin içeriğini kasete bakarak belirlemek imkânsızdır hem de kaset üzerindeki etiketler yanıltıcıdır. Gizli bölmelerde saklanan kasetlerin isimlerini değiştirmek (“Kadınlar”, 1985, s. 8) veya dolu kasete tekrar kayıt yapabilmek pornografik filmlerle beklenmedik durumlarda karşılaşılmasına yol açar. Örneğin “çizgi filmlerin sonuna porno film eklendiği” (Kuzu, 1983, s. 4) gibi “miki filmler” çizgi film olduğu düşünülerek yanlışlıkla alınır (“Miki”, 1983). Ankara kitap fuarın-

da yapılan gösterimde ansızın seks sahneleri yayınlanır (Erel, 1984, s. 6). Üzerinde Rope yazdığı için Hitchcock filmi sanılan kasetin içinden The Rape adında bir Hollanda filmi çıkarken (Şener, 1985, s. 72) Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Açık Öğretim Fakültesi'nde okuyan öğrencilere gönderilen ders kasetindeki pornografik içerik "muzır sürpriz" (Salgırboyu, 1988, baş sayfa) yol açar.

Genç okurun ve hayali Hüsamettin Bey karakterinin kahvehane veya birahanelerde videoda film gösteriminden haberdar olup olmadığı bilinmez; ama Türkiye örneğini farklı kılan umuma açık alanlarda videoda film gösterimi benzer şikâyet ve arayışları azaltmış olabilir. Video Haber dergisinin Aralık 1990 sayısında yer alan "Video Kaset İzleyicisi Ne İstiyor? Ne İzliyor?" başlıklı yazıda geriye dönük olarak yapılan değerlendirmede "sinemalara gidilmeyince genç kuşağın ve seks filmlerinin kahvehanelere girdiği" belirtilmektedir ("Video Kaset İzleyicisi", 1990, s. 32). 1980'lerde kahvehane, birahane, çay bahçesi ve pastane gibi umuma açık mekânlarda içecek fiyatlarıyla belirlenen tarifeye göre videoda film gösterimi yaygın bir uygulamadır. Artık seyircisi ile mekâna ilişkin bir "mutabakata" (Erdoğan, 2001, s. 117) varamayan ve Batıda videonun evlerde izlendiği, kamusal alanda gösterim için kullanılmadığı ("Mehmet", 1984) öncülünden hareket eden sinema sektörü için bu mekânlar gösterim aşamasını sekteye uğratan bir tehdit ve rekabet alanıdır. Örneğin, Beyoğlu'nda bir birahane kapısına yerleştirdiği "çığırkanı 'Buyrun beyler şimdi seans başlıyor,' diye bağırarak en yeni, milyonlar sarf edilerek yapılmış filmleri 60 liralık biraya halka göster(diğinde)" ("Devlet Sinema", 1982, s. 20) sinema salonlarına açıkça meydan okur. Bu nedenle Türkiye Kahveciler Federasyonu Başkanı Ali Paşa Aksu'nun "bugünkü kahvehaneler videolu haliyle neredeyse sinemaya benziyor" (Sonok, 1983, s. 10) tespiti ya da Konya Yeni Sinema işletmecisi Galip Yıldırım'ın kentte her yerin sinemaya dönüştüğünü ve çay bahçesi işletmenin daha kârlı olduğunu (Hüner, 1983, s. 11) ileri sürmesi abartılı bulunmayacaktır.

Kahvehane ve birahaneler hâkim topluluğu erkeklerin oluşturduğu mekânlardır. Üstelik cinsellik bu mekân-pratiğin ürettiği "erkek muhabbeti"nin önemli bir ögesidir (Arık, 2009, s. 186-188). Bu nedenle Türkiye'de bu mekânlara ilişkin olarak pornografi ve teknoloji arasındaki bağı önceleyen belki de toplumsal cinsiyet ve pornografi ilişkisidir. Bu türün halihazırda müdavimi olmak yeni teknolojiye geçişi kolaylaştıracaktır. Agah Özgüç Türk sinemasında farklı yıllarda ortaya çıkan furyalara dair yazısında videodan önce erotik filmlerin sinema salonlarında izlendiği bir dönemden, "seks devri"nden, söz ederken şunu söyler: "Bazı meraklı seyirciler kahvede okey oynarken saatine bakıyor, vakti geldiği zaman da kalkıp sinemaya koşuyor, daha önce gördüğü porno sahneleri tekrar tekrar izliyordu" (Özgüç, 1985, s. 31). Boş zaman, gündelik hayat ve kahvehane bağlamında düşünülendiğinde gerçekleşmesi mümkün bu pratik, genelleştirilemese de teknolojiye ziyade içerikle kurulan zihinsel ve fiziksel ilişkinin göstergesi gibidir. Dolayısıyla 1980'lere gelindiğinde "boş zamanlarında ne yapacaklarını bilmeyenlerin [...] renkli yabancı showlar gösteren video-teypli biracılara kolayca hayır deme(mesi)" (Kansu, 1981, s. 1, 10) veya kahvehanede toplanan kalabalığın "video aygıtı takılı

televizyona dönmüş, oyun havaları eşliğinde göbek atan bir dansözün yakın plan çekimlerini izle(mesi)" ("Hiç İkitelli'ye", 1984, s. 7) şaşırtıcı olmayacaktır.

Özellikle sinema filmlerine ilişkin gösterim yasağı bu mekânlarda izlenen içerik üzerinde belirleyici olmuştur. Bu sinema filmlerinin gösterilmediği anlamına gelmez; ama ağırlıklı olarak köy kahvelerinde eğlence, sahne ve sirk programları (Yamaner, 1983, s. 11), "bacanak" birahanelerinde ise oryantal kasetler gösterilir (Belgil, 1983, s. 8-9). Bunun sonucunda oryantal kaset üretimi ve talebi de artmıştır ("Oryantal", 1984). Eskişehir'de yapılan video anketine katılan birahane sahipleri de (Arjantin '78, Flamingo, İspanya '82, Merhaba ve Porsuk Birahaneleri) film istenmesine rağmen gösterilemediğini ama müzik, konser, arabesk ve dansöz programlarının revaçta olduğunu söyler (Kuzu, 1983, s. 4-5). Bununla birlikte içerik seçiminin mekânları işletenlerle müdavimler arasındaki ilişkilerle belirlenmesi önemli bir pratiktir. Ali Karadoğan'ın belirttiği gibi küçük yerlerde video gösterim işi tamamen kahvehanelerin elindedir. İçecek fiyatlarıyla filme göre tarife belirleyen girişimci kahvecinin video gösterim salonuna dönüştürdüğü kahvehaneler film türlerine göre ayrılabilir. Hangi filmin gösterildiği bilinen kahvehanede salon bölünmüşse bir tarafta karate ya da aksiyon filmi, diğer tarafta arabesk film gösterilir veya gündüz saatlerinde kamuya açık şekilde erotik filmler izlenebilir. Filmler döngüsel şekilde tekrar tekrar oynar. Seçilen filme itiraz edildiğinde veya filmin kötü olduğuna ve değiştirilmesi gerektiğine dair bir kamuoyu oluştuğunda kahveci filmi değiştirmektedir (Ali Karadoğan, kişisel görüşme, 13 Aralık 2020).

Talepkâr müdavimlerin ve kahvecilerin iş birliğiyle "köy kahvelerinde geceyarısından sonra kapılar kilitlenip videodan renkli seks filmleri(nin)" izlendiği (Erel, 1982, s. 8), artık kent birahaneleri ve kahvehanelerinin videosuz düşünülmez olduğu (Selçuk, 1983, 2) bir ortamda seyirciler pornografik içeriğe video teknolojisini bizzat kullanmadan zahmetsizce ulaşır. Oysa beklentileri karşılamak isteyen bazı mekân sahiplerinin yaşadığı sorunlardan bu işin pek kolay olmadığı anlaşılır. Özellikle 1980'lerin ortalarından itibaren umuma açık alanlarda seks filmi gösterimine hapis cezası istenir; filmler toplatılır; filmleri bulunduranlar göz altına alınır; yüksek miktarlarda para cezası verilir ve savcılığa gönderilen ya da beraat eden kahvehane sahipleri haber konusu olur ("Açık Yerlerde", 1984, s. 12; "Piyasadaki", 1985, s. 7; "Muzır Yasa'dan", 1986, s. 3; "Dört Porno Kasete", 1986, s. 2; "Porno Kasete", 1989, s. 3; "Muzır", 1987, s. 7; "Muzır Kahveciye", 1987, s. 3). Bu konuda çıkan haberler yeni teknolojinin yaygınlaşmasında, özellikle cihazların bireysel ediniminde, pornografinin mutlak motivasyon kaynağı olduğuna yönelik kesin bir kanıt oluşturmayabilir; ama video teknolojisi ve pornografi arasında bir bağ kurulduğunu ve bu içeriğin yaygın olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bu yazı kapsamında düşünüldüğünde kahvehane ve birahane gibi mekânlarda pornografik filmlerin gösterilmesi ve kolektif şekilde izlenmesi altı çizilmesi gereken ve daha kapsamlı araştırılmayı hak eden önemli bir ayrımdır. Analog video tarihinin ana akım anlatılarına alternatif bu özgün pratikle pornografi yeni teknolojinin satın alınmasına yönelik motive edici etkisini yitirir. Böylece yeni teknolojiyi öğrenme ve kullanma zorunluluğu da ortadan kalkar. Aynı zamanda

pornografik içeriği kolektif biçimde izlemek yeni teknolojinin sağladığı öne sürülen mahremiyet ihtiyacını ve bu ihtiyaca yönelik talebi sorgular. Elbette bireysel olarak video cihazı satın alanlar vardır; ama 1980'lerde Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullarda, kamusal alanda videoda film izlemek yaygın bir pratik olduğu için cihaz mülkiyetini video seyirciliğinin kurucu ögesi olarak dayatmak zordur.

Sonuç

Filmlerle ilişkimizi, seyir alışkanlıklarımızı ve pratiklerimizi değiştiren analog video, videonun günümüzdeki anlamından farklı olarak, her şeyden önce fiziksel bir medyumdur. Video 1980'lerde hem ekonomik, toplumsal ve kültürel açıdan söylemsel olarak hem de elle tutulur somut bir nesne olduğu için fiziksel olarak gündelik hayatın içindedir. Kaydeden ve yeniden oynatan bu yeni teknolojinin gelişimi ve filmlerle özdeşleşen bir medyuma dönüşümü kullanıcıların da dahil olduğu farklı aktörlerin kararları ve eylemleri ile çeşitli mübadele ve mücadelelerin sonucunda gerçekleşir. Kendine özgü yapım ve dağıtım ağı, talepkâr ve hevesli müdavimleri, yasal, ahlaki ve kültürel bağlamı ile pornografi ve yetişkin film endüstrisi mutlaka dikkate alınması gereken aktörlerdendir. Yasal ve kültürel belirsizlik ortamını en iyi şekilde değerlendiren bu aktörler yeni teknolojiye yönelik ilgiyi teşvik ederek onun yaygınlaşmasında öncü olur.

Video ve pornografi arasındaki ilişki karşılıklı faydaya dayalıdır. Bir tür olarak talep ettiği mekân, zaman ve mahremiyet nedeniyle diğer görsel içeriklerden ayrılan pornografi ile videonun modüler yapısı ve kolay kullanımı arasında kurulan bağ yeni teknolojinin gelişmesi ve daha fazla kullanıcı tarafından benimsenmesi için uygun bir ortam sağlar. Yetişkin film endüstrisi de yapım ve dağıtım pratiklerini, içeriğin biçimsel ve estetik özelliklerini değiştiren bu yeni medyumu sunduğu yeni olanaklar ve kazanç nedeniyle hızla ve kolay şekilde benimser. Analog video tarihinde oynadığı rol sessizlikle karşılanırsa da pornografi artık yeni içeriğe farklı yollarla erişebilen hevesli müdavimler için başlangıç fiyatları yüksek cihazları edinmelerinde bir gerekçeye dönüşür. Pornografi videonun teknik özelliklerinin kullanıldığı seyir pratikleriyle teknolojiye dair bilgiyi yayan ve ona ilerleyebileceği bir altyapı sunan önemli ve güçlü bir motivasyondur.

Videonun Türkiye'ye gelişi cihazın Batı'da ortaya çıkışına yakın bir tarihte gerçekleşmesine ve video – pornografi arasında bir bağ kurulmuş olmasına rağmen ülkenin politik, ekonomik ve toplumsal gerçekleri dikkate alındığında bu bağ Batı'daki söylem ve pratiklerle birebir örtüşmez. Analog video ve seyircilik üzerinde yazılan doktora tezi kapsamında incelenen döneme ait gazete ve dergilerden elde edilen veriden hareketle konuya ilişkin bazı örnekler incelendiğinde Türkiye'de de video ile kurulan ilişkide pornografinin teşvik edici rolü olduğu söylenebilir. Pornografik içeriğin yaygınlaştığı sonucuna varılabilecek örnekler dolaylı olarak pornografi aracılığıyla videoya yönelik bir talebi ima edebilir; ama ülkenin değişmekte olan ekonomik ve toplumsal ortamı göz önüne alındığında içeriğin yaygın oluşu üzerinden söz konusu talebin cihazları satın almada etkin bir rolü

olduğunu söylemek zordur. Üstelik, umuma açık alanlarda videoda film gösterimi gibi Türkiye'ye özgü video pratikleri pornografik içeriğin kolektif şekilde izlendiği, mekân, zaman ve mahremiyet kavramlarını tartışmalı hale getiren ve videonun teknik özelliklerini kullanma gerekliliğini ortadan kaldıran önemli bir ayrımdır. Kahvehane ve birahane gibi erkeklerin hâkim seyirci topluluğunu oluşturduğu mekânlarda pornografik filmleri izleyebilmek bir yanda video ve pornografi olgusunu özdeşleştirirken, diğer yanda pornografiye erişimde video mülkiyetinin gerekliliğini ortadan kaldırır.

Bu makale intihal tespit yazılımlarıyla taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir.

Etik Kurul Onay Bilgisi

Etik kurul iznine gerek yoktur.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Araştırma tek bir yazar tarafından yürütülmüştür.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Çalışma herhangi bir destek almamıştır. Yazar, Ankara Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı'nda hazırlanan "Videonun Biyografisi: Değişen Seyircilik Pratikleri ve Türkiye'de Video" başlıklı doktora tezi kapsamında araştırdığı konunun daha ayrıntılı değerlendirilmesine dair yönlendirmeleri için Prof. Dr. Özgür Yaren'e teşekkürlerini bildirmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Çalışma kapsamında herhangi bir kurum veya kişi ile çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

Açık Yerlerde Videoda Seks Filmi Gösterenlere Hapis Cezası İstendi (1984, 12 Ekim). Cumhuriyet, 12.

Agrawal, B. C. (1986). Cultural Response to Communication Revolution: Many Modes of Video Use in India. *Gazette*, 38, 29-41. DOI:10.1177/001654928603800103

"Aletlerden Değil İnsanlardan Korkmalı" (1983, Şubat). *Gösteri*, 27, 70.

Ali Karadoğan ile kişisel görüşme, 13 Aralık 2020.

Alilunas, P. (2010). The Death and Life of the Back Room. *Media Fields Journal*, 1(1), 1-9. <http://mediafieldsjournal.org/the-death-and-life-of-the-back/> Erişim Tarihi: 11.01.2022

Alilunas, P. K. (2013). *Smutty Little Movies: The Creation and Regulation of Adult*

- Video, 1976-1986. (Doktora tezi). Michigan Üniversitesi. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/99760> Erişim Tarihi: 18.10.2021
- Alilunas, P. (2016). *Smutty Little Movies: The Creation and Regulation of Adult Video*. Oakland, California: University of California.
- https://books.google.com.tr/books?id=PaswDwAAQBAJ&pg=PA36&lpg=PA36&dq=smutty+little+movies+chapter+2&source=bl&ots=-f_RVbYqfK&sig=ACfU3U2vZbdWmHjbMny_dY7-Ndeiq3PMPg&hl=en&sa=X&ved=2ahU-KEwjlxYH2xtTzAhWYhv0HHQX8DrgQ6AF6BAGJEAM#v=onepage&q=smutty%20little%20movies%20chapter%202&f=false Erişim Tarihi: 18.10.2021
- Alpaslan, S. (1981, 29 Ağustos). Türkiye’de Herkes Video Kaset İçin Yüz Liralık Döviz Ödedi. *Cumhuriyet*, 4.
- Anderson, P. T. (Yönetmen). (1997). *Boogie Nights* [Film]. ABD: Warner.
- Arık, H. (2009). Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi. A. Alkan (Der.), *Cins Cins Mekân* (s. 168-201). İstanbul: Varlık.
- Armes, R. (2001). *On Video*. Londra & New York: Routledge. Orijinal metin 1988 tarihlidir.
- Ayata, S. (1988). Kentsel Orta Sınıf Ailelerde Statü Yarışması ve Salon Kullanımı. *Toplum ve Bilim*, 42, 5-25.
- Bakker, P. & Taalas, S. (2007). The Irresistible Rise of Porn: The Untold Story of a Global Industry. *Observatorio Journal*, 1, 99-118. <https://doi.org/10.15847/OBSOBS11200761>
- Barss, P. (2010). *The Erotic Engine: How Pornography Has Powered Mass Communication from Gutenberg to Google*. Kanada: Doubleday Canada. eISBN: 978-0-307-37599-5.
- Belgil, V. (1983). Videonun Vaadleri. *Milliyet Sanat*, 83, 8-9.
- Benson-Allott, C. (2013). *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship from VHS to File Sharing*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Boyd, D. A. & Straubhaar, J. D. (1985). Developmental Impact of the Home Video Cassette Recorder on Third World Countries. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 29(1), 5-21. DOI: 10.1080/08838158509386560
- Buzzell, T. (2005). Demographic Characteristics of Persons Using Pornography in Three Technological Contexts. *Sexuality & Culture*, 9(1), 28-48. <https://doi.org/10.1007/BF02908761>
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Ohio: Bowling Green State University. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/baskentebooks/detail.action?docID=3444963&query=richard+chalfen>
- Coopersmith, J. (1998). Pornography, Technology and Progress. *Icon*, (4), 94-125. <https://www.jstor.org/stable/23785961>

- Coopersmith, J. (2009). Failure & Technology. *Japan Journal of Science, Technology & Society*, 18, 93-118. <https://hdl.handle.net/1969.1/188538>
- Coopersmith, J. (2010). Old Technologies Never Die, They Just Don't Get Updated. *International Journal for the History of Engineering & Technology*, 80(2), 166-182. <http://dx.doi.org/10.1179/175812110X12714133353678>
- Çelik, N. (1987, 20 Ocak). Tüketim Patladı. *Cumhuriyet*, baş sayfa ve 13.
- Devlet Sinema Endüstrisi'ne Yardım Edecek mi? (1982, Ekim). *Film Market*, 1, 20.
- Dört Porno Kasete 2 milyon lira Ceza (1986, 12 Nisan). *Milliyet*, 2.
- Edgley, C. & Kiser, K. (1982). Polaroid Sex: Deviant Possibilities in a Technological Age. *The Journal of American Culture*, 5(1), 59-64. http://dx.doi.org/10.1111/j.1542-734X.1982.0501_59.x
- Erdoğan, N. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar. *Doğu Batı*, 15, 117-127.
- Erel, T. (1982, 18 Aralık). Canavar Gibi. *Milliyet*, 8.
- Erel, T. (1983a, 3 Mart). Dil Engeli Kurtarmaz. *Milliyet*, 8 ve 10.
- Erel, T. (1983b, 23 Mart). Kasıklardaki Sancı. *Milliyet*, 8.
- Erel, T. (1984, 16 Mart). Gönül Oy İster Kahve Bahane. *Milliyet*, 6.
- Friedman, D. F. & Chute, D. (1986). Wages of Sin, II. *Film Comment*, 22(5), 56-61. <https://www.jstor.org/stable/43453353>
- Garlick, S. (2010). Taking Control of Sex? Hegemonic Masculinity, Technology and Internet Pornography. *Men and Masculinities*, 12(5), 597-614. <https://doi.org/10.1177%2F1097184X09341360>
- Gön, A. (2021). Videonun Biyografisi: Değişen Seyircilik Pratikleri ve Türkiye'de Video. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Greenberg, J. M. (2008). From Betamax to Blockbuster: Video Stores and the Invention of Movies on Video. Massachusetts: MIT. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=3338787&query=betamax>
- Güner, A. (1986, 28 Mayıs). 250 bin Kişi İcra Korkusunda. *Milliyet*, 14.
- Hangi Filmin Pazarı Daha İyi (1983, 2 Ocak). *Milliyet Aktüalite*, 7.
- Haynes, J. (2007). Video Boom: Nigeria and Ghana. *Postcolonial Text*, 3(2), 1-10. <https://www.postcolonial.org/index.php/pct/article/view/522>
- Heffernan, K. (2015). Seen as a Business: Adult Film's Historical Framework and Foundations. L. Comella & S. Tarrant (Ed.), *New Views on Pornography: Sexuality, Politics and the Law* (s. 37-56). Santa Barbara, California: Praeger. <https://ebo>

okcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=1930115&query=new+views+on+pornography

Herbert, D. (2014). Videoland: Movie Culture at the American Video Store. Berkeley & Los Angeles: University of California.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=1589129>.

Herbert, D. (2017). Nostalgia Merchants: VHS Distribution in the Era of Digital Delivery. *Journal of Film and Video*, 69(2), 3-19. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.69.2.0003>

Herkes Video ve TV Getirebilecek (1984, 6 Ocak). *Milliyet*, baş sayfa.

Hiç İkitelli'ye Gittiniz mi? (1984, 25 Kasım). *Cumhuriyet*, 7.

Hilderbrand, L. (2005). Conceptual Cinephilia: On Jon Routson's Bootlegs. M. de Valck & M. Hagener (Ed.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (s. 169-180). Amsterdam: Amsterdam University.

Hilderbrand, L. (2009a). Cinematic Promiscuity: Cinephilia after Videophilia. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 50 (1/2), 214-217. <https://www.jstor.org/stable/41552555>

Hilderbrand, L. (2009b). Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright. Durham & Londra: Duke University. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=1171732&query=inherent+vice>

Hüner, R. (1983, Haziran). Konya Sinema İşletmecileri Bakanlık Genelgesinin Uygulanmasını İstiyor. *Film Market*, 9, 11.

İlhan, A. (1983, 18 Ocak). "Görsel" Gazete. *Milliyet*, 2.

Jennings, D. (2011). *Skinflicks: The Inside Story of the X-Rated Video Industry*. Dijital versiyon. https://kupdf.net/download/100-skinflicks-the-inside-story-of-the-x-rat-jennings-david_58e78fc0dc0d604a6dda97ea_pdf Erişim tarihi: 17.06.2021

Johnson, P. (1996). Pornography Drives Technology: Why Not to Censor the Internet. *Federal Communications Law Journal*, 49(1), 217-226. <http://www.repository.law.indiana.edu/fclj/vol49/iss1/8> Erişim Tarihi: 18.01.2022

Jones, J. (2013). The VHS Generation and Their Movie Experience. K. Aveyard & A. Moran (Ed.), *Watching Films: New Perspectives on Movie-Going, Exhibition and Reception* (s. 389-401). Bristol & Chicago: Intellect.

Kadınlar Açık-Saçık Yayınlarla Karşı Ortak Bir Mücadele Vermeli (1985, 12 Haziran). *Milliyet*, 8.

Kansu, I. (1981, 15 Aralık). Boşa Geçen Boş Zaman. *Cumhuriyet*, baş sayfa ve 10.

Klinger, B. (2006). Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies and the

Home. Berkeley & Los Angeles: University of California.

Kuzu, H. (Haz.). (1983, Kasım). Video Anketi. Film Market Video Market Eki, 14, 3-6.

MacDonald, S. (1983). Confessions of a Feminist Porn Watcher. Film Quarterly, 36(3), 10-17. <https://doi.org/10.2307/3697346>

McNeil, L., Osborne, J. & Pavia, P. (2009). The Other Hollywood: The Uncensored Oral History of the Porn Film Industry. New York: Harper Collins. E-kitap ISBN 978-0-06-195548-8.

Mehmet Soyaslan: Sansür Belgesi Bizim Bir Malın Sahibi Olduğumuzu Belirten En Gerçekçi Belgedir (1984, Mayıs). Videosinema, 1, 69-70.

Memur Tam Battı (1985, 23 Şubat). Milliyet, 3.

Meyer, B. (1999). Popular Ghanaian Cinema and "African Heritage". Africa Today, 46(2), 93-114. <http://www.jstor.org/stable/4187269>

Miki Filmlerine Dikkat (1983, 11 Haziran). Cumhuriyet, 5.

Muzır Kahveciye Beraat (1987, 26 Nisan). Milliyet, 3.

"Muzır" Kasete Ceza: 3 Milyon TL (1987, 9 Ocak). Cumhuriyet, 7.

Muzır Yasa'dan İlk Uygulama İzmir'den Geldi (1986, 22 Mart). Milliyet, 3.

Newman, M. Z. (2014). Video Revolutions: On the History of a Medium. New York: Colombia University.

Nowak, P. (2011). Sex, Bombs and Burgers: How War, Pornography and Fast Food Have Shaped Modern Technology. Guilford Connecticut: Lyons. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=489672&query=sex+bombs+and+burgers>

Oryantal Kasetleri Çoğalıyor (1984, Temmuz). Video & Magazin, 14, 4.

Öngören, M. T. (1985). "Video" Artık Burada, Bir Yere Gideceği Yok. Videosinema, 10, 70-72.

Özgüç, A. (1985, Temmuz-Ağustos). Yetmişlik Sinemamızın 6 Devri. Videosinema, 13, 28-31.

Pendakur, M. (1989). New Cultural Technologies and the Fading Glitter of Indian Cinema. Quarterly Review of Film and Video, 11(3), 69-78. DOI:10.1080/10509208909361315

Piyasadaki "Miki" Filmlere Ölüm (1985, 16 Mart). Milliyet, 7.

Porno (1984, Ocak). Film Market, 16, 27.

Porno Kasete 12 milyon Ceza (1989, 3 Ocak). Milliyet, 3.

Renkli Televizyon ve Video Almak İsteyenlere 2 Harika Öneri (1985, 5 Mart). Mil-

liyet, 7.

Rosenbloom, R.S. & Cusumano, M.A. (1987). Technological Pioneering and Competitive Advantage: The Birth of the VCR Industry. *California Management Review*, 29(4), 51-76. <https://doi.org/10.2307%2F41162131>

Ruzgyte, E. (2015). History of Pornography. P. Whelehan & A. Bolin (Ed.), *The International Encyclopedia of Human Sexuality* (s. 1-4). John Wiley & Sons, Inc.

Salgirboyu, E. (1988, 24 Mayıs). Açık Öğretimde Skandal: Üniversite Kasetinde Porno Film. *Hürriyet*, baş sayfa ve 18. <http://www.gecmisgazete.com/haber/uni-versite-kasetinde-porno-film>

Erişim tarihi: 02.04.2022

Sarioğlu, S. (Aralık 2001/Ocak 2002). Değişmek de Değişmemek de Yordu Beni. *Birikim*, 152/153, 61-67.

Schaefer, E. (2002). Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature. *Cinema Journal*, 41(3), 3-26. <https://www.jstor.org/stable/1225696>

Selçuk, İ. (1983, 23 Mart). Sesten Görüntüye. *Cumhuriyet*, 2.

Sonok, H. (Haz.). (1983, Nisan). Bugüne Nasıl Gelindi? *Film Market*, 7, 10.

Şener, E. (1985, Temmuz-Ağustos). Sinema ve Ötesi: Film İsimlerine Dikkat Edin. *Videosinema*, 13, 70-72.

Tarrant, S. (2016). *The Pornography Industry: What Everyone Needs to Know*. New York: Oxford University. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/baskentebooks/detail.action?docID=4413899&query=the+pornography+industry>

Tashiro, C. S. (1991). Videophilia: What Happens When You Wait for It on Video. *Film Quarterly*, 45(1), 7-17. <https://doi.org/10.2307/1212669>

Tashiro, C. (1996/1997). The Contradictions of Video Collecting. *Film Quarterly*, 50(2), 11-18. <https://doi.org/10.2307/1213419>

Türkili, T. (1983, Ağustos). Hüsamettin Beyin Videosu. *Video & Magazin*, 3, 31.

Türkiye Bir Hukuk Devletiyse (1985, 17 Mayıs). *Cumhuriyet*, 5.

Video 700, TV 600 bin Sınırında (1986, 2 Ağustos). *Cumhuriyet*, 9.

Video Kaset İzleyicisi Ne İstiyor? Ne İzliyor? (1990, Aralık). *Video Haber*, 72, 32-33.

Video Milyonu Aştı (1987, 19 Şubat). *Cumhuriyet*, 11.

Video“arşi” (1983, 26 Mart). *Milliyet*, 7.

Wasser, F. (2001). *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR*. Austin: University of Texas. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/baskent-ebooks/detail.action?docID=3443189>

Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley & Los Angeles: University of California.

Witkowski, J. S. (2010). Mapping Hardcore Space. *Media Fields Journal*, 1, 1-8. <http://mediafieldsjournal.org/mapping-hardcore-space/> Erişim Tarihi: 11.01.2022

Yamaner, M. (1983, Haziran). Bandırma'da Video Etkinlikleri. *Film Market*, 9, 11.

Zam Yağdı (1989, 4 Ağustos). *Cumhuriyet*, baş sayfa ve 17.