

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



ANNEKE SMELİK FEMİNİST SİNEMA VE FİLM TEORİSİ

VE AYNA ÇATLADI

Türkçesi: Deniz Koç



6

agorakitaplığı

AMERICAN SINK FIVE MINISTERS OVER FILM THE CRISIS

ANNEKE SMELIK

Hollanda, Utrecht Üniversitesi'nde sinema ve tiyatro öğrenimi gören, doktorasını Amsterdam Üniversitesi'nden alan yazar, şimdilerde Nijmegen Üniversitesi'nde sinema ve yeni medya üzerine dersler vermektedir. Smelik, sinema, video ve popüler kültür üzerine çok çeşitli yayın organlarında makaleler yayınlamıştır ve ayrıca *Woman's Studies and Culture: A Feminist Introduction* adlı kitabın editörlerindendir.

DENİZ KOÇ

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun. Halen İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Kültürel İncelemeler yüksek lisans eğitimine devam ediyor. Agora Kitaplığı için daha önce Gönül Dönmez-Colin'in *Kadın İslam ve Sinema* (2006) adlı kitabını çevirdi.

Anneke Smelik

FEMİNİST SİNEMA VE FİLM TEORİSİ –VE AYNA ÇATLADI

Türkçesi: Deniz Koç

a
agorakitaplığı

Feminist Sinema ve Film Teorisi
–ve Ayna Çatladı
Anneke Smelik

Kitabın özgün adı:
And the Mirror Cracked
Feminist Cinema and Film Theory
Palgrave, 1998, New York

İngilizce'den çeviren: Deniz Koç
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 1998; Anneke M. Smelik
© 2006; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mart 2008
ISBN: 978-605-006-018-8

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Tel: (0212) 674 66 78

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Aileme...

————— 0 —————

“Nihayetinde gerçek olan hiç ama hiçbir şey görmedim.”
(Lady Yeshe Tsogyel, Tibet, sekizinci yüzyıl)

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	ix
Sunuş	xi
1) Göze Çarpanlar: Feminist Film Teorisine Genel Bir Bakış	1
2) Yaratıcının Peşinde: Sinema Yönetmenliği Üzerine	26
3) Sessiz Şiddet: Bakış Açısı Üzerine	61
4) Ve Ayna Çatladı: Şiddet ve Direniş Metaforları Üzerine	103
5) Altüst Edici Kuvvetler: İmgesel Aşırılık Üzerine	143
6) Filmin Göbek Deliği: Dışkı ve Maskeleye Üzerine	179
Epilog	221
Kaynakça	225
Filmografi	235

TEŞEKKÜR



İlk önce bu projenin araştırmasına sağladığı mali destek için Hollanda Bilimsel Araştırma Organizasyonu'na, bana tahsis ettikleri bütçe imkânı ve maddi destek için de Utrecht Üniversitesi Sanat Fakültesi Kadın Çalışmaları Bölümü'ne müteşekkir olduğumu belirtmek isterim.

Kadın çalışmaları bölümündeki ilk yıllarımda, duyduğu içten coşkuyla, akademik araştırma alanında çalışmalarımı sürdürmem için beni her fırsatta yüreklendiren Mieke Bal'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Elimden gelenin en iyisini yapmam için beni zorlayan zihnin açıcı eleştirileriyle kitabıma yazım aşamasında büyük katkıda bulundu. Onun yanı sıra, konuya hakimiyetiyle Thomas Elsaesser'in zekice yorumları, sinema araştırmaları açısından daha ayakları yere

basan bir metnin ortaya çıkmasına yardımcı oldu. Keza, Teresa de Lauretis ve Tania Modleski'ye, ihtiyacım olduğunda desteklerini benden esirgemedikleri için teşekkür etmek isterim.

Renée C. Hoogland değerli vaktini ayırarak büyük bir titizlik ve eleştirel bir gözle ilk taslağı baştan sona okudu. İncelikli eleştirileri ve İngilizcem üzerinde yaptığı ayrıntılı düzeltiler metnin çok daha iyi olmasını sağladı. Bernadette van Dijck, Annette Förster ve Jann Ruyters, filmlere giderken bana eşlik etmekle kalmayıp, harika birer okur olarak bölümleri farklı aşamalarda okudular ve derinlemesine yorumlar getirip fikri devamlılığa katkıda bulundular.

Utrecht Üniversitesi Kadın Çalışmaları yüksek lisans programı öğretim üyeleri ve öğrencileri, kitabın yazımı sürecinde bana çok zengin bir düşünsel ve yaratıcı ortam sağladılar. Onların önerileri, eleştirileri ve destekleri çalışmama büyük katkıda bulundu. Özellikle meslektaşlarım Rosemarie Buikema, Maaïke Beijer ve Berteke Walldijk'e uzun yıllar boyu her konuda işbirliğine açık oluşları ve dostlukları için müteşekkirim. Son olarak Rosi Braidotti'ye, sadece benim gözümde büyük değer taşıyan yetkin yorumları için değil, aynı zamanda hem yazı yazarken hem de hayatta hiç yorulmaksızın daima daha iyiyi kovalamaktan vazgeçmemesinden dolayı teşekkür etmek isterim.



Sinema deneyimim, benliğimde iz bırakan belirgin bir olay sayesinde, gözlerimi yıllar sonra elinizdeki kitabın ortaya çıkmasıyla sonuçlanacak bir çalışma alanına açmamı sağladı. İlk defa 1978 yılında bir feminist film seyretmişim ve seyrettiğim bu film beni derinden sarsmıştı. O kadar çok sarsılmanın sebebi, bu kadın filminin o güne değin gördüğüm bütün filmlerden çok farklı bir nitelikte oluşuydu. Çünkü bu film, biraz da kadın-merkezci bir sezgisel kavrayışla, benim genç bir feminist olarak daha önce zihnimde canlandıramadığım ya da düşlemeye cesaret edemediğim bir yolla, bir filmin bir kadın tarafından çekilmiş olması ile olmaması arasında ne kadar büyük bir fark bulunduğunun farkına varmamı sağlamıştı.

Yukarıda sözünü ettiğim film, yönetmen Margarethe von Trotta'nın 'çıkış' filmi *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (Christa Klages'in İkinci Uyanışı, Almanya, 1978) idi. Kronolojik olarak baktarsak, seyrettiğim ilk kadın filmi değildi. Daha önce kürtaj, cinsel şiddet, eşit işe eşit ücret ve başka birçok konu üzerine onlarca belgesel izlemiş olmalıydım. Muhtemelen kadınlar tarafından çekilen kurmaca filmler de izlemiştim. Ama bunların hiçbirisi, artık benim kişisel mitimin ve hafızamın bir parçası haline gelen ve feminist sinema ile film teorisi üzerinde uzmanlaşmama yol açan o 'ilk defa' hissinin etkisini azaltmaya yetmedi. Bence feminist film teorisinin eleştirel amaçları, hem feminist sinema metinlerine hem de bu metinlerin oluşturduğu özgül seyretme biçimlerine sıkı sıkıya bağlı olmalıdır.

Christa Klages'in İkinci Uyanışı yeni bir şey başarmıştı: Bana bir kadın olarak seslenmiş ve beni bir feminist seyirci olarak kurmuştu. İkinci feminist dalganın ve yeni bir sinema türünün aynı tarihlerde ortaya çıkmasıyla, film çekme pratiklerinde yaşanan 'uyanış', benim kendi içimde yaşadığım uyanışla örtüştü. Bugün, tarihsel bağlamıyla feminizmin hem kadın yönetmen konumu yarattığı, hem de bununla bağlantılı olarak kadın seyircinin bilinçli ve kendi üstüne düşünen bir özne olarak rol almasını ve güç kazanmasını sağlamaya yol açtığı kanısındayım. Zaten elinizdeki kitap boyunca benim tartışacağım tez de bundan başka bir şey değildir.

Kadın filmlerini izlemekten duyduğum haz, bende aynı zamanda feminist sinemayı çevreleyen politika ve hazlara yönelik entelektüel bir merak da doğurdu. Bu durum, hâlâ mevcut çalışmalarımın büyük bölümünü devam ettirmemi sağlıyor ve şekillendiriyor. İncelememin ana konusu, feminist anlatı sineması. 'Feminist' film derken kastettiğim, cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir. Bu belirgin tanımdan da anlaşılacağı üzere, yönetmeni kadın olan her film feminist olarak adlandırılmayacağı gibi, erkekler tarafından çekilen belli filmler de feminist film kategorisine girebilmektedir. Burada 'kadın filmi' terimini kullanmaktan özellikle kaçındım, çünkü bu tanım, birbiriyle ilişkili iki riski de beraberinde getiriyordu: Söz konusu risklerden ilki, toplumsal cinsiyetlere göre belirlenmiş kimlik anlayışını esas alan bir yaklaşımı benimsemiş gibi görünmek; ikincisiye,

bu filmlerin klasik Hollywood sinemasında yer alan 'Kadın filmi' türünün devamıymış gibi anlaşılmasına neden olmaktadır. Oysa elinizdeki kitapta 'kadın filmi' terimi, 1970'lerde ve 1980'li yılların başlarında kadınlar için ve kadınlar hakkında filmlerin çekildiği tarihsel döneme ayrılmıştır.

'Anlatı' terimiyle kastedilen, deneysel sinemadan ayrılabilen filmlerdir. Bu filmler bir anlatı örgüsü içinde sinemasal kod ve kalıplardan faydalanırlar. Ancak şunu da eklememe izin verin, deneysel sinema ile anlatı sineması, zaman içinde değişen göreceli kavramlardır. Üstelik, ikisi arasındaki karşıtlık Avrupa'da, ABD'de olduğundan daha az belirgindir ve zaten 1980'lerden önce büyük ölçüde sınırları silinmiştir. Benim bu incelemede tartışacağım -yalnızca değil, çoğu- Avrupa feminist filmi, aslında iki türün özelliklerini bir arada barındırmaktadır: Filmler, anlatı yapısı içinde toplumsal ve psikolojik nitelendirmelere özel bir yer verirken, görsel üslubu olay örgüsü ve aksiyondan daha fazla öne çıkarır.

Yine de burada 'anaakım ögesi'ni özellikle vurgulamak istiyorum, çünkü feminist film teorisi bilim dalı, daha çok ya klasik Hollywood sinemasına ya da günümüz avangard kadın sinemasına yoğunlaşmış durumdadır. Deneysel kadın sineması, genellikle klasik sinema seyircisi olan erkek kitleye yönelik görsel haz ve anlatı yapısını bozan siyasal bir karşı-pratik olarak görülür. Şunu başından belirtiyim, ben film türlerindeki bu seçimi aşırı kısıtlayıcı buluyorum. Politikalar ile haz arasındaki verimsiz ve gereksiz karşıtlığı sergileyerek beni etkileyen bir şeyle yetinmek yerine; görsel haz barındıran, anlatı yapısında belirli bir gerilimi ve siyasal bütünlüğü olan filmler daha çok ilgimi çekiyor. Dolayısıyla, geleneksel sinema kodları ve kalıplarının alternatif, ancak anlaşılabilir şekilde kullanılmasıyla feminist bir duruş inşa eden filmlere odaklandığımı belirtmekte fayda görüyorum.

Projemin altında yatan varsayım, görsel ve anlatısal hazı kullanmaya devam ederek bunları (yapılarını bozmak yerine) filmin içine belli bir mantığa göre yerleştiren feminist yönetmenlerin, 'kadın' ve 'dişillik'le ilgili gösterge ve anlamları egemen sinemanın kod ve kalıplarından farklı bir şekilde temsil ettikleriydi. Demek istediğim, bu proje feminist yönetmenlerin bir yandan geleneksel olmayan fikirlerini iletmek açısından faydalandıkları, öbür yandan dönüştürdükleri geleneksel sinemasal araçları ne yollarla kullandıklarını analiz et-

me amacını taşıyor. Daha açık bir dille belirtmem gerekirse, ben bu çalışmamda feminist sinemada dişil öznenin temsilini inceleyeceğim. Analizlerimde çerçeveyi oluşturan sorularsa şöyle olacak: Feminist yönetmenler, filmlerinde nasıl bir 'farklılık doğuruyorlar'? İmgeleri, anlatıları ve temsilleri nasıl olumlu ve cinsiyete özgü bir üslupla değiştiriyorlar? Seyirciye nasıl bir kadın olarak hitap edip, onu yanıt olmuş kurarak sesleniyorlar?

O halde, projemin temelinde öznellik yer alıyor. Ben öznenin bir varoluş hali olarak görmekten ziyade, bitmeyen bir oluşum süreci şeklinde algılıyorum. Eğer öznellik dinamik bir süreç olarak anlaşılırsa, değişim ve dönüşümün sebebini açıklamak hem gerekli hem de mümkün hale gelir. Bu amaç doğrultusunda Foucault'dan alıntı devşirirken bir de ekleme yapmak istiyorum; biz sadece iktidara tabi değiliz, şayet istersek ve toplumsal koşullar da buna izin verirse, toplumsal düzlemde programlandığımızdan farklı bir özne olma potansiyeli ve gücü de bizlerin ellerindedir. Özneleşme süreci, cinsel farklılıklar başta olmak üzere ırk, sınıf, cinsel tercih, yaş gibi faktörlerin oluşturduğu bir iktidar ilişkileri ağı içinde ele alınmaktadır. Öznellik, dışsal maddi koşullar kadar bir dizi eylem ve tecrübe sağlamakta, aynı zamanda bu öğeler tarafından oluşturulmaktadır. Cinsel farklılığının bilincinde olmak, bazı durumlarda, dişil öznenin diğer kadınların da kendisiyle birlikte içinde bulunduğu koşulları değiştirmesi açısından cesaret verici bir nitelik taşıyabilir. Söz konusu tecrübe, siyasal eylemliliğin başarılı bir sonuç doğurabileceğinin kanıtı olabilir ve özneyi daha büyük adımlar atmaya teşvik edebilir. Fakat bu anlayış, feminist film teorisyeni olarak benim rolümü belirlerken, sınırlarımı da çiziyor. İş feminist yönetmenliğe geldiğinde, bu soru, toplumsal ve tarihsel açıdan cinsiyetinden dolayı belirli bir sınıflandırmaya dahil edilen kadınlardan biri olarak yönetmenin, cinsel farklılığın, özellikle de dişil öznenin anaakım kültürel temsillerini değiştirmek adına günlük yaşantısını filmlerinde nasıl işlediğine yönelmektedir. Seyirciye yöneltebilecek soruysa, bu filmlerin metinlerinden nasıl güç aldıklarıdır.

Ben analizlerimde daha çok filmin formu ve yapısı üzerine yoğunlaştım: anlatı, karakter, imgeler, görsel ifade, kareler, kameranın konumu ve hareketleri, montaj, metaforlar, bakış açısı... Bütün bu sinemasal öğeler bir araya gelince belirli bir sinemasal üslup ya da

yönetmenin retorliğini oluşturur. Burada 'retorik' derken kastım da, yönetmenin feminist bir söylem yaratmasına ve dişil öznelliği temsil etmesine imkân tanıyan üretici bir güçtür. Retorik yalnızca estetik düzeyde değildir, iletişim kodlarını da kullanır. Böylece yönetmen, film ile seyirci arasındaki karmaşık ilişkiye kültürel düzlemde belirlenmiş temsil kodlarını kullanarak atıfta bulunur. Bu açıdan retorik, yönetmenin filmde temsil ettiği deneyim, seyircinin film sayesinde yaşadığı deneyim ile daha geniş toplumsal ve kültürel kodlar arasında bir yerde şekillenir.

Kültürel temsil, halihazırda değişmesi için farklı yönlerden gelen büyük bir baskının altındadır. Bu baskı, feminizm, ırkçılık karşıtı mücadele ve gey hakları gibi siyasal hareketlerden olduğu kadar, video ve bilgisayar teknolojisi gibi teknolojik yeniliklerden de kaynaklanmaktadır. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda, görsel temsilin değişken alanını çözümlemek için film teorisinin çeşitli disiplinlerarası kaynaklardan faydalanması gerektiği kanısındayım. Dolayısıyla, burada kendimi belirli bir teorik ekolle sınırlamadım. Tam aksine, feminist sinemanın görsel temsil ve sinemasal anlatı alanlarında yarattığı değişimlerin sebeplerini açıklamaya çabalarırken, her filmin özgüllüğünü uygun teorik çerçeve içinde değerlendirmeye çalıştım. Elinizdeki çalışmanın genel yapısı, ele alınan film üzerine yürütülen tartışmayı belirli bir teorik söylem üzerinden yapılan eleştirel değerlendirmeye ilişkilendirme ve birinin diğerini aydınlatmasına yol açma düşüncesi üzerine kuruludur. Ayrıca, kitaptaki bölümler her ne kadar az çok tartışılan filmlerin kronolojik sıralamasına göre ilerlese de, ayrı ayrı her bölüm, tıpkı bir tema etrafında dönen müzikal varyasyonlar gibi kendi başına okunabilir.

Bu kitapta tartışılan filmler benim açımdan hem keyifli, hem şaşırtıcı, hem etkileyici, hem de ilham verici oldu. Eleştirel bir duruş benimseyerek, bende iz bırakan ve yer eden deneyimleri teoriye döktüm. Film seçimindeki amaç, 1980'lerin feminist sinemasına dair kapsamlı bir fikir vermek değildi; bu filmlerin seçilmesinin sebebi, film teorisinin sınırlarını zorlamalarıydı. Çalışmalarımı yorum ve teorisinin kesiştiği çizgide sürdürme riskini göze aldım. Fakat bunun sonucunda, yorumların teorileri o kadar da doğrulamadığını gördüm, tabii bunun tersi durumlar da geçerliydi. Üstelik ikisi arasındaki gerilim, film okuyup yorumlamada, okuma teorisi kadar verimli kullanılabilmektedir.

Kitabın 1. Bölüm'ü olan "Göze Çarpanlar", 1970'lerin ortalarından günümüze değin feminist film teorisi üzerine genel bir bakış sunmaktadır. Feminist film teorisi, daha çok iki sinema türünün göstergebilimsel ve psikanalitik bakış açısı kullanılarak okunması üzerine kuruludur: 1940'lar ve 1950'lerin Amerikan sineması, yani klasik Hollywood sineması ile çoğu 1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarında çekilen deneysel kadın sineması. Benim çalışmamın nesnesiyse, feminist anlatı sineması; dolayısıyla, feminist film teorisinin yerleşmiş parametrelerine pek uymayan bir duruş barındırmakta.

2. ve 6. Bölüm'lerde, feminist filmler tek tek ayrıntılı bir şekilde analiz edilerek belirli teorik meseleler ele alınmakta.

2. Bölüm "Yaratıcının Peşinde"de, yönetmenlik bağlamında dişil öznellik tartışılmakta. Bir filmin yapım ve izleme aşamalarında en azından üç farklı özne işin içindedir: kadın yönetmen, filmin içindeki kadın karakter ve sinema salonundaki kadın seyirci. Kadın seyirci teorik anlamda epey ilgi toplamışsa da, adı bir kere çetrefilli olarak çıkan bir dişil öznellik kategorisi olan yönetmenlik üzerine çok az teori üretilmiştir. Bu bölümde, feminist yönetmenlik meselesi 1980 yılında Helke Sander'in çektiği *Öznel Faktör* adlı Alman filmi çözümlenerek ele alınmaktadır.

3. Bölüm olan "Sessiz Şiddet"te, kadınlara karşı şiddetin konu edildiği filmlerde dişil öznenliğin nasıl inşa edildiği incelenmekte ve bu amaçla Belçikalı yönetmen Marion Hänsel'in *Dust* (1983) ve *Barbar Düğünler* (1987) adlı iki filmi tartışılmaktadır. Söz konusu filmler, bir şiddet deneyiminin, öznenliği tam da bu şiddet eylemi sonucunda yıkılan kurbanın bakış açısından nasıl temsil edilebileceği sorusunu irdelemektedir. Filmlerin ayrıntılı biçimde çözümlenmesi sonucunda, kadın karakterlerin, görsellik ve anlatı düzeyinde sinemasal bir bakış açısı inşa edilmesiyle öznenliklerini kazandıkları ortaya çıkacaktır. Bu bölümde filmler, anlatıbilimsel açıdan ayrıntılı bir şekilde ele alınırken, bu da beraberinde eril nazarın psikanalitik açıdan yeniden yorumlanmasını getirmektedir. Bu bölümde ayrıca, kadınların deneyimlerinin sinemadaki temsiliinin etkisi de irdelenmekte ve dişil öznenliğin farklı anlatıbilimsel düzeylerde yıkılıp inşa edilmesinin seyircide bir trajedi hissi yarattığı sonucuna varılmaktadır.

4. Bölüm "Ve Ayna Çatladı"da, seyircinin yaşadığı deneyimler başlangıç noktası olarak alınarak, Hollandalı yönetmen Marleen

Gorris'in çektiği ve altüst edici bir etkiye sahip gerilim türündeki feminist filmleri *Bir Sessizlik Sorgusu* (1982) ve *Kırık Aynalar* (1984) incelenmiştir. Bölümde (her ne kadar artık biraz demode kabul edilse de) bu filmlerin aktardığı 'hakikat'i deneyimleme ya da 'hakikat'e tanık olma hissinin, sinemasal metaforları gerçekçilik üzerine kuran güçlü retoriklerinden kaynaklandığını ileri sürüyorum. Bu açıdan bakıldığında, Gorris'in filmleri hem düz hem de mecazi anlamlarda izlenebildiği gibi, seyirciye dokunaklı ve eleştirel bir seyir süreci de vaat etmektedir. Bölüm, seyircinin bir deneyimi olarak duygulanım nosyonu üzerine bir değerlendirmeye sona erecektir.

5. Bölüm "Altüst Edici Kuvvetler"de odak noktası, bu defa görüntü ve imgenin statüsüne kayacaktır. Bu bölümde görsel ve anlatısal hazı yeniden ele alıp dönüştürmenin başka yolları aranmıştır. *Bağdat Kafe* (Percy Adlon, Almanya, 1988) ve *Sweetie* (Jane Campion, Yeni Zelanda, 1989) gibi birbirinden çok farklı bu iki filmdeki görsel aşırılık tartışılarak, beyazperde, yani imge, sinemada pozitif bir altüst ediş alanı olarak önerilmiştir. Bu bölümde, görsel aşırılığın dikizcilik ve fetişizmin yapılarını değiştirebileceği varsayımından yola çıkılmaktadır. *Bağdat Kafe*'de erkek bakışı ve seyirlik bir malzeme olarak kadın klişeleri, imgenin görsel aşırılığı yoluyla yıkılmaktadır. *Sweetie*'nin sinemasal üslubundaki aşırılıksa, tekinsiz ve dışkılamayla ilgili psişik yapılanmaları, klasik görsel ve anlatısal yapıların üzerinde tutarak, daha çok öne çıkmalarını sağlamaktadır. İki filmde de görsel üslubun yapaylığı, tam da inşa etmeye yaradığı anlatıyı altüst eden bir etki gücüne sahiptir.

Son bölüm olan "Filmin Göbek Deligi", Alman filmi *The Virgin Machine*'de (Monika Treut, 1988) lezbiyen arzu ve cinselliğin temsiliğini incelenmektedir. Film bir yandan geleneksel cinsel farklılık kurgularına karşı bir duruş sergilerken, diğer yandan geleneksel temsil tarzlarına meydan okumaktadır. Bölümde önce, kadın cinselliğini temsil etmek üzere kullanılabilecek bir psişik yapılanma olarak dışkılı ve tekinsiz bir fantezi ele alınmakta, ardından, filmde yer alan bir transvestit performans, mizahi lezbiyen maskeleyme ve kadınsı lezbiyen temsili açısından analize tabi tutulmaktadır. Lezbiyen arzu meselesiyse, psikanalitik bir çerçeve içinde irdelenmektedir. Sonuç olarak, dışkılanma ve mizahi anlatım gibi birbirinden oldukça farklı iki stratejinin, yadsıma, transgresyon ve meydan okumanın birer biçimi olarak benzer bir altüst edici etkiye sahip olduklarını görebileceğiz.

Bu kitaptaki başlıca ilgi odağı, kadınların deneyimlerini farklı şekillerde temsil etmenin ve aktarmanın yollarını arayan filmlerdi. Dişil öznelliği görüntüye aktarıp, dişil bir seyirciye seslenen feminist yönetmenler, sinemasal kodları ve gelenekleri dönüştürüp yenilerini icat eden filmler yaratmakta, bir yandan da yeni görsel ve anlatısal hazların peşine düşmüş insanlara hitap etmektedirler. Bu başkalaşımın sadece değişen toplumsal durumların bir yansıması değildir, temsil ve üretim biçimlerindeki dönüşümü de gözler önüne sermektedir.

Feminist yönetmenler egemen 'Kadın' ve dişillik imgeleriyle temsillerinin değişiminde çok güçlü kültürel müdahalelerde bulunmaktadırlar. Zaten, kitabımın adı olan *Ve Ayna Çatladı* da bu kapsamda anlaşılmalıdır. Elinizdeki çalışma, dişil öznenin geleneksel temsillerini yansıtan bir aynanın kırılmış keskin uçlarında gezinecektir. Ayna kırıldığında, cam parçacıkları kameranın gözüne de saplanır. Bu da, temsilin klasik biçimlerinin tamamen çökmesine yol açmasa bile, en azından bazı oturmuş anlayışları yerinden oynatmaktadır. Tartışmaları büyük bir dikkatle takip ettikçe, yönetmenlerin, seyircinin ve film teorisyenlerinin bu değişime ayak uydurmak durumunda kalışlarına tanık oldum. Dolayısıyla bu çizgide, feminist bir film teorisyeni olarak, hem sinemada hem de film teorisi alanında yeni fikirler ve yeniden yapılanma imkânlarını arayıp durdum.

Feminizm gerçekten de aynayı kırdı. Kaldı ki, aynanın kırılması, kameranın kudretli gözünün yeni görüş alanlarına açılması açısından, farklı açılar, anlayışlar, konumlar, imgeler ve temsiller açısından şarttı. İşte tam bu noktada elinizdeki kitap, ayna bir kez kırıldı mı beyazperdenin asla eskisi gibi görünemeyeceğini anlatma amacını gütmektedir.

FEMİNİST SİNEMA VE FİLM TEORİSİ –VE AYNA ÇATLADI

1
GÖZE ÇARPANLAR:
FEMİNİST FİLM TEORİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

“Teori, Yun. θεωρία: bakma, inceleme, tefekkür,
kuram, ayrıca: görme gücü, görülecek şey.
θεωρός: seyirci, bakan kişi.”

(The Oxford English Dictionary)

GİRİŞ

Sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir. Bu yüzden, feminist film teorisi çok geniş bir alana yayılmaktadır. Feminist film teorisinin ileri sürüldüğü ilk yıllarda Laura Mulvey, kadınların patriyarkal sinemadan tamamen kurtulmalarını salık vermişti. Böylece, artık Hollywood sinemasının baskıcı düzenine hizmet etmekten başka işe yaramayan ‘hoş-

nutluk, haz ve imtiyaz'ın alaşağı edilmesini kutlayabilirlerdi (Mulvey, 1975/1989: 26). Claire Johnston da aynı doğrultuda düşünerek bir yazısında, eğer bir kadın sineması ortaya çıkacaksa, bunun "gelenekler ve form açısından radikal bir kopuşa yol açması gerektiği"ni belirtmişti. Ancak, böylesine devrimci bir strateji, eğlence filmlerinde arzunun nasıl kullanıldığını ele alarak görsel hazı da kapsamalıydı (1973/1991: 4 ve 31) Dolayısıyla, feminist film teorisi en başından beri, politika ile haz arasında var olan bir gerilimi barındırmaktadır. Geçtiğimiz yirmi yıl içinde feminist film pratiği ve teorisinin hızla gelişmesi de bu gerilimin yaratıcılığa meydan veren bir etkisinin olduğunu göstermiştir. Kitabın bu bölümünde, feminist film teorisinde yer tutan gelişmeler arasında en önemlileri olduğuna inandıklarımı kısaca ele alacağım.

YENİDEN BAKIŞ

1970'lerin başında Kadın Hareketi'nin etkisiyle kadınlar, filmlere ve sinema tarihine farklı gözlerle bakmaya başladılar. Bu 'revizyoncu' yaklaşım, bir bakıma 'kadın tarihi'nin (*her-story*) sinemadaki yansımasıydı. Buna alternatif bir tarihyazımı çabası da diyebiliriz. Söz konusu çaba, unutulmuş kadın yönetmenler, senaristler, yapımcılar ve aktrislerin yeniden keşfedilmesine ve dışı yıldızların yeniden takdir görmelerine yol açtı. Bu keşifler, kadın filmleri festivallerinde sıklıkla dile getirilerek yayıldı.

Bu tarihsel yaklaşım, sinemada eşitlik ve özgürleşme arayışında olan siyasal bir perspektiften ve daha sosyolojik bir yöntemden destek bulacaktı. Hollywood sineması üzerine kaleme aldıkları kitaplarında Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973), on yıllara bölünmüş kronolojik bir sıralamadan hareket ederek, kadınların filmlerdeki tarihsel konumunu incelediler ve konuya daha kapsamlı bir açıklama getirdiler. Bu çalışmalar, sinema ile 'ideoloji' nosyonuyla macunlanmış toplum arasında dolaysız bir ilişki bulunduğunu öngörmektedir. Belirtilen bu varsayıma göre, sinemanın hakikati yansıttığı farz edilmektedir. Aynı sosyolojik bakış açısıyla, Hollywood'un hayal fabrikasının sakıncalı oluşunun sebebi, yanlış bilinç üretmesi ve bu filmlerin 'gerçek' kadınları değil, sadece ideolojik anlam yüklü 'kadınlık'a ait klişe imgeleri göstermesidir. Bu yaklaşımda, dişil seyirciye hiçbir şekilde varlığını kabul ettirme fırsatı tanınmaz; tek yapılan, klişelerle özdeşleşerek fanteziye kaçmak için devasa bir alan sağlamaktır. Doğuracağı etki de, özgür kılmaktan ziyade

yabancılaştırmak şeklinde olacaktır. Aynı sosyolojik perspektif içinde, sinema ile gerçeklik arasındaki bu dolayimsız ilişkinin tersine çevrilebileceği de düşünülmektedir: Gerçeklik, 'gerçekten' olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplum değiştirilebilir. İşte, bu çerçevede özgürleştirici kadın sinemasının nasıl olması gerektiği tahmin edilebilir: Kadın yönetmenler beyazperdede 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler. Örneğin bir Greta Garbo'nun, bir Marleine Dietrich'in ya da bir Marilyn Monroe'nun parıltısına karşı kadın yönetmenler, 'normal', yani parıltısız kadının gündelik hayatını filme çekmelidirler.

Ben eşitlik mücadelesinin hâlâ bitmediği inancındayım; bu mücadelenin varlığını kabul ettirme çabası halihazırda sürüp gidiyor. Dişil seyirci, can sıkıcı cinsiyetçi klişelerle karşı karşıya kalmadan ya da abartılı stereotipler aracılığıyla beyaz ekrana taşınmadan, hayatın içinden kadın kahramanlarla özdeşleşebilmeyi istiyor. Kadın ve sinema alanındaki tarihsel araştırmalar yıllar içinde teorik açıdan güç kazanmaya başladıkça, bu realist-sosyolojik perspektifin çok geçmeden karşısında (post)yapısalcı düşünceyi bulacağı da beklenmeliydi.

ERİL NAZAR

Avrupa'daki feminist film incelemeleri, Eleştirel Okul'u karakterize eden Marksizm ve psikanalizin bir bileşimini temel almakta ve filmleri, hem ideolojik hem de ticari açıdan satışa sunulan birer tüketim malzemesi olarak görmektedir. Ideolojik eleştiri, özellikle Helke Sander'in 1974 yılında kurduğu Alman feminist sinema dergisi *Frauen und Film*'de çok güçlüydü. 1970'lerde *Screen* ve *M/F* gibi İngiliz dergileri sayesinde, feminist teoriyle birlikte Anglo-Sakson sinemaya da giren ve Amerikan sinema dergisi *Camera Obscura*'nın ana ekolü olarak yerini alan (post)yapısalcılığın gelişi, kuşkusuz film eleştirisinin eksenini değiştirdi. Göstergebilim ve psikanaliz, feminist film teorisine, özellikle de klasik sinemanın eleştirel analizi alanında yeni perspektifler getirecekti.

Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizdense arzunun ve öznelliğin yapısını analiz etmeyi öğrendiler. Böylece, feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan mekanizma

ve araçlara kaydı. Artık filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu noktada, kültürel bir pratik olarak sinemanın, kadınlar ve dişillik hakkında hiç durmaksızın anlamlar ürettiğini söyleyebiliriz. İdeoloji nosyonunun yerini bir dizi yeni kavram almıştır; böylece feminist analiz, imgelerin gücü sayesinde daha keskin ve güçlü hale gelmiştir.

Sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen ilk feminist film eleştirmenlerinden Claire Johnston, klasik sinemadaki 'Kadın' mitini, dişil karakteri bir yapı, kod ya da uzlaşım olarak tanımlayarak incelemiştir. 'Kadın' göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte, kendiyile ilişkili olaraksa hiçbir şey ifade etmemektedir (1991: 25): Kadınlar, 'erkek olmayan' şeklinde negatif temsil edilmektedir; film metinlerinde 'kadın gibi kadın' hali görülmez (26). Dahası, klasik sinemanın gereklerinden olan gerçekmiş gibilik kuralı, seyircilerde 'kadın' göstergesinin temsiline dair saf bir inanış yaratmaktadır. Başka bir deyişle, sinema, kadının doğal, gerçekçi ve çekici olarak inşa edilmiş imgelerini sunar ve temsil eder. Dolayısıyla, bu imgeler sayesinde filmlerin gişede büyük hasılatlara ulaşmasına şaşırmamak gerekir.

Laura Mulvey, çığır açan makalesi "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"nda (1975/1989), Hollywood sinemasının çekiciliğini anlamaya çalışır. Psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği eril nazar (*male gaze*) teorisi, feminist film teorisinin en sık başvurulmuş paradigmalarından biri haline gelmiştir. Sinemanın büyüleyiciliği, psikanalitik olarak, Freud'a göre temel bir dürtü olan skopofili nosyonu, yani 'görme arzusu'yla açıklanabilir. Diğer bütün dürtüler gibi cinsel kaynaklı olan bu *der Schautrieb* (görme merakı) dürtüsü, beyazperdeden gözlerimizi alamamamızın sebebidir. Mulvey ayrıca, klasik sinemanın, dikizcilik ve narsisizm yapılarını öykü ve imgeyle bütünleştirerek bakma arzumuzu kamçladığını da ekler. Dikizci görsel haz, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, figür, durum) bakışla üretilirken, narsisistik görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkabilir.

Mulvey, klasik sinemadaki skopofiliyi*, cinsel farklılık yoluyla gösterilen etkinlik ve edilgenlik ekseninde işlev gören bir yapı olarak incelemiştir; bu ikili karşıtlık da cinsiyetlere ayrılmıştır. Geleneksel sinemanın anlatısal yapısı, eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurar: Dramatik aksiyon, erkek aktörün çevresinde açılır ve bakış

*) Bir kişiye delici bir şekilde bakmaktan alınan haz. (ç.n.)

(look) bu yolla örgütlenir. Bu açıdan sinema, zaten daha önce Batı sanatı ve estetik anlayışında erkek arzusunun göre yapılandırılan ve düzenlenen görsel mekanizmayı mükemmelleştirmiştir. John Berger, Avrupa resminde çıplaklık üzerine yazdığı bir makalede şu gözleme yer verir: “Erkekler eyler, kadınlarsa görünür. Erkekler kadınlara bakar. Kadınlar kendilerini, kendilerine bakılırken seyrederek” (1972: 57). Burada bence daha da önemlisi, bütün bu temsil sahnesinin eril olduğu farz edilen bir hayali ya da ideal seyirciye sesleniyor oluşudur. Bu varsayım da kadını ‘erkek’in nesnesi olarak konumlamaktadır.

Mulvey, sinemada dikiz hakkını sadece erkeklere veren anlatısal ve sinemasal teknikleri ortaya çıkarmıştır. Filmin anlatısı içinde eril karakterler, nazarlarını dişil karakterlere yöneltirler. Sinema salonundaki seyirci de otomatik olarak, çoğu zaman da bilinçsiz biçimde, bu eril bakışla özdeşleşmiş olur. Çünkü kamera, eril karakterin sadece optik değil, libidinal bakış açısından da çekmektedir. Dolayısıyla, sinemasal bakışın dişil karakteri nesneleştirip onu seyirlik hale dönüştüren üç düzlemi vardır (kamera, karakter ve seyirci). Klasik sinemada dikizcilik, kadını ‘bakılası olması’yla anlamlandırmaktadır (1989: 19).

Mulvey, narsisistik görsel hazı Lacan’ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarıyla açıklar. Çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşerek haz duyması ve ego idealini bu idealleştirilmiş imge üzerinden kurması ile, film seyircisinin bir insan figürünün beyazperdeye yansıyan mükemmelleştirilmiş imgesiyle özdeşleşerek narsisistik haz duyması arasında bir benzerlik vardır. Yine de hem ayna evresinde hem de sinemada, özdeşleşmeler kolay anlaşılır bir kendilik bilinci ya da farkındalık şeklinde gerçekleşmemektedir. Daha çok, Lacan’ın *méconnaissance** olarak adlandırdığı kavrama dayanan özdeşleşmeler, kendilerini ilk elde yapılandıran narsisistik güçlerce kör edilmişlerdir (Lacan, 1977: 6). Ego oluşumu, yapısal olarak imgesel işlevlerle şekillenir. Tıpkı sinema gibi. Christian Metz’in psikanaliz ve sinema üzerine yazdığı makalelerde bu analogiyi öne sürüşünden (1982) dahi önce Mulvey, sinemasal özdeşleşmelerin cinsel farklılığın sınırında yapılandığını ileri sürmüştür. Eril kahramanın ‘daha kumsuz, daha eksiksiz, daha güçlü ideal ego’sunun (20) temsili, edil-

*) Fransızca bir kelime olan *méconnaissance*, ‘yanlış yorumlamak’, ‘yanlış tanımak’ gibi anlamlara gelir, ancak Lacan’ın teorisi söz konusu olduğunda genellikle çevrilmeden kullanılır. Lacan, ayna evresinde çocuğun aynada gördüğü imgenin kendi deneyimlediği asıl fiziksel gerçeklikle örtüşmediğini vurgular. Çocuğun kendi aksini ‘tanıması’ aslında bir *méconnaissance*’tır. (ç.n.)

gen ve güçsüz dişil karakterin çarpıtılmış imgesi karşısında apaçık bir tezat olarak durmaktadır. Böylece seyirci, filmdeki dişil karakterden çok eril karakterle özdeşleşmek durumunda bırakılmaktadır.

Dolayısıyla, görsel hazzın cinsel farklılık yoluyla iletilen iki yönü vardır: dikizci-skopofilik bakış ve narsisistik özdeşleşme. Bu iki oluşturu yapı, önemini dişil karakterin nesneleştirilen temsili kadar, eril karakterin kontrolü elinde bulunduran iktidarına da borçludur. Üstelik, Mulvey'e göre, psikanalitik açıdan 'kadın' imgesi zaten müphemdir, bunun sebebi de, bütün o cazibesi ve baştan çıkarıcı haliyle, bir yandan da iğdiş edilme endişesi yaratıyor oluşudur. Görüntüsüyle eril öznenin aklına penis eksikliği getiren dişil karakter, çok daha derin korkuların kaynağıdır. Klasik sinema bu iğdiş edilme tehdidini, anlatısal yapı ya da fetişizm yoluyla çözer. Anlatı düzleminde iğdiş edilme tehdidini fark edilmez kılmak için, dişil karakterin suçlu bulunması gereklidir. Bu 'suç'un teyidi, cezalandırılma ya da kurtarılma vasıtasıyla yapılır. Bunun filmin hikâyesine yansımaları da, kadınlara reva görülen iki geleneksel sonla olur: Filmin sonunda kadın karakter ya ölür ya da evlenir. İki durumda da katarsis, erkek seyircinin hizmetindedir.

Fetişizm söz konusu olduğunda, klasik sinema eksik penisin yerini bir fetiş formuyla, yani hiper-cıvalı bir nesneyle doldurur. Kadını fetiş haline getirmek, dikkatin kadın 'eksikliği'ne yönelmesini engeller ve onu tehlikeli bir kişilikten, kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürür. Sinemada fetişizmin kullanılmasıyla dişil olanın nesneleşmesine katkıda bulunulmuş olur ve bu nedenle 'Kadın', fallik norm dışında temsil edilemez.

Mulvey ve Johnston'ın ardından 'eril nazar', sinemada dikizcilik, narsisizm ya da fetişizm gibi yapıları içinde barındıran karmaşık mekanizmaları çözümlemek için kullanılan kestirme bir terim haline gelmiştir.¹ Bu kavramlar, Hollywood sinemasının nasıl tam da eril arzuya göre şekillendiğini anlamaya yardımcı olmaktadır. Hollywood sinemasını oluşturan yapılar temelde patriyarkal ekseninde çözümlendiğinden, ilk feminist teorisyenler bir filmin feminist sayılabilmesi için geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinden kaçınılması, bunun yerine deneysel pratiğe ağırlık verilmesi gerektiğini belirtmişlerdi. Bu da, feminist

1) Film teorisinde kullanılan psikanalitik kavramlar hakkında kısa ve sayılı açıklamalar için bkz. *New Vocabularies in Film Semiotics* (Stam vd., 1992); feminist teoride psikanalitik kavramlar için bkz. *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary* (Wright, 1992).

sinemanın bir karşı-sinema olması gerektiği anlamına geliyordu.

Bu hamlenin ardında yatan düşünceleri takdir etmeme rağmen, bu konuya biraz ikircikli yaklaştığımı belirtmeliyim. Zaman zaman deneysel feminist filmler altüst edici güçlerinden ötürü yere göğe sığdırılamazken, gerçekçi kadın filmleri yanılısamaya yol açtıkları gerekçeyle yerin dibine batırılmıştır (krş. Kuhn, 1982). Bu görüşün akademik yansımasıysa çok daha sorunludur. Gerçekçi sinemayla anlatı sinemasını sarmalayan bu şüphe çemberinden dolayı, durum, ya bütün eleştirel mesainin sadece klasik Hollywood sinemasına harcanması ya da deneysel kadın sinemasının, izleme şansına sahip belirli birkaç kişi tarafından çoğunlukla haksız bir yüceltmeye tabi tutulmasına neden olmuştur. Bana göre, bunun sonuçlarından biri de, kadınlarca çekilen ve daha geniş izleyici kitlelerine ulaşan çağdaş popüler filmlerin çelişki yaratacak bir şekilde ihmal edilmesidir. Bu akademik ilgi eksikliği ta 1980'lere, hatta 1990'lara kadar devam etmiştir.² Buradaki paradoks, deneysel filmlerle tam da klasik sinemada kadınlardan esirgenen görsel hazzın yapısöküme uğratılmasında yatar. Aynı duruma feminist anlatı sinemasında da bazı biçimlerde rastlamak mümkündür. Bu yolla kadınlardan zaten hiç sahip olmadıkları bir şeyden, yani kendi hazlarından vazgeçmeleri beklenmektedir. E. Ann Kaplan (1983) ise feminist filmde gerçekçiliği kullanarak orta yolu bulmaya çalışmakta; gerçekçi anlatı sinemasının feministlerin bahsettiğinden daha fazla karmaşıklık ve heterojenlik gerektirdiğini savunmaktadır. Kaplan'a göre, feminist sinema geleneksel temsil araçlarını kendi amaçları doğrultusunda benimseyip kullanılmalıdır.

Bu kitapta deneysel sinema ile gerçekçi sinema arasındaki bir karşılığa saplanmanın faydası olmayacağını düşündüğümünden, özellikle anlatısında şiddete yer veren ve sinemasal kodlarla kalıpları alternatif şekilde bir araya getiren filmleri irdelemeyi tercih ettim. Kitap boyunca belirli filmlerdeki eril nazar nosyonuna çeşitli açılardan eğileceğim.

DİŞİL SEYİRCİ ·

Erken dönem feminist çözümlemeler, Hollywood'un eril seyirci-

2) Şaşırtıcı bir şekilde pek fazla akademik ilgi çekmeyen (peşinden aynı türde başka başarılı romanslar da gelmeyen) popüler lezbiyen aşk romanı *Desert Hearts* (Donna Deitch, ABD, 1985) üzerine bkz. Stacey (1995).

yi nasıl etkilediğini açıklamış olabilir, peki ya dişil seyircinin durumu nedir? Mulvey bu konuyu göz ardı etmesi yüzünden çok eleştirilmiştir. Daha sonraları kaleme aldığı bir makaledeyse (1981/1989), klasik sinemada dişil seyirciyi çevreleyen olumsuz değişiklikleri hedef almıştır. Mulvey'e göre, dişil seyirci kendini yalnızca kendisi için hazırlanmış pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmekle kalmaz, "transvestit kıyafetleri içinde huzursuz" olsa da, erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif alıyor gibidir (37).

Dişil seyirciliği maskeleme açısından ele alan bir başka yazar Mary Ann Doane'dir (1982/1991). Dikizcilik mesafe gerektirir, ancak sinema salonunda oturan kadın bu mesafenin eksikliğini taşımak durumundadır, çünkü imge kendisidir. Dolayısıyla, dişil bakış özne ile nesne arasında yaratılması icap eden boşluğa bağlı değildir, çünkü kadın şimdiye dek hiçbir zaman tam anlamıyla özne olamamıştır. Kadınlık bir yakınlık olarak, "dişil bedenin kendini ezen varlığı" olarak inşa edilir (22). Bu durumdan ancak kadınlığı bir maske olarak kullanarak kaçınılabilir ve maske sayesinde dişil özne, kendisi ile temsil edilen kadınlık hali arasında bir fark yaratabilir. Böylece, kadınlığı bir mesafede tutması mümkün olur. Ancak Doane, dişil seyircinin bakışın eril yapısını bozması için maskelemenin yeterli olmadığını ileri sürer. Eril konumun transvestit bir şekilde benimsemişinin yanı sıra, dişil seyirci bu sayede "aşırı özdeşleşmekten kaynaklanan mazoşizm"i ve "kişinin kendi arzu nesnesi haline gelmesinden kaynaklanan narsisizm"i de benimseyebilir (31-32). Doane, dişil seyircinin, imgenin tüketicisi konumunda olmaktan ziyade, bu imge tarafından tüketildiğini ileri sürmektedir.

1940'lı yıllarda Hollywood'daki kadın sinemasını konu alan kitabında Doane (1987), dişil özdeşleşme ve özelliğin duygusal anlamda mazoşizm, paranoya, narsisizm ve histeri gibi olumsuz bir şekilde gösterildiği sonucuna varır. Kadın filmleri ana kadın karakter üzerine odaklansa da, aynı tutumu devam ettirmişler ve dolayısıyla dişil psişeye dair klişeleri pekiştirmişlerdir. Duygusal yatırımlar aşırı özdeşleşmeye yol açarak, arzulanan nesneye olan mesafeyi yok etmekte ve hem dişil karakterin hem de dişil seyircinin aktif arzusunun, arzulanan nesnenin pasif arzusuna çevirmektedir. Bunun sonucunda kadınlara kalan tek seçenek de sadece 'arzuyu arzulamak' gibi görünmektedir.

Dişil bakışın bu şekilde kökten yadsınması, Kaplan'ı nazar (gaze)

istisnasız eril midir, yoksa bir kadının dikizlemesi de mümkün müdür gibi soruların cevaplarını bulmaya itmiştir. Dişil karakterler bakışı (*look*) benimseyerek, (1970 ve 1980'lerde Hollywood kadın filmlerinde olduğu gibi) eril karakteri kendi nazarlarının nesnesine dönüştürebilirler. Ancak 'buradaki sorun, dişil olduğundan arzusunun bir gücünün olmayışıdır' (Kaplan, 1983: 29). Rollerin tersine dönmesi, temeldeki egemenlik ve teslimiyet ilişkilerinin olduğu gibi kalmasını sağlar. Dolayısıyla, nazarın eril olması şart değildir, "ancak nazara sahip olmak ve onu yöneltmek, dilimiz ve bilinçdışımızın yapısı itibariyle, 'eril' pozisyonda gerçekleşir" (30).

Dişil seyirci üzerine teori üretme konusundaki zorluklar, Jackie Stacey'yi (1987) feminist film eleştirmenlerinin dişil bakışın eril, mazoşist ya da marjinal oluşuyla ilgili mümkün olan en kötü senaryoyu yazdıklarını ifade etmeye itmiştir. Gertrud Koch (1980), kadınların da beyazperdede güzel bir kadın imgesinden keyif alabileceğinin daha en başından farkına varan birkaç feministten biriydi. Aslında bu imge de, Avrupa'dan ithal edilip Hollywood sinemasıyla bütünleştirilen vamp kadındı. Vamp, dişil seyirciye özerk bir kadınlık imgesi sunmaktaydı. Koch, kadınlar için çocukluklarının ilk yıllarında annenin tutku nesnesi işlevini gördüğünü ve sinemanın da bu imgeyi yeniden canlandırarak haz verici bir deneyime dönüşebileceğini ileri sürmüştür. Vamp karakterin, örneğin Greta Garbo ya da Marlene Deitrich'in cinsel belirsizliği, dişil seyircinin homo-erotik bir haz duymasına izin verir. Bu haz için özellikle erkek gözlerinin dolayımına ihtiyaç yoktur. Dolayısıyla, vamp karakterin yarattığı belirsizlik, dişil seyirci adına bir görsel haz kaynağı olabilir. Koch'a göre vamp, şeyleştirici nazarın etkisinin ötesinde kadınlığa dair aykırı imgeler sunduğundan, fetişleştirilmiş bir kadından ziyade, fallik bir kadındır. Bu yüzden, vampin sinemadan yok olması, dişil seyirci için muhtemel özdeşleşmeler ve alınabilecek görsel haz açısından büyük bir kayıptır.

Ödipal-öncesi evrede, annenin tutku nesnesi olarak algılanması ve muhtemel görsel haz kaynağı olarak görülmesine dair benzer bir bakış Gavylyn Studlar (1988) tarafından, ancak çok başka bir açıdan geliştirilmiştir. Studlar, feminist film teorisi üzerine egemen psikanalitik varsayımlara çok kapsamlı bir eleştiri yöneltmiştir. Marlene Dietrich'in başrolde oynadığı Josef von Sternberg filmlerini çözümlleyen Studlar, mazoşizmi Deleuzevari bir anlayışla ele alarak, sine-

mada görsel hazzın sadizmden ziyade mazoşizmin psişik süreçlerine benzediğini öne sürmüştür.³ Arzunun eksikliğini değil, mutlaklığını vurgulayarak, eril seyirci için iğdiş edilme korkusu, ödipal arzu ya da sadistçe dikizcilik üzerine oturmayan bir konum önermiş, dişil seyirci içinse fetişizm ve skopofili üzerine kurulu erotikleştirilmiş bir konum tasarlamıştır. Sinema, seyircide, anneyle bütün olduğu ve biseksüel nitelik taşıdığı ödipal-öncesi evreye dönme arzusu uyandırır. Dolayısıyla, dişil seyirci sinemadaki güçlü *femme fatale* karakterle özdeşleşip haz alabilir. Bu, dişil ya da eril seyircinin kendini güçlü anne imgesine bağlamak istemesiyle, sembiyotik ilişkinin bir şekilde yeniden canlandırılmasıdır. Ertelenmesi gereken bu aktif mazoşist arzuya, dişil karakter tarafından performans ve maskeleme yoluyla ulaşılır. Fantezinin bu şekilde ritüelleştirilmesi, arzuyu kontrol altında tutar. Studlar'a göre, maskeleme bir savunma stratejisi işlevi görür ve bu sayede kadınlar, eril nazarı başka tarafa çekerek yönünü şaşırtabilirler. Psikanalitik terimleri zekice farklı anlamlarda kullanan Studlar, eril nazarın yapısını bozmuş ve dişil özne-seyirciye ait arzu ve haz için özgül bir alan yaratmıştır. Ancak bu arzu, haz veren bir acının kaynağıdır.

Öte yandan, Studlar'ın çalışması istisnai bir durumu yansıtmaktadır. Genel olarak feminist psikanalitik perspektifle bakıldığında, dişil seyircinin durumu hayli umutsuz görünmektedir. O halde, görsel haz yasak ya da siyasal açıdan yanlış mıdır? Filmlerde dişil seyircinin yeniden haz alabilmesi için feminist film teorisyenleri, feminist edebiyat teorisindeki "yazara rağmen okuyan" "direnen okur" kavramını ödünç almışlardır (krş. Fetterley, 1978). Hollywood sinemasında güçlü erotik dişil karakterler (kara filmdeki *femme fatale* gibi) barındıran ve kadınlarla ilgili meselelere ağırlık veren ya da açıkça dişil seyirciye seslenen (melodram ve kadın filmleri gibi) film türleri, feminist film teorisyenlerinin ilgisini çekmiştir (krş. Kaplan, 1980; Doane, 1987 ve Gledhill, 1987). Bu filmlere dair aykırı okumalar yapan eleştirmenler, cinsiyetçi bir toplumda yaşayan kadının içinde bulunduğu kötü durumu ciddi biçimde temsil eden Hollywood filmlerindeki karmaşıklık ve be-

3) 'Fransız felsefeci Gilles Deleuze'un eseri, 'cisimleşme ve arzu teorileri ile temsile getirdiği eleştiri göz önünde bulundurulduğunda (Boundas ve Olkowski, 1994), sinema kitaplarındaki kadar olmasa da (1986, 1989) film teorisiyle daha fazla ilişki kazanmaktadır. Studlar bu çalışmasında, Deleuze'un Lacancı psikanalizde yer alan, eksik olarak arzu kavramının karşısına alternatif olarak arzunun üretkenliği ve pozitifliğini önerdiği eleştiriye göndermede bulunmaktadır (Deleuze, 1971).

lirsizliği gözler önüne sermişlerdir. Filmlere dair bu tür yorumlar, Hollywood'un baskıcı kadın temsillerini altüst edebilecek anları öne çıkarmaktadır. Hatta bazı eleştirmenler, Hollywood sinemasını potansiyel bakımdan ilerici ve mevcut yapıları bozucu nitelikte görecektedir ileri gitmişlerdir (krş. Erens, 1990: xxii).

Hitchcock üzerine yazdığı kitabında Tania Modleski, konuya bu şekilde yaklaşmanın sorumluluğu azalttığına işaret etmektedir. Modleski, feminizmin yerine Hitchcock'u koymayı istememiş ve Hitchcock'un filmlerini eril dikizciliğe, fetişizme ya da sadizme yöneltilen bir eleştiri olarak görmeyi reddetmiştir. Bunun yerine, erkeklerin zalim davranışlarından kendilerinin sorumlu olduğunu vurgulamıştır. Ona göre, Hitchcock ne "tam bir kadın düşmanı"dır, ne de "kadınları ve patriyarkal düzende içinde bulundukları durumu tam olarak anlar". Hitchcock, filmlerini "kadınlığa dair büyük bir kararsızlık"la çekmiştir (Modleski, 1988: 3). Hitchcock'un filmleri feministleri cezbedip onlarda merak uyandırabilir, çünkü kadınlara karşı belirsizlik, beraberinde erkek kimliğine dair temel bir güvensizlik ve tereddüt de getirmektedir. Bu güvensizlik ve tereddüt de genellikle kadınları hedef alan ölümcül saldırganlığın sebebidir.

Dişil seyirciliğin karmaşıklığı üzerine yapılan tartışmalar hâlâ canlılığını korumaktadır. *Camera Obscura* dergisi bu konuya "The Spectatrix" adıyla özel bir sayı bile ayırmıştır.⁴ Derginin editörlüğünü üstlenen Janet Bergstrom ve Mary Ann Doane, seyirciliğe yönelik bu ilginin göstergebilim ve psikanaliz dahilinde teorik bir kaynaktan doğduğunu ifade etmişlerdir. Kültürel incelemeler ve etnografik yaklaşımlar sayesinde de dişil seyirci olgusunu anlamak üzere yeni yollar açılmıştır. Bazı araştırmacılar, seyirciliği ırk ve etnisite bağlamlarıyla ve bu bağlamların toplumsal cinsiyetle kesiştiği noktada çözümlerlerken (krş. hooks, 1992; Dyer, 1993; Mayne, 1993), bazıları teorik bilgileri etnografik araştırmalarla bir arada düşünmektedirler (krş. Bob, 1993, 1995; Stacey, 1994).⁵ Bergstrom ve Doane'in de işaret ettiği gibi, fark-

4) *Camera Obscura*'nın bu özel sayısında (1989, No. 20-21) film ve televizyon incelemelerinin dişil seyirciye dair teorilerine ve konu üzerine yapılmış uluslararası bir araştırmaya yer verilmiştir.

5) Akademisyenler genel olarak ampirik incelemelerini sinemadan çok televizyonda kullanmışlardır. Bu türden çalışmalar belirli bir sorunsala, özellikle de şiddetin etkisine yoğunlaşma eğilimindedir. Örneğin bkz. televizyonda şiddet izleyen kadınlarla ilişkili ampirik bir araştırma yapan, Schlesinger vd. (1992). Bu akademisyenler çalışmalarına, tecavüzü konu alan mahkeme dramı türündeki bir Amerikan filmi olan *The Accused*'u (Sarik, Jonathan Kaplan, 1988) dahil etmişlerdir. (Bkz. 3. Bölüm'deki 35. not.)

lılıklar düzlenip yok sayılamaz: Göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlar, epistemolojik önermeleri ve öznellik teorileri açısından medya çalışmalarında etnografiyle tamamen ayrı noktalardadır. Etnografik çalışmalarda belirtilen, örneğin “bilinçdışı ilgili bir faktör değildir” (1989: 12) eleştirisini Modleski de dile getirmiştir (1991, bkz. daha sonrası). Anlamlardaki çeşitlilik, teoriler ve seyircilik meseleleri, Bergstrom ve Doane’i, “dişil seyirci kavramı çelişkili ve birbiriyle bağdaşmayan bir sürü epistemolojik yapıyı barındırdığından artık çatlamıştır” saptamasında bulunmaya itmiştir (12).

Kitapta yeri geldikçe bir filmin seyirci üzerindeki muhtemel etkilerine değineceğim, ancak teorik bir kavram olarak ‘dişil seyircilik olgusu’na yoğunlaşmayacağım. Aksine, ikinci bölümde ilgimi, çok daha az teorize edilmiş bir konu olan, ‘dişil yaratıcı yönetmen’e (*female author*) yönelteceğim.

ANLATI VE ÖZNELLİK

Burada dişil öznellik meselesi yalnızca dişil seyirci açısından değil, aynı zamanda filmdeki anlatı yapısı açısından ele alınmıştır. Bu alanda araştırma yapan en önemli isimlerden Teresa de Lauretis, tarihsel olarak kadınlar ile göstergebilimsel ve psikanalitik perspektiften baktığında sinemada görülen ‘kadın’ temsilleri arasındaki ilişkiyi incelemiştir (1984, 1987). Batı kültüründe ‘kadın’, öteki olarak, erkekten farklı şekilde temsil edilir. Bu ‘kadın’ bir kurgudur, temsildir; toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan asıl ‘kadınlar’dan tamamen ayrılır (1984: 5). Dişil öznenin bu yapı içinde kendine yer bulabilmesi imkânsızdır. Kurgu ‘kadın’ kendini, kadınların kendilerini temsil edemedikleri anlamsız bir hiçlik içinde bulur: Eril temsiller ile bu temsillerin ürettiği imgeyi yansıtan kadınlık arasında sıkışıp kalmıştır.

Alice Doesn’t: *Feminism, Semiotics, Cinema* (1984) adlı kitabında de Lauretis, öznenin durağan bir mevcudiyet değil, hiç durmaksızın kendini üreten bir süreç olduğunu vurgular. Anlatı da, öznenin yeniden üreten yollardan biridir. Her hikâye, öznenin arzusu ve bu arzunun sosyo-kültürel kodlara dökülüşü üzerine kuruludur. Anlatı yapıları ödipal arzu tarafından belirlenir. De Lauretis bu arzuyu, hem erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyetinin belirleyici olduğu bir sosyo-politik ekonomi, hem de cinsel farklılıktan ortaya çıkan öznelliği vurgulamanın bir yolu olarak görür. Cinsel arzu, bilme ar-

zusuyla, diğer bir deyişle hakikat arayışıyla çok yakından bağlantılıdır. Anlaşılmaz olanı çözme arzusu, özünde eril bir arzudur, çünkü dişil özne gizemin ta kendisidir. ‘Kadın’ sorulandır (“bir kadın ne ister?”) ve kendisi soru yöneltemediği gibi, kendi arzusunu anlaşılar da kılamaz. De Lauretis’e göre, farklılıklar inşa etmek ve her metne kendine özgü cinsel farklılık öğeleri katmak, anlatının bir işlevidir.⁶ Bu yüzden, anlatı tamamıyla ödipaldır, çünkü eril ya da dişil okuru, erkeği fail, kadınıysa yabancı olarak atayan ikili bir karşıtlığa göre inşa eder. Anlatı içerik olarak değil, rolleri ve farklılıkları, dolayısıyla iktidarı ve konumları belirleyen yapısı açısından ödipaldır.

De Lauretis, anlatının işlevlerinden birinin de kadınları, rızaları olsun olmasın, kadınsı olacak şekilde kışkırtması olduğunu ileri sürer. Bu, çok zalim ve zorlayıcı bir kışkırtma biçimidir. Dişil özne, zorla kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılır. Bu noktada de Lauretis, Mulvey’in ünlü sözünü bir adım ileri taşır: Sadece hikâye için sadizm gerekmez, sadizmin de hikâyeye ihtiyacı vardır. Anlatıdaki arzu ile kadınlara uygulanan şiddet arasında yakın bir bağ vardır ve sinemasal anlatı teknikleri, kadınlara uygulanan zulmün toplumsal boyutlarını hem yansıtır hem de onları destekleyip güç verir. Diğer bir deyişle, temsil başka bir isimle ‘güç’tür.

De Lauretis’in dişil seyirci konusunda Mulvey’den daha iyimser olduğu pek söylenemez. Ona göre, özdeşleşme tekil ve basit değildir; kadınlık ve erkeklik, öznenin arzuyla sürekli değişim halindeki ilişkisine göre kurduğu özdeşleşmelerdir. Sinemada iki çeşit özdeşleşme süreci belirlemiştir. İlk süreç, ‘nazarla aktif eril özdeşleşmeyi ve imgeyle dişil pasif özdeşleşmeyi barındırır. İkinci süreçse “hem anlatısal hareketin kişisi olan mitik özneyle, hem de anlatısal kapanmanın kişisi olan anlatı imgesiyle çifte özdeşleşme”den oluşur (144). İlki, özdeşleşmenin ya gerçekleştiği ya da gerçekleşmediği bir süreç iken; ikincisi, kişisel özdeşleşme sayesinde dişil seyircinin aktif ya da pasif arzu konumunda yer tutmasını sağlar: “Başkasına duyulan arzu ve başkası tarafından arzulanmaya duyulan arzu” (143). Sözü edilen çifte özdeşleşme, bir haz fazlasına yol açabilir, ancak bu da, de Lauretis’e göre, “anlatı ve sinemanın, seyircinin rızası peşin-

6) De Lauretis’in ‘anlatı’ ve ‘arzu’yu maddileştirme eğilimi öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, bu kavramlar kişiselleşmiş etkenler haline gelmiştir. Bu durum zaman zaman, bizzat kendisinin mitolojiden ayırmaya çalıştığı terimlere neredeyse mitik ve evrensel bir boyut kazandırmaktadır (örneğin, Proppian halk hikâyeleri).

de olduğu ve kadınları kadınsı olmaları için baştan çıkardığı” bir oluşumdur (143). Kadınlar, ne patriyarkal düzende ne de onun yarattığı cinsel şiddet kültüründe, rızanın ya da baştan çıkarmanın masum sözcükler olmadığını çok iyi bilirler.

Dolayısıyla, ‘dişil özne’ nosyonu kendi içinde çelişiyor gibi görünmektedir. Bu yüzden de Lauretis, sonraki çalışmalarında dişil özne-ye, arzunun öznesi olarak temsil edilmesi imkânsız olduğundan ‘özne-olmayan’ (1985: 36) şeklinde atıfta bulunmuştur. ‘Kadın’ yalnızca bir temsil olarak temsil edilebilir (1987: 20). Feminist teori, tam da kadının arzu öznesi olarak temsil edilemez oluşu ve kendilerini birer özne sayan kadınlar arasındaki çelişki üzerine kuruludur. De Lauretis’e göre, psikanaliz ‘Kadın’ ile ‘kadınlar’ arasındaki karmaşık ve çelişkili ilişkiyi açıklamakta yeterli değildir; o, dişil öznellik sürecini anlamak için, deneyimi göstergebilimden faydalanarak teorize etmeyi önerir. Deneyim yalnızca kişisel değil, toplumsaldır da: Kadın olduğunuzu biliyorsanız; belirli bir gruba ya da sınıfa ait olduğunuzu, dolayısıyla toplumsal cinsiyetinizi de biliyorsunuz demektir. Dişil özne, kişinin hem kendi içinde hem de dış dünyayla olan ilişkisinde edindiği, cinsiyetle ilgili alışılmış bir deneyimin sonucudur. Dişil özneyi değiştirmek demek, deneyimi -başka bir deyişle, kabul görmüş olanı- değiştirmek demektir. Feminizm, yeni göstergeler, stratejiler ve yeni anlatılar türeterek bir değişiklik yaratma sürecine dahil olurken, kadınlara dair yeni bir toplumsal öznenin doğuşuna yol açmıştır. De Lauretis, hem ‘kadın’ hem de ‘kadınlar’ halinde var olduğunun bilincinde olma deneyiminin, feminizmin verimli bir çelişkisi olduğunu ileri sürer: “Bu ne bir yanılsama, ne de bir paradokstur. Kadınların kadın olmaya devam etmeleri tam bir çelişkidir” (186). Son çalışmalarında de Lauretis, ‘normal’ dişil arzudan kökten ayrılan lezbiyen cinselliği üzerine yaptığı analizlerde bu paradoksu daha ayrıntılarıyla ortaya koymuştur. Bu konuya daha sonra döneceğiz.

De Lauretis’in kullandığı feminist göstergebilim, anlatı yapısının hangi yollarla öznelliği kurarak temsil ettiğini anlamamızı sağlamak ve bu yapıların sahip olduğu potansiyel değişime işaret etmektedir. Bu yönüyle dişil öznelliğin yeni temsillerini analiz etmemde benim de işime yaradığından, ilerideki bölümlerde deneyim nosyonunun yanı sıra, feminist filmlerde kullanılan yeni göstergeler, stratejiler ya da anlatıların göstergebilimsel analizine de ayrıntılarıyla eğileceğim.

DIŞIL ARZU

Psikanalizin feminist film teorisi üzerindeki egemenliğine karşı gelen farklı görüşleri tartışmaya geçmeden önce, dışıl arzu meselesine psikanalitik söylem içinde yenilikçi bir yaklaşım sunan önemli bir feminist eleştirmene yer vermek istiyorum. *The Acoustic Mirror* (Akustik Ayna, 1988) adlı kitabında Kaja Silverman, odak noktasını nazardan sese kaydırmış ve bu sayede feminist film teorisi dahilinde dışıl özneye özgün bir perspektiften yaklaşma imkânı yaratmıştır.

Lacancı psikanalizin izinden giden Silverman, her öznenin eksik olma durumu ya da sembolik iğdiş edilme vasıtasıyla kurulduğunu ileri sürer. Yine de, daha önce gördüğümüz gibi, eril özneye tam ve bir olma yanılışmasını sağlamak üzere iğdiş edilmenin yükünü çekmek zorunda bırakılan taraf da dışıl öznedir. Silverman, sinemada bu yerdeğiştirmenin yalnızca nazar ve imge yoluyla gerçekleşmediğini, ses kayıtları ve kullanılma şekillerinin de bu sürece katkıda bulunduğunu ileri sürer. Sinemada eril sesin bedenden ayrı kullanılması durumuna çok sık rastlanırken, dışıl ses, onu söylemin dışında tutan bedenin hudutları içine kapanmıştır. Bu yolla dışıl sesin dilde, anlamda ya da iktidarda 'gösteren' konumuna geçmesi çok zordur ve bu nedenle dışıl ses, egemen sinemada çok kolayca çığlığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenebilir.

Silverman, çocukları tıpkı akustik bir örtü gibi saran maternal ses, yani anne sesine dair yaratılan kültürel fanteziyi ele alarak tartışmasını genişletir. Bu fantezi, anneyle çocuğun hâlâ bir olduğu çokluk ve uyum evresine olan regresyonu temsil ederek olumlu bir anlam taşıyacağı yerde, anne tarafından yutulma korkusu gibi olumsuz bir anlam taşımaktadır. Julia Kristeva'nın annelik üzerine yaptığı çalışmaya getirdiği sağlam bir eleştiride Silverman, iki fantezinin de anne sesini salt sese denklediğini ve mantık sahibi bir fail olarak annenin kültürel roldeki yerini reddettiğini ileri sürer. Ardından, sembolik düzende anneye ve dışıl arzuya yer açmak üzere psikanalizi yeniden okumaya tabi tutar.

Freud'un küçük kızların gelişimi üzerine yazdıklarını yeniden yorumlayan Silverman, çocukluğun ilk evrelerinde annenin göstergesel rolünü özellikle vurgular. Dile giriş, anne ile çocuk arasındaki birliğin sona erişti anlamına geldiği gibi, gerçeğe dolaysız erişim yolunu da kapatır. Silverman, dilin alanına girişle beraber gelen kayıp

ve ayrılığın, çocuğun anneyi arzulamasına sebep olduğunu ileri sürer. Kız çocuğu anneye olan arzusunu yönlendirir ve negatif ödipus kompleksi ortaya çıkar. Bu durum ancak ödipal-öncesi evreyi aştıktan sonra gerçekleşebilir, çünkü annenin kızı nezdinde erotik bir nesne olarak kurulması için, aralarında bir mesafe olması şarttır. Silverman bu noktada anneye olan dişil arzuyu yeniden tanımlayarak, bu arzunun tamamen ödipal olduğunu, dolayısıyla sembolik düzenin, dilin ve anlamlandırma düzeninin içinde yer aldığını söyler.

Kız çocuğu pozitif ödipus kompleksini ancak, cinsel farklılığın ayırdına varıldığı iğdiş edilme bunalımının ardından yaşar ve arzusunu babasına yönlendirmeyi öğrenir. Dişil özne, hayatının geri kalanını anneye olan arzusuyla, babaya olan arzusuna arasında bölünmüş olarak geçirir. İki arzu da çelişki barındırdığından bir arada bulunamazlar. Silverman'a göre, kızın annesi için yaptığı erotik yatırım, 'libidinal politika' açısından altüst edici bir güç olabilir, çünkü babaya duyulan kuralcı arzunun karşıtıdır. Silverman, negatif dişil ödipus kompleksinin olumsuz yönünü siyasal düzlemde bir potansiyel olarak öne çıkararak, feminizm için 'eşcinsel-maternal fantazmatik' libido kaynaklarını kullanmanın çok önemli olduğunu ileri sürmüştür (125).

Bunların yanı sıra Silverman, özdeşleşme ile arzu arasındaki ayrıma dair geleneksel bakış açısını yeniden ele almış ve bu iki psişik paradigmanın Freudcu psikanalizde her zaman birbirini dışlamadığını, bir araya gelmelerinin mümkün olabileceğini tartışmıştır. Negatif ödipus kompleksinde kız çocuğu, annesiyle hem özdeşleşir, hem de onu arzularken, bu sırada baba ne bir arzu ne de özdeşleşme nesnesidir: Kız çocuğu için, "rekabet halinde olduğu bir baş belası"ndan başka bir şey değildir (Freud, akt. Silverman: 153). Bu evrede kız çocuğu annenin imagosuyla birleşerek kimliğini oluştururken, hem annesine sahip olmayı hem de annesi olmayı ister. Silverman, dişil narsisizmle aralarında önemli bir ilişki bulunduğuna inandığı özdeşleşme ile erotizm arasında bir bağın varlığına inanmaktadır. Ona göre, feminizmin fallusa karşı verdiği libidinal mücadele, anneye duyulan arzunun ve anneye özdeşleşmenin kesişmesinden kaynaklanmaktadır. Silverman, son çalışmalarında dişil arzu meselesinden uzaklaşıp, ilgisini geleneksel olmayan erkeklik temsilleri (1992) ve (merak uyandırdığı üzere) Lacan'ı bir perspektiften 'aşkın aktif armağanı' teorisinin gelişimi üzerine yoğunlaştırmış durumdadır (1996).

LEZBİYEN FİLM İNCELEMELERİ

Şu ana değin psikanaliz ve göstergebilimden beslenen egemen feminist film teorisi okulunun genel bakışına geniş bir yer ayırdım.⁷ Psikanaliz, Anglo-Sakson feminist film teorisinde temel söylem haline geldiğinde, ne yazık ki cinsel farklılığa dair dışlayıcı yaklaşımın bazı kısıtlayıcı etkileri görülmüştür. En başta eleştirilen noktalardan biri, 'erkek' ve 'kadın' ile 'erkeklik' ve 'kadınlık' sınıflandırmalarını esas ve evrensel saymaya eğilimli oluşudur. Dişil özne, cinsel farklılık cenderesinin dışında algılanmadığı sürece, dişil arzuyu ya da hazzı farklı biçimde teorileştirmek imkânsız olacaktır. Psikanalitik film teorisi dahilindeki cinsel farklılığı dışarıda bırakan yaklaşım, sınıf, ırk, yaş ve cinsel tercih farklılıklarını teorileştirmekte de aynı sebepten ötürü başarısız olmaktadır.

Lezbiyen feministler, psikanalitik feminist film teorisindeki heteroseksüel tarafgir yaklaşıma ilk karşı çıkanlar arasındaydılar. İşin aslı, feminist film teorisi -çok sert eleştirdiği Hollywood sinemasından pek de farklı olmayan bir şekilde- heteroseksüellik dışındaki temsilleri kavramakta yetersiz görünüyordu. *Jump Cut* dergisi "Lezbiyenler ve Sinema" adlı özel sayısında şu satırlara yer vermişti (1981, no. 24/25): "Bazen bize feminist film teorisinin kalbindeki delik, lezbiyenlikmiş gibi geliyor" (s. 17). Judith Mayne'in (1990, 1994) Hollywood yönetmeni Dorothy Arzner'in lezbiyen kimliğinin reddedilmesinin feminist film teorisindeki tuhaf bir gedige, daha doğrusu lezbiyenliğin 'bir yapıya bürünmüş eksikliği'ne işaret ettiğinden şikayet etmesine bakılırsa, yaklaşık on yıl geçmiş olmasına rağmen bu konuda çok az gelişme kaydedilmiştir (1994: 107). Patricia White'in çok yerinde ifadesiyle 'lezbiyenliğin hayaletimsi mevcudiyeti', sadece Hollywood gotiğini değil, feminist film teorisini de lanetlemektedir.

Feminist akademi çevrelerinde dişil seyirciye duyulan ilginin yoğunlaşmasına karşın, her ne kadar Hollywood yıldızlarının lezbiyen duruşu geniş çevrelerce kabul görmüş olsa da, dişil seyircinin eşcinsel hazları büyük ölçüde görmezden gelinmiştir (bkz. Weiss, 1992). Stacey (1987) de, feminist film teorisinin kısıtlayıcı

7) 1980'lerin sonlarına doğru yayınlanan iki feminist film teorisi antolojisi, bu paradigmayı teyit etmektedir (Penley, 1988; Erens, 1990). Ancak 1990'lara gelindiğinde psikanaliz ve göstergebilim, hakimiyetlerini kapırmasalar da, kültürel incelemeler, çokkültürcülük ve lezbiyen araştırmaları gibi yeni perspektiflerle desteklenmişlerdir.

dikotomilerini yıkarak, seyircilerin eşcinsel haz duyabilecekleri bir alan yaratma gayretindedir. Eşcinselliği erkeksilik ile kadınsılığın tam karşısına yerleştiren yüzeysel bir ikiliğin ötesinde, daha karmaşık bir sinema seyrine ihtiyaç duyulmaktadır. Stacey, “cinsellik ile sık sık cinsel farklılık adı altında karşımıza çıkarılan toplumsal cinsiyet özdeşleşmesini birbirinden ayırmamızı” önermektedir (1987: 53). Farklılık yalnızca cinsel farklılığa indirgenmeyip, kadınlar arasında da farklılıklar bulunduğu ayırdına varıldığında, aktif bir dişil arzunun temsili Hollywood filmlerinde dahi mümkün olur. *All About Eve* (Perde Açılıyor, ABD, 1950) ya da *Desperately Seeking Susan* (Susan’ı Arıyorum Çaresizim, ABD, 1984) benzeri filmlerde arzu anlatısı, iki kadın arasındaki fark vasıtasıyla yaratılmıştır. Kadınlar, idealleştirdikleri öteki olmak istemektedirler. Stacey, farklılık ile ötekilik arasındaki karşılıklı etkileşimin, bu arzunun sönerek özdeşleşmeye dönüşmesini engellediğini öne sürer (aynı şeyi Silverman da bir yıl sonra söyleyecektir). Arzu ile özdeşleşme arasındaki kalıplaşmış psikanalitik ayrım, farklı arzu yapılarına hitap etmekte başarısız olmaktadır.

De Lauretis de (1988) cinsel farklılığı cinsel ‘kayıtsızlık’ üzerine temellendiren psikanalitik söylem içerisinde, lezbiyen arzuyu tasavvur etmenin zorluklarına dikkat çekmiştir. Burada de Lauretis, Luce Irigaray’ın iki değil, sadece bir cinsi temsil eden sembolik düzen anlayışını izler: Patriyarka köküne kadar ‘hommo-seksüel’dir, çünkü eril olanı tek ve biricik norm olarak karşımıza diker. Daha sonraları yazdığı bir makalede aynı sorunu ele alan de Lauretis (1991), heteroseksüellik kurumunun cinselliğin tamamını ancak, “homoseksüel-lezbiyen arzuyu temsil etme çabası, ince ve zor bir iştir,” noktasına kadar tanımladığını gözlemlemiştir (252). De Lauretis, hem Stacey’yi hem de Silverman’ı kadınlar arasındaki arzuyu “kadın kimliğiyle özdeşleşmiş dişil bağ” olarak gördükleri ve bu ilişkinin cinsel boyutunu kaçırdıkları için eleştirir. De Lauretis, bu eleştirisinde ve daha ağırlıklı olarak sonradan yayınladığı *The Practice of Love* (Aşkın Pratiği, 1994) adlı kitabında, fetişizm bağlamında lezbiyen arzuyu açıklamak için Freudcu teoriye döner. Ben de 6. Bölüm’de *The Virgin Machine* üzerine tartışırken bu teorilere değineceğim.

Stacey, de Lauretis’in eleştirilerine cevaben (1994) dişil seyirci üzerine yaptığı çalışmada, özellikle lezbiyen seyircileri göz önünde bulundurmadığını, asıl amacının seyirciler arasındaki bütün kadın-

larda bulunması muhtemel homo-erotizmi araştırmak olduğunu belirtmiştir. Stacey'nin maksadı, arzuyu erotik içeriğinden soymaktan ziyade, özdeşleşmeyi erotik kılmaktır. Öte yandan, beyazperdedeki “seyirlik bir malzeme olarak kadın”la özdeşleşen dişil seyircinin arzulan bakışında erotik bir yan bulunması çok muhtemeldir.

Lezbiyen seyirci üzerine yapılan bu tartişmalar, seyircilik durumunun heterojenliğini de kapsayarak film incelemeleri alanında daha büyük bir hareketin parçası haline gelirken, tartişmaların büyük kısmı beyaz seyirci göz önünde bulundurularak yapılmaktaydı. De Lauretis, *She Must Be Seeing Things* (ABD, 1987) adlı lezbiyen filmindeki ırksal dinamikleri dikkate almamakla eleştirilmişti (bkz. de Lauretis'in 1991'de yayınlanan makalesinin ardından gelişen tartişmalar). Bazı eleştirmenler popüler kültür bağlamında siyah dişil seyirciyi incelemişlerse de (rneğin, Bobo, 1995), siyah seyirciler üzerine sınırlı sayıda araştırma vardır. Siyah lezbiyen seyirci konusuysa neredeyse hiç ele alınmamıştır. *Queer Looks* koleksiyonu (Gever vd., 1993), ırksal farklılıktan homoseksüelliğe kadar çok çeşitli konulara değinmektedir, ancak burada olduğu gibi seyircilikten ziyade, gey ve lezbiyen yönetmenlik üzerine eğilmiştir.

SIYAH BİR PERSPEKTİF

Psikanalitik film teorisi, ırksal farklılık meselesiyle başa çıkmadaki yetersizliğinden ötürü, en çok siyah feministlerin eleştiri oklarına hedef olmaktadır. Jane Gaines (1988), psikanaliz temelli cinsel farklılık anlayışı üzerine kurulu teorilerin ırkı yok saydıklarına işaret eden ilk feminist film eleştirmenlerindendir. Gaines, toplumsal cinsiyetin sinemada ırk ve sınıfsal durumla ne şekilde keşiştiğini anlayabilmek için, feminist film teorisinin, siyah feminist teoriyi ve tarihsel bir yaklaşımı da içermesi gerektiğini savunur.

Beyaz film eleştirmenleri kadınların nasıl temsil edilmeleri gerektiğine dair ürettikleri teorileri evrenselleştirmişken, siyah kadınlar bu sınırları belirli temsil biçimlerinin dışında bırakılmışlardır. Siyah kadının insan-değil şeklinde anlamlandırılması, “llp biçilmemiş ve bir kurala bağlanmamış” ve halihazırda “gözle görülür, elle tutulur olmadığından anaakım kültürün üzerinde sürekli kafa yorduğu” siyah dişil cinselliği, beyaz patriyarkanın büyük bilinmezi haline getirmektedir (Gaines, 1988: 26). Direnişin patlama noktası, si-

yah kadınların cinselliğinin, eril bilinçdışı nezdinde beyaz dişil cinsellikten çok daha büyük bir tehdit olduğunu ortaya koymaktadır.

İrk sınıflandırması, dişil imgeye sahip olan eril nazar paradigma-sını da sorunsallaştırır. Eril nazar tümel bir belirleyici değildir, daha ziyade beyazlıkla ilişkilendirilmiştir, çünkü siyah erkeğin cinsel nazarı toplumsal engele tabidir. Bakma biçimlerindeki ırksal hiyerarşiler görsel tabular yaratmıştır. Bu konunun ihmal edilmesi, bazı toplumsal gruplar açık açık bakma hakkına sahipken, bazılarının neden sadece kaçamak 'bakabildikleri'ni açıklama konusunda film teorisinin yetersiz kalmasına yol açmaktadır. Bakma eyleminin ırksal yapıları, anlatı yapıları üzerine de etki etmektedir. Gaines, kölelik zamanında, hatta daha sonra çok uzun bir süre boyunca siyah kadınlara tecavüz edenin aslında beyaz adam olmasına rağmen, siyah adamın nasıl mütecaviz olarak kurgulandığını tartışır. Irklar arası tecavüzün tarihsel senaryosu, beyaz adamlar tarafından (sembolik olmaktan ziyade) gerçekten iğdiş ve linç edilen siyah erkeğin cinsel bakış cezasını büyük ölçüde açıklamaktadır. Gaines'e göre bu cinsel şiddet, bastırma ve yerdeğiştirme senaryosu, ödipal mitle rekabet etmektedir. Ben de 3. Bölüm'de, *Dust* filmine yer vererek ırkçı cinselliğin yapılması üzerinde duracağım.

Gaines'in ileri sürdüğü gibi konuya farklı açılardan yaklaşan fikirlerin de gösterdiği üzere, ırk kategorisi, feminist film teorisi dahilindeki birçok tek taraflı inancın ne kadar savunulmaz olduğunu gözler önüne sermekte ve cinsel farkı bağlamsallaştırma ve tarihselleştirmenin gerekliliğine işaret etmektedir. Aynı şekilde Lola Young (1996), filmleri tarihsel ve toplumsal bağlamları içinde konumlandırarak, siyah dişil cinselliğin nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Cinsel farklılığa dair teorilerle, etnisite ve sınıfsal durumları da dışarıda bırakmayan ırk ve cinsel tercihlere dair teorilerin kesişimi, zaman içinde başka temsil biçimlerini düşünülebilir kılacaktır. Öte yandan Young, hem beyaz hem de siyah yönetmenlerin basmakalıp siyah kadın imgelerini değiştirmekte zorlanacaklarını da ikna edici bir dille öne sürmektedir.

bell hooks (1990, 1992 ve 1994) ve Michele Wallace (1990, 1993) gibi siyah feminist eleştirmenlerin çalışmalarının da ortaya koyduğu üzere, çokkültürlü bir perspektif, dişil arzu ve öznellik ile dişil seyircilik üzerine daha çeşitli teoriler üretilmesine yol açacaktır. bell hooks'a göre, siyah dişil seyircinin fallosantrik nazar ya da

bir eksik olarak beyaz kadınlıkla özdeşleşmesi şart değildir; bunun yerine, “sinemasal görsel keyfin sorgulama hazzı olduğu bir bakma ilişkileri teorisi inşa ederler” (1992: 126). hooks, bu durumun feminist film eleştirisinin ‘totalleştirici gündemi’nden radikal bir kopuşu temsil ettiğini ve siyah kadınlar adına ‘muhalif’ bir seyirciliğin başlangıcı olduğunu ileri sürmektedir. Siyah kadınların direnişçi seyircilere dönüşmeleri deneyiminden hareketle Wallace da (1993), seyircilik kavramını “yalnızca potansiyel bakımdan biseksüel değil, aynı zamanda her çeşit ırkı ve etniği de barındıracak [şekilde] genişletme”nin yollarını aramaktadır (1993: 264).

KÜLTÜREL İNCELEMELERE YÖNELİŞ

Özellikle Hollywood’a yoğunlaşmış olan ilgi, 1990’ların başında kadın sineması üzerine yapılan daha soybilimsel çalışmalara kaymıştır. Lucy Fischer (1989), Judith Mayne (1990) ve Sandy Flitterman-Lewis (1990), kadın filmlerini sinemasal geleneklerle ilişkilendirmişlerdir. Yapılan çalışmalar, dişil yönetmenlerin estetik gelenekleri farklı amaçlar uğruna ne şekillerde kullandıklarını anlayabilmemizi sağlayacak yeni bir yol açmıştır. Örneğin, çoğu feminist yönetmen, kadınları birer görsel nesne haline getiren gelenekten bilinçli şekilde faydalanmaktadır. Filmlerinde aynalar, fotoğraflar, resimler ya da video imgeleri kullanarak perdeyi tematize etmektedirler (krş. Mayne, 1990). Son yıllarda Foucault’dan esinlenilerek yapılan soybilimsel çalışmalar, kadınlar ile sinemanın erken döneminde çekilen filmler arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır (Bruno, 1993). 5. Bölüm’de sinemasal imgenin dişil öznellik temsilleri açısından muhtemel bir strateji olup olamayacağı üzerinde duracağım.

Her ne kadar 1980’lerin sonuna doğru teorik paradigmalarda belli başlı değişiklikler meydana gelmiş olsa da, dişil seyirci ve onun izlemekten aldığı haz, feminist film teorisinin gündemini işgal etmeyi sürdürmektedir. Dişil seyircinin hazzına yönelik olarak hazırlanan *The Female Gaze* (Dişil Nazar; Gamman ve Marshment, 1988) ve *Female Spectators* (Dişil Seyirciler; Pribram, 1988) adlı iki kitap, artık psikanalizden kültürel incelemelere doğru bir yönelişin söz konusu olduğunun göstergesiydi. İki kitap da, önceki sayfalarda görüşleri yer alan lezbiyen ve siyah eleştirmenlerle aynı sebeplerden ötürü, psikanalizin feminist film teorisindeki egemenliğine karşı çıkmışlar-

dır; bu sebepler de kadınlar arasındaki, özellikle sınıf, ırk, (eş)cinseellik ve nesil farklarının görmezden gelinmesidir.

Bu açıdan bakıldığında psikanalitik film teorisi, öznelliğe karşı tümelci ve indirgemeci bir yaklaşımın başını çekmektedir. Psikanalitik film teorisi, ideolojiyi monolitik bir çerçevede görür ve sinemasal pratiklerde çelişkilere yer bırakmaz. Gamman ve Marshment ile Pribram, bu şekilde tarihselliği es geçen bir yaklaşımın atladığı önemli noktalardan birinin, dişil seyircilerin fiilen film ya da televizyon izledikleri toplumsal ve tarihsel bağlam olduğunu öne sürerler.

Yukarıdaki eleştiri, siyaset ile haz arasındaki daha önce de değindiğim gerilimi yeniden gündeme getirmektedir. Dişil seyircilerin birer birey ya da toplumsal grup olarak görmezden gelinmesinin sonucunda alternatif sinema feminist perspektifi içine alırken, aynı zamanda anaakım sinema reddedilmeye başlanmıştır. Gamman, Marshment ve Pribram, söz konusu normatif görüşlerin kadınların kültürel üretim ve alımlamadan dışlanmalarına destek olduğunu, dolayısıyla bu durumu siyasal açıdan verimsiz bulduklarını belirtmektedirler. Bunun yerine, anaakım kültüre feminist müdahalelerde bulunarak, kadınlara popüler kültür içinde bir duruş sağlamayı ve bu yolla başından beri popüler kültürün parçası olan dişil seyirci meselesine işaret etmeyi tercih ederler.

İki kitap da feminist film teorisinde egemen olan göstergebilimsel-psikanalitik okuldan farklı bir teorik perspektif benimsemiştir. Bu perspektif de, ağırlıklı olarak İngiliz Birmingham ekolünden etkilenen kültürel incelemelerdir.⁸ Söz konusu kültür eleştirmenleri, çoğu film eleştirmeni gibi beşeri bilimler çıkışlı değildir, sosyoloji eğitimi almışlardır. Medya analizi çeşitli düzlemlerde yapılmıştır: üretim ve ekonomi, metin analizi ve seyirci alımlaması. Dolayısıyla, kitle kültürüne yaklaşımları yalnızca metne yönelik olmaktan ziyade, etnografik araştırmalardan beslenmektedir. Popüler kültüre bu türden bir feminist perspektifle yaklaşan ilk araştırmacılardan Janice Radway (1984) ve Len Ang (1985), okumalarını daha çok Harlequin romanları ve *Dallas* pembe dizisine dayandırarak, röportajlar ve izleyici tepkileri üzerinden yapmışlardır. Daha yakın zamandan

8) Birmingham Üniversitesi Güncel Kültürel İncelemeler Merkezi, 1960'lar ve 1970'lerde kültür ve topluma dair yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Stuart Hall burada başı çekenlerden biriydi (Hall ve diğerleri, 1980). Kültürel incelemeler üzerine yazılar için bkz. During (1992) ve Grossberg, Nelson ve Treichler (1992).

bir örnek olarak da Stacey'nin (1994) kadın Hollywood yıldızlarının kadın hayranları üzerine yaptığı bir çalışma gösterilebilir.

Kültürel incelemelerin ABD'deki geçmişine baktığımızda, çağdaş kültürüne disiplinlerarası yaklaşma gerekliliğinden doğduğunu ve dolayısıyla Britanya'dan farklı olarak postmodern kültür meseleleriyle daha yakından alakalı olduğunu görürüz. Andrew Ross çok doğru bir noktaya parmak basarak, "Postmodernizm farklı insanlar için farklı anlamlar ifade eder," (1988: vii) dediğinden, postmodernizmi tarihsel bir durum olarak tanımlarken emin olun çok dikkat edeceğim: Postmodernizm, endüstri-sonrası toplumun karmaşık ve çoğu zaman çelişkiler barındıran kültürüdür. Hal Foster (1983) hem modernizmin yapısını bozma gayretindeki direnişte, hem de geleneksel değerlere dönen irticada postmodernizmin izlerini görür. Kaplan'a göre (1988), ilerici direniş ile muhafazakâr tepki arasındaki bu ayrım, kendi içinde fazla modernisttir. Kaplan, şu iki postmodern kültürel pratiğin bir arada var olabileceğini ileri sürer: feminist ve postyapısalcı teorilerden türeyen ütöpik bir postmodernizm ile yüksek teknolojiye dayalı kapitalizmle yakından ilişkili olan ticari ya da ilhak edilmiş postmodernizm.⁹ Bu iki postmodern pratiğin ortak noktası, Batı'nın ikili düşünme geleneğini aşmaya meyilli olmalarıdır. Aynı zamanda, ikisi de birleşik öznenin dağılmakta oluşuna vurgu yaparlar. Karşıtlıkların yapılarının bozulması ya da 'beyaz orta-sınıf heteroseksüel erkek' gibi bir evrensel öznenin yapısının bozulması bir araya geldiğinde, feminist ve ırkçılık-karşıtı teoriler ekleninde postmodernizmin ütöpik yanını oluşturmaktadır.

E. Ann Kaplan'ın MTV üzerine yazdığı kitap (1987), popüler kültür üzerine yapılmış ve hâlâ göstergebilim ve psikanaliz etkileri taşıyan feminist bir araştırmadır. Ancak yine de, postmodern kültürel pratiklerin analizinde bu disiplinlerin çizmiş olduğu sınırların ötesine geçmeyi başaran örneklerden biridir. Daha sonraları, bir başka kitapta yer alan yazısında Kaplan (1988), popüler kültür üzerine yaptığı çalışmasını postmodernizm çerçevesine oturtmuştur. Aynı şekilde, *Camera Obscura* dergisinde popüler bilimkurgu filmleri üzerine yayınlanan yazıların bir araya getirildiği kitap da, psikanalizden faydalandığı gibi diğer disiplinlere de başvuran bu

9) Postmodernizm genellikle hem kültürel bir pratik (popüler kültürde görüldüğü gibi) hem de postyapısalcı düşünceyle sıkı sıkıya bağlı teorik bir pratik olarak anlaşılır. İkinci görüşle ilgili bir örnek için bkz. Doherty, 1993.

postmodern eğilime uygun olarak, kültürel eleştiriye daha geniş bir açıdan yaklaşmıştır (Penley, vd. 1991). Son zamanlarda lezbiyen film incelemeleri de popüler kültüre kayarak, postmodernizm meselelerine dahil edilmiştir (Doan, 1994; Hamer ve Budge, 1994; Wilton, 1995; Hoogland, 1997).

Soybilimsel açıdan farklı olmalarına rağmen Amerikan menşeli kültürel incelemeler de, çoklu farklılık kavramlarına karşı başka yerlerdeki feminist film ve kültür eleştirmenleriyle aynı tutumu benimsemiştir. Kültürel incelemeler kadın çalışmaları, siyah çalışmaları, gey ve lezbiyen çalışmalarıyla yakından ilişkilidir, zira, tıpkı bell hooks'un belirttiği gibi, "farklılık ve ötekilik meseleleri uzun süredir söylemin bir parçasıdır" (1990: 125). hooks, kültürel incelemeleri, ırklararası ve kültürlerarası tartışmanın mümkün olabileceği birkaç akademik alandan biri saymaktadır.

O halde, 'farklılık' ve çeşitlilik meseleleri etrafında dönen tartışmaların, feminist film teorisinin göstergebilim ve psikanalizin yarattığı paradigmlar dışındaki söylemlere açılmasını sağladığını söyleyebiliriz. Modleski, yayınlanan son kitabında (1991) popüler kültüre dair feminist tartışmaları siyasallaştırmıştır. Popüler kültür üzerine çalışan ilk feminist eleştirmenlerden biri olarak (1984), kitle kültürüne karşı eleştirel teori ve psikanalizden de yararlanan bir yaklaşım oluşturma çabasını hiç elden bırakmamıştır (1986). Modleski her ne kadar "popüler kültürün eklemelenmeleri ve siyasal eleştiri" konularını bir kez daha gözden geçirmek istese de, "kişiye özel hazları korumak ve meşrulaştırmak amacıyla bu kültürü siyasal açıdan ilerici olarak ilan etme" niyetinde değildir (1991: ix). Modleski, psikanalize dayalı metin analizlerinin fazlalığını kapatma hevesiyle, izleyicinin bilinçdışını dikkate almamalarından dolayı etnografik araştırmacıları eleştirir. Etnografik araştırmacılar, örneğin dişil seyircilerin (ya da okurların) kendileriyle çelişerek, içindeki gerilimleri ele vermeyen bir 'direniş' ya da 'alt-kültür' nosyonu oluşturabileceklerini görmekte yetersiz kalmaktadırlar. Bu durum, kadın eleştirmenler ile inceledikleri kadınlar arasında büyük bir uçurum yaratması açısından, etnografik çalışmalarda özdüşünümselliğin reddedilmesinden farksızdır. Modleski, feminist eleştirmenlerin çelişiklere kapıldıklarını kabul etmeleri ve kendi fantezi hayatlarının, inceledikleri kadınlarınkine ne kadar benziyor olabileceğini teslim etmelerinin daha verimli sonuçlar doğurabileceğini öne sürmektedir. İşte bura-

da, bir kere daha siyaset ile hazzın kesiştiği noktaya gelmiş oluyoruz. Ayrıca bu sefer, elinizdeki kitap boyunca benim de hiç aklımdan çıkarmadığım feminist eleştirmenin özdeşünümsel olmasının gereğini de vurgulamış olduk.

SONUÇ

Feminist film teorilerine genel olarak baktığımızda, yeni yeni ortaya çıkan elektronik medya kadar tarih, etnografik araştırmalar, siyah çalışmaları, gey ve lezbiyen çalışmaları, kültürel incelemeler gibi çeşitli söylemlerce sürekli zorlanmaya başlayan göstergebilim ve psikanalizin egemenliğine karşı verilen bir mücadeleyi görmekteyiz. Psikanalizin yöntem olarak üstünlüğü, sinema hakkındaki feminist araştırmalarda da belirli tematik boşlukların doğmasına yol açmıştır. Bana göre bunların en önemlilerinden biri, çağdaş ve anaakım feminist filmlerin dikkate alınmamasıdır; zaten benim bu filmleri incelemeyi tercih etmemin sebebi de budur.

Son birkaç yıldır yeterince ilgi görmediğine inandığım bir başka metodolojik yaklaşım da, film ortamının kendine has sinemasal boyutları üzerine ciddi ve ayrıntılı bir analizdir. Dolayısıyla, buradaki çalışmamda sinema retorikine dair inceleyeceğim öğeler şunlar olacaktır: Sinemasal yaratıcılık (*authorship*) meselesi, bakış açısı, metafor ve sinemasal imge. Son bölümdeyse feminist temsil formları üzerinde duracağım. Üstelik bu temsil formları (dışkılama ve mizah) yalnızca sinemaya özgü de değildir. Aynı doğrultuda, feminist sinema okumalarımda da feminist film teorisinin geniş dokusundan bazı bölümler seçip dikkatle işleyecek, yeni materyaller ve yeni renkler ekleyip onları farklı bir modele dönüştüreceğim. Ancak her şeyden önce bütün dikkatimi filmlere yönelteceğim.

2

YARATICININ PEŞİNDE: SİNEMA YÖNETMENLİĞİ ÜZERİNE



“Eğer bir filmin bir kadın tarafından çekildiğini biliyorsanız, bu bilgiyi görmezden gelmeyin. Yapılan iş kendini belli eder, öyleyse metne bak, demek eskiden işe yarardı, ama şimdi boş laf. Bildiğinizi kullanın.”

(Barbara Halpern Martineau)¹⁰

“Yaratıcı yeteneğe dair romantik kavramlar bir zamanlar eleştiri ve yorumda oynadıkları merkezi role yeniden döndürülemese de, düzene ve düzenin kültürel egemenliğine karşı koyan kültürel pratiklerin failliği meselesi, kimin konuştuğunun gerçekten önemli olduğunu düşündürüyor.”

(Kobena Mercer)¹¹

10) Martineau, 1991 (1973), s. 36.

11) Mercer, 1991, s. 181.

GİRİŞ

Daha önce de belirttiğim üzere, elinizdeki kitapta feminist sinemada dişil öznelliğe dair meseleleri irdeliyorum. Şimdiki bölümde Helke Sander'in yazıp yönettiği *Der subjective Faktor* (Öznel Faktör, 1980) adlı feminist Alman filmini çözümleyerek, bu konuyu sinemasal yaratıcılık (*cinematic authorship*) bağlamında ele alacağım. Hem siyasal hem de teorik sebeplerden dolayı feminizmin, bir yönetmenin toplumsal cinsiyetinin bir farklılık yarattığını ve bunun teorik açıdan anlamlı olduğunu teslim etmesinin hayati önem taşıdığını ileri süreceğim.¹² Toplumsal cinsiyetin teşkil ettiği ayrımın önemini kabul etmenin sebebi, öncelikle, bir yönetmenin kendi cinsel politikasından, yani filmlerindeki biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet temsillerinden sorumlu tutulması gereğindedir. Daha epistemolojik kökenli ikinci sebepse, bizi toplumsal cinsiyete özgü temsili meselesine götürür. Dolayısıyla bu bölümde, yönetmenin toplumsal cinsiyetinin temsil edilebilirlik ve dişil öznellik temsilleri açısından nasıl bir farklılık yarattığı sorununu ırdeleyeceğim.

Geçtiğimiz yirmi yıl içinde kadınlarca çekilen sayısız film, kadın yönetmenlerin kendilerini farklı yollarla toplumsal ve tarihsel özneler olarak konumladıklarının kanıtıdır. Kadın yönetmenler, eserlerinde dişil öznelliği temsil eden muhtelif yollar yaratmışlardır. Bu kanıtlar, daha önceki feminist film teorilerinin sinemasal dişil öznelliği yadsıma eğilimine tam bir tezat teşkil etmektedir. Önceki bölümde, Hollywood sinemasına yapılan vurgunun, feminist film teorisyenlerini sinemasal söylem içinde dişil öznelliğin nasıl yer aldığını ve temsilin ağırlıklı olarak nasıl olumsuz bağlamda, hatta imkânsız bir çerçevede ele alındığını algılamalarına yol açtığını anlatmıştım: Dişil özne, erkek olarak (Mulvey), marjinal olarak (Kaplan), mazoşist olarak (Doane) ya da özne-olmayan olarak (de Lauretis) varsayılmaktaydı. Kadınlarca yönetilen deneysel sinema filmleri, bazı teorisyenlere dişil öznellik üzerine film dahilinde fikir yürütmeleleri için ilham vermiştir, ancak genellikle açıkça yönetmenlikle ilişkilendirilmemiştir. Dişil özne istisnasız bir şekilde postyapısalcı terim-

12) Burada toplumsal cinsiyeti, erkekler ile kadınlar arasındaki asimetrik ilişki olarak anlaşılan cinsel farklılıkla aynı anlamda kullandım.

lerle süreç halindeki bir özne olarak tanımlandığından, dışıl öznel-
ğin temsilinde belirsizlik, çelişki ve parçalanmalara meydan vermek-
tedir (bkz. de Lauretis, 1987).

Kanımca, kadınların bariz bir şekilde seyirci olarak bulunmaları-
nın yanı sıra feminist yönetmenlerin ve çektikleri filmlerin somut
varlığı da, sinemada dışıl öznel-ğin yeniden gözden geçirilmesini
gerekirir. Mayne'in pek yerinde gözlemiyle: "Dışıl yaratıcılık nosyo-
nu, sadece kullanışlı bir siyasal strateji değildir; sinemanın kadın yön-
etmenler ve feminist seyircilerce ele alınarak yeniden icat edilmesi
adına büyük öneme sahiptir" (1990: 97). Dolayısıyla bu bölümde
kadın yönetmen bir özne olarak, daha da özelde, feminist yönetmen
bir dişi ve feminist özne olarak ele alınacaktır.

Birbiriyle ilişkili şu iki teorik bağlam, sinemada dışıl yaratıcılık
kavramını karmaşık bir hale getirmektedir: film incelemelerinde yer
alan *auteur* okulu ile postyapısalcılıkta 'yazarın ölümü' etrafında dö-
nen tartışmalar. Öncelikle dışıl öznel-liğe dair soruları şu üç görece-
li referans noktasıyla ilişkilendireceğim: *auteur* olarak yönetmen
nosyonu, postyapısalcı bağlamda bir kadın yönetmenin keşifleri ve
dışıl öznel-lik üzerine üretilen feminist teoriler. *Öznel Faktör* filmini
çözümledikten sonra da, eseri yaratanın libidinal tutarlılığına dair bir
psikanalitik teoriye dönecek ve son olarak film anlatıbiliminde yara-
tıcılığı ele alacağım.

AUTEUR TEORİSİNDE DIŞIL YARATICI

1954 ile 1970 yılları arasında, yönetmeni filmin tek 'yaratıcı'sı
konumuna yerleştiren eleştirel bir pratik var olmaya başladı (bkz.
Caughie, 1981).¹³ *Auteur* okulu, filmi yalnızca yönetmeninin eseri
olarak niteliyordu: Film, yönetmenin kendi kişiliğinin ifadesi sayıl-
ması ve anlamlı bir tutarlılık içerdiği kabul edilmeliydi. Bir yön-
etmenin kullandığı özel üslup ya da temalar bütün eserlerinde bulu-
nabilirdi. Bu *auteur*'cü fikirler, sanatçının bireyselliği, özgünlüğü ve
yaratıcılığı ile sanatsal eserin birliği, bütünlüğü ve tutarlılığını vur-
gulaması açısından 19. yüzyıl resim eleştirisi geleneğindeki roman-
tik ressam anlayışını yansıtmaktaydı.

13) Bu bölümde *auteur* teorisiyle ilgili fikirlerimin büyük bir kısmını şekillendiren çalış-
ma, John Caughie'nin editörlüğünde yayınlanan *Theories of Authorship* (1981) adlı ku-
sursuz kitaptır.

Bireysel deha yoğunlaşması açısından, film *auteur*'ü kavramı üstü kapalı bir şekilde olsa da erkekçildir. Ben burada, deha anlayışının da tıpkı toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf kategorileri gibi üstbelirlenimsel bir nitelik taşıdığına inanıyorum, çünkü yalnızca beyaz, burjuva erkek gerçek bir sanatçı olabilirmiş yanılması yaratmaktadır (krş. Caughie içinde Cook, 1981). Dolayısıyla, *auteur* okulu sinemada dışıl yaratıcılığa dair her türlü kavramsallaştırmayı dışarıda bıraktığı gibi, fiilen kadın yönetmenlerin varlığını da saymaz. Bunu doğrularcasına *cinéma des auteurs* (yazarlar sineması) kanonik metinlerinde sinemasal yaratıcı olarak tek bir kadın yönetmen yer almamaktadır, halbuki edebi çalışmalarda en azından birkaç kadın yazar kanona girmeyi başarabilmiştir.

Auteur teorisi, avangard sinemada bireyselliğe ve şahsi anlatıma ayrıcalık tanır. Bu belirleyici özelliğiyle, çelişki yaratacak şekilde kendini ifade etmenin ve “bunun özellikle şahsi, mahrem ve ailevi olanı yansıtmaları”nın önemine dair temel feminist inanca yakındır (Cook, 1981: 272). Ne var ki bu benzerlik, daha sonra Yeni Alman sinemasına dair çözümlememizde göreceğimiz üzere, kadın sinemasının bir *auteur* sineması örneği olarak değerlendirilmesini sağlamaya yetmez.

Erkekleri kayırmacı eğilim, *auteur* teorisine yapılan feminist saldırıları da körüklemiştir. Johnston, Sarris'i çalışmasında ‘kadın yönetmenleri aşağıladığı’ gerekçesiyle kınamış ve *auteur* teorisini, “film çekmek sanki tek kişilik bir gösteriymiş gibi yönetmeni süperstara dönüştüren zalim bir teori” diye niteleyen *Women and Film*'in editörlerinden alıntı yapmıştır (1991: 26). Ancak Johnston, *auteur* teorisini ürettiği yeni anlayış ve özellikle Hollywood sinemasını sanat sinemasıyla aynı statüye yükseltmesinden dolayı bir yandan da savunmaktadır. Genelde film teorilerinde yönetmenlikle ilgili feminist müdahaleler çok azdır, üstelik bu konu son zamanlara dek ihmal edilmişliğini muhafaza etmekteydi. Silverman (1988) ve Mayne (1990) de feminist film teorisinde hem sinemasal yaratıcı hem de kadın yönetmen kategorilerinin göz ardı edilmiş olduğuna dikkat çekmektedirler.

POSTYAPISALCILIKTA DIŞIL YARATICI

Auteur teorisi feminist çözümlemelerde henüz ayrıntılarıyla ele alınmaya başlanmıştı ki, postyapısalcılık yaratıcının/yazarın öldüğünü

nü ilan etti. Böylece dikkat, 'yazar'dan 'metin'e kaydı ve yeni çözümleme kategorileri ortaya çıktı.¹⁴ Film metnindeki göstergelerin şifresini çözme işi izleyen tarafından yapıldığından, vurgunun büyük kısmı artık filmde kurulan ve izleme sürecinde seyirci tarafından yeniden inşa edilen öznelliğe kaymıştı. Postyapısalcı film teorisi bu noktada, "okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir" açıklamasını yapan Roland Barthes'ı takip etmeye başlamıştır (1977: 148).

'Yazarın ölümü' üzerine sürdürülen tartışma, öznenin postyapısalcı krizine dair daha genel bir bağlamda yer almaktadır. Feminist teorisyenler, 'öznenin ölümü'nün hakları ellerinden alınmış öznelere -işçiler, kadınlar, siyahlar, eşcinseller- öznelliklerini talep ettikleri tarihsel uğrakta gerçekleştirdiğini saptamakta gecikmediler. Hem Alice Jardine (1985) hem de Rosi Braidotti (1991) bu tuhaf tesadüfe işaret etmektedir. Aynı durum film teorisinde de gözlemlenebilir. 1970'lerin ortalarında kadın yönetmenler film çekmeye başlayıp da dişil öznellik feministler açısından bir mesele haline geldiğinde, postyapısalcı film teorisi yazar/özneyi teorileştirmenin geçmişte kaldığını ilan edivermişti.

Auteur'ün yüceltilmesi de, yazar/öznenin ölümü de, kadın yönetmenlere özne olarak hareket edebilecekleri az bir alan bırakmaktadır. Bu açıdan, paradigmadaki söz konusu çarpıcı değişimler, kadınların dışlanmakta olduğu gerçeğini etkileyecek derecede katkıda bulunmaz pek. Bu durum, 'deha olarak sanatçı' ve 'öznenin ölümü', acaba aynı madalyonun iki yüzü olmayabilir mi diye düşünmeye iter insanı; Andreas Huyssen de zaten söyledikleriyle bunu ima ediyor gibidir (Miller, 1986: 106-107). Alternatif öznellikler, farklı savlarla kendilerini ifade edebilme şansı bile bulamadan ya görmezden gelinmişler ya da boş ve anlamsız olarak gösterilmişlerdir (bkz. Miller, 1986; Schor, 1987).

Barthes (1975) ve öteki postyapısalcılar 'Babanın ölümü'nün metnin vereceği hazzı yok edeceğini öngörürlerken tamamen haklı değillerdi. Mutlaka bir farklılık aranması gerekiyorsa, ben daha ziyade kadın sinemasının 'Babanın ölümü'nü zafer nidalarıyla ve biraz

14) Metin ve metinsel çözümleme üzerindeki yeni vurgu, film teorisinin edebi teoriye ne kadar çok şey borçlu olduğunun ve ondan ne kadar etkilendiğinin altını çizmektedir; yapıpısalcılık tabii ki dilbilimden esin kaynağı olarak faydalanmıştır (bkz. Silverman, 1983b; Andrew, 1984).

da art niyetli bir haz duyarak kucakladığını düşünmekteyim. Bu durum büyük bir özgürleşme fırsatı sayılmış, yepyeni bir amacı ve varış noktası olan dişil öznellik hakkında hikâyeler anlatmak açısından bir fırsat olarak değerlendirilmiştir.

FEMİNİZMDE DİŞİL ÖZNE

Dişil öznellik için hem *auteur* teorisinin hem de postyapısalcılığın barındırdığı olumsuz çıkarımlara karşın, bu teorik ekollerin bazı temel varsayımlarına katıldığımı belirtmeliyim. Sinemasal bağlamda yaratıcılıktan bahsetmeyi tercih ediyorum, dolayısıyla burada ‘*author*’ yerine ‘yönetmen’ terimini kullanacağım (özellikle ‘*author*’ terimine başvuran teorileri ele aldığım zamanlar hariç). Farklılıklar önemlidir. Edebiyatçının tersine, yönetmen filmini çekerken kalabalık bir ekip ona yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla, film çekmek başka sanatlardaki yaratıcı işlerden çok daha fazla ortak çaba gerektirir. İşte bu bölümde bunların yanı sıra, film çözümlemesi açısından edebi yöntemlerin kullanışlı olup olmadığını da irdeleyeceğim.

Bütün feministler gibi ben de konumum gereği bir dizi dengeleyici edimde bulundum: Bir bakıma *auteur* teorisinin yönetmeni filmin yapımcısı olarak vurgulamasına katılıyorum, çünkü ortaya koyduğu cinsel farklılık temsili açısından onu sorumlu tutmama izin veriyor. Ancak, postyapısalcılık ile sinemasal yaratıcılık nosyonunu yeniden tanımlamayı ve bu sayede öznellik aralarında bir ilişki kurmayı kendimce daha elverişli buluyorum. Yine de bu itirazımda postyapısalcı teorisinin dişil öznelliği dışladığı düşüncemi saklı tutuyorum. Bu tuzaklara bir alternatif olarak, toplumsal cinsiyete, ırksal ayrıma ve siyasallaştırmaya tabi tutulmuş dişil özne savını ortaya atmak istiyorum. Bir öznenin failliği ve iradesi olduğu gibi, arzusu da vardır. Dolayısıyla burada, dişil öznelliğin karşılıklı olarak birbirini güçlendirip kuvvetlendiren iki alanını saptayıp etraflica tanımak istiyorum: bir yanda, arzu ve fantezi ile, öte yanda irade ve faillik.

Çoğu feminist teorisyen, dişil öznellik meselesini, özneyi hem kadın hem de feminist kabul ederek ön plana çıkarmaktadır. Braiddotti (1994a) ‘dişil özne’nin artık hiçbir açıdan monolitik bir kategori özelliği taşımadığını göstererek, dişil öznellik ile ilgili feminist

teorilerdeki gelişmelere dair daha belirgin bir açıklama yapar. Feminist eleştiri, dişil özneyi 'eksik' ve 'olumsuz' olarak teorileştirdiği günlerden bu yana çok yol kat ederek, dişil öznelliği siyasal faillik kadar bilinçdışı süreçlerine de bağlı olan somutlaşmış, çok katmanlı ve kapsayıcı bir varlık şeklinde değerlendirecek konuma ulaşmıştır. Nitekim ben de burada kadın filmlerini çözümleyerek, dişil öznelliğe dair çok katmanlı bir yaklaşım oluşturmaya çalışacağım. Şimdi, dişil öznellik üzerine birbiriyle ilişkili üç düzleme dayalı bir çözümleme şeması öneriyorum:

- 1) Özgür iradeye sahip bir toplumsal fail olarak özne. Bu, irade, fail olma ve tarih düzlemidir.
- 2) Bir başkasına ya da ötekilere göre yapılanan arzularıyla bilinçdışının öznesi. Bu, fantazmatik olan düzlemidir.
- 3) Yönetmen, film metni ile seyirci arasındaki ilişkileri kuran bir süreç olarak ele alacağım feminist bilincin öznesi. Bu, film formu, stratejileri ve retorigi düzlemidir.

Öznel Faktör filminin okumasında da yukarıdaki şemayı takip edeceğim. Söz konusu feminist film, bizi sorunun tam kalbine götürmektedir: kadın sinemasında dişil öznelğin temsiline.

ÖZNEL FAKTÖRLER

Yönetmen Helke Sander, *Öznel Faktör* filminde 1960'ların sonlarında Batı Almanya'da Kadın Hareketi'nin yükselişini anlatır. Filmin en önemli özelliği, türler arasında var olan geleneksel ayrımları yıkmasıdır: Sander, belirli bir zamanda (1967-1970) ve belirli bir yerde (Berlin) yaşayan ana karakter Anni hakkındaki kurmaca anlatımın içerisine, o yıllara ait fotoğraf, bildiri, poster, gazete, haber ve arşiv görüntüsü gibi birçok belgesel görüntü eklemiştir. Filmin fonunda da aynı şekilde o döneme özgü müzik kayıtları, radyo konuşmaları ya da olay sesleri duyulur. Sander'in filmi, kurgu ile belgeseli bir arada kullanarak türleri karıştırması açısından diğer feminist filmlerle ortak bir özellik paylaşmaktadır (bkz. Knight, 1992).

Klasik sinemanın tersine *Öznel Faktör*, açılış sahnesinde filmin devamını bir geriye dönüş olarak sunmak yerine, karmaşık bir tarihyazımı meselesi, ya da daha açık söylemek gerekirse, kadın tarihi

(*her/story*) üzerine bir film olarak sunar. Annette Förster (1982), Sander'in açılış sahnesinde kurgu ile gerçeği bir arada kullanmasının, izleyenin bu belgesel görüntülerin 'nesnel olgular' değil, Anni'nin hikâyesinde onun kendi deneyimi ve hafızası dahilinde bir işlevi olduğunun farkına varmasını sağladığını vurgular. Görüntüler kadınların, özelde de Anni'nin öznel bakış açısından sunulsa bile, farklı düzeydeki tarihsel olayların, kurgu ve yorumların bir araya getirilmesi, bu öznelliği çetrefilli bir hale sokmaktadır. Thomas Elsaesser (1989) Anni'nin geçmişiyile, daha doğrusu, hayatını oluşturan çok katmanlı zaman silsileleriyle yüzleşme deneyiminin 'travmatik' doğasına dikkat çeker.

Öznel Faktör filminin çarpıcı yanı, filmin sinemasal formuyla diğer niteliklerinin dışıl öznelliğe dair yöneltile soruların kapsamı ölçüsünde belirlenmesidir. Roswitha Mueller'e göre (1983), bu film bilfiil dışıl bir yönetmenin deneyimini tasvir etmektedir. Bu deneyim, hem (belgesel ile kurgu karışımı olduğundan) türler arası sınırları bulanıklaştırarak, hem de karakter ile yönetmen arasındaki ayrımı yıkararak yansıtılmıştır. Dolayısıyla, yönetmenin motivasyonu çok önemli bir mesele haline gelir. Knight (1992), Sander'in bu filmi çekerkenki ana motivasyonlarından birinin, başladığı dönemin tarihsel bir kaydını tutarak Kadın Hareketi'ne destek vermek ve bu sayede bu hareketi daha önceki feminizm 'dalgaları'nın maruz kaldığı unutuştan kurtarmak olduğunu belirtir. Richard McCormick'e göre, Sander "öğrenci hareketinin, muhafazakâr ve/veya esasen erkeklere yönelik tarihi olaylar"a karşı gelme amacını güder (1991: 208). Yine de film, açıkça ne Kadın Hareketi ne de öğrenci hareketi üzerine hazır!anmış bir belgeseldir. Böylesine yüksek hedefleri olunca yönetmenin bütün beklentileri tatmin edememesi de şaşırtıcı değildir.

Sander, bazı seyircilerin bekledikleri tarihsel sebepleri göstermeyip, bunun yerine kendi öznel hikâyesini anlatan bir film yaptığı için eleştirilmiştir. Bense onun, kendi kadın tarihini filme çekerken bütün kayıtlarıyla birlikte tarihyazımı sürecini gerçekleştirmek istediğine inanıyorum. Filmi üzerine yaptığı bir konuşmada Sander şu görüşe yer vermiştir:

Zaman zaman filmi hedef alan öfkeli saldırılar çoğunlukla şu şekilde başlıyor: "Ama *bana* göre her şey çok daha farklı olmuştur." Tamamen doğru. Benim de söylemek istediğim bu işte. Bu cümlelerin ne

anlama geldiği sonunda anlaşılınca dek hiç bıkmıp usanmadan tekrarlamak istiyorum. Bunun da bizim tarihi nasıl ve ne öğrendiğimizle bağlantılı olduğunu düşünüyorum.

(Sander, 1982: s. 5; Anneke Smelik'in çevirisiyle)¹⁵

Tam da tasvir ettiği öznellik formunu konu etmesi ve sorgulaması bakımından bu konumu (kendi) bilinçli bir öznellik olarak görme eğilimindeyim. Dolayısıyla, Sander kurmaca düzlemini herhangi bir belgesel rapora indirgeme yoluna gitmemiştir. Özgün malzemeyi temsili sahnelerle beyazperdeye taşıyarak *Öznel Faktör* filminin tarihsel olayların bir taklidi değil, o olayların özgül bir temsili olduğunu göstermiştir.

Öznel Faktör, konumunu genel olarak 1970'lerin sonlarıyla 1980'lerin başlarında Alman sinema ve edebiyatında yer alan tarihe dönüş bağlamı içinde belirlemiştir. Bu kültürel-siyasal durum aynı zamanda 'Yeni Öznellik' ya da 'Yeni Duyarlılık' adlarıyla bilinmektedir (bkz. Mueller, 1983; McCormick, 1991). Bu tarihsel sorgulama ve yüzleşme eğilimi, öznellik ve içe dönüşün peşinde olan daha önceki eğilimlerle birleşmiştir. Bu yüzden, *Öznel Faktör* tarihte belirli bir zamanın yeniden kurgulanmış hali olmayı reddeden bir filmidir; faal biçimde Kadın Hareketi'nin başlangıcı hakkındaki kişisel hafızaları ve tarihsel söylemleri sorgulayıp onlarla yüzleşir, tarih anlayışımızı masaya yatırır.

Sander'in film projesini besleyen bir başka ana bağlam, feminizmdir ve bu, onun hem tarihi hem de özneliği ortaya koyduğu etkili yolu oluşturmasına yarar. Feminizm, dişil kimliği sorgulaması, "şahsi olan siyasaldır" vurgusu ve kadınların tarih içindeki varlıklarını belirginleştirmeyi arzu etmesiyle *Öznel Faktör*'ün yapısını güçlendirmektedir. Sinemasal form, bu sürece dahil olan kadınların yaşadığı karmaşaya, hatta çelişkilere dahi saygıyla yaklaşır. Sander'in filmi boşluklara, atlamalara ve sessizliklere geniş yer verir; bu yolla tam da burjuva dikişleri atmakta olan bir toplumdaki konumlarını anlama çabasındaki kadınları göstermektedir. *Öznel Faktör* filmi, orta sınıf değerleriyle sol öğrenci hareketi arasında çifte çelişki içinde kalan kadınların kendileri ve çevreleriyle

15) Bu konuşma Helke Sander tarafından 1981 yılında bir bildiri olarak yayınlanmıştır, Basis-Film-Verleih GmbH, Güntelzstr. 60, 1000 Berlin 31. Helke Sander ve *Der subjectiv-ve Factor* filmiyle ilgili sağladığı materyaller için Annette Förster'e teşekkür ederim.

olan mücadelesini kurgulayıp destekler. Bir bakıma film, bir bunalım güncesi gibidir.

Sander'e göre, (filmin adında atıfta bulunulduğu üzere) öznellik, ömür süresince edinilecek bir merteye değil, daha ziyade bir deneyim sürecidir. Filmde anlatısallığın anlatı ürününden önce gelmesi gibi, deneyim de hikâyeden önce gelmektedir. Sander'in kendisinin de yazdığı üzere, öznel faktör, "imge ile sesler arasındaki bağlantıda, ritminde, sunuş biçiminde, imgelerin montaj yoluyla öteki imgelerle ilişkilendirildiği *formda*" bulunabilir (1980: 2). *Öznel Faktör*'deki anlatısallık, Sander'in sahneleri hiyerarşik olmayacak biçimde yan yana getirdiği montaj üslûbunda ön plana çıkar. Bu yolla her ayrı sahne, bir başka sahne ya da sahnelerle ilintiliyken sona dahi ermeden başka muhtemel anlamlara kapıyı açacak şekilde ucu açık bırakılır. Förster, Sander'in filmlerinin birkaç parçası eksik olan yapbozlara benzediğini ve bunun da gerçekliğin karmaşasını temsil ettiğini yazmıştır (1985: 82). Öznel faktör, bir öz olarak değil, arada kalan bir şey olarak inşa edilmiştir: "Öznel faktör, öznellik ile nesnellik arasında, belgesel ile kurmaca arasında, gerçek olaylar ile anlatılan olaylar arasında, imgeler ile temsiller arasında bulunabilir" (Förster, 1982: 11). Bu aradalık, dışıl özneliği özcü bir anlayışla ele almaktan ziyade, bir süreç olarak temsil etmektedir.

Sander'in *Öznel Faktör*'deki sinemasal üslûbu, Rus yönetmen Sergey Aizenştayn'ın birden fazla entelektüel etkinin eşzamanlı olarak birbirleriyle çatışacak şekilde birleştirildiği bir montaj yöntemi olarak açıkladığı entelektüel montaj kavramını çağrıştırır (1987: 193). Sander'in kendisi de devamlı olarak, belgeseli kurmacayla çatıştırarak, hiyerarşik olmayan yan yanlıklara dönüştürdüğü ve bu yolla belirsizlik ve potansiyel çelişki taşıyan birçok olayın eşzamanlı meydana gelmesi için gereken alanın oluşmasını sağladığı çatışma nosyonuna gönderme yapmaktadır. Bu özel montaj üslûbunun asıl etkisi, karakterlerin meydana gelen olayları canlandırmasından ziyade, bu olayların seyirciye kendi deneyimlerini hatırlatmasından kaynaklanır. Sinemasal malzemenin yan yana getirilmesi, benim yaptığım okumaya göre, tarihin kesintili ve çelişkili kuvvetlerine ayna tutan bir yapboz etkisi yaratacaktır. Dolayısıyla, Sander'in filmi salt temsil etmekten ziyade, Batı Almanya'daki Kadın Hareketi'nin ortaya çıkış sürecinde büyük rol oynayan taklitten faydalanır. Üstelik, gündelik

hayata dair sürekli alışveriş halindeki fikirler dahilinde *Öznel Faktör*, feminizmin entelektüel temellerinin nasıl sıkı sıkıya deneyime bağlı olduğunu göstermektedir.

Öznel Faktör entelektüel montaj yoluyla ‘tarih’le ilgili birkaç anlamı bir arada sunar. İlk olarak film, Marksizm’in tarihi kolektif bir özneyi (örneğin, işçi sınıfı) temsil etmek üzere yeni formlar oluşturacak devrimci bir süreç olarak gördüğü anlayışını ele alır. İkinci olarak, Marksizm’in tarihsel düzlemde temsil edilmemiş bir kolektif özne adına getirdiği önermeye yapılan feminist itirazı yansıtarak, kadınların bir ‘sınıf’ oluşturup oluşturmadıkları meselesini gündeme getirir. Üçüncü olarak da, tarihi geleceğin vaadi olarak sunup bir an için ütöpik olduğuna inanılan bir durumu, yani kadınların yeni bir öznenen bahsedebilecekleri bir yarını gösterir: dişi, feminist özne. Aynı zamanda, filmdeki dolambaçlı geçicilik, seyircinin bu ütöpik umudun on üç yıl sonra, tam da filmin çekildiği yıl ne hale geldiğini fark etmesini sağlar. Bu durumun sadece bir hayal kırıklığına işaret ettiğini söyleyemeyiz, daha çok nelerin kazanıldığı ve daha kazanılacak neler olduğuna dair bir devamlılık hissi verir. Bu açıdan, bana göre film, kadınların tarihini yazarak kadınlar adına bir soykütüğü yaratmakta başarılı olmuştur.

Çok katmanlı ‘tarih’ nosyonunu göz önünde bulundurduğumuzda, Sander’in filminin adındaki ironiyi de görmüş oluruz. Mueller’in yazdığı üzere, *Öznel Faktör* “hem tarihsel süreç içinde yer alan insan özneyi öne süren Marksçı nosyona, hem de filmin sesini ya da bakış açısını öznel bir bakış açısıyla özdeşleştirmedeki ısrara zekice göndermede bulunur: Kadınların tarihi tutarsız biçimde tematize edilmiştir” (1983: 5). Dolayısıyla, film Rudi Dutschke¹⁶ tarafından yönetilen soruyu kusursuz bir şekilde cevaplar: “Tarihsel süreç içinde öznel faktör, acaba kendini nasıl ve hangi şartlar altında nesnel bir faktöre dönüştürebilir?”¹⁷ Örneğin, arkadaşı Uwe’yle aralarında geçen bir tartışmada Anni, Marksist bilimcilerin toplumları çözümlerken milyonlarca ev kadınını atlamış olduklarını keşfettiğinde ne ka-

16) Rudi Dutschke, *Der subjective Factor* filmindeki tarihsel arşiv görüntülerinde öne çıkan bir öğrenci lideridir. 1968’de neo-faşistlerce vurulmuş, ama bu suikast girişiminden canlı kurtulmuştur. Ne var ki 1980 yılında, bu saldırıda aldığı yaralardan kaynaklanan komplikasyonlar neticesinde hayatını kaybetmiştir. Filmin final sahnesinde yönetmen Helke Sander, Berlin mezarlığına giderek Meinhof, Baader ve Dutschke’nin mezarlarını ziyaret eder.

17) Rentschler’in makalesi “Life with Fassbinder”de Dutschke’den alıntı (1968), 1983, s.

dar şaşırdığını itiraf eder. Birkaç baca temizleyicisi ve demirci bile hesaba katılırken, ev kadınları bariz şekilde yok sayılmaya devam edilmiştir. Anni, sosyalizmi şahsi ve eve dair olandan soyutlanmakla suçlar; 'öznellik'e verdiği önemi ifade etmiş olmasına karşın sosyalizm, öznel faktörü engellemektedir.

Benim önerdiğim analitik şemadaki irade, fail olma ve tarihi içeren ilk düzleme dayanarak yaptığım *Öznel Faktör* okumasından çıkan dişil özne, toplumsal faillik tanımına çok uyar. Ancak aynı zamanda kendi hatıraları, arzuları ve fantezilerinin de öznesidir; üstelik, Anni'nin kendi geleceğini tayin etme çabası feminist bilinç kazanma süreci olarak sunulmaktadır.

ÖNCEKİ/GEÇMİŞTE KALMIŞ SİNEMASAL YARATICILAR

Öznel Faktör'deki karmaşık öznellik yapısı ve bunun yönetmenin rolü açısından sonuçları meselesi, film teorisi içinde yer alan *auteurism* tartışmalarıyla ilişkilidir. *Autorenkino* adıyla da bilinen Yeni Alman Sineması'nın, yaratıcı deha rolündeki Fassbinder, Herzog ve Wenders gibi yıldız yönetmenleriyle *auteurist* eleştiri açısından mükemmel bir örnek teşkil ettiğini burada önemle belirtmek isterim. Elsaesser (1989), *auteur* teorisi nosyonunun kökeninin 1962 Oberhausen Manifestosu'na kadar uzandığını ve film eleştirisinde egeyen bir gelenek haline geldiğini belirtmektedir.¹⁸

Yeni Alman Sineması'nın ayırıcı özelliklerinden birisi, şahsi ifadeye yer vermesidir; Elsaesser 'deneyim sineması' olarak adlandırdığı bu sinemaya, bazı açılardan en iyi örneğin kadın sineması olduğunun altını çizer. Zira kadın sineması şahsi deneyimi toplumsal duyarlılıkla bir araya getirmektedir (1989: 183). Aynı şekilde, kadın sineması *auteurism* için de mükemmel bir örnek teşkil edebilirdi. Ne var ki böyle olmadı. Knight (1992), Yeni Alman Sineması'nın bir *auteur* sineması olarak tanımlanmasının, kadın sinemasının marjinalleşmesine yol açtığını ileri sürmüştür. Bu du-

18) Oberhausen Manifestosu, 1962 yılında sekizinci Oberhausen Kısa Film Festivali'nde yazılıp yayınlanmıştır. Festivalde yirmi altı yönetmen, yazar ve oyuncu Batı Alman filmlerini kınayarak, *Papas Kino*, yani 'babanın sineması'nın yerini alacak yeni bir sinema ve yeni bir film dili talebinde bulunmuştur (Elsaesser, 1989: 20-25; Knight, 1992: 29). Buradaki ödipal 'babayı öldürme' anlayışı benim açımdan çok çarpıcıdır; bu anlayış *auteur* teorisinin olmazsa olmazlarından biri olarak görülebilir: Her yeni gelen yönetmen, sefeline karşı koyar çünkü.

rum kısmen yaratıcı birey anlayışının ardındaki üstü kapalı erkek-çil normdan kaynaklanmaktadır. Knight, film eleştirmenlerinin kadın yönetmenleri nasıl 'eser sahibi' yerine 'takipçi' ya da 'uyarlayıcı' tabirleriyle ele aldıklarını göstermiştir (62-63). Erkek yönetmenler söz konusu olduğunda hepsine birer yapımcı muamelesi yapılırken, kadın yönetmenlere geldiğinde hepsi aynı kefeye konarak değerlendirilmektedir. Ulrike Ottinger, Helke Sander ve Margarethe von Trotta gibi birbirinden çok farklı yönetmenler, 'kadın sineması' adı altında belirli bir anlam ifade etmeyen bir sınıflandırmaya tabi tutulmuşlardır. Her yönetmenin ayrı yapısal, üslûpsal ve tematik özellikler barındıran filmleri bu uydurma türün dar sınırları içerisinde değerlendirilerek kendine özgü vasıfları yok edilmektedir. Üstelik, Knight'ın da belirttiği gibi, Alman eleştirmenler bütün kadın yönetmenleri feminizm çerçevesinde sınıflandırma eğiliminde olduklarından, tekilliklerini de saf dışı bırakmaktadırlar. Yeni Alman Sineması'ndaki şahsi ifade üzerine yapılan eleştirel değerlendirmenin niteliği kadar yaklaşım tarzı da şaşırtıcıdır. Fassbinder gibi ünlü erkek *author*'ler söz konusu olduğunda şahsi ifade, dehanın bir göstergesi olarak ele alınırken, Sander ya da başka bir kadın yönetmene gelince, şahsi deneyimlerin temsili, yaşanmış deneyimler ya da gerçeklere yapılan göndermelerle telafi edilen bir ilham eksikliği olarak görülmüştür.

Knight, sinema eleştirisindeki bu çelişkili eğilimlere ya da bu eğilimlerin yarattığı toplumsal cinsiyet odaklı tezatlarla ilişkin hiçbir spekülasyon teşebbüsünde bulunmaz. Yine de bana göre bu durum, zekâyı erkeklerle özdeş tutan ve ölçütlerin buna göre oluşmasına yol açan kültürel kaynaklı önyargı açısından, yönetmenlerin aleyhine işleyen bildik çifte standartlara çok açık bir örnek teşkil etmektedir. Bilmezliğin de rolü vardır: Eleştirel alımlama, feminist sinemacılığın en yenilikçi öğeleri olan bilinç değişiminin ve öznelliğin yeniden tanımlanmasının gerçekleştirilemediğini ya da yanlış anlaşıldığını öne sürer.¹⁹ Bu durum, *auteur* teorisinin kadın yönetmenlerin yeni ortaya çıkmaya başlayan öznelliklerine son darbeyi indirdiği ve çalışmalarının ciddi biçimde değerlendirilmesine mani olduğu bir çerçeve içinde gerçekleşir. Sinemasal yaratıcılık mertebesine geçmesi engel-

19) Feminist sinemayı Alman kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak tartışan Elsaesser ve McCormick ile Yeni Alman Sineması'nda kadınların konumlarını ele alan Knight gibi akademisyenler, son zamanlarda dengeyi yeniden şekillendirmiştir.

lenen kadın yönetmenler için, otorite sahibi olacakları bir konum edinmek de aynı derecede zordur.

SİNE-YAPISALCILIKTA SINEMASAL YARATICI

Bu bölümde, zaman zaman 'sine-yapısalcılık' adıyla da anılan (Caughie, 1981) sinemasal yaratıcılığa dair postyapısalcı tanımın, kadınların yönetmen olmasıyla ilgili başka anlayış biçimlerine yol verip veremeyeceğini incelemek istiyorum. Ben burada öne süreceğim sava iki farklı açıdan yaklaşacağım: Birincisi, eril merkezli *auteur* teorisi artık etkisini yitirmiş olduğundan üzülmeyi gereksiz görüyorum, öte yandan onun yerini alan terimlerle ilgili bazı çekincelerimi ifade etmek istiyorum. Vurguyu, ilkin anonim metinsel yapılara, ardından seyircinin fail olarak görülmesine kaydıracak ve bütün bunları feminist sinema ışığı altında açıklayıp değerlendireceğim.

Auteur teorisi özellikle *Screen* dergisi etrafındaki İngiliz Marksist yapısalcı çevrelerce, yönetmenlik konumunu romantik biçimde idealleştirdiği ve sağlam teorik temellere dayanmadığı için eleştiriye uğramıştır. Peter Wollen, geniş çevrelere ulaşan *Signs and Meaning in the Cinema* (Sinemada Göstergeler ve Anlam, 1972) kitabında yapısalcılığa yer vererek, *auteur* teorisini yeniden şekillendiren ilk kişilerden biri olmuştur. Lévi-Strauss'un görüşlerinden hareket eden Wollen, bir mit, ya da başka bir deyişle, anlaşılabilir kültürel kodlarca özenle yapılandırılmış bir sanat olarak sinema üzerine yapılan çalışmalara yapısal bir çözümleme uygular. Wollen aynı zamanda, psikanalizdeki bilinçdışı nosyonunu bu alanda kullanmaya başlayarak, filmi, açığa çıkarılması gereken gizli bir anlam barındıran bir rüya şeklinde tanımlar. Hem Caughie (1981) hem de Silverman'a göre, Wollen tutarlılık ve anlam kaynağı olarak *auteur* yerine seyirciyi görmeye başlamakla anlamlı bir değişiklik yaratmıştır. Ona göre, metnin anlamını çıkarmak seyircinin sorumluluğundadır.

Bu noktadan sonra, değişimler kartopunun büyümesi misali gerçekleşir: Önce *auteur* teorisi gider, ardından anlamın faili konumundaki yönetmen nosyonu sarsılır. Son olarak, birleşik özne fikri tamamen yapısöküme uğratılması gereken ideolojik bir kurgu olarak eleştiri oklarına hedef olur. Stephen Heath'ın (1981/1973) belirttiği gibi, 1970'lerin ortalarına gelmeden üzerinde düşünülecek yeni bir nesne belirmiştir: sinemasal yaratıcılık kavramının çö-

küşünü de içeren 'özne'. Söyleme yönelik Foucault'cu eleştiri de bu tabloyu tamamlar ve özne, söylemsel pratığın bir sonucu olarak görülür (Foucault, 1977). Özellikle yaratıcı konumundaki özne, etrafını çevreleyen otorite ile yönelimsellik aurasından sıyrılarak, "söylemin karmaşık ve değişken bir işlevi" (138) olarak çözümlenmelidir. Sonuç, seyircinin rolüne anlam üreticisi olarak yapılan yenilenmiş bir vurgudur.

Christian Metz (1982), söylem nosyonunu sinemaya ve film teorisine uygular. Benveniste'nin anlatı ile söylem arasında belirlediği ayrımı (sözce [*utterance*] ve yine aynı şekilde sözcenin nesnesi) aktararak öznenin konumuyla ilişkilendirir. Bundan sonra özne, sözceleme (*enunciation*, konuşan bir öznenin sözcesi) ve sözcelenmiş olan (bir söz öznesi içeren bildirim) terimleriyle çözümlenmeye başlanır. Söylem ve anlatı birer sözceleme biçimi olsa da, konuşan özne ikisinde de farklı konumlanmıştır. İlkinde özne olarak mevcutken, ikincisinde maskelenmiştir. Metz, geleneksel sinemayı saf anlatıyla özdeş tutsa da, eğer yönetmenin yönelimleri söz konusuysa bu ifadeyle sinemanın aslında bir söylem olduğunu kastettiğini hemen ekler. Ne var ki sinemasal söylemin temel özelliği, sözcelemeye ait bütün izleri maskeleyesidir. Bir başka deyişle, sinema kendini anlatıymış gibi gösterebilen bir söylemdir (1982: 91). Sinemasal yaratıcılığın paranteze alınmasıyla, sözcelemenin öznesi seyirci haline gelir. Metz'e göre seyirci, kameranın odağıyla arasında gerçekleşen ilksel özdeşleşme yoluyla söylemin kaynağıyla, başka bir deyişle filmin görünmez failliğiyle özdeşleşir.

Bu değerlendirmenin sonucunda yaratıcılık konumunda bir aşınma meydana gelir. Filmin söylem olarak çözümlenmesinde sözceleme öznesi, kamera hareketi, montaj, bakış açısı, kompozisyon, müzik ve sesler vs. ile bir bütün olarak sinemasal bir aygıttır (Nowell-Smith, 1981: 235; Silverman, 1983b: 46). Üstelik kamerayla, daha doğrusu kameranın bakışıyla özdeşleştirilmiştir (Silverman, 1988: 200-201). Bu da film üzerine yapılan göstergebilimsel çalışmalarda, yaratıcı/öznenin genel olarak paranteze alınmasıyla sonuçlanır.

Metinsel özne üzerine üretilen göstergebilimsel teorilerin indirgemeci biçimciliği ile psikanalizin genel bakış açısı karşılaştırıldığında, ikincisinin film teorisinin cinsel ve bölünmüş özneye dair daha dinamik bir görüş geliştirmesine imkân tanıdığını düşünüyorum. Bu durum aynı zamanda arzu ve haz meselelerini gündeme getirmiştir

(Caughie, 1981: 206). Jean-Pierre Oudart (1986) ise bunları uzlaştırma girişiminde bulunur: Yaratıcının bir 'boş alan' olduğunu belirtirken, aynı zamanda onun karakterler ya da üslup sayesinde seyirci tarafından çözülebilen (ve film metninde çoğunlukla bastırılmış ya da engellenmiş) arzusundan da söz eder.²⁰

Daha önce değindiğim gibi, *auteur* teorisinden postyapısalcılığa kayışla birlikte meydana gelen metodolojik değişiklikler, metinsel çözümlemeye yoğunlaşılmasına yol açmıştır. Metin odaklı hale gelen metodoloji yalnızca (yaratıcısāl) sözcelemeye yaklaşımı belirlemekle kalmamış, film metninin bir etkisi olarak anlaşılan seyirciye yaklaşımı da saptamıştır. Her ne kadar görünüşte kültürel ve toplumsal belirlenimlere riayet edilse de, bağlam ve tarih genellikle göstergebilimsel ve psikanalitik film teorilerinden çıkarılmıştır.

BİR ÖZNELLİK MESELESİ

Bence buradaki mesele, sine-yapısalcılığın *Öznel Faktör*'ün dışıl yönetmenin öznelliğinin çözümlenmesi açısından verimli bir yanının olup olamayacağıdır. Şimdi *auteur* teorisinde 'şahsi ifade'ye dair tartışmaya kaldığımız yerden devam edelim ve bu tartışmanın postyapısalcı terimlerle nasıl yeniden formüle edilebileceğini görelim.

Elsaesser, otobiyografik kadın filmlerinin form açısından karmaşıklığının filmsel bir sorunu yansıttığını belirtmiştir. Bu sorun da, "Kurmaca filmdeki bir dışı karaktere -onu kadın haline getiren şey, sürekli mücadele içinde olması ve bir türlü uyum sağlayamaması-ken- nasıl tutarlı bir kimlik verilebileceğidir" (1989: 61). Burada söz konusu olan, aslında sözceleme meselesi ve bununla ilişkili öznellik sorunlarıdır. Öznelğin çok katmanlı yapısı, Sander'in filminde yer alan ve üstüne hayli tartışılmış bir sahnede açığa çıkar. Almanya'nın etkili sinema eleştirmenlerinden Norbert Jochum, Sander'i Ayzenshtayn'ın montaj ilkelerini uygulayarak bir fikir filmi çekmekle eleştirmiştir, ancak öne sürdüğü sav bugün anlamsız görünmektedir (Sander, 1981: 25-26). Jochum burada, yönetmen Sander'in bir sahnede on üç yıl önceki bir öğrenci kongresinde yaptığı konuşmanın arşiv görüntülerini izlerken görünmesine gönderme yapar. Bu konuşma,

20) 'Boş alan' metaforu, Oudart'ın daha önce dikiş üzerine teorize ettiği 'Olmayan' be-timlemesini yansıtmaktadır (Oudart, 1977-1978). Buradaki önemli nokta, psikanalitik film teorisinde sinema yönetmenliğine dair değışmekte olan anlayıştır.

“Batı Almanya’daki yeni kadın hareketinin habercisi olarak genel kabul gördüğü”nden tarihsel bir değere sahiptir (Knight, 1992: 74).

Kurmaca hikâye içinde bu sahne, Anni’yle ilişkilidir; hem o anki hem de geçmişteki kadın, o olarak sunulur. Jochum bu sahnenin anlaşılamadığını, çünkü çoğu seyircinin Sander’i ne şimdiki ne de geçmişteki görüntülerden tanıyabileceğini ileri sürer. Son söylediği doğru olsa da (ben de Sander’i iki görüntüde de tanıyamamıştım), Jochum’un tepkisinin asıl meseleyle bir ilgisi yoktur. Seyirci Sander’i gerçekten tanısa da, Anni olduğunu düşünse de, ya da birinin Sander, ötekinin Anni olduğunu zannetse de fark etmez, çünkü bu ihtimallerin hepsinde de sahne, zaman ve tarih ile ‘sahici benliğe karşı kurmaca benlik’ sorunlarını gündeme getirmektedir; diğer bir deyişle, öznellik meselesini sorgulamaktadır. Sander’in belirttiği gibi: “Bana göre seyircinin bu sahnenin ‘geçmiş zaman’da geçtiğini ve ‘şimdi’yle ilişkilendirildiğini fark etmesi, anlaması için yeter de artar bile” (Sander, 1981: 25; çeviri AS). Bu alıntının, Nowell-Smith’in söylemi ‘burada ve şimdi’, anlatıyı ise ‘orada ve o zaman’ tabirlerini kullanarak açıklamasıyla benzerlik taşıyor oluşu dikkat çekicidir (1981: 234). Sander burada kendini sinemasal görüntüye sözceleme öznesi olarak yerleştirmekle, tarihsel bir söylem biçimi olarak göstermeyi amaçlamıştır. Sander, klasik sinemada sıkça görüldüğü üzere yaratıcı öznelliğini dışarıda bırakmayarak, sözceleme düzeyinin üzerindeki maskeyi kaldırır. Bunun sonucunda da, tarihsel ‘orada ve o zaman’, yalnızca ‘burada ve şimdi’nin perspektifinden anlaşılabilir hale gelir.

“Bu sekansın oldukça karmaşık olduğu”nu Sander’in kendisi de kabul etmektedir, ancak geçmişi gelecekle yüzleştirip, kurmaca olanı özgün malzemeye karşı karşıya getirmesi ve sözceleme ediminin önemine yaptığı vurguyla, bir bütün olarak sinemada anlatı yapısına iyi bir örnek teşkil etmektedir. Söz konusu sahne, teknik açıdan Jochum’un anladığını düşündüğünden çok daha zordur. O tarihi konuşmanın herhangi bir görsel kaydı bulunmadığından (Sander kürsüye çıktığında kamera ve mikrofonlar kapalıydı) arkadaşlarının yaptığı bir ses kaydını başka bir konuşmasına ait arşiv görüntüsüyle birleştirmesi gerekmişti. Ancak (seyircinin bilfiil sahip olmadığı) bu bilgi, filmin tarih ile söylem arasındaki ya da geçmiş ile gelecek arasındaki ilişkiyi, hatta bunların bir devamı olarak dişil öznelliği ele aldığını anlamakta şart değildir.

Benim filmi ilk izleyişimde aklımda kalanlar da bunu doğruluyor. *Öznel Faktör* filmi ilk defa 1980'lerin başlarında birkaç arkadaşla beraber izlediğimi hatırlıyorum. 'Kadınlar ve sinema' konusuyla ilgilenen sinema öğrencileri olarak küçük bir grup oluşturmuştuk ve o zamanlar Hollanda'daki kadın filmleri üzerine araştırma yapıyorduk. Henüz katılacak yaşta olmadığımız bir sırada gerçekleşen Kadın Hareketi'nin, aslında nasıl olması gerektiğini temsil ettiğini düşündüğümüz *Öznel Faktör* filminden çok etkilenmiştik. 1980'lerin başlarında feminist sinema öğrencilerinin gözünde Kadın Hareketi'nin çıkışını anlatan bu film tamamıyla 'özgün'dü. Film beğenmemizin bir sebebi, erkeklerin sürekli alay eder halde oldukları, kadınların talep ve arzularının ciddiye alınmadığı, sürekli espri ve kahkaha malzemesi yapıldığı sahnelerin bol oluşuydu; bütün bunlar bizim açımızdan fazlasıyla tanıdık.

Ancak, kendi yaşadığımız gerçekliği beyazperdede tanımamız filmin yarattığı tek etki değildi. Daha önemlisi, tarihsel bir süreci tanımamızdı. Film bu yolla sürekliliği olmayan, ikide bir duraklayan, ama kendimizin de içinde yer aldığı bir kadınlar tarihi olduğunun bilincine varmamızı sağladı. Görünüşe bakılırsa, az önce sözü geçen sahne de Helke Sander'in olduğunu fark etmememiz, bizim açımızdan bir sorun yaratmamıştı (filmin sonunda görüldüğü bir başka sahne daha vardır, orada da farkına varmamıştık), yine elimizde diğer birçok sahnedeki tarihsel ayrıntılarla ilgili 'gizli' bilgi olmamasına rağmen esasta bir zorluk çekmemiştik. Filmin sözceleme üzerine yaptığı vurgu, tarihyazımının öznel bir süreç olduğunu açıkça göstermektedir. Film, 'o zaman' ile 'şimdi'yi yan yana getirerek, feministlerin on beş yıl sonra neler elde ettiklerini ve daha yapılması gereken neler kaldığını anlamamızı sağlamıştı. *Öznel Faktör*, tarihsel ama öznel bir bakışla 'her şeyin nasıl başladığı'nı ortaya koymuştu. Kadınların tarihiyle ilgili bir film yapmanın, çeşitli zorlukları beraberinde getirdiğini de bu yolla anlamıştık, belli ki çok az şey kayıt altına alınıyor ya da muhafaza edilebiliyordu. Tarihsel süreksizliklerin bu kadar vurgulanmasıysa çelişkili biçimde bizde bir devamlılık hissi uyandırmıştı.

Bu anı, deneyimlerimizi hatırlamamızı sağlayan filmlerin ne denli önemli olduğunu ortaya koyuyor. *Öznel Faktör*, ikinci dalga feminizmin ilk safhalarını yaşayan kadınların deneyimlerini başarıyla yakalamakta ve seyircilere çeşitli aygıtlar vasıtasıyla feminist bilincin oluşturuluşunu çok güçlü bir temsille sunmaktadır. Bunun en önem-

li tarafı, filmin feminist izleyicilere kimi negatif (erkeklerce alay konusu edilmek), kimi pozitif (kadınların kendi görüş ya da arzularını kendilerinden emin biçimde ifade etmeleri) belirli deneyimleri derhal tanınmasını sağlayan yaklaşımıdır. Bu tanıma süreci zaman sınırlarını aşmakta ve tarihsel özgünlük üzerine sürdürülen tartışmanın, yükselen feminist bilinç üzerinde toplanarak deneyim özgünlüğüne, 'hem toplumsal hem kişisel' olana kaymasına yol açmaktadır (de Lauretis, 1984: 166). Jochum, Sander'in kişisel deneyiminin toplumsal karşılık bulamadığını düşünse de, feminist izleyiciler açısından bu deneyim bir öznellik ve tarih sorgulamasına dönüşmektedir.

Film tam da tarihsel olan ile kurmaca olanı ve anlatı ile söylemi zekice birbirinin içine geçirdiğinden, bu sahne aynı zamanda dişil öznelğin temsiline ilişkin zorlukların özüne iner. Elsaesser, bu sekansta da Sander'in kendi tarihsel imgesini izlediğini fark etmese de, sahneyi keskin bir dille okur. Çoğu seyirci gibi o da, Helke Sander'in geçmişteki görüntülerini izleyen kadının kurmaca Anni karakteri olduğunu düşünmektedir. Elsaesser'e göre, tarihsel olan ile kurmaca olanın bu şekilde yüzleştirilmesi, beraberinde temsil ve cinsel farklılığa dair soruları da getirmektedir: "bir 'fert' olarak bütünlüğünün artık telafi edilemeyeceği (sesiyle eşleştirilebilecek bir görüntü yoktur çünkü) gerçeğinin yer aldığı boşluk siyasal hale gelir" (1989: 192).

Elsaesser burada, *Öznel Faktör*'de kadınların temsiline dair meselelerin siyasallaştırılmasını ima etmektedir; çünkü Sander, konuşmasından evvel kamera ve mikrofonların nasıl kapatıldığını fiilen göstermeksizin, bu vurucu sahneyle amacına ulaşmıştır. Gösterilen arşiv kaydında Sander, arkadan yüzü görülmeyecek şekilde filme çekilmiştir ve seyirci onu konuşurken göremez. Yönetmen Sander görüntünün önünden yürüyerek geçer, sonra perdenin sağ tarafında durarak kendini izler; profilden görüntüsü tarihsel imgesine hâkimdir. Sekans bu yolla, kadınların konuşan birer özne olma yolundaki mücadelelerini sorunsallaştırır. Filmin anlatısı dahilinde bu sorunsallaştırma zaten, Anni'nin öğrenci kongresine konuşmacı olarak başvurduğunda bir 'temsilci' olmamasından dolayı karşılaştığı zorluklar gösterilerek ortaya konmuştur. Anni'nin Marksist anlamda kadınların da bir sınıf oluşturabilecekleri, dolayısıyla kendisinin kadınları temsil edebileceği savı kahkahalarla karşılanır. Büyük bir te reddüt ve çekingenlikle dile getirdiği bu fikir, Marksizm'le tamamen

alakasız görülerek gülünç bulunmuştur. Yine de Anni'nin konuşmasına izin verilir ve o sahnede, Helke Sander'in kadınların bir sınıf olarak ortaya çıktıklarını duyuran tarihi konuşması yer alır; bu sınıf da toplumsal cinsiyetleridir.

Tarihsel ve kurmaca malzemenin entelektüel montajı özgünlüğü pekiştirirken, bütün tarihsel ayrıntılardan 'haberdar' olup olmadığını sorgulamamızı sağlayarak tarih anlayışımızı sarsar. Ancak şu anki tartışmamızla daha yakından ilişkilendirecek olursak, filmde Sander'in yer almasının sinemasal yaratıcılığa dair içinden çıkılması güç bir meseleye parmak basmakta olduğunu görürüz: yönetmen ile filmi arasındaki ilişki. Klasik sinemada sinemasal söylemin salt hikâyeyle maskelendiği yöntemin etkilerinden biri de, yönetmenin ne görüntülerde ne de ses kayıtlarında yer alışıdır. *Öznel Faktör*'deyse Sander hem imge hem de ses olarak mevcuttur: Filmde görsel olarak iki defa (konuşmaksızın) belirir, bir defa da onunla arşiv görüntüsünde karşılaşırız. Ayrıca Sander, anlatıcı konumunda imgelere eşlik eden dış sesiyle belirgin biçimde filmde yer almaktadır.

Bu tip stratejiler aslında modern sinemaya uzak değildir ve birçok eleştirmen *Öznel Faktör* filminin modernist üslûbuna dair yorumda bulunmuştur: Jochum, Sander'in montaj üslûbunu Ayzenshtayn'la ilişkilendirirken, McCormick bu üslûbu "Brecht'in bıraktığı miras"a bağlar (1991: 225); Knight ise Formalistlerin 'aşinalığı kırma' (*defamiliarisation*) diye adlandırdıkları anlayışa işaret eder (1992: 143). Hem Sander hem de diğer feminist yönetmenler, dünyayı farklı yollardan görme ve temsil etme ihtiyacıyla modernizmin belirli geleneklerine başvurmuşlardır. Filmleriyle kendi öznelliklerini irdeleyerek, modernizmi çoğu erkek meslektaşlarından bir adım öteye taşımaktadırlar. Burada ele aldığım sahne de, Sander'in "filmi inşa ederken kendi konumunu ön plana çıkarma iradesi göstererek", film kurgusunda modernist stratejiyi nasıl aştığını ortaya koyan iyi bir örnektir (McCormick, 1991: 225). Bu sahne Sander'in filmi çekmekteki asıl yola çıkış amacını temsil etmektedir: "1980'de durduğu noktadan geriye bakarak, 1960'lı yılların sonlarına ilişkin kişisel bellek ve resmi tutanakları sorgulamak" (227). Diğer bir deyişle, Sander, sinemasal yaratıcılığını sorunsallaştırmaktadır. Filmin yönetmeni ve anlatıcısıyken, hem görsel hem de işitsel olarak filmde yer almakla görünmezlik ayrıcalığından vazgeçip, "filmine ilişkin 'söz-celeme öznesi' konumu"nu açık eder (228).

Silverman'a göre, üçüncü tekil şahsa ait ses filmdeki sözcelemeyi ortaya çıkarmaktadır, çünkü "hem söylemsel üstünlüğünü hem de hitap noktasını açığa çıkarır", dahası "görüntü serisini yapılandıran bakış açısıyla -yani, Anni'yle- sıkı sıkıya özdeşleşmiş olma" halini korur (1983a: 15). Yine de, üçüncü tekil şahıs (dışses) ile birinci tekil şahıs (Anni) anlatıları arasındaki bu yakınlık, hiçbir yerde ikisinin tamamıyla bütünleşmesini gerektirmez. Elsaesser, filmin sürekli olarak "görüntüyü kimin seslendirdiği" sorusu"nu boşta bıraktığını ileri sürer (193). Bu durum sinemasal olarak yalnızca belgesel görüntülerin kurmaca anlatı içine yerleştirilmesiyle değil, işitsel düzlemde de temsil edilmiştir. Sander'in dışsesi filmin kadın karakteri Anni'yi "bölme"tedir". McCormick, hem birinci hem de üçüncü tekil şahıs anlatılarının kullanılmasının, "Anni ile anlatıcı Sander arasında var olabilecek herhangi bir tümenden özdeşleşmeyi sorunsallaştırarak, filmdeki kurmaca ve otobiyografik öğeler arasındaki karşılıklı etkileşimi ön plana çıkardığı"nı yazmıştır (227). Dışses anlatısının öznel bir perspektif sunduğu açıktır. Bu dışses hiçbir zaman her şeyi bilirmiş gibi yapmadan, "kendi deneyimleri üzerinden oluşturulmuş tek bir karakterin öznelliği"ne bağlı kalır (227). Dolayısıyla, bu filmde sözceleme öznesi, klasik sinemanın soyut 'Gaip Kişi'si değildir, bunun yerine yönetmen Helke Sander'in öznelliğine temellendirilmiştir.

Öznel Faktör üzerine yapılan bu farklı okumalardan, dışıl, feminist bir öznelliğin kurulduğu bu sürecin, filmin asıl üslubu ve yapısını şekillendirdiği sonucunu çıkarıyorum: Çözümleme şemamdaki üçüncü düzlem de budur zaten. Film eleştirmenlerinin sahne üzerine ilgi çekici ve yeterli nitelikte okumalar yapıyor olmaları gerçeği, Jochum'un Sander'in 'demode üslubu'na getirdiği itirazın karşısına dikilmektedir. Yönetmenin kendi filminde görünmesinin -bu bilgi ilk bakışta önemsiz olsa da- hiçbir şekilde keyfi olmadığını gösterme amacındayım. Yani, Sander'in müdahalelerinin modernist üslubu dışıl öznelliğe dair feminist bir sorgulamaya dönüştürdüğü kanısındayım ben. Üslubunu modası geçmiş diyerek bir kenara atmak yerine, bunun yeni ve anlamlı bir şey olduğu fikrindeyim. Klasik sinemanın tersine Sander, yönetmenin yokluğu ile varlığı arasındaki sınırla oynar. Ne 'nesnel' bir belgesel ne de 'öznel' bir otobiyografik eser olan film, farklı otobiyografi, tarih, belgesel ve kurmaca türleri arasında gidip gelir. Kurmaca hikâye daha nesnel, tarihsel anlatıysa daha öznel hale geldiğinde, iki kategori arasındaki sınırlar zorlanır ve tama-

men yeni bir özne tanımını ortaya çıkar. Sander'in feminist olma hikâyesi her ne kadar Kadın Hareketi'nin tarihçesi olma iddiasında değilse de, kadın (kendi) tarihini temsilen ortak bir taraf barındırdığı da açıktır. *Öznel Faktör*'de Sander, feminizmin önemli bir özelliğini gerçekleştirmiş ve siyasal olanı özel hale getirdiği gibi, özel olanı da siyasal hale getirmeyi başarmıştır.

Özel olanı siyasal olanla bütünleyerek Sander, amacına ulaşan bir feminist retorik formu oluşturmuştur. *Öznel Faktör* otoriter bir feminist fikir dayatmak yerine, kadınların mücadelesini ve konuşmakta tereddütlerini hem temsil etmenin hem de canlandırmanın yolunu arar. Sözcelemenin kaygan bir zemine konumlanması, temsil edilemez olanın şekillenmesini sağlamaktadır. Sander'in sinemasal üslûbu, dişil öznelliği devam(sız)lığı olan bir süreç olarak görselleştirmesine izin verir. Söz konusu süreç de kadınların feminist olma sürecidir. Burada sözceleme açısından sinemasal yaratıcı üzerine yaptığım 'sine-yapısalcı' okuma, filmsel anlatı biçimlerinin dişil, feminist öznelliğin temsil edilmesinde çok büyük önem taşıdıklarını düşündürmektedir.

ARZU ÖRÜNTÜLERİ

Öznel Faktör filmini sine-yapısalcı bir okumaya tabi tuttuğumuzdan, arzu ve cinsellikle ilgili meseleler geri planda kalmış oldu. Bu yüzden, şimdi psikanalize başvurarak Kaja Silverman'ın sinemada dişil yaratıcı yönetmenlik modelini (1988) ele almak istiyorum. Silverman, metnin içinde yaratıcı yönetmenin yeri konusunda temelde postyapısalcılarla aynı görüşü paylaşıyor olsa da, "metnin 'dışındaki' yaratıcı" olarak tanımladığı ve Benveniste'nin sözceleme sınıflandırmasıyla bağlantılı gördüğü yönetmenin hayatıyla ilgili olguları da öyle hemen değerlendirmesinin dışında bırakmaz (193). Dişil yaratıcı ses üzerine yaptığı çalışmada bu ikisini bir araya getirir. Silverman, yaratıcı yönetmenin "söylem dahilinde ve söylem vasıtasıyla inşa edildiği" (209) fikrine katılırken, sinemasal yaratıcılık modelini de psikanalizde yer alan özdeşleşme ve arzu kategorilerine dayandırmaktadır.

Sözceleyen bireyin yaratıcı öznelliği, kendini sinema metnine birkaç şekilde geçirir. Bu ilkin görüntü ya da ses olarak gerçekleşir;

bu da birinci tekil şahıs zamirinin sinemasal karşılığıdır (Hitchcock'un kendi filmlerinde görünmesi bu 'yönsel görünüş'e bilinen en iyi örnektir). Silverman, böyle yaratıcı bir öznenin özdeşleşme yoluyla inşa edilebileceğini ileri sürer: Görüntü, onu kendi yansımasıyla özdeşleyen yönetmen tarafından sahiplenilmelidir. Ancak yönetmenin filminde görünmesi, yaratıcı öznelliğini zayıflatır ya da idealleştirebilir de. Bu durum Sander'in görünüşüyle özdeşleşme ve temsille ilgili birçok meseleyi tartışma konusu haline getiren *Öznel Faktör*'de bütün karmaşıklığıyla ortaya konmaktadır.

İkinci olarak, sözceleyen, filminde 'tali özdeşleşme' yoluyla yer alabilir, daha açık söylemek gerekirse "bu durumda kurmaca bir karakter olan bir başkasıyla özdeşleşme" yoluyla (214). Karakterin yönetmen/yaratıcının yerine geçtiği bu vekalet sistemi, karakter aktif ve eril olduğu zaman egemen sinema açısından olağan bir paradigmadır. Silverman, bir yönetmenin, yaratıcı öznelikle otoritesini zayıflatarak mücadele eden özdeşleşmeler yoluyla bu paradigmadan ayrılabilmesine işaret etmektedir. Ulrike Ottinger'in ucubelere olan tutkusu ya da Marguerite Duras'ın sürekli sürgün figürüne yer vermesi, buna gösterilebilecek örneklerden birkaçıdır (215).

Helke Sander'in stratejisiye çok daha karmaşıktır. *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit - Redupers* (Evrensel Olarak Azaltılmış Kişilik - Redupers, 1977) ve *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe - Eskalation* (Her Sarsıntının Başlangıcı Aşktır - Yükseliş, 1984) adlı diğer iki uzun filminde Sander, ana kadın karakteri kendi canlandırmaktadır. Yönetmen ile karakter arasındaki sınırları bu kadar açık bir şekilde kaldırmakla da alışlageldik vekalet paradigmasına karşı koymaktadır. *Öznel Faktör*'de Helke Sander ile kurmaca Anni karakteri arasındaki tali özdeşleşme, Sander'in dışsesiyle elde edilmiştir ve daha sonra Sander'in filmde (üstelik bir defasında Anni'yle birlikteyken) görsel olarak yer alışıyla bu durum iyice karışık bir hal alır. Sander bu yolla kendini net bir şekilde özdeşleştirmez. Bütüne baktığımızda, daha önce ele aldığımız üzere kadınların otobiyografik tarih sorunlarını gündeme getiren filmlerinde 'metnin dışındaki yaratıcı' olan sözceleyene yer vermenin, Sander'in sinemasal üslubunda belirgin bir özellik olduğunu görürüz.

Üçüncü olarak, sözceleyen, bir yönetmenin ayırıcı üslubu marifetiyle biçimsel ya da anlatısal görüntü yoluyla özdeşleştirilebilir.

Silverman, özdeşleşmeye dair yaratıcı yapıları arzu meselesiyle ilişkilendirir. Yaratıcı yönetmenin arzu örüntüleri şeklinde filme dahil olmasına yönelik bir çözümleme şeması oluşturmuştur ve bu şemayla bir yönetmenin bir grup filmi ele alınarak 'libidinal tutarlılık' ortaya konmuştur (216). Silverman'ın şeması, Laplanche ve Pontalis'in teorileştirdiği fantazmatik kavramına dayanır: öznenin psişik hayatını yapılandıran temel bilinçdışı fantezi. Bu fantezi aslında bir 'sahne'dir; dinamik, ayrıca karakterler, farklılık ve yinelemenin güdümündeki bir arzu örüntüsü içinde karşılıklı değişebilmektedir. Fantazmatik, akışkan olduğundan filme yayılarak libidinal tutarlılığı sağlar. Böyle bir 'arzu mizansen'i'nde, yaratıcı yönetmen özne konumundadır, bu konum da kurmaca bir karaktere aktarılır; işte, özdeşleşme ile arzunun karşılıklı olarak birbirini şekillendirdiği nokta da burasıdır (217).²¹ Silverman, psişeyi yapılandıran fantezi türlerinin taslağını çıkarırken Freudcu psikanalizden yararlanır. Ödipal fantezilerin menziline ilerleyen az sayıda, ancak çok önemli bir sahne dizisi de, çözümlemeleri içinde yer almaktadır.

Dördüncü ve son olarak, Silverman bir filmin ya da bir sinema türünün libidinal ekonomisine muhtemel bir giriş noktası belirler. Bu bir 'düğüm noktası'dır; ses, görüntü, mekân ya da aksiyon gibi filmin tekrar tekrar geri geldiği bir noktadır (218); biçimsel üslup düzeyindeki aşırılıkla da belirlenebilecekken bu yola gidilmiştir. Dolayısıyla, yaratıcı yönetmene ait fantazmatik hikâye düzeyinde de bulunabilir, zaten Silverman da anlatının daima arzu içerdiği inancındadır.

Öznel Faktör'deki yaratıcı yönetmenin varlığı, libidinal tutarlılık açısından sorunludur. McCormick, "Filmde, mutfak kamu/özel dikotomisiyle ilişkili türlü çelişkileri sergilemek üzere kullanılan bir motif haline gelir," der (1991: 210). Burada sorun, devamlı yinelenen mutfağa dönüş temasının 'düğüm noktası' olarak okunup okunamayacağıdır. Kuşkusuz filmdeki en önemli sahnelerden biri mut-

21) Sinemasal arzu sahnesindeki özne konumunun, filmin dışındaki yönetmenin biyolojik cinsiyetiyle uyumlu olması şart değildir. Silverman, libidinal erillik ya da dişillik, yönetmenin biyolojik cinsiyetiyle ilişki kurarak okumamızı salık verir, çünkü bu konumların farklı toplumsal ve siyasal anlamları vardır. Silverman'ın ileri sürdüğü bir başka önemli nokta, fantazmatik içine yeni materyaller katabilmesi ve değişikliğe tabi olmasıdır. Dolayısıyla, eseri yaratan kişiye ait belirli bir arzunun nasıl temsil edildiğine bakmak faydalı olabilir.

fakta geçmektedir. Söz konusu sahnede Anni ve arkadaşı Annemarie'nin birbirlerini kadın olarak tanımaları gösterilir (bu sahneye ileride tekrar döneceğim). Mutfak, toplumsal cinsiyet rolleriyle yüzleşilen önemli bir etkileşim mekânı, radikal bir bilinçlenme alanı olmasına rağmen "yaratıcı yönetmen fantezisinin düğüm noktası" işlevini görmekten uzaktır. Bunun sebebi, *Öznel Faktör*'ün duygu ya da fanteziye yer vermemesidir. Film, geleneksel sinema kalıpları açısından bakıldığında baştan çıkarma ve hazza karşı fazlasıyla anlaşılabilir olabilecek bir direniş sergiler, ancak bu, seyirciyi yabancılaştırma riskini de beraberinde getirir. Örneğin, Förster (1982) filmin fantezi ve duygularla ne kadar katı ve ihtiyatlı biçimde başa çıktığını görmüş ve her ne kadar bunu Almanya'daki fantezi ve duygu manipülasyonlarının tüyler ürpertici tarihi ışığında okuyarak haklılığını ortaya koysa da rahatsızlık duymuştur. Bana göre, direniş, bu kitabı yazarken üzerinde en çok kafa yordüğüm meselelerden birini özellikle öne çıkarmaktadır; o da feminist yönetmenlerin fantazmatik ödipal yapılarını yok ederken karşılaştıkları zorluklardır. Yine de, söz konusu Freudcu anlatıların bu kadar katı bir tutumla safdışı bırakılmasının aksine, bu anlatıların gücünün onaylanmasıyla sonuçlanıp çelişki yarattığı fikrindeyim.

Aslına bakarsanız, böyle bir inkârı belirtisel olarak okumamız da mümkündür. *Öznel Faktör*'de politikaya yapılan psiko-duygusal yatırımda fantazmatik bir senaryo bulabiliriz. Bu yatırım iki yolla gerçekleşir: Olumlu olarak kadınların siyasal mücadelelerine hassettikleri tutkuda; olumsuz olaraksa sol hareketin kendi kişisel ve cinsel ilişkilerinin üzerinde uyguladığı süper-ego işlevinde. Ben burada, *Öznel Faktör*'deki yaratıcı yönetmen arzusunun yer aldığı düğüm noktasının özel olan ile siyasal olan, öznel deneyim ile tarihsel deneyim, anlatı ile söylem arasındaki boşluğa yerleştirilebileceğini ileri sürmek istiyorum. Bu düğüm noktalarında fantazmatik var olduğunu görebiliyorum, hem de gayet yoğun bir şekilde.

Sine-yapısalcılığın ve postyapısalcılığın *Öznel Faktör* filmindeki dişil yönetmenlik meselesine yaptığı katkıyı değerlendirmek gerekirse, hem sözceleme hem de arzu kategorilerinin sorunu aydınlatmakta faydalı olduğunu söyleyebilirim. Silverman'ın metnin içinde ve dışında olmak üzere çifte yaratıcı yönetmen 'sesi' modeli, arzu ve özdeşleşme sorununa açıklık getirmektedir. Ne var ki bu model de

Freudcu düzeni onaylamakta ve sonuç olarak bu düzeni aşmaya çabalayan feminist çabaları göstermekte yetersiz kalmaktadır. Ayrıca *Öznel Faktör* filminin okumasında faydaları da bir yere kadardır. Şimdi, anlatıcı (hikâyeyi anlatan özne) ile odak kişi (gören, konuşan ve eyleyen özne) arasında ortaya koyduğu ayrım hem film metninin 'içindeki' hem de 'dışındaki' yaratıcı yönetmeni çözümlemeye aydınlatıcı olabilir umuduyla, sinemasal anlatıbilime döneceğim.²²

SİNEMASAL ANLATI

Ampirik ve bilişsel ağırlıklı film teorileri de, genellikle yeri bir anlatıcı mefhumuyla değiştirilen yaratıcı yönetmen nosyonunu reddeder. Film anlatıbilimcileri arasında yapısalcılığa en yakın duran Nick Browne (1976), filmsel anlatıyı, anlatıcı, karakter ile seyirci arasındaki ilişkileri yapılandıran bir süreç olarak ele alır. Browne, Oudart'ın dikiş teorisi gibi yapısalcı yaklaşımları, filmin anlamını anlatıcının yaratıcı failliği pahasına son kertede seyirciye bırakması açısından özellikle eleştirmektedir.

Edward Branigan (1984) daha da ileri giderek, yaratıcı yönetmenin anlatının bir altkodundan, seyirci gözünde bir varsayımdan başka bir şey olmadığını söyler. Yaratıcı yönetmenin yerine geçecek bir anlatıcı fikrini ileri sürer; bu bir kişi değildir, rol ya da işlev veya daha ziyade "sembolik bir eylem – anlatı eylemi"dir (40). Bu eylem metnin çerçeveleriyle sınırlanamaz ve örtülü olduğu varsayılır. Branigan burada, Browne'ın gizlenmiş anlatıcı kavramına çok yakın bir tavır benimser.²³ Buradaki 'gizlenmiş' terimi, postyapısalcı film teorisindeki maskelenmiş sözceleme sürecine denktir.

22) Hoogland (1994) gayet açık bir şekilde, anlatıbilim ile Silverman'ın psikanalitik şeması arasında bir bağ kurar. Silverman'ın metnin 'içindeki' ve 'dışındaki' yönetmen modelini, edebiyatta kadın yazarlarla, Elizabeth Bowen'ın kitapları ekseninde ilişkilendirerek tartışmıştır. Her ne kadar kullandığı psikanaliz ve anlatıbilim gibi farklı söylemleri sorunsallaştırmaya da Hoogland, analizlerinde muhtemel bir kesişme olduğuna dair ikna edici bir açıklama getirmiştir.

23) Şaşırtıcıdır ki Branigan, Browne'ı anlatıya 'rasyonalist' bir yaklaşım sergilediği için eleştirmektedir (169). Psikanaliz gibi 'rasyonalist' teorileri soyut ve metafizik olmakla itham ederken Browne, kendi yaklaşımının daha 'ampirik', yani daha az varsayımsal olduğunu savunur. Ben Branigan'ın bu terimleri kullanım biçimini biraz anlaşılmaz buluyorum. Barthes, Heath ve Metz gibi yapısalcıların yanı sıra dilbilimci Noah Chomsky'yi 'rasyonalist' sayarken, Benveniste ve Wittgenstein'i 'ampirik' sınıfına sokmaktadır (171). Branigan'ın bu teorik sistemler karşısında nasıl bir noktada durduyuysa belirgin değildir.

Branigan'ın iddiasının önemli bir çıkarımı, 'anlatıcı' terimindeki insanbiçimciliğidir. Branigan, yaratıcı yönetmenin şüpheli hale gelmesiyle, anlatıcının daha nötr ve kabul edilebilir bir mefhum olduğunu belirtir. Yine de bana öyle geliyor ki, zaten daha önce 'yazarın ölümü'yle yok olan yönetmen faillığının büyük bir kısmı, bu sefer de anlatıcı mefhumuyla birlikte bir kez daha elden kayıp gitmektedir. David Bordwell'in (1985) anlatıcı mefhumunun filmsel anlatı teorilerinin merkezine yerleştirilmesine yaptığı uyarıyı da bu şekilde yorumluyorum. Bordwell'in insanbiçimci yanılısamaya muhalefet etmesinin başka teorik sonuçları da vardır: Sinemayı bir iletişim sistemi olarak gören anlayışın sorgulanmasına neden olmaktadır, mesele. Anlatı süreci bir seyirciye ihtiyaç duyar, ama anlatıcı şart değildir. Bir anlatıcı olduğunu varsaymak yerine Bordwell, çoğu bilişbilimci gibi anlatı sürecinin genel düzenlenişine odaklanmayı tercih eder. Ona göre, anlatıyı yaratan anlatıcı değildir, aksine bu durumun tam tersi söz konusudur.

Sinema anlatıbilimi üzerine çalışan Fransız François Jost (1992), şahsiliğinden arındırılan bu anlatıcı mefhumuyla ilgili çok önemli bir belirsizliğin altını çizmektedir: Bir taraftan anlatıcı metnin salt mantığına indirgenirken, diğer taraftan seyirciyle arasında bir iletişim bağı kurulmuştur. Muhtemel bir insanbiçimciliği dışarıda bırakırken, insan sadece tümüyle makinistik bir sisteme yönelebilir. Jost'a göre, insanbiçimcilik yalnızca film teorisine özgü değildir, Batı metafiziğinin bir uzvu ve parçasıdır, bu yüzden de kaçınılmazdır. Genette'in anlatıbilimini takip eden Jost, sinemasal yaratıcının karakterlerle ilgili hikâyeler anlatan bir anlatıcı türettiği, daha sonra da bu karakterlerin hikâyeler anlattıkları birkaç düzeyden oluşan bir filmsel anlatı olduğunu varsayar (32). Branigan da (1992) 'anlatıcı' teriminin özünde var olan insanbiçimcilikten kurtulmanın pek mümkün olmadığını düşünmektedir (109). İnsanbiçimciliğin sahip olduğu gücün psikolojik işlevinden geldiğini

"Klasik ile modern arasına kalın bir çizgi çekmekten kaçınma çabası"nda bulunduğu iddiası, hem havada kalır hem de ikna edici değildir (175), çünkü 'rasyonalist' ve 'ampirik' gibi terimlerle, 'klasik' ve 'modern' gibi sıfatlar arasında nasıl bir ilişki kurulduğu açık değildir. Bana kalırsa, Branigan'ın *Point of View in the Cinema*'sının altında, gizli ve henüz çözüme ulaşmamış bir polemik yatar: Kitap boyunca kullandığı terimleri yapısalcılara borçluymuş gibi görürse de, Branigan'ın kullandığı ton, genelde yapısalcılığı küçümsemektedir. Dolayısıyla, film anlatıbilimiyle ilgili diğer kitabında (1992) teorik konumunu açık bir şekilde dilbilim ve bilişbilime kaydırması şaşırtıcı değildir.

ileri sürer: “Belki de bu metaforlar, insan egosunun dünyanın yerine geçtiğinin bir kanıtıdır...” (110).

Sinemada yaratıcı faillik ve öznellik üzerine analiz yapmayı mümkün kılan eleştirel kategorileri belirleme amacıyla olduğumdan, Bordwell’in şahsiliikten arındırılmış ve somut bir anlam taşımayan anlatı tanımını özellikle faydalı bulmadığımı belirtmeliyim. Hesap verebilirlik ve toplumsal cinsiyet odaklı temsillerle ilgili meselelere yer vermek istiyorsam, postyapısalcılığın hikâye formuyla söylemini maskeleyen sinemaya dair yaptığı uyarıyı dikkate almam şarttır. Yaratıcı yönetmen tanımayan ve bir hiçlikten ortaya çıkmış gibi duran, ideolojisinin nötr hale getirilmesine ve tarihinin gizlenmesine meydan veren bir sinema söz konusudur burada (Caughey, 1981: 202).

Sinema anlatısının çoğu zaman gizlenmiş olmasından dolayı, film incelemeleri, bu aracın, yani sinemanın karmaşık hikâye anlatma yollarını incelemek durumundadır. Şimdi Branigan’ın (1992) birçok farklı düzlem belirlediği ve buna bağlı olarak farklı tipte ve işleve sahip yaratıcı yönetmenler, anlatıcılar ya da anlatıcı yerine geçen karakterler tespit ettiği filmsel anlatı modelini ele almak istiyorum. Branigan, bir filmin çoğu anlatısal işlevini, hiyerarşik olarak organize edilmiş sekiz anlatı düzeyinden oluşturduğu bir model vasıtasıyla açıklamaktadır (111-112, ayrıca bkz. 87). Bu anlatı düzeylerini Helke Sander’in *Öznel Faktör* filmiyle ilişkilendirerek inceleyeceğim.²⁴

24) Branigan’daki anlatının hiyerarşik topolojisini kısaca özetlemem gerekirse:

- 1) Tarihsel yaratıcı/yönetmen: Biyografik bir kişidir, kültürel bilgi önemlidir.
- 2) Örtük yaratıcı/yönetmen: Film anlatısının seçimi ve düzenlenmesi, referans çerçevesi metnin bütünüdür.
- 3) Kurmaca-dışı anlatıcı: Genellikle yönetmenin kendisi, iliştilmiş bir kurmaca dahilinde ya da bu kurmaca hakkında açıklama getirir ve görsel olarak var olur.
- 4) Öyküsel olmayan anlatıcı: Hikâyede kurmaca dışı filmsel öğeler vardır; müzik, yazılar gibi.
- 5) Öyküsel anlatıcı: dilek şart kipinin sinemadaki karşılığıdır, yani seyirci olaya karışmadan izlemektedir. ‘Eğer orada olsaydım... görürdüm... ve duyardım...’ Referans çerçevesi kurmaca hikâye dünyasıdır.
- 6) Odaklanmamış anlatı: Karakter fail olarak nitelendirilir; onu ayırt eden eylemleridir.
- 7) Dışsal odaklanma: Yansıtma; karakter görerek ve duyarak deneyimler; yarı öz-neldir.
- 8) İçsel odaklanma: Karakterin deneyimleri; özel ve öz-neldir.
 - a) yüzey: algı, örneğin bakış açısı çekimleri.
 - b) derinlik: rüyalar, halüsinasyonlar, anılar.

Tarihsel yaratıcı yönetmen (1) derken, biyografik olarak kişi kastedilmektedir, söz konusu olan, toplumsal ve kültürel bağlamda işlevi olan yönetmenin kamusal şahsiyetidir. Helke Sander'i bu açıdan incelemek için onun yönetmen olduğunu, Batı Almanya'nın önde gelen sosyalist feministleri arasında yer aldığını, feminist sinema dergisi *Frauen und Film*'in kurucuları arasında bulunduğunu ve bir yazar olduğunu bilmemiz gerekir. *Örtük yaratıcı yönetmen*²⁵ (2) Branigan'a göre insanbiçimci bir terimdir ve burada Metz'in izinden giderek, anlatının temelinde "dağınık, ancak belli başlı bir dizi işlem" in yer aldığını belirtir (94). Burada akla, sinemadaki seçme, düzenleme, süre ayarlama, ayıklama ve vurgulama gibi montaj işlemleri, ya da çerçeveleme, aç ve hareket gibi kamera kullanımları gelebilir. *Özel Faktör*'de kurmaca ile belgeselin yan yana sunulduğu entelektüel montaj buna iyi bir örnektir.

Branigan, Metz'in dilbilimci ilkelerini benimsemese de, modelinde 'yaratıcı'yı dayanak olarak görmez. Bu konuya daha önce yer verdiğimden, burada dilbilimle ilişkili herhangi bir çağrışıma yol açmaması ya da *auteur* teorisini akla getirmemesi için 'yaratıcı' (*author*) terimini bırakıp 'yönetmen' (*director*) kelimesine geçmek istiyorum. Örtük yönetmenin işleviyle aynı zamanda, montaj ve kamera üslubu gibi sinemaya özgü işlemlere de gönderme yapılmaktadır. Bundan dolayı burada, '*tarihsel yönetmen*' yerine '*örtük yönetmen*'den bahsedeceğim.

Kurmaca-dışı anlatıcı (3) örtük yönetmenin aksine, filmde görülebilir ya da duyulabilir, ancak kurmaca dünyanın bir parçası değildir. *Özel Faktör*'de Sander'in dışsesi, kurmaca-dışı anlatıcının bir ifadesidir. Filmde görsel olarak yer almasıyla ilgili durum biraz daha belirsizdir, çünkü bu görsellik sadece önceden bilgi sahibi olan seyirci açısından yönetmene biyografik bir göndermede bulunurken, diğer seyircilerin gözünde kurmaca dünyanın bir parçasıdır. Sander'in anlatı düzeyinde yarattığı belirsizlik, Silverman'ın bu tip yazar özdeşleşmesi görüntülerinde kaçınılmaz olduğunu ileri sürdüğü bilgi çarpıklığının başlama göstergesi olarak okunabilir.

Kurmaca-dışı anlatıcı daha az şahsileştirildiğinde, *öyküsel-olmayan anlatıcı* (4) olarak çözümlenebilir. Bu anlatıcı, örneğin bir isim vasıtasıyla bilgi sunarak seyirciyi hikâye dünyasına yönlendirmekte-

25) 'Örtük yaratıcı' (*implied author*) terimini ilkin edebi alanda Wayne Booth kullanmıştır (1961).

dir. Dolayısıyla, öyküsel-olmayan anlatıcı, kurmaca dünyanın dışına dair bir şeyi sunarken, örtük yönetmen ya da öyküsel anlatıcı (bkz. aşağıdaki paragrafa) hikâyenin içinde meydana gelecek bir şeyi gösterecektir. Sander'in filminde öyküsel-olmayan anlatıcı, yazılı kelimeler halinde belirir: Filmin sonundaki akan yazıların başında, "Yanlışın içinde hiçbir hakikat yoktur", bitimindeyse, "Hakikatin içinde birçok yanlış vardır" diye yazmaktadır. Bu kelimeler sosyalist ya da feminist hakikatlere olduğu kadar tarihyazımına da aforizmadan müteşekkil bir yorum getirmektedir.

Öyküsel anlatıcı (5) örtük, daha doğrusu görünmezdir ve buna rağmen hikâye dünyasında yer alır. Branigan bu anlatı düzeyini "dilek şart kipinin sinemadaki karşılığı" olarak tanımlar: Eger seyreden biri olsaydı, filmsel görüntüde gösterileni hem görmüş hem de duymuş olurdu (95). Örtük yönetmen ile örtük öyküsel anlatıcı arasındaki fark, referans çerçevesidir: İlkinde referans çerçevesi filmin bütününü kapsarken, ikincisinde kurmaca hikâyeyi kapsar. Bu da belirli bir sahnenin farklı anlatı düzeylerinde eşzamanlı olarak işleyebileceğini gösterir.

Öznel Faktör'de kurmaca sahnelerdeki kamera kullanımı öyküsel anlatıcının net bir göstergesidir. McCormick'in belirttiği üzere, "Sander'in filmindeki kamera (başında Martin Schäfer vardı) sanki kendine ait bir hayata sahip olmuş, başlı başına bir karaktere dönüşmüş gibiydi" (1991: 222). Bu tarz bir öyküsel anlatı seyirciyi filmin içine çeker; üstelik tam da bu dikkati kendine çekme eylemindeki kamera hareketi, seyircinin kameranın ardında bağımsız bir öznellik olduğunun farkına varmasını sağlar. Diğer bir deyişle, örtük anlatıyı gayet anlaşılır kılar. Kuşkusuz bu, Brechtyen eşzamanlı ayartma ve uzaklaştırma tekniklerine tipik bir örnektir.

Buraya kadar her şey yolundadır. Ancak anlatıcının farklı işlevler üstlenmesi, yaratıcı öznenin filme geçmesi için kullanılan tek filmsel anlatı tekniği değildir. Silverman'ın ileri sürdüğü gibi, 'metnin içindeki yaratıcı' karakterlerde de bulunabilir. Sinemasal karakterlerin düzeyi, odaklanmadaki anlatı terimleriyle açıklanabilir. Gerard Genette'in (1980) edebiyat teorilerine dahil ettiği odaklama, film incelemelerinde görece daha yeni bir terimdir. Branigan'a göre, odaklanma terimi sinemada karakterin bilincini kelimeler yerine görüntü kareleriyle temsil etme çabasını ifade eder (106). Branigan açısından odaklanmanın yalnızca karakterlerle ilişkili ol-

duğunu da belirtmekte fayda vardır. Bunun sebebi de, diğer (edebi alandaki) anlatıbilimciler olayları odaklayanın anlatıcı olduğunu varsayarlarken, Branigan'ın anlatı ile odaklanma arasında açık bir ayrımı korumak istemesidir.

Dolayısıyla, Branigan'ın oluşturduğu modelde yer alan diğer dört düzlem, karakterlerle ilgilidir. *Odaklanmamış anlatı*'yı (6) karakter tasvirindeki 'birincil' eylem düzlemi olarak adlandırmaktadır. Bu sınırlı bağlam içinde, karakter eylemler ve olaylarla belirlenen bir faildir (100-101). *Öznel Faktör*'de yaratıcı yönetmenin anlatısı öne çıkarken, karakter tasvirleri açısından anlatı genelde *odaklanmamıştır*. Bu durumun kendi içinde feminist bir yorum olduğunu düşünüyorum, çünkü Anni'yi şekillendiren (erkekler tarafından yapılan) eylemler ve (tarihsel) olaylar, onun geliştirdiği feminist bilinci anlamlandırmak üzere filmde yer almaktadır. Özellikle Anni'nin suskunluğu ve pasifliğinin eylem ve olaylarda söz sahibi olmaktan ziyade, bu eylem ve olaylara tabi olduğu, filmin ilk bölümünde açıkça görülmektedir. Kendini giderek daha özgür kılmayı başardıkça anlatı da daha odaklanmış hale gelir.

Odaklanma, çerçeveleme ve kamera hareketlerine bağlı olarak içsel ya da dışsal olabilir. *Dışsal odaklanmada* (7), kamera tekniği ve montaj fiziksel olarak karakterin dışındadır, ama o karaktere ait bir odaklanma söz konusudur; dolayısıyla, dışsal odaklanma 'yarı-özel'dir.²⁶ Bu durumun karakteri anlatının merkezine konumlandırmakta büyük bir etkisi vardır. *Öznel Faktör*'deki dışsal odaklanma çoğunlukla Anni'ye aittir. Örneğin bir sahnede, Springer şirket topluluğuna karşı yürütülecek kampanya hakkında tartışıp planlar yapan bir grup sosyalist öğrenciyi görürüz. Kamera öğrencilerden ayrılıp geri giderek sol köşede oturup sabırsızlık içinde konuşma sırasının kendine gelmesini bekleyen Anni'yi gösterir. Kamera hareketi vasıtasıyla iletilen anlatısal yorum, kadın olarak görüşlerinin nasıl dışlandığını gözler önüne serer.

İçsel odaklanma (8) "daha özel ve öznel"dir (103). Bu odaklanma 'yüzey'de, örneğin (genellikle bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla ele alacağım bakış-açısı-çekimiyle iletilen) algı ve izlenimler yoluyla yer alabilir. Ayrıca, bir karakterin daha derin düşüncelerini rüyalar, ar-

26) Burada 'özel' tabiri, 'öznellik'in sıfat halinden ziyade 'nesnel' karşısı olarak kullanılmıştır. Bununla beraber, sözlük anlamı, karaktere daha fazla öznellik veren anlatısal bir süreç odaklanmasına gönderme yapmaktadır.

zular, fanteziler ya da anılar sayesinde görünür kılabilir. Bu, sinemada en öznel temsil biçimidir ve Branigan'a göre, seyirciyi karakterle özdeşleşmeye çağırmaktadır. Branigan'ın modelindeki son anlatı kategorisi olan iç derinlik odaklanması *Öznel Faktör*'de hiç yer almaz. Bunun sebebi de, daha önce değindiğim üzere, filmin arzu ve fanteziye ilişkin meseleleri ele almaktaki isteksizliğidir. Yine de genel olarak filmin dönüm noktası olarak kabul edilen vurucu bir sahnede iç yüzey odaklanması vuku bulur (Förster, 1982: 15-16; McCormick, 1991: 209-211). Söz konusu sahnede Anni, Springer karşıtı kampanyada kadınların temsili hakkında el ilanları asmayı önerir. Öğrenciler Anni'nin önerisini dikkate almayarak ona mutfağa gitmesini, orada kendi gibi bu tip konularla ilgili olan Annemarie'yi bulabileceğini söylerler.

Anni bir an için cam kapının önünde durarak mutfağa bakar. Kamera bir dizi iç odaklanma çekimiyle, önce mutfak masasında Che Guevara posterinin altında oturmakta olan Annemarie'ye bakan Anni'yi, daha sonra da mutfak kapısının ardındaki Anni'ye bakan Annemarie'yi gösterir. Ardından kamera, yakın plan çekimle Anni'nin yüzüne geçer. Filmin üçte birini izlemiş olmamıza karşın, Anni'yi ilk defa önden yakın plan çekimle görürüz. Bu çekimi Anni'ye bakmakta olan Annemarie'nin yakın plan çekimi izler. Anni kapıyı açar ve bir başka iç yüzey odaklanma çekimiyle kamera, sanki Anni'nin olup bitene bir anlam vermek istediğini gösterircesine bütün mutfağı yavaş bir hareketle bir ucundan öbür ucuna tatar. Sonraki yakın plan çekimde iki kadının sessizce birbirlerine baktıklarını görürüz, birden yüzlerinde bir gülümseme belirmeye başlar. Kadınlar oturup konuşurken, kamera pencereden dışarı çıkıp yükselerek apartmanlardaki mutfak pencerelerini dolaşır. Bu sırada Anni'nin, "Belki aptal değilizdir, belki sadece farklıyızdır. Belki başka mutfaklarda bize benzer durumda olan birçok insan vardır. Belki de güçlüyüzdür," diyen sesini duyarız. Bir kesmeyle yeniden mutfağa dönen kamera, iki kadının etraflarını saran kitaplar, siyasal içerikli posterler ve yemekler, ocaklar, buzdolapları arasında oturdukları masayı nasıl bir siyasal eylem platformu haline getirdiklerini gösterir. Silverman'ın da değindiği gibi, sahneden çıkarılacak 'hisse' şudur: Sosyalist öğrenciler ev içi alanı ve kişisel ilişkileri kapsayan sorunları politikalarına dahil etmeyi reddederlerken, kadınlar "siyasal araştırmanın ev içi emeğiyle bir arada ra-

hatça yürüdüğünü, hatta onun zaruri bir uzantısı olduğu”nu göstermektedir (1983a: 21-22).

Dolayısıyla, *Öznel Faktör*’deki iç odaklanma, doğrudan feminist bilincin doğuşu ve kadınlar arası dayanışmanın oluşumuna dair bir temsille ilişkilidir. Odaklanmanın anlatı kodu, kadın karakterlerin feminist öznellik elde etmeleriyle eşzamanlıdır ve bu yüzden, gayet belirgin bir şekilde kadınlara daha yüksek bir farkındalık seviyesi vermek üzere bir araç olarak kullanılmıştır. Bu tekniğe filmde bu kadar az başvurulmuş olması da sahneyi daha fazla anlam çıkarmaya gebe bırakır.

Bence Branigan’ın filmsel anlatı çerçevesi, yaratıcının öznelliğini yönetmenlikte farklı derecelere ayıran bir dizi anlatı formu sunmakta ve bu yolla, filmin ‘dışındaki yaratıcı yönetmen’ ile ‘içindeki yaratıcı yönetmen’in karmaşık ve çoğu zaman belirsiz temsillerini açığa vurup, aralarındaki karşılıklı ilişkiyi göstermektedir. Ben sinema yönetmenliğinin temsilindeki karmaşıklığın, hareketli görsel imgenin belirsizlik yaratan durumundan kaynaklandığı fikrindeyim. Bu görüntüdeki montaj, kamera üslubu, belirli bir yöne çevrili görünüm-ler, başlık ve odaklanma gibi birçok sinema tekniğini, yaratıcı yönetmene ya da sözcelelemeye ait birer işaret olarak görmek mümkündür. Odaklanma, Branigan’ın anladığı üzere karakter deneyimi bağlamında ele alındığında, ilk bakışta yaratıcı yönetmenin özneliğiyle değil de daha ziyade karakterin özneliğiyle ilgiliymiş gibi görünebilir. Yine de, *Öznel Faktör*’deki odaklanma üzerine yaptığım kısa çözümlemeden, bu sürecin arzusunun bir filme geçmesini sağlayan başlıca sinemasal kod olduğu, dolayısıyla bu kodun Silverman’ın libidinal tutarlılık üzerine geliştirdiği psikanalitik nosyonla doğrudan ilişkilendirilebileceği ortaya çıkmaktadır.

O halde, postyapısalcı sözceleme nosyonu ve bilişsel anlatı modeli birbirlerini mutlak surette dışlamaktan öte, tamamlayıcı ve geliştirici bir etkileşim içinde yer almaktadır. Silverman’ın yeniden sözceleme ve arzu ekseninde yoğunlaştığı sinemasal yaratıcılığa dair postyapısalcı sorunun, dişil yönetmenlik meselesinin ciddi bir şekilde ele alınabilmesi için *a priori* olarak sorulması gerektiği kanatındeyim. Oysa, gördüğümüz üzere, Silverman’ın libidinal tutarlılık modeli *Öznel Faktör* gibi bir feminist filmdeki sinema yönetmenliğiyle aradaki özgül bağlantıya bir atıfta bulunmamaktadır. Bundan ötürü, Silverman’ın yaklaşımını, hemen ardından bilişsel anlatı mo-

deliyle tamamladım. Ne var ki, Branigan'ın sinemasal anlatı modeli kendi içinde herhangi bir ideolojik sorguyu ele almak için fazlasıyla kısıtlı ve teknik kalmaktadır. Yine de, sinemadaki maskeli sözceleme mefhumunun, postyapısalcı film teorisinde merkezi bir öneme sahip olan yaratıcı yönetmenin failliği meselesini pek göz önünde bulundurmadığını düşünecek olursak, Branigan'ın oluşturduğu sinemasal anlatı kategorilerinin sözcelemenin ve arzunun ya da metnin 'dışındaki yaratıcı' ile 'içindeki yaratıcı'nın filme ne yollarla geçtiğini sistematik bir şekilde anlayabilmemizde yardımcı olabileceğini görebiliriz. Dolayısıyla, Branigan'ın anlatıbilim modeli, sözceleme ve arzuya dair postyapısalcı nosyonların daha sinemaya özgü bir bakışla çözümlenmesi açısından oldukça faydalıdır.

SONUÇ

Bu bölümde dişil, feminist yönetmeni mercek altına almamız için çok güçlü siyasal ve teorik sebepler bulunduğunu ileri sürdüm. Her ne kadar film teorilerindeki (*auteur* teorisinde 'deha olarak sanatçı' ve postyapısalcılıkta 'öznenin ölümü' gibi) örtük anti-feminist önermeler karşısında taviz vermeyen duruşumu muhafaza etsem de, yönetmeni kendi filmlerinde yer alan cinsel temsillere dair hesap verebilir varsayarak, *auteur* ekolünün görüşünü benimsemiş; yönetmenliği öznellik ekseninde kavramaya çalışarak da, postyapısalcı film teorisinin fikirlerinden faydalanmış oldum.

Göstergebilim ve psikanalizin film teorisinde kullanılmaya başlanmasıyla, ilgi sinemasal yaratıcıdan film metnine ve seyirciye kaymıştır. Sinemasal yaratıcılığı, söylem ve sözceleme gibi göstergebilimsel ya da arzu ve fantazmatik gibi psikanalitik terimler çerçevesinde yeniden ele alma çabaları, her seferinde benim dişil yaratıcı bir yönetmen sesi arayışındaki kadar başarılı bir şekilde sonuçlanmamıştır. Bundan dolayı, yönetmenin kendi filmlerindeki tezahürlerini daha sistematik bir şekilde çözümleyebilmek için, filmsel anlatıya dair bilişsel bir modeli de göz önünde bulundurmak şart gibidir.

Ayrıca burada, *Öznel Faktör*'deki dişil yönetmenlik çözümlememde birbiriyle bağlantılı üç dişil öznellik düzlemini dikkate aldım: faillik, arzu ve retorik. Helke Sander'in filminde yaratıcı yönetmen failliği ve feminist politikalar, arzu ve fantezi temsillerini feda etmek pahasına vurgulanmıştır. *Öznel Faktör*'de karakter odaklan-

masına çok az yer verilmesi, Sander'in yaratıcı yönetmen failliğini canlandırarak yönetmen ya da anlatıcı olarak filminde yer almasıyla tam bir tezat oluşturur: Hem kendi eseri hakkında yazan ve konuşma yapan entelektüel bir kadın olarak filmin dışındaki tarihsel yönetmen, hem entelektüel montajdan sorumlu olan örtük yönetmen, hem filmin içinde kurmaca-dışı görünen anlatıcı, hem jenerikte yazılı bir şekilde yorumlarını ileten öyküsel-olmayan anlatıcı, hem de belirgin kamera üslûbuyla öyküsel anlatıcıdır. Sander çifte görev üstlenerek kendi sinema yönetmenliğini bir yandan tesis ederken, diğer yandan sorgulamaktadır. Filmin yönetmen, film metni ile seyirci arasındaki ilişkiyi yapılandırma biçimi, yönetmenin toplumsal cinsiyeti ile temsil -daha doğrusu, dişil öznelğin temsili- arasındaki anlamlı ilişkiyi ortaya koymaktadır.

3
SESSİZ ŞİDDET:
BAKIŞ AÇISI ÜZERİNE

*“Hep sınıamış, suçlamışsın ya beni,
O ölümün teciline denk izni,
Hak edebileceğimi söyleyen bakış için
Seve seve verirdim canımı.”*
(Emily Dickinson)²⁷

GİRİŞ

Üzerinde siyah elbise olan beyaz bir kadın, kameraya arkası dönük halde uçsuz bucaksız çorak bir araziye bakmaktadır. Derken, yavaş yavaş konuşan tekdüze bir dişil dışses duyarız:

27) Emily Dickinson, *The Complete Poems*, 1991, s. 648, No: 1559 [Türkçesi: Yusuf Eradam].

Babamın gözünde hayatım boyunca bir hiçtim. Her akşam günbatımında, koyun eti, patates ya da balkabağının ardında yüzlerimiz birbirine dönük otururduk. Sessizlik içinde birbirimizle yüzleşmiş olmalıyız. Konuşmuş olmamız mümkün mü? Hayır.

Kadın büyük sarkaçlı bir saati kurar, ardından usulca babasının akşam yemeğini koyar. Dışses, “Dışarıda hiç düşman bulmadığım için kendimden bir düşman yarattım,” derken, kadın pencereden dışarıya, kurak, toz toprak içindeki açıklığa bakar. Yaklaşmakta olan bir fırtınayı andıran ses giderek yükselir, kadın iki eliyle başını kavrır. Ertesi sabah, yine sessizlik içinde babasının kahvaltısını hazırlar. Baba kız verandada yan yana oturmuş, sessizlik içinde uzaklara bakarlarken *Dust*’ın açılış jeneriği dönmeye başlar. Marion Hänsel’in filmi ‘babalarım’ ithafıyla başlar.

Ben bu bölümde sinema karakterlerinde mukim dişil öznellik temsillerini ele alacağım. Hänsel’in inceleyeceğim iki filmi *Dust* (1983) ve *Les Noces Barbares* (Barbar Dügünler, İngilizce adı *Cruel Embrace*, 1987), hiçbir şekilde Helke Sander’in filmlerinde olduğu gibi projektörü yönetmene çevirmez. *Dust*’taki ‘babalarım’ ithafı tarihsel yönetmene doğrudan yapılmış tek atıftır. Hänsel’in yaratıcı yönetmen failliği, zekice tasarlanmış çerçeveler, kamera hareketleri ve anlaşılması güç anlatılarıyla bilinen sinemasal üslubu yoluyla kendini belli eden örtük yönetimde bulunabilir. Ben yaratıcı yönetmen failliğini, yönetmen, karakter ile seyirci arasındaki ilişkiyi yapılandıran belirli bir film retoriği oluşturan feminist bilincin alanı olarak görüyorum. Yine de dişil öznelliği arzu ve fantezi (2. Bölüm’de oluşturulan şemanın ikinci düzlemi) bakımından da incelemek istiyorum. Önceki bölüm, bakış açısının analize tabi tutulmasıyla arzu ve fantezi meselelerinin anlaşılabilirliğini ortaya koyduğundan, bu filmlerdeki dişil öznellik mevzu-sunu bakış açısını (*point of view*) çözümleyerek ele alacağım.

Dust ve *Barbar Dügünler*, sevilmemiş ve bundan dolayı kendilerini sevmeyi beceremeyen, ezilmiş ve aşağılanmış kadınların trajik hikâyelerini anlatır; erkekçil bir toplumda dişil öznelliğin imkânsızlığını sergileyen trajik hikâyelerdir bunlar. İlerideki sayfalarda filmlerin seyircinin deneyimi açısından etkisini etraflıca inceleyeceğim, ama ondan önce hem *Dust* hem de *Barbar Dügünler*’deki acı çeken kadın karakterlerin temsiline yer vermek istiyorum.

KIRILAN PENCERELER

Belçikalı/Fransız yönetmen Marion Hänsel, *Dust*'ın senaryosunu J.M. Coetzee'nin *In the Heart of the Country* başlıklı romanından yola çıkarak kaleme almıştır. Hikâye, Güney Afrika'da 20. yüzyılın ilk yarısında, yaşlı babası ve siyah hizmetçileriyle birlikte ücra bir çiftlikte yaşayan orta yaşlı beyaz bir kadının üzerine kuruludur. Film, Toni Morrison'ın Amerikan edebiyatı üzerine kaleme aldığı incelikli makalelerden birinde, “neredeyse tamamıyla unutulmuş bir konu: beyaz bir kadının bütünlük mücadelesinde iktidar, ırk ve cinselliğin birbirine bağımlı olarak yer alması” şeklinde yaptığı tanımı irdeler (1992: 20). Böylesine kapalı bir hikâyeyi anlatmanın zorlukları, film çok az diyalog ve müzik kullanılarak yavaş bir tempoda çekildiğinden seyirciye hem uçsuz bucaksız Afrika topraklarının, hem de karakterlerin hayatlarının boşluğu ve yalnızlığını hissettiren *Dust*'ın görsel üslubuyla yansıtılmıştır.

Hikâye, dul kalmış babasının, yani 'Baas'ın (*efendi/patron*) sevgisini kazanmayı arzulayan beyaz kadının, Magda'nın perspektifinden anlatılır. Ne yazık ki taş kalpli babanın kızı için hissedebildiği tek duygu, onu hor görmektir. Magda, evin içinde hiç ses etmeden babasının yemeğini pişirir, botlarını çıkarır, saçlarını keser, banyo yapması için suyu ısıtır, ancak kendini her şeyiyle ona adamasının karşılığında tek gördüğü, babasının yemek yerken ara sıra çıkardığı homurtu sesleridir. Babanın ağzından siyah hizmetçilere bağıra çağıra verdiği emirlerden başka bir söz çıkmaz. *Dust*, babasının Magda'ya karşı zalimce kayıtsız kalışının etkilerini, hüsrana uğradığını dışa vuran kısa fantazmatik hayaller vasıtasıyla belli eder. Magda'nın fantezilerine²⁸ cırcır böceği, Afrika flütü, kalp atışı ya da kum fırtınası gibi uhrevi ve tehditkâr seslerden meydana gelen bir karışım eşlik etmektedir. Bu sesler bütün fantezi sahnelerinde giderek yükselir, sahne sona erdiğindeyse aniden kesilir.

İlk kısa fantezi sahnesinde (filmin hayli başlarındadır), Magda, pencereden babasının yeni karısıyla birlikte at arabasının üzerinde eve gelişini izler. Babasıyla kadın uyurlarken Magda adamı “Baba!” diye bağırarak baltayla öldürür, bu hamleyle her taraflarına kan sıç-

28) Burada 'fantezi'yi psikanalitik değil, konuşma dilinde kullandığımız anlamda kullandım. Fantezi derken, Magda'nın gündüz düşleri, rüyaları, düşünceleri, görüleri ve halüsinasyonlarının olduğu sahneleri kast ediyorum.

rar. Bu filmdeki ilk fantezi sahnesi olduğundan, seyirci bu sahnenin fantazmatik olduğunu ancak sonraki çekimde, Magda'yı verandada babasıyla beraber otururken gördüğünde fark edebilir. Seyirci, fantazmatik sahnelere eşlik eden bu ses karışımının yalnızca belirli bir atmosfer yaratarak Magda'nın psikolojik durumunu yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda bir sanrı sahnesinin habercisi olduğunu 'öğrenecektir'. Fantezi sahnesinin ardından Magda, dışsesle bize "babanın ne de olsa o kadar kolay ölmediği"ni söyler.

Magda'nın kâbusvari fantezisi sanki olacakların önsezisiymişçesine, sonraki sahnede siyah hizmetçileri Henrik, eve bir at arabasıyla karısı Anna'yı getirir. Çok geçmeden beyaz Baas, genç siyah kadını iğfal eder ve bu olay Magda ile Henrik'te büyük bir yıkıma neden olur. Bir gece babasının yemeğini götürdükten sonra Magda, kendi görüntüsünü yansıtan karanlık bir pencerenin önünde durmaktadır. Bileklerini giderek daha sert bir biçimde cama sürterken dışsesi şu sözleri söyler:

Hayatımda yolun yarısına geldim, artık uyumamam gerek. Duyularım var, ama onları bilmiyorum. Bir evi mesken tutan bir bedeni mesken tutmuşum. Beni dünyaya açabilecek hiçbir hareketten haberim yok.

Sonra pencere kırılır. Evin dışından yavaş çekimle bir an camların Magda'nın yüzünü ve bileklerini kestiğini görürüz; tuz buz olan camla kan birbirine karışır. Birden sesler kesilir ve Magda'yı yine önceki kamera konumundan seyrederek; arkası bize dönük bir şekilde, kafasını camı yerli yerinde duran pencereye dayamıştır ve kollarını yavaşça vücudunun iki yanından aşağı sarkıtır.

Dust, bu tür fantezi sahneleri yoluyla izleyende, haşin ve izole dünyasında kısıлып kalmış kadın karakterin içinde bulunduğu duruma karşı derin bir sempati yaratır. Film, hem ırk hem de toplumsal cinsiyete dair iktidar karmaşalarının fiilen sergilendiği, kapalı bir beyaz patriyarka mikrokozmosunu temsil etmektedir. *Dust* bu iktidar ilişkilerini, beyaz kadının babasıyla ve siyah hizmetçilerle ilişkilerinden kaynaklanan fiziksel ve ruhsal acılarına odaklanarak irdeler. Üzerine bu kadar yoğun bir şekilde odaklanması, Magda'nın bir özne olarak, yani onların üzerinde (bastırılmış) arzuları ve edimleri olan biri şeklinde kurulmasına yardım eder. Bu

anlamda filmin temelinde bir çelişki yatmaktadır: Örtük yönetmen, anlatı araçları ve sinema aygıtları vasıtasıyla, hikâyenin tam da hem babası hem de hizmetçilerinden ötürü Magda'ya tanımadığı öznelliği inşa ediyordur. Dişil öznelliğin birbiriyle ilişkili düzlemlerine dair daha önce oluşturduğumuz şemayı göz önünde bulundurursak, *Dust*'ın feminist retoriği, dişil arzu ile dişil özneye hiçbir faillik hakkı tanımayan toplum arasındaki gerilime işaret etmektedir. Hatta, Magda'nın toplumsal faillik ve kendi kaderini belirleme mücadelesinde yenik düşmüş olmasından dolayı, kendini hüsrana uğramış arzular ve korku dolu fantezilerle dolu bir hayata kapadığını söylemek bile mümkündür. Şimdiki kısımda, filmin Magda'nın yaralanmış öznelliğini, titizlikle inşa ettiği bakış açısı vasıtasıyla nasıl temsil ettiğini çözümleyeceğim.

Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı

Daha önce belirttiğim üzere, *Dust* filmi Magda'nın perspektifinden anlatılmaktadır. Magda'nın bakış açısı ya da perspektifi üç düzeyde şekillenir: Hikâye dahilindeki optik bakış açısı (biz de Magda karakterinin gördüklerini görürüz); hikâye dahilindeki zihinsel bakış açısı (karakter-anlatıcı Magda'nın görüşünü öğreniriz) ve sinemasal söylem dahilinde Magda'ya dair metaforik bakış açısı (öyküsel anlatıcının görüşü). Bu üç düzey bir arada, hem Magda'ya ait hem de ona dair öznel bir bakış açısı yaratmaktadır. Dolayısıyla, bakış açısı, *Dust*'ın ana kadın karakterine öznellik kazandırmak için kullanılan en güçlü araçtır. Bakış açısı (tıpkı perspektif gibi) film anlatıbiliminde birçok anlama gelebilen bir terimdir. Francesco Casetti'nin belirttiği doğrultuda, terim kendi içinde 'çok-anlamlı' görme, gösterme, gözlemleme açılarını barındırır (1990: 129, not 4). Nick Browne da filmsel anlatı üzerine yazdığı kitapta, "Anlatı teorisinin, bir filmin içinde bütünlenen farklı görme çeşitleri olan 'çekim', 'bakış açısı çekimi', 'karakterin bakış açısı' ve 'anlatısal bakış açısı' arasındaki bağlantıları inceleme ve açıklama" açısından önemini vurgulamıştır (Browne, 1976: 58). Bu nedenle, *Dust* filminin çözümlemesini yaparken terimin anlamını açığa çıkararak, birtakım değişiklik ve ayırım önerilerinde bulunmam gerektiği kanısındayım.

'Bakış açısı' terimiyle, genelde optik bakış açısı çekimi kastedilmektedir. Bakış açısı çekimi, karakterin görüşünü sunan öznel bir

çekimdir (Monaco, 1981: 170; Bordwell ve Thompson, 1986: 196-197). Bu çekim daima iki çekimden oluşmaktadır: bakmakta olan karakter ve bakılmakta olan nesne (tabii ki bunların sırası değişebilir) (Branigan, 1984: 103). Bordwell (1985), uzun çekimlerin, derin odaklamanın ya da statik kameranın görece nesnel yaklaşımına karşı olmalarından dolayı, bakış açısı terimini optik açıdan öznel çekimle, mobil çerçeveleme gibi sinema teknikleri, yakın plan çekimleri ve kamera hareketleriyle eşanlamli olarak kullanır.

Dust, filmsel üslup açısından Hollywood gerçekçiliğinden çok sanatevi sinemasına yakındır. Öyküsel anlatıcı, tıpkı açılış sahnesinde kameranın uçsuz bucaksız araziye bakmakta olan Magda'nın arkasına konumlandığı boy çekiminde olduğu gibi, kamerayı karaktere belirli bir uzaklıkta tutar. Yine de filmde birkaç optik bakış açısı sahnesi vardır, Magda'nın aynaya ya da pencereden dışarı baktığı sahneler bu duruma örnek gösterilebilir. Öznel sinema tekniği olarak sadece yakın plan sıklıkla kullanılmıştır. *Dust*'ta kamera hareketi neredeyse hiç yoktur, çünkü genel olarak epey dingin olan sinemasal üslup daha önce de sözü geçen durağanlık ve yalnızlık etkilerini yaratmaktadır. Aynı durum mobil çerçevelemenin görece yer yokluğu için de geçerlidir; Magda çoğunlukla çerçevelemede herhangi bir hareket ya da değişiklik olmaksızın dondurulmuş karelerde çerçevelebilir. Aslında, filmdeki çoğu çekim Magda'yı 'çerçeveler', ayna ve pencerelerde olduğu gibi onu görüntünün içine hapseder. Örneğin, sık sık tekrar eden koridorun sonundaki büyük 'sarkaçlı saati kurma sahnesindeki çerçevelemenin etkisi, kapılar, pervazlar ya da duvarlar gibi pek çok dikey hat sayesinde kuvvetlendirilmiştir. Bu türden bir dekupaj, yalnızca zekice tasarlanmış görüntüler yaratmakla kalmaz, aynı zamanda metaforik düzlemde Magda'nın evde yaşadığı tutsak hayatını da ortaya koyar.

Ancak, alışıldık öznel sinema tekniklerinin görece az kullanılmış olmasına rağmen, film sürekli olarak Magda'nın bakış açısını inşa etmektedir. Filmde Magda'nın gözlerinden gösterilmeyen ya da daha kapalı da olsa onun bakış açısından sunulmayan hiçbir sahne yoktur. Bir sonraki sahnede yakın plandan gösterilen nesne gerçekte onun göremeyeceği kadar uzakta olsa dahi, *Dust* filminde çoğu sahne Magda'nın gözüyle bakılan bir giriş çekimiyle başlar. Bu durum, örneğin Baas'ın genç hizmetçi Anna'yı iğfal etmeye kalkıştığı sahnelerde meydana gelir: Üç kez Magda'nın baktığını gö-

rürüz ve her seferin ardından babasının, sürekli ondan kaçan Anna'yla arazinin bir köşesinde konuşup, ona hediyeler vermeye çalıştığı sahneler gelir. Magda'nın kırılan pencere fantezisi de bu kısa sahnelerin ardından gerçekleşecektir. Sonraki sahnede Baas ve Anna'yı arazide birlikte görürüz; ardından kamera bir kesmeyle verandadan ikisini izleyerek, kendi kendine aralarındaki ilişki hakkında acı acı söylenerek yorum yapan Magda'yı boy çekiminden gösterir. Bir başka kesmeyle, Magda'yı kendi odasında aynanın önünde monologuna devam ederken görürüz, sonra pencereye doğru yürür ve babasının Anna'ya diğer hizmetçilerden daha fazla para verdiğini görür. O gece Magda, onların sevişirlerken çıkardıkları sesleri duyar. Babanın zorla ilgiye maruz bıraktığı siyah hizmetçi sekansı, *Dust*'ta optik ve öznel bakış açısı çekimleri, fantezi ve sözlü yorumlar gibi çeşitli araçlar yoluyla ne şekilde öznel, Magda'ya ait bir bakış açısı oluşturulduğunu gösterir.

Magda'nın bakış açısının bu şekilde yeniden inşa edilmesi, hem karakterin optik bakış açısına, hem de karakterin ya da anlatıcının bakış açısını yansıtan zihinsel perspektife işaret ettiği için terimin belirsizliğini ortaya koymama yardımcı oluyor. Fiziksel algı ve zihinsel tutum, birbirinden farklı ama çok ayrı olmayan süreçlerdir. Bu karışıklığın, önceki bölümde tartıştığım karmaşık yaratıcı yönetmen/anlatıcı meselesini açıklığa kavuşturmaya faydası dokunmaz.

Yapısalcı yaklaşım dahilinde bakış açısı iki farklı anlatı düzeyindedir; karakterler arasındaki ilişkileri içeren anlatı ya da hikâye düzlemi ve anlatıcıyla seyirci arasındaki seslenme ilişkisine aracılık eden anlatı ya da söylem düzlemi. Bakış açısı bu iki anlatıma düzleminin arasındaki ilişki ya da farkın yapılanmasında şarttır (Branigan, 1984). Zihinsel bakış açısı bir karakterin ya da anlatıcının perspektifi olabilir, ama iki durumda da seyircinin tepkilerine aracılık ederek, metnin inşasında eşgüdüm sağlayıcı bir rol üstlenen metnin ürettiği bir yapıdır (Browne, 1976). Sinemasal anlatı üzerine daha yakın zamanlarda yaptığı bir çalışmada Branigan (1992), algılayan karakter ile sunan anlatıcı arasındaki ayrımı, 'anlatı'dan farklı olarak kullandığı 'odaklanma' terimiyle işler. Bakış açısı mefhumu bir filmdeki birçok anlatı düzlemiyle ilişkili olduğundan, bu düzlemleri dikkatlice birbirinden ayırmanın önemli olduğu kanısındayım.

Odaklanma

Adından da anlaşıldığı üzere, fotografik kökenli olan odaklanma (*focalization*) terimi, film incelemelerince ilk olarak Gérard Genette'nin kullanmaya başladığı edebiyat incelemeleri alanından ithal edilen görece yeni bir terimdir.²⁹ Branigan terimi sadece karakterlerle sınırlayarak kullanır, bu da edebi anlatıbiliminin anlatıcıların olayları odaklayabildiğine dair ileri sürdükleri orijinal fikre tezat oluşturmaktadır. Anlatıbilimci Seymour Chatman'a göre (1990), Genette'nin öngördüğü odaklanma mefhumu, söylem ile hikâye arasındaki ayrımı bulandırarak, terimi sinema açısından daha az kullanışlı hale getirmektedir. Kendim Chatman'ın bu gözlemine katılsam da, onun önerisini izleyip, sırf karakterin algısal deneyimini sunmak ve anlatıcının zihinsel durumunu göstermeye 'meyletmek' amacıyla yeni (ve bana göre) gereksiz bir belirsizlik içeren 'filtre' gibi terimleri kullanarak, yukarıda söz edilen bütün terimleri (bakış açısı, perspektif, odaklanma) dışarıda bırakmayı istemiyorum (Chatman, 1990: 143). O yüzden burada, teorik devamlılık ve berraklık gibi sebeplerden dolayı anlatıbilimin odaklanma mefhumunu kullanmayı tercih edeceğim. Pe ki, sinemada odaklanma tam olarak hangi anlamları taşımaktadır?

Önceki bölümden hatırlayacağınız üzere, Branigan (1992) odaklanma mefhumunu karakter algısı ve deneyimiyle daraltır. Ben de, özellikle yönetmenlik göz önünde bulundurulduğunda, sinemada anlatısallığın birçok işlevinin ayrıntılı ve sistematik şekilde ele alınabilmesi için Branigan'ın sinemasal anlatı topolojisini kullanmıştım. Öznelliğin inşasında bakış açısının rolünden çok, yönetmenlik yapılanmalarını ve yaratıcı yönetmen arzusunun filmde nasıl yer aldığını incelememe faydası dokunan bir odaklanma çözümlemesiyle ilgilenmiştim.

Şu andaysa, Branigan'ın odaklanma mefhumunu tek başına ele almanın çok yetersiz olacağını ve anlatıcıyla karakter arasındaki karmaşık ilişkiyi gözden kaçırma tehlikesi barındırdığını ileri sürüyorum. Aslında hâlâ odaklanmanın anlatıdan o kadar ayrı bir mefhum olmadığı fikrindeyim, o yüzden ki buna daha ziyade özgül bir anlatı tarzı diyebiliriz. Branigan'ın modelinde odaklanma, ya örtük yönetmenin işlevidir (montajda olduğu gibi) ya da öyküsel anlatıcının

29) Edebiyatbilim uzmanı Mieke Bal (1985, 1991), odaklanma kavramını daha da genişleterek, özellikle hem edebiyat hem de sanatta ideoloji eleştirisinde kullanılabilecek bir araç haline getirmiştir.

(kamera pozisyonu ve hareketi), ancak o, bu terimi özellikle karakterin bir işlevi olarak kullanmaktadır. Branigan'ın modeli, benim kafamda algının deneyim ve yansıtmayla ne şekilde ilişkili olduğu sorusunu da uyandırıyor; çünkü bu kategoriler çok farklı anlatı düzeyleri içeriyor gibidir. Branigan, edebiyattaki bir kavramın film incelemelerine taşınmasının sebebini, odaklanmanın neredeyse tanınamayacak halde basitleştirilmesiyle açıklar. Bana göre, bu kapsamdaki bir odaklanma kavramı, halen sinemada bakış açısının görsel olarak inşa edilmesi meselesini gündemde tutmaktadır.

François Jost (1989), karşılaştırmalı sinema ve edebiyat anlatı-bilimi çalışmasında 'bakış açısı'nı sistematik olarak incelemiştir.³⁰ Jost, çok doğru bir noktaya parmak basarak, anlatıbilimin bakış açısı ve odaklanma gibi sinematografiden alınan nosyonlarla hareket ettiği, ancak film incelemelerinin bu terimleri teorik bir zeminde henüz benimseyemediği paradoksuna işaret etmiştir. Edebiyat alanı sinema ortamından ayrıştığından, bu nosyonlar ilkinde metafor işlevi görürken, ikincisinde daima kamera aracılığıyla görselleştirilmiş ve gerçekleştirilmiş olarak maddi bir gerçeklik oluştururlar. Jost, film anlatıbiliminin, kameranın göz yerine geçtiği metafor sayesinde anlaşılabilen göstergebilimsel düzey ile kameranın kalem yerine geçmesiyle metaforlaştırılan anlatı düzeyi arasındaki farkı ortaya koyması gerektiğini ileri sürmektedir. Başka bir deyişle, film anlatıbilimi görsel düzeyi teorileştirerek görme ile anlatmayı birbirinden ayırmalıdır. Jost, bakış açısını çözümlerken hikâye ile söylem arasındaki farktan değil, görmek ve duymak ile anlatmak arasındaki farktan yola çıkmaktadır.

Bu amaçla, 'kamera gözü' metaforundan da faydalanarak Jost, odaklanmanın yanı sıra yeni bir terim daha ileri sürer: *gözleştirme* (22). Gözleştirme (*ocularization*) terimi bize, karakterin gördüklerini gösteren kameranın görsel idaresine göndermede bulunmaktadır. Odaklanmaysa, tam tersine, bir karakterin bildiklerine dair daha bilişsel ve psikolojik bir düzeye atıfta bulunur. Jost, görsel teorisine benzer şekilde, mikrofonun kulak yerine geçtiği metaforu kullanarak da sinemanın işitsel idaresini teorileştirip *kulaklaştırma* (*auricu-*

30) Bildiğim kadarıyla Jost'un bu çalışması henüz İngilizce'ye çevrilmedi; dolayısıyla, onun geliştirdiği 'bakış açısı' teorisini burada daha detaylı olarak ele aldım. Özlü bir açıklama için bkz. *New Vocabularies in Film Semiotics* kitabının film anlatıbilimi üzerine olan bölümü (Stam ve diğerleri, 1992).

larization) terimini yaratır (23). Şimdi bu terimlerin ikisini de daha detaylı olarak inceleyelim.

Odaklanma, ya karakterin ya da -daha örtük olarak- öyküsel anlatıcının gözündedir. *Dust*'taki Magda karakterinde olduğu gibi, kameranın bakışı doğrudan karaktere göndermede bulunuyorsa, Jost bir içsel gözleştirmeden söz eder. Kamera bakışı öyküsellik içindeki bir merciye iliştilmemişse, 'sıfır' ya da nötr gözleştirme ifadesini kullanır. Bu durumda göze ait bir konum söz konusu değildir; ya da daha ziyade, kameranın konumu nötrdür ve gösterme işlevinden başka hiçbir anlam ifade etmez. Gözleştirme zaten kamera gözünden kaynaklandığından, 'dışsal gözleştirme' tanımı gereği bir çelişki barındırmaktadır (112).

Jost, ayrımlarına birinci ve ikinci dereceden içsel gözleştirmeye devam eder; bu terimler de Metz'in kamera ya da sözceleyenle sinemasal özdeşleşmeyi birinci, seyirciyle özdeşleşmeyi ise ikinci dereceden kavramsallaştırışıyla paraleldir. Birinci dereceden içsel gözleştirmede, görsel imge, kameranın varlığına dair bir gösterene sahiptir (sarsıntı, yani el kamerası gibi); bunun sonucunda bakış, görüntüde bulunmayan bir karakterle ilişkilendirilebilir. Bu, anlatıcının görsel konumudur. İkinci dereceden içsel gözleştirme, montajı, imgenin görsel niteliklerini kullanarak veya Magda'nın kameraya yöneltilen monologlarında olduğu gibi sözel olarak bağlamlama yoluyla öznelliği inşa eder. Bu da karakterin görsel konumudur. Son olarak, kamera kullanımı ya da imgelem örtük yönetmenin izini taşıyorsa, Jost 'seyirci gözleştirmesi'nden bahseder (28). Bu durumda örtük yönetmen, öyküsel dünyadaki bir duruma atfedilemeyecek, doğrudan seyirciye seslenen bir perspektif yaratır.

Kulaklaştırma da temelde gözleştirmeye aynı özelliklere sahiptir. Birinci ve ikinci dereceden içsel kulaklaştırma biçimleri, sırasıyla bir karakterle, yoksa anlatıcıyla ilişkilidir. Birinci dereceden içsel kulaklaştırmada, ses gerçeklikten çıkıp, doğrudan kulağın öznelğine atıfta bulunur. Filmde bu yalnızca bağlamdan çıkarsanabilir. *Dust*'ta Magda'nın fantezilerine eşlik eden sesler bir içsel kulaklaştırma örneğidir. İkinci dereceden kulaklaştırmada, işitsel öznellik montaj ve görsel üslup sayesinde kurulur. Sesi, filmleştirilmiş bir durumdan türetmek mümkündür. Son olarak, ses ile öyküsel durum arasında hiçbir bağ yoksa ve ses, öyküsellüğün dışındaki bir noktadan kaynak-

lanıyorsa, sıfır kulaklaştırma söz konusudur, bunun en iyi örneği de film müziğidir (57).

Yine de, sinemada ses kullanımının çözülmesi biraz sorunludur. Genellikle özel bir kaynağa bağlı olmayan tanımsız bir alan olduğundan, bakıştan daha az göz önünde bulundurulmuştur. Anlatı sinemasında ses kaydına çoğunlukla görüntü akışı aracılık eder ve sesler anlamını görüntüyle bağlantılı olarak kazanır. Ses kaydı kendi içinde belirsiz kalır ve 'bakış açısı'nı (tabiri caizse) kestirmek çoğu kez zordur. Dolayısıyla, öyküsellik dahilinde Magda'nın fantezilerine eşlik eden seslerin kendi karakteriyle bağlantılı olduğu net bir şekilde anlaşılabilir, bu seslerin kafasının içindekileri mi (birinci dereceden içsel kulaklaştırma) temsil ettiği, yoksa örtük yönetmen tarafından belirli bir atmosfer yaratmak üzere mi kullanıldığını kestirmek zordur (sıfır kulaklaştırma).

Peki, Jost'un anlatıbilim teorisine göre odaklanma ne anlama gelir? Jost'a göre, odaklanma kolayca tanımlanamayan 'çokşekilli bir fenomen'dir. Anlamını yalnızca karşımıza çıktığı bağlam dikkatle okunduğunda kazanabilir. Daha önce de değinildiği üzere, gözleştirme ve kulaklaştırma, göstergebilimdeki anlamıyla görme ve duymaya atıfta bulunurlarken; odaklanma, bilmeye dair anlatı düzeyleriyle ilişkilidir. Jost, sinemada romanın aksine farklı kodlarla şu farklı psikolojik tutumların temsil edildiğini savunur: karakterin gördüğü, duyduğu ya da söylediğiyle duygulanımsal tutumlar (görsellik ve ses kaydı) ve filmin anlatısını meydana getiren karmaşık 'göstergeler arası'larla bilişsel tutumlar (71-72). Odaklanmanın seyirciye verdiği bilgi, anlatıcının karaktere göre konumunu bilmektir.

Jost üç odaklanma kipi belirlemiştir: dışsal, içsel ve seyircisel. Dışsal odaklanma, karakterin dışında olan bir anlatı formudur. Seyirci onun hakkında ayrıca bir bilgiye sahip değildir, dolayısıyla bilgiye ulaşma şansı karakterin kendisiyle eşit, belki daha da azdır. İçsel odaklanma kipinde hikâye, karakter tarafından anlatılır. Seyirci o karakterin duygu ve düşüncelerini bilir ve onun deneyimlediklerini deneyimler. Son olarak, seyircisel odaklanma, sinema anlatısı seyirciye karakterden daha fazla bilgi sahibi olma avantajını tanıdığında etkin olur; örneğin, karakterin habersiz olduğu bir bilgi belirli bir mizansen, aşırı kamera açıları ya da montaj biçimiyle (tıpkı bir sonraki bölümde çözümlemesini yapacağımız *Kırık Aynalar*'da örneğini göreceğimiz paralel montaj gibi) verilebilir. Gösterme, anlatmayla

bir araya geldiğinde, bir hikâyenin hiç odaklanmaması da mümkün olabilir; sinemada buna 'şeffaflık' adı verilir.

Branigan'da yalnızca karakterin konumuyla ilişkili, hem salt algı hem de daha karmaşık deneyim biçimleri içeren bir odaklanma anlayışı gördük. Jost'taysa, algı düzeyi gözleştirme (görme) ve kulaklaştırmaya (duyma) bölündü. Jost'un odaklanma olarak (bilgi) teorileştirdiği anlatısal malumat, Branigan tarafından anlatıcı ve yönetmenin birçok farklı işlevlerine kaydırılmıştır. İki yazarın aynı terimleri farklı anlamlarla karşılamaları biraz kafa karışıklığına yol açsa da, iki anlatı modeli birbirini tamamiyle dışlamaz.

Benim Jost'un modelini faydalı bulmamın esas sebebi (daha önce de değindiğim gibi, teorik terimlerde süreklilik arz etmesinin yanı sıra) sinemanın kendine özgü bir özelliğini (metaforik olmayan ve görsel bir yapıya sahip 'düz' bakış açısı ile zihinsel bakış açısı arasında yaptığı ayırım) çok daha açıkça anlamamızı sağlamasıdır. Jost, bu iki düzeyin denklediği ve gözleştirmeye odaklanmanın birbirine karıştırılarak teorik bir karmaşa yaratıldığı edebi anlatıbilimindeki istenmeyen bir kaymaya işaret eder. Bir şey görmenin öznel bir görüş anlamına gelmesinin şart olmadığını çok açıkça ortaya koyar; ilkinde söz konusu olan gösterge iken, ikincisinde anlatıdır. Örneğin, öznel bir kamera kullanımı içsel odaklanma anlamına gelmez; sadece, gözleştirmeye odaklanmanın birbirine karıştırılmasıdır. Burada Jost, edebi anlatıbilimine çok eleştirel gözle yaklaşarak, göstergebilimsel ve anlatısal düzeylerin birbirinden itinayla ayrılması gerektiği konusunda ısrar eder. İkisinin birbiriyle tamamen iç içe geçirilmemesi gerekse de, odaklanma bütünüyle gözleştirmeden ayrı tutulamaz. Algı, anlatısal bilgiye nasıl katkıda bulunuyorsa, odaklanma da kısmen gözleştirmeden oluşmaktadır.

Jost, sinemada kalıcı bir sinematografik gözleştirmenin materyal düzeyini de hesaba katan dinamik bir bakış açısı teorisi geliştirmiştir ve bu teori, odaklanmanın anlatı düzleminden hem farklıdır hem de aynı zamanda bu düzlemle ilişkilidir. Ben de şimdiki kısımda teori ile filmi bir arada ele alacağım.

Sessiz Şiddet

Dust filminin bakış açısı üzerine yaptığım okumaya, Jost'un önerdiği şemayı göz önünde bulundurarak devam etmek istiyorum. Film boyunca içsel odaklanma, Magda'dadır; hikâyeyi o anlatır, seyirci hep

onun deneyimlerini görür. Filmdeki diğer karakterlerden hiçbiri odaklayıcı işlevi görmez. Şimdi, Magda'nın babasının siyah kadını zor kullanarak baştan çıkarmaya çalıştığını izlediği sahnelerden yeniden dönersek, kameranın sık sık Magda'nın gözü konumuna geçtiğini söyleyebiliriz. Jost'un terimleriyle ifade etmek gerekirse, birinci dereceden gözleştirme (kamera gözü Magda'ya bağlıdır), ikinci dereceden içsel gözleştirme (Magda'nın monologları) ve odaklanma (Magda'nın dışsesi) vasıtasıyla Magda'ya öznellik kazandırılmıştır. Dışsesi kendi gözleriyle şahit olduklarına zihinsel bir bakış açısı verirken, sözel odaklanmanın gözleştirmeye dayandığını söyleyebiliriz.

Filme bıraktığımız yerden devam edelim: Magda, babası Baas'ı siyah hizmetçi Anna'yla seks yaparken duyar. Dolayısıyla, seyirci Magda'nın duyduklarından yola çıkarak (ikinci dereceden içsel kulaklaştırma), Baas'ın Anna'yı metresi haline getirdiğini anlar. Magda'nın yatağında bir o tarafa bir bu tarafa dönüp durması, gelişmelerden duyduğu rahatsızlığı belli etmektedir. Yine böyle bir gece, halüsinasyon sesleri derinden çınlamaya başlarken Magda doğrularak başını ellerinin arasına alır. Sonra birden ayağa fırlayarak kapıyı çarpar. Kapıyı çarparak kapadığı an halüsinasyon sesleri kesilir ve kamera, kara ahşap kapının üzerinde donar. Birkaç saniyelik karanlığın ardından kamera Baas'ın yatağındaki kara ahşabın üzerinden hareket etmeye başlar, bu sırada Magda'nın dışsesi geleceğe dair karanlık düşüncelerini yansıtmaktadır, imgeler de aynı şekilde sözlerinin yansımasıdır: Magda, babasıyla hizmetçisinin yemeklerini yatağa götürür, Henrik içki içmeye başlayıp Magda'nın poposunu çimdikler, nesillerdir devam eden klişe birden tuzla buz olur. Halüsinasyon sesleri, Henrik'in kahkahasıyla birlikte çoğalır ve sahne, yatağının üzerinde başının ellerinin arasına almış oturan Magda'ya yapılan bir kesmeyle sona erer.

Bu sahnenin sözel düzeyi, yani dışses, içsel odaklanmayı gösterir. Yine burada söz konusu fantezi sahnesinin görsel düzeyindeki sıfır gözleştirmeye aracılık eden, odaklanmadır. Magda'nın başını elleriyle kavrama hareketi, fantezi ve halüsinasyonlarına eşlik eden seslerin onun zihinsel durumunu anlattığı (ikinci dereceden içsel kulaklaştırma) şeklinde çözümlenebilir. Aynı zamanda, tekinsiz bir atmosfer yaratma işlevi de gören ses, seyirciye sahnenin gerçekçi değil, psikolojik açıdan anlaşılması gerektiğine dair inceden bir işaret verir. 'İnceden' dedim, çünkü *Dust* anlatısını öyle kolayca ele vermez, seyirciyi kolayca kaybedebileceği yollara sokar.

Fantezi, halüsinasyon ya da geriye dönüşler gibi 'zihinsel imge-ler'in anlatıya yansımaları hayli karmaşıktır ve yanlış anlamalara açıktır; işte, Hollywood sineması da tam bu sebepten dolayı geriye dönüş ya da rüyaların başlangıç ve bitişlerinin belli olması için semiyotik göstergeler (sisli ya da dalgalanan görüntü, erime efekti, kapalı gözlerin yakın plandan çekilmesi gibi) oluşturmuştur; modernist sanat sineması da bu tip göstergeleri kasten kullanarak kafa karışıklığı doğurup anlatı düzlemlerini bozmuştur. Zihinsel görüntüler, zihinsel görüşlerden türerler ve bu nedenle, karakterin gözü ile öyküsel anlatıcının gözü arasındadırlar. Jost, zihinsel görüntüler için 'modalize gözleştirme' (*modalized ocularization*) terimini kullanır (31). Genellikle, çağdaş sinema söz konusu olduğunda, zihinsel görüntüler semiyotik olarak belli edilmez, bunun yerine ya zamansal (geriye dönüş) ya da tarz olarak (fantezi, halüsinasyon) hikâyeyi kesintiye uğrattıyormuş gibi anlaşılır (33). *Dust*'ta Magda'nın fantezileri (her zaman olmasa da) çoğunlukla, kendine özgü halüsinasyon sesleriyle belirlenmiş bir modalize gözleştirme olarak değerlendirilebilir.

Şu an ele aldığım sekansın bundan sonraki çekimi, büyük kurmalı saatin camında yavaşça ileri doğru hareket eden beyaz bir fiğürün yansımalarını gösterir. Belirsiz ve biçimsiz bir görünüme sahip olan bu yansıma, son derece gerçekdışı, hayaletimsi bir görüntü yaratmaktadır. İlk bakışta halüsinasyondan kaynaklanan bir görüntü olduğunu düşündürse de, sonraki çekimde Magda beyaz geceliğinin içinde babasının yatak odası kapısını çalarken görünür ve seyirci böylece bunun bir başka fantazmatik imge olmadığını anlar. Magda'nın koridorda yürüyüşü seyirciye camdaki tuhaf bir yansıma olarak sunulmuştur ve aynı görüntü, babası onu geri gönderdikten sonra da tekrarlanır. Saatin camı Magda'nın yansımalarını çerçevelemektedir, bu yansıma da görüntüdeki kapı pervazı ve diğer dikey hatlarla çerçevelenir.

Magda'nın deneyimi olmadıkları için bu yansımaları, özel bir mizansen, ışıklandırma ve çerçeveleme kullanarak, kasten yanlış anlamalara açık bir görüntü üreten örtük yönetmene mal edebiliriz. Görüntü, öyküsel bir duruma atfedilemediğinden, Magda'nın ruh halini yansıtan anlatısal bir bakış açısı olarak yorumlanabilir: Tabutvari bir kutunun içine hapsolmuş bir hayalet gibidir, duygusal durumu da tıpkı saatin camındaki yansıma gibi çarpıtılmıştır. Jost'un 'seyircisel gözleştirme' terimiyle kastettiği budur, çünkü yönetmen özel

bir mizansen ve kamera açısı kullanarak, doğrudan seyirciye hitap eden bir perspektif yaratmıştır. Dolayısıyla, seyircisel gözleştirme, örtük yönetmenin yarattığı sinematografik üslûba yapılan bariz bir müdahale olarak anlaşılabilir.

Bunun etkileri, beyaz kadının dişil öznelliğinin can alıcı temsiline görülebilir. Magda'nın beyaz ve hayaletimsi görsel temsili, beyaz kadının canlı olmaktan ziyade ölü olduğunu düşündürür. Sinemada beyazlık üzerine yazdığı makalede Richard Dyer (1993), sömürgeci bir bağlamda Hollywood filmlerinin eskiden beri beyaz kadının iffetli oluşu ve bâkireliğinin, (genellikle beyaz kadının uşağı olan) siyah kadının hayat dolu oluşu ve cinselliğiyle karşı karşıya getirildiğini ileri sürer. *Dust*'ta bu türden ırkçı bir ikilik yer almamakla birlikte (Anna beyaz adamın gücünün bir kurbanı olarak gösterilmiştir), Magda'nın bâkireliği, beyazların arzu edilen 'sakin, kontrollü, akılcı' mertebesine ulaşmasını sağlayan bir güç olarak değil, dayatılmış bir cinsel yoksunluk, hüsrân ve acı kaynağı olarak temsil edilmiştir (Dyer, 1993: 156). Göreceğimiz üzere, *Dust*'taki beyaz kadınlık temsili, ideal olanı değil, büyük bir çileyi yansıtmaktadır.

Sekansta yer alan sonraki çekim, sıfır gözleştirmeye döner. Magda babasına ona cevap vermesi için ısrar ederken, babası kapıyı açıp onu iter. Magda yavaşça duvardan aşağı kayarak, gözlerini ileride bir noktaya dikmiş bir şekilde koridor zeminine oturur. Sahne aniden Magda'yı, babasının odasında onu uyurken seyrederken gösterdiği an, anlatı modu da modalize gözleştirmeye geçer. Magda, babasına onu sevdiğine dair bir işaret vermesi için yalvardığı uzun ve duygusal monologunda bir yandan kendine yönelik derin nefretini de açığa vurur. Kendi kendine yaptığı konuşmayı, "Baba, bana bak. Bir kez olsun bana yüreğini aç... Baba, bir kez olsun beni fark et. Bana 'evet' demeden ölebileceğini mi sanıyorsun? Ben benim," diye bağırarak sonlandırır. Sahne tekrar bir kesmeyle koridorda aynı konumda oturmakta olan Magda'ya geçer.

Sahneye halüsinasyon sesleri eşlik etmese de, seyirci başlangıç ve bitişindeki konumdan ötürü bunun bir fantezi olduğunu çıkarsamalıdır. Sahnenin gerçekçi olmayışı da (Magda onunla konuşup ağlar ve ona dokunurken babası uyanmaz ve Anna sanki odada yok gibidir) modalize gözleştirmenin bir biçimiyle karşı karşıya olduğumuz düşüncemi teyit etmektedir. Seyirci yine Magda'nın içinden geçen düşünce ve duyguların (içsel odaklanma) görselleştirilmesine (sıfır

gözleştirmeye çekilmiştir) tanık olmaktadır; bunların hepsi bir fantezidir (modalize gözleştirme). Duygu ve biliş kombinasyonu bu sahnede dokunaklı bir etki yaratır, çünkü Magda'nın hüzünlü monologu seyirciyi duygulandırır (aslına bakarsanız, beni ağlatacak kadar) ve kadının içinde bulunduğu durumu anlamasını sağlar. Seyirci bir yandan sahnede takip ettiği anlatıdaki değişikliği de çözmek durumundadır: Sahnede gerçekçi midir, yoksa fantazmatik mi? Bütününe bakıldığında, bir anlatı düzeyinden diğerine görece hızlı geçişlerin olduğu bir sekans söz konusudur.

Ne var ki, bir sonraki sahnede Magda'nın elinde bir silahla, evden koşarak çıkıp pencereden içeri ateş ettiğini, sonra da kaçarak karanlık gecenin içinde gitgide küçülerek yok olan beyaz bir noktaya dönüştüğünü gördüğümüzde, babasını gerçekten mi öldürdü, yoksa bu da bir başka fantezi mi, hemen anlayamayız. Analitik açıdan ele alırsak, seyirci ilk bakışta içsel odaklanma mı, sıfır gözleştirme mi izliyor, çıkaramaz. Diğer bir deyişle, *Dust* fantezi ile gerçeklik arasındaki ayrımı bilinçli olarak yıkmaktadır. Seyirci bu muammayı ancak bağlamsal sarıhlığa dayanarak çözebilir ve sahneyi geriye dönük olarak yorumlayabilir. Yanlış sonuç çıkarmış olma şüphesi kısa süre sonra yok olur, çünkü bir sonraki sahnede Magda, babasının karnındaki açık yarayla ilgilenmektedir. Babası sonunda ölene dek konuşmaz. Onun uçuşan sineklerin vızıltısı eşliğinde can çekişmesini izlerken, kamera dışsesiyle hisizliğini anlatan Magda'ya odaklanır; sahne sıfır gözleştirmeye, sözlü içsel odaklanmanın bir birleşimidir.

Magda'nın *Dust*'taki monologları, klasik sinemadan ziyade sanat sinemasında kullanılan bir anlatı aracıdır. Monologlar özel bir anlatı biçimi yaratırlar, bunun başlıca sebebi de doğrudan seyirciye seslenerek yanılşamayı kırmalarıdır. Dışses (*Dust*'ta da çok sık başvurulmuştur) içsel odaklanmayı (hikâye karakter tarafından anlatılır) sıfır gözleştirmeye (nötr kamera) bir araya getirirken, monolog içsel odaklanmayla ikinci dereceden içsel gözleştirmeyi (hikâyeyi anlatan karakter değildir, ama kameraya anlatılır) bir araya getirir. Dolayısıyla, görsel ve sözel düzeyler hayli özneleştirilmiştir, bu da seyirciyi genellikle karakterle özdeşleşeceği bir konuma yerleştirir. Aynı zamanda, söylem düzeyi de açık hale getirildiğinden seyirci hikâyeden uzaklaştırılmıştır. Bu anlatı formunun yapaylığı, karakterin eşzamanlı olarak hem fiziksel varlığıyla hikâye dünyasında yer alması hem de anlatıcı olmasından kaynaklanmaktadır. Dışses anlatısı

söz konusu olduğunda bu iki düzey birbirinden ayrılır: Ses, sinemasal söyleme aittir; beden, öyküsel (*diegetic*) hikâyeye. Bu yüzden, *Dust*'taki monologlar seyirciyi Magda'yla özdeşleşmeye teşvik ederken, sunulan hikâye üzerine de düşündürür.

Heat ve Dust Üzerine

Patriyarkanın ölümüyle iktidar ilişkileri de değişir. Magda çiftliğin patronu olarak onun yerini almaya çalışır, ama durumu kontrol altında tutamaz. Henrik ve Anna'yla arkadaş olma girişiminde bulunsa da, hizmetçiler kurulu iktidar ilişkilerinin bozulmasından dolayı ne Magda'nın otoritesine boyun eğmeyi, ne de onunla arkadaş olmayı beceremezler. Bir sahnede Magda, eski bir sandığın kapağını açıp içinden çıkardığı, muhtemelen bir zamanlar annesine ait olan güzel elbiseleri Anna'ya verir. Magda onun giyinmesine yardım ederken, Anna beğeniyle aynadaki imgesini seyretmektedir. Güney Afrika'daki ırklar arası ilişkiler bağlamında, beyaz elbise içindeki siyah kadınla, üstünde eski püskü siyah bir elbise olan beyaz kadının arasındaki tezat çok çarpıcıdır; maskeleme, fakir beyaz bir hizmetçinin siyah hanımefendiye hizmet ettiğini akla getirmektedir. Bu imge Magda'nın kendini (monologlarından birinde kendinin dile getirdiği gibi), “beyaz balıkların arasında yüzen siyah bir balık” olarak görüşünün görselleştirilmiş halidir ve ten renginin tersine dönmesini düşündürür. Arzuları, cinselliği ve tutkularını bastırarak beyaz kadın olmanın gereklerini yerine getiren Magda, sömürgeci ve erkekçil bir bağlamda ‘ideal’ bir dişil öznelliğe sahip olmuştur. Beyaz dişil öznelliğinin nüvesini yokluk ve eksikliğin oluşturduğu Magda, şimdi arzularını sadece siyah hizmetçi vasıtasıyla yaşamaya çalışabilir. Dyer burada, Hollywood yapımı sömürge filmlerinin anlatı tekniğine dikkat çeker. Buna göre, cinsel açıdan bastırılmış beyaz kadın kahraman duygularıyla heyecanlarını siyah hizmetçisi aracılığıyla yaşamaktadır: “Birikmiş hayal kırıklıkları, kızgınlıklar, kıskançlık ve korkular; beyaz bir ifade tarzı olmayan duygular... sadece siyahlar vasıtasıyla yaşanabiliyordu” (1993: 156).

Magda bir gün babasının hesabından para çekmesi için Henrik'i bisikletle postaneye gönderir. Henrik günlerce pedal çevirdikten sonra eve parasız döner, çünkü banka Magda'nın imzasını kabul etmemiştir. Adam öfkeyle parasını isterken, Magda çaresizlik içinde kendisinde de hiç para olmadığını söyleyince adam ona tecavüz eder. Tecavüz sahnesi çok rahatsızlık vericidir. Bütün tecavüz sahneleri ra-

hatsız edicidir gerçi, ancak bu sahneyi özellikle rahatsız edici kılan, karmaşıklığa yol açan ırk faktörü ve sahnenin filmsel temsilidir.

Tecavüz sahnesindeki vahşi şiddet, örtük yönetmence epey öne çıkarılmıştır. Sahne, yakın plan çekimlerin montajlanmasıyla çekilmiştir ve yere yakın konumlandırılan kamera, mücadele halindeki bedenlerle birlikte hareket eder. Henrik, Magda'nın kafasını duvara çarpıp onu yere yatırır ve öyle ırzına geçer. Adam mutfak zeminine yatırdığı kadının üstünde kendinden geçmiş bir şekilde gelip giderken, kamera vücutlarında gezinerek Magda'nın acı içindeki yüzüne gelir. Bu sırada sahne, Magda'nın Henrik'le seviştiği kısa bir fanteziyle bölünür. Arka planda yumuşak bir çınlama dışında başkaca ses yoktur. Bir çekimde siyah bir adamla beyaz kadını sarılarak birbirlerini sevgiyle okşarken görürüz. Âşıkların ifade ve hareketleri yavaş ve saygılıdır. Yüzlerini dahi görmeden birbirlerinin vücudunu okşayan elleri görürüz. Çift çırılçıplaktır ve yakın plan çekimler, siyah ten ile beyaz ten arasındaki mahrem temasları gözler önüne serer. Fantezi zamanın, uzamın ve dilin dışında bir yerde geçmektedir. Belirgin bir başlangıcı ya da bitişi olmadığı gibi, mekâna dair bir fikir de vermez. Bütün gördüğümüz, vücut uzuvlarına dokunan ellerdir, ışıklandırma ve çerçeveleme güzel bir imgelem yaratmıştır. Fakat aniden, bir kesmeyle fanteziden sıyrılıp, Henrik'in kesik kesik soluyup Magda'nın çığlıklar attığı kulak tırmalayıcı seslerle tecavüz sahnesine döneriz. Henrik, Magda'yı bıraktığında kamera ona saygılı bir şekilde belirli bir mesafeyi koruyarak yaklaşır ve uzun çekimle Magda'nın nasıl acı içinde doğrulup kanlanmış duvara yaslanarak oturduğunu gösterir. Dışsesi, eğer onu kadın yapan 'bu'ysa, kendisinden geriye ne kalacağını sorar.

Bu tecavüz ve aşk sekansı oldukça huzursuz edicidir. Tecavüzün canlı temsili ile aşkın estetik temsilinin bir araya getirilmesi, biriyle çelişen etkiler yaratır. Öncelikle, iki anlatı düzeyinin yan yana sunulması (şimdiye kadar aşına olduğumuz üzere sıfır gözleştirme-nin [kamera anlatıcısıya iliştilmiştir] içine modalize gözleştirmenin [fantezi] yerleştirilip, içsel odaklanmayla [dışses] birleştirilmesi) bir kez daha seyircinin herhangi bir yönlendirme olmadan, sevişme sahnesinin tecavüz sahnesinin içindeki bir fantazmatik olduğunu çıkarsamasını gerekli kılar. Tecavüze uğramakta olan bir kadının, aşk fantezisi kurması seyirci açısından biraz kafa karıştırıcı olabilir. Ancak ben filmin bu bölümüyle, söz konusu sahnenin kadının tecavüzde payı ya da suçu olduğunun bir ispatı olduğu şeklinde anlaşılma-

sını amaçladığına inanmıyorum. Tam tersine: Sekansın tamamı iki deneyim arasındaki farkı ortaya koymakta ve tecavüzdeki vahşet ile aşktaki şefkat arasındaki uçurumu göstermektedir.

Çoğu sinematografik gösterge, tecavüz ile aşk arasındaki radikal ayrımları iyice belirginleştirir. Tecavüz sırasında kamera kullanımı kaba, sarsıntılı ve galeyana gelmiş gibidir, şiddet hareketlerini taklit etmektedir. Aşk sahnesindeyse durağan, yavaş ve yakından bir kamera çekimi vardır, sevgi ve şefkat dolu hareketleri tekrarlamaktadır. Tecavüz sahnesi (*Dust* gibi çok yavaş bir ritme sahip bir film için) oldukça hızlı ilerleyecek şekilde kurgulanmışken, Magda'nın fantezisinde tek bir kesme yoktur. Tecavüz sahnesinde ışık çok sertken, aşk sahnesinde yumuşaktır. Tecavüz sahnesine çirkin insan sesleri eşlik ederken, aşk sahnesinde Magda'nın fantezilerindeki uhrevi sesler duyulur. Tecavüz sahnesinde yırtık pırtık kıyafetler söz konusu ihlale bir engel teşkil etmektedir; çünkü tecavüzün gerçekleşebilmesi için kıyafetlerin açılıp yırtılması gerekir. Aşk sahnesindeyse durum tam tersidir; bedenlerin çıplaklığı bir mahremiyet ve yakınlık duygusu doğurmaktadır. Mizansen de iki sahne arasındaki farkı son derece belirgin kılacak bir etkiye sahiptir. Tecavüz sahnesindeki yatay pozisyon tabi kılma ve aşağılama anlamlarını akla getirirken, Magda'nın fantezisindeki dikey pozisyon karşılıklılığı çağırıştırır.

Dolayısıyla, sinemasal temsil, gerçeklik ile fantezi arasındaki muazzam farkı görselleştirerek, tecavüzün istenmeyen bir şiddet eylemi olduğuna dair anlatısal bir bakış açısı yaratmaktadır. Gerçeklik ile fantezi arasında bu türden bir ayrılığı temsil etmekle film, Magda'nın arzularıyla ilgili yanlış anlamaların yolunu tıkar: Onun istediği tecavüz değildir. Ancak, her ne kadar trajik olsa da, arzularıyla tamamen ilişkisiz de değildir. Gerçek ya da hayal, her iki durumun da Magda'nın deneyimi olduğu gerçeği inkâr edilemez.

Eril bir tecavüz eylemi esnasında araya dişil bir fantezi sokmakla *Dust*, kadının içinde deneyimlediklerini temsil eder. Buradaki içsel odaklanma, onun acı deneyimini değil, deneyimlemediği haz arzusunun yansıtır. Bu nedenle Magda'nın fantezisi tecavüze getirilen bir yorumdur, çünkü çektiği acıyı ve gördüğü şiddeti açığa çıkarır. Magda yaşamakta olduğu gerçek deneyimden tamamen farklı olmayan fanteziye kaçır. Çoğu feminist, tecavüzün dişil öznelliği parçalamadığına işaret etmiştir (bkz. feminist klasikler: Brownmiller, 1975; Dworkin, 1976; Barry, 1979; ayrıca tecavüzün kültürel temsilleri

üzerine daha yeni incelemeler için bkz. Kappeler, 1986; Bal, 1991; Higgins ve Silver, 1991). *Dust*, kadın karaktere fantezi şeklinde bir içsel odaklanma sağlayıp, bu fanteziyi de tecavüz sahnesinin içine yerleştirmekle, Magda'dan hikâye düzeyinde kopardığı öznelliği söylem düzeyinde vermiş olur. Bu yolla film, kadına ait bir fantezi dünyasının ve dişil öznelliğin karmaşıklığını dürüstçe sergiler.

Parçalanmış ne tür bir özneliktir? Tecavüzden sonra tamamen dağılması, Magda'yı cinselliğin bu şeklinin kendisine o çok istediği kadınlığı elde etmesinde yardımcı olup olmadığını düşünmeye iter. Dolayısıyla, öznelliği derinden yarılmıştır. Peki, Magda'nın öznelliğini yıkan bu şiddet eylemi, o kadar arzuladığı dişil öznelliği kazanmasını sağlayabilir mi? Magda'nın elinde, hiç görmediği bir sevgiye olan arzusu biçiminde zuhur eden kimliğinden arta kalanlar vardır artık. Gerçeklikten kopup eskiden olduğundan daha fazla fantezi dünyasına çekilmekten başka çaresi de yoktur.

Farklı okumalara açık olan bu sahneyi göz önünde bulundurduğumuzda, Magda'nın tecavüze uğramasının aşkın trajik bir şekilde saptırılması anlamına geldiğini görürüz, çünkü bu bir iktidar meselesidir. Magda yalnızca bir kadın olarak tecavüze uğramamıştır, beyaz bir kadın olarak siyah bir adam tarafından tecavüze uğramıştır. İlk bakışta bildik bir hikâye gibi gelebilir: tecavüzcü siyah erkeğin hikayesi. bell hooks, "İrk ve Cinsiyet Üzerine Düşünceler" makalesinde (1990), bu hikâyenin "beyaz adamlarca... karşı konamaz derecede tehlikeli arzu dolu siyah erkeklerin beyaz kadınların ırzlarına geçtiklerine dair icat ettikleri" bir hikâye olduğunu belirtir. hooks, makalesine şu sözlerle devam eder: "Bu hikâyede söz konusu olan arzu, cinsel hazza dayalı değildir. Bu bir intikam hikâyesidir; tecavüz, boyunduruk altına alınmış olan siyah erkeklerin içinde bulundukları şartları değiştirmek ve beyaz erkekler üzerinde yeniden güç sahibi olabilmek için kullandıkları bir silahtır (hooks, 1990: 58). Henrik'in, Baas daha önce kendi karısının ırzına geçmiş olduğu için Magda'ya tecavüz ettiği açıktır. Başka bir deyişle, tecavüz tam olduğu gibi gösterilmiştir: erkekler arasındaki bir iktidar mücadelesi. Filmdeki mücadeleyse, siyah bir adamla beyaz bir adam arasındadır.

Sahnenin tecavüzcü siyah erkek klişesini daha da pekiştirdiği düşünölebilecekken, *Dust*'ın bu klişenin içini özellikle boşalttığını düşünüyorum ben, çünkü toplumsal cinsiyet ile ırk arasındaki girift bağlar burada iyice gözler önüne serilmektedir. Abdul JanMohamed,

'ırk ile toplumsal cinsiyet arasındaki sosyo-politik-libidinal ilişki' üzerine yaptığı Foucault'cu çözümlemede bu oluşuma 'ırksal boyut katılmış cinsellik' adını vermektedir (1992: 112). Irksal boyut katılmış cinsellik söyleminde "ırkçılık süreci zaten daima bir cinselleştirme sürecidir, cinselleştirme süreciyse zaten daima... bir ırksallaştırma sürecidir" (112). Irksallaştırılmış cinselliğin özünde bir 'açık sır' vardır, o da beyaz efendinin dışı köleye tecavüz etmesinin, aynı zamanda ırksal sınırı da ihlal etmesi anlamına geldiğidir (104).

Dust bu 'açık sır'ı, erkeklerin sahip olduğu ve şiddet sarmalına yol açan bir iktidar biçimi olarak sorunsallaştırır. Beyaz patriyarkanın siyah adamın karısına olan arzusu ve dilediği zaman onu alabilme gücünün, yani bu 'açık sır'ın tanığı, Baas'ın kızıyla öfkesini açığa vuracak güce sahip olmayan erkek köledir. Bu tecavüzün intikamı, hem Magda'nın babasını öldürmesiyle hem de Henrik'in beyaz adamın kızının ırzına geçmesiyle alınır. Dolayısıyla, tecavüz sahnesi ırk ve cinsiyetle ilgili can yakıcı meseleleri vurgulamaktadır. Bu, bir ırksal boyut katılmış cinsellik hikâyesidir. bell hooks'un kelimeleriyle ifade edecek olursak, beyaz erkeğin siyah kadınlara uyguladığı cinsel sömürüye dahil olan bir 'cinsel sado-mazoşizm' ve 'cinsel dikizcilik' hikâyesidir (57). *Dust*, bugüne kadar dile getirilmemiş olan bu hikâyenin bir kısmını, dışlanmış beyaz kadının perspektifinden anlatma çabasıdır.

Çöldeki Deli Kadın

Henrik ve Anna çiftliği terk ederler, Magda ucu bucağı olmayan verimsiz, çorak arazide tek başına kalır. Çiftlik kısa süre içinde harabeye döner, Magda'ysa giderek artan umutsuzluğunun sonucunda delirir. Son sahnede (fantezi sahnesi) Magda'nın babasına bir çocuk gibi yemek yedirdiğini görürüz; bir yandan da ona çocukluk anılarını anlatmaktadır. Film, başlangıcındaki görüntüyle sona erer: Baba kız verandada oturmuş, uzaklara bakmaktadırlar. Magda'nın son sözleri, Morrison'ın Amerikan anlatılarının siyah karakter öldüğünde ya da ortadan kaybolduğunda beyazlık metaforlarıyla bitişi üzerine yaptığı çözümlemeyi çağırıştır: "Beyazlık, tek başına, sessizliktir, boş, dipsiz, amaçsız, donmuş, örtülü, perdeli, ür-kütücü, manasız, acımasız" (Morrison, 1992: 59). Magda'nın dışsesle dile getirdiği anlaşılması güç sözler, kısır bir memlekette geçirdiği ömrü sonlandırır:

Kaderimin her anını kendim seçtim, burada, bu fosilleşmiş bahçede, babamın kemiklerinin yanında, benim yazmış olabileceğim ama yazmadığım ilahilerin yankılandığı bu mekânda ölmek üzere. Bu çok kolay olacak.

Dust üzerine yaptığımız bir önceki anlatıbilimsel değerlendirme, filmin bakış açısının nasıl özellikle Magda üzerine kurulu olduğunu gösteriyor. İçsel gözleştirme ve (özellikle bu filmde) kulaklaştırma, modalize gözleştirme (zihinsel imgeler) ve içsel odaklanma gibi anlatı tarzlarının hepsi, Magda'nın deneyimleri ya da düşüncelerini yansıtmaktadır. *Dust*, Magda'nın öznelliğini sadece ona bakış ve ses vererek değil; zaptedilmiş duygular, bastırılmış cinsellik ve akla kazınan çarpıcı halüsinasyonlarla dolu bir filmde onun arzularıyla fantezilerini temsil ederek de inşa eder. Film, dışıl öznelliği temelde bölünmüş olarak temsil eder. Magda'nın öznelliğine hem hikâyedeki diğer karakterler hem de toplum karşı koymaktadır. Ne toplumsal faillik ne de kendi iradesiyle hareket etme gücünü kazanabilir. Dışıl öznelliğin inşa edildiği söylemsel düzlem ile beyaz kadının sıkıntı çekip nihayetinde yok edildiği hikâye düzlemi arasındaki gerilim, filmin çatışma noktası olarak sonuna kadar sürdürülür. *Dust*'ın konumlandığı feminist retorik, dışıl öznellik mücadelesinin temsil edilmişidir.

BARBAR DÜĞÜNLER

Kadın: Ama o benim..... Zarar gören benim!

Malina: Evet. Bu doğru. Bununla yaşamayı öğrenmek gerekiyor.

Kadın: Belki de öğrenmemek.

(Ingeborg Bachmann, *Malina*'dan)³¹

Marion Hänsel'in sonraki filmi *Barbar Düğünler*'de (1987) de benzer bir feminist retoriğe rastlarız. *Barbar Düğünler*'deki yavaş tempo ve kolay anlaşılır imgelem, *Dust*'ın sinemasal üslubunu andırır. *Barbar Düğünler* bir kadın ve çocuğun kendi öznelliklerini oluşturma mücadelesini anlatmaktadır. Tıpkı *Dust*'ta olduğu gibi, başlıca karak-

31) Bu diyalog Werner Schroeter'in *Malina* (1991) filminden alınmıştır. Elfriede Jelinek, senaryoyu Ingeborg Bachmann'ın *Malina* adlı romanından yola çıkarak yazmıştır. Bkz. "Malina" senaryosunun basılı hali, 1991, s. 113 (çeviri AS).

terlerin öznellikleri hikâye dahilinde onlara tanınmaz ve nihayetinde yok edilirken, söylem düzeyinde sinemasal yollarla inşa edilir.

Filmin açılış sahnesinde, denize bakmakta olan genç bir adam görürüz. Heyecandan nefesi kesilerek belirsiz bir 'siz'e hâlâ hayatta olduğunu, artık bu kargo gemisi enkazında yaşadığını anlatır ve 'sizi', kendisini, yani Ludo'yu ziyarete beklediğini söyler. Bir sonraki çekimde Ludo'yu, yiyecek alışverişi yapar ve 'Nicole' adında birine mektup gönderirken izleriz. Ludo gemisine dönünce bir şenlik ateşi yakar. Oturup alevleri seyrederken, kamera çifte almaşık kurgu şeklinde bir evde çıkan büyük bir yangını, ardından da azap içinde başını ellerinin arasına almış genç bir adamı gösterir. Ayağa kalkıp güverteye çıkan genç adam merdivenleri tırmanmaya koyulur, ama yarı yolda durur; kısa bir görüntüde kafasını duvara vurduğunu seyrederiz; başını sallayarak merdivenleri tırmanmaya devam eder. Güverteye çıktığında gözcü yerine tırmanır; bakış açısı çekimiyle gökyüzünü seyredişi gösterilir. Bir kamera hareketiyle, eski ve tozlu bir tavanarası odasının penceresinden gökyüzüne bakmakta olan küçük bir oğlan görüntüsüne geçeriz.

Barbar Dügünler'in açılış sahnesi, *Dust*'takine benzer anlatı yapıları kullanmaktadır. İçsel odaklanma vasıtasıyla, Ludo'yu anlatısal merkez olarak belirleyerek bakış açısını ona verir, ikinci dereceden içsel gözleştirme (öznel kamera onun bakışına göre yerleştirilmiştir) kullanılır ve hatıra ya da fantezi biçiminde modalize gözleştirme vardır. Ancak seyirci, o anda yangın ve kafasını duvara çarpan adam görüntülerinin hatıra mı, yoksa fantezi mi olduğunu çıkaramamaktadır. Bu son uzun gökyüzü çekimi, şimdiyle geçmişini birbirine bağlayarak filmin hikâyesini anlatmak üzere bir geriye dönüş başlatır.

Seyircinin hikâyeyi anlayabilmesi biraz zaman alır. Küçük çocuğun üstü başı pislik içindedir, hırpani bir halde, içinde tek tük eşya bulunan çok büyük bir tavanarası odasında yaşamaktadır. Zaman zaman güzel bir kadın ile ondan daha yaşlı sinirli bir kadın ziyaretine gelmektedir. Bir gün güzelce giydirilip salona indirilir. Salonda, konuştuğu orta yaşlı çiftten yaşça daha büyük olan Micho adında bir adam, onlara kızları Nicole'le evlenmek istediğini ve zekâ özürlü küçük oğlu Ludovic'e bakmaya gönüllü olduğunu söyler. Ludo, temizlenmek için dışarı çıkar ve parlak gün ışığında gözlerini kısarak tulumbanın olduğu yere gider, o sırada birden denizi görür. Yüzünde yavaş yavaş bir gülücük belirir. Büyük deniz aşkı böylece doğar.

Barbar Düğünler'in eliptik anlatı yöntemi, seyirciyi gördükleri hakkında pek çok çıkarsama yapmaya iter. Hikâyede boşluklar vardır: Örneğin, Ludo'nun neden bir tavan odasına kitlenip, hayatının ilk yıllarında tamamen bir ihmalkârlık ve tecride maruz bırakıldığını bilmeyiz, sadece bu durumun onun zekâ özürülü olmasından kaynaklandığına dair bir fikir yürütürüz. Annesi Nicole'ü de pek anlayamayız. Ludo, taptığı annesinin sevgisini kazanabilmek için deliler gibi çırpınmaktadır, ancak bilmediğimiz bir sebepten ötürü Nicole bir türlü oğlunu sevemez. Filmde uzun bir bölüm boyunca anne-oğulun karşılıklı olarak birbirlerine sevgi gösterme çabaları ve bu çabalarının sonuçsuz kalması gösterilir, bu durum ikisini de acı bir öfkeye ya da gözyaşlarına sürükler.

Filmin geneline baktığımızda, bakış açısının Ludo karakterine ait olduğunu görürüz; hikâyesi içsel odaklanma yoluyla anlatılır. (Daha sonra göreceğimiz üzere, filmin ortasında içsel odaklanma zaman zaman Nicole'e geçer.)³² Kamera gözü çoğunlukla anlatı anına iliştirilmiştir, dolayısıyla hikâye, ağırlıklı olarak sıfır gözleştirmeye çekilmiştir. Filmde Ludo üzerinden içsel gözleştirmenin yer aldığı anlar bulunsa da (özellikle filmin başlangıcı ve sonunda), bu yöntem *Dust*'taki kadar fazla kullanılmamıştır. Dünya, kafası pek iyi işleyen ve neredeyse hiç konuşmayan küçük bir çocuğun gözlerinden sunulduğundan, hayat sadece Ludo'ya değil, seyirciye de acımasız ve anlaşılması zor görünür. Annesinin davranışlarına biz de en az onun kadar anlam veremeyiz. Film bu yolla hikâyede bir bilgi boşluğu, Nicole üzerine kurulmuş bir eksiklik yaratır.

Seyirci olarak yavaş yavaş ailenin geçmişi hakkında Ludo'dan daha fazla bilgiye sahip oluruz. Diğer karakterlerin konuşmalarından Ludo'nun babasının kim olduğu hakkında kimsenin bir fikri bulunmadığını anlarız (bazısı Nicole'ün Ludo'nun ablası olduğunu düşünmektedir). Seyirci, 1950'li yıllarda Fransa'da (ya da Belçika'da; mekân tam olarak belirtilmemiştir) egemen olan orta sınıf geleneklerini göz önünde bulundurduğunda, Nicole'ün anne babasının kızlarını yaşlı bir adama vermelerinin sebebinin, evlenmemiş genç bir anne olarak aile onurlarını lekelemesi olduğunu çıkarmak durumundadır. Filmin bir noktasında Nicole, Ludo'ya kaç yaşında olduğunu sorunca, Nicole'ün geçmişinde korkunç bir şey olduğunu sezeriz. Ludo beş yaşında olduğunu söyleyince, Nicole onun sekiz yaşında

32) Ludo 49 sahnenin 47'sinde, Nicole ise 49 sahnenin 19'unda vardır.

olduğunu söyleyerek cevap verir, sonra da gözlerini odasına dikip, 'o sıcak yaz' geçeli neredeyse sekiz yıl olduğunu mırıldanır. Ardından, yaşlarla dolan gözleriyle Ludo'ya döner ve bağırarak karşısından yıkılmasını söyler.

Film sonra, daha ileri bir zamana sıçrayarak Ludo'yu ergenliğinde gösterir.³³ Nicole bu arada içmeye başlamıştır ve kendi hayatına olan kızgınlığı sürmektedir. Ludo'nun varlığına dayanamadığından, asıl istediği onu bir akıl hastanesine göndermektir. Oğluna neden onu evden göndermek istediğini açıklamaya karar vererek Ludo'yu sahil kenarında, kurtuluşun ardından Amerikan ordusunun kullandığı bir askeri üssün hemen yanındaki bir köye götürür. Nicole ve Ludo beraberce bir bara giderler. Ludo mutluluktan kendinden geçmiştir ve heyecandan çenesi düşerek, onu pek dinliyormuş gibi görünmeyen Nicole'e sürekli bir şeyler anlatmaya başlar.

O anda odaklanma, ergenlik yıllarında kız arkadaşlarıyla gittiği bu barı ve sahili hatırlayan Nicole'e geçer. Giderek daha fazla duygusallasan Nicole, birden 'o'ndan bahsetmeye başlar. Ludo 'o'nun kim olduğunu sorduğundaysa, kestirip atarak "Amerikalı" diye cevap verir. Sonra, çantasından bir ayna çıkararak, titreyen elleriyle dudağının kenarlarına taşıdığı rujunu sürer. Ayna, Nicole'ün yüzüne güneş ışığını yansıtmaktadır. O sırada bir geriye dönüşle Nicole'ü, askeri ciple bir yerlere götüren Amerikan askerini görürüz; ikisi de mutluluk içinde gülmektedirler. Derken görüntü tuhaf bir gıcirtıyla solar ve gıcirtı sesi giderek daha baskın hale gelir. Bir kesmeyle aynasını kapayan Nicole'e döndüğümüzde, gıcirtı sesi acı çığlıklar atan martı seslerine dönüşür. Nicole ağlamaya başlar. Ludo onun elini okşayınca birden yerinden sıçrayıp, "Dokunma bana, piç," diye bağırarak masadan kalkar. Ardından, film yine bir kesmeyle yatak odasının duvarlarına yaptığı resimleri okşayan Ludo'ya geçer. Anamlarla yüklü görüntüler arasında, canlı renkler kullanılarak çizilmiş bir kadın yüzü resminin, siyah bir boya kullanılarak sert hareketlerle karalanmış olduğunu görürüz. Siyah boyalar kadının yüzündeki ağzı karanlık bir mağara girişine çevirirken, yer yer yüzü yok edecek kadar koyulaşır.

33) Burada Ludo'yu canlandıran çocuğun yerine daha büyük bir oyuncu getirilmiştir, ancak Nicole'ü canlandıran oyuncu film boyunca aynıdır. Bunun bir sonucu olarak, filmin ikinci yarısında anne, bazen oğlundan daha genç görünmektedir; bu durum, aralarındaki ilişkinin Ödipal yanını daha da çok ortaya çıkarmaktadır.

Seyirci o ana kadar izlediklerinden, Nicole'ün Amerikan askerlerinin tecavüzüne uğradığını ve Ludo'nun da o tecavüz sonucunda doğduğunu anlar. Bir sabah Nicole, hüzünlü bakışlarla Ludo'dan ona 'maman' (anne) demesini ister, çünkü Ludo hayatı boyunca bu kelimeyi hiç kullanmamıştır. Ludo kelimeyi telaffuz etmeye çalışır, ama kelime sanki boğazına takılmış gibidir ve çocuk sessizliğe bürünür. Bunun üzerine Nicole, acıyla ona bağırarak 'maman' dememekle en doğrusunu yaptığını söyleyip, "Senin asıl annen o üç piç," diye ekler. Ludo annesinin acısını görmeye dayanamayıp Nicole'ü yalnız bırakarak odadan kaçar.

Bir geriye dönüşle, modalize gözleştirme (zihinsel imgeler) yoluyla Nicole'ün on dört-on beş yaşlarında Amerikan askerleri tarafından vahşice tecavüze uğrayışını görürüz. Geriye dönüş sahnesi kısa sürer (elli saniye) ve tecavüzün vahşetini göstermekten, öyle olduğunu hissettiren bir sahnedir. Seri montaj 41 kareden oluşmaktadır, bunların da 18'i, Nicole'ün önceki geriye dönüşünde duyduğunuz gıcirtı sesiyle sallanan bir lambayı gösterir. Lamba, bir masanın üzerine yatırılarak tecavüze uğramakta olan Nicole'ün gözlerinden bakış açısı çekimiyle gösterilmiştir. Birkaç defa kamera Nicole'ün gözlerini çekerek ne kadar dehşet içinde olduğunu yansıtır. Lambanın olduğu bakış açısı çekimleri, tecavüzün nasıl başladığını parça parça anlatan (hepsi çok kısa, neredeyse birer saniyelik) çekimlerle kesilir: Bir asker Nicole'ü döver, zorla içki şişesi dayayıp ağzını kanatır, giysilerini yırtar, çıplak vücudunda çakmağının alevini gezdirir, tecavüz eder, sonra, "Gelin çocuklar, kız hazır," diye bağırarak arkadaşlarını çağırır; diğer adamlar gülerler. Sallanmakta olan ışığı gösteren son bir çekimin ardından gıcirtı sesi uzaklaşır ve geriye dönüş sahnesi sona erer. Bir kesmeyle odasında sessizce ağlayan Nicole'e döneriz.

Sonraki çekimde Ludo'yu bahçede görürüz; bütün yüzü kanlar içinde yere düşene dek kafasını evin duvarına vurur. Annesinin başına geleni (seyircinin aksine) hâlâ anlamasa da, tamamen onun acısıyla özdeşleşip, sebebini tam olarak bilemediği bir şekilde bu eylemi tekrarlar; sadece bu sahnede değil, annesinin tecavüze uğradığı civarlarda bir sahil kenarına kaçıp saklandığında da aynı durum söz konusudur. Ludo hem suçun göstereni, hem de annesinin çektiği acının tanığıdır. Bu şekilde aşırı yüklenerek duygularını sözlerle dile getirmekten aciz kalınca, Ludo kendine zarar vermeye başlar.

Tecavüzün temsili oldukça stilizedir ve Nicole'un gözünde bu travmatik olayı simgeleyen bir imgeye yoğunlaşır: sallanıp gıcırdayan lamba. Yukarıda sallanan lamba, seyirci açısından sahneye ür-kütücü bir atmosfer katar; çünkü bu hareketiyle hem görsel hem de anlatsal anlamda olanlara bir ışık tutup karanlıkta bırakarak, doğrusallığı bozmaktadır. Işığın sürekli kesilmesi, bilinmezliği, varlıkla yokluk arasında kalmayı ve dehşeti (korku filmlerinde sık başvuru-lan yöntemlerden biridir) çağrıştıran belirsiz bir durum yaratır. Nicole filmde 'o korkunç sarı ışık'a daha önce de atıfta bulunur. Onun için, lamba kendisine uygulanan korkunç şiddetin bir metaforu haline gelmiştir; yaşadığı deneyim meydana geliş şekli itibariyle temsil edilemez, çünkü kendi bedensel arzusunun dışında bedenine ve bedeninin içine uygulanmıştır. Metonimik yer değiştirmeye kendi bedenine uygulanan bu şiddeti lambaya aktarır. Nicole'un tecavüze uğrayışının sinematografik temsili, şiddet yerine bu metonime odaklandığından, ırzına geçilen kadının deneyimini yansıtmakta başarılı olmuştur. Tecavüz kurbanlarının aşırı şiddete maruz kaldıkları süre boyunca bilinçlerini tek bir algıyla sınırlamalarını, yani 'kapatma' mekanizmasını açığa çıkaran bir sahnedir (Dowdeswell, 1986: 20). *Dust*'ta gördüğümüz üzere Magda tecavüz anında fanteziye sığınırken, Nicole lambaya odaklanarak kendini yaşadığı deneyime kapatır. Lamba, bu işlevinin yanı sıra, aklın, ahlâkın ve mantığın ışığını kesen şiddete işaret ederek, seyirci olarak bizim de sahneye odaklanmamızı engeller.

Lynn Higgins ve Brenda Silver, egemen kültürde tecavüzün temsiline ilişkin rahatsız edici bir kalıbın, "kadınlara uygulanan cinsel şiddetin saplantılı biçimde işlenmesi -ya da saplantılı biçimde silinmesi olduğu"nu belirtmektedirler (1991: 2). Tecavüzü temsil eden eril metinlerde, şiddet ve cinsellik silinerek cinsel şiddet metaforlara ya da sembollere dönüştürülür. Dolayısıyla, tecavüzü feminist bir bakış açısından temsil etmek için kurbanın sesini dinlemekten daha fazlası gerekir; "tecavüzü gerçek anlamına, bedeninin alanına teslim etmeli: tecavüzün yeri şiddettir -fiziksel, cinsel ihlal" (4). Hem *Dust* hem de *Barbar Düğünler* tecavüzü gerçek anlamına teslim etmektedir: Biri fantezi, diğeriye geriye dönüş sahnelerinde içsel odaklanma yöntemini kullanarak, tecavüz kurbanının sesinin duyulmasını sağlamış, aynı zamanda tecavüzün dehşet ve-

rici şiddetini kısa, ama dokunaklı görsellerle temsil etmiştir. Üstelik iki film de, cinsel şiddetin kadın kurban üzerindeki etkisini kapsamlı olarak anlatmaktadır.

La mer/la mère

Nicole'ün tecavüze uğradığı geriye dönüş sahnesinin ardından, anlatıda bir atlama olur. Ludo akıl hastanesine gönderilmiştir, orada çok mutsuzdur; denizi ve annesini özlemektedir. Hastalardan biriyle (istemeden?) aşk ilişkisi yaşama girişiminde bulunduğu için cezalandırılınca evi ateşe verip kaçar. Denize dönerek terk edilmiş bir geminin içinde yaşamaya başlar. Gemi enkazı hem Ludo'nun hem de Nicole'ün ruh halinin, içlerindeki tahribatın bir metaforu olarak algılanabilir. Ludo'nun hikâyesindeki uzun geriye dönüş artık sona ermiş ve anlatı başlangıç noktasına dönmüştür: Ludo, Nicole'ün gelmesini beklemektedir. Bir gün Ludo, annesinin sahilde yürüyerek o tarafa geldiğini görür. Bakış açısı çekimi bu görüntünün bir halüsinasyon olduğunu düşündürür: Ludo, denizdeki pusların ardından, dalgalar ve güneş ışığıyla birleşen sahilde güzel bir kadının yürüdüğünü görmektedir. Ludo inleme sesleri çıkararak (film boyunca ne zaman heyecanlansa inleme sesleri çıkararak saklanırken ya da sızlanırken gösterilir) geminin içinde saklanır. Nicole merdivenlerden salona iner ve duvarlardaki tuhaf kadın suratı resimlerine bakar; bu defa üstleri siyah boyayla karalanmamıştır, ama yine de yoğun bir acıyı yansıtmaktadırlar. Oğlu annesinin acı çektiğini ve bunu sözlerle başvurmadan ifade ettiğini bilmektedir, ancak bu bilginin altında yatan gerçeklerle baş edebilecek bir vasıtası yoktur.

Anne-oğulun birbirlerine sevgi gösterme çabalarının sonuçsuz kalışını gösteren sahnede olanlar, ikisi bir araya gelir gelmez yeniden tekrarlanır. Nicole, Ludo'yla barışmaya çalışır ve onunla arkadaş olmak istediğini söyler. Ama Ludo acılı bir sesle ondan hiç sevgi görmediğini söylediği an, Nicole de onun kendi hayatını mahvettiğini söyleyerek karşılık verir. Nicole, Ludo'ya Micho'dan boşanıp başka bir adamla evlenmek üzere olduğunu anlatır. Ludo kendisinin onlarla beraber yaşamasına izin vermesini ister, Nicole ise akıl hastanesine geri dönmesi gerektiğini söyler. Sonra da bu haberin Ludo'yu ne kadar üzdüğünü görünce onu sakinleştirir ve elini tutup kendine 'maman' demesini ister. Ludo inleyip kekeleyerek, duyulamayacak kadar

kısıık sesle olsa da nihayet bu kelimeyi söylemeyi başarır. Kelimeyi telaffuz edebildiğini gördüğü an, bastırılmış duygularının su yüzüne çıkmasının verdiği heyecanla giderek daha yüksek sesle 'maman' diye bağırmaya ve Nicole'ü geminin metal duvarına çarpmaya başlar; darbelere dayanamayan Nicole ölür. Başını her duvara çarpışında, görüntünün arasına kesmeyle bir kadın yüzü resmi girmektedir.

Tıpkı tecavüz sahnesi gibi Nicole ve Ludo'nun son yüzleşme sahnesi de oldukça stilizedir. Boydan çekilen görüntülerin seri montajlandığı sahnede Ludo'nun Nicole'ü metalik gümbürtülerle duvara çarpışı, yakın plandan çekilmiş duvar resimleriyle yan yana getirilmiştir. Nicole'ün çığlıkları duyulabilir, ancak yüzü neredeyse hiç görünmez. Çektiği acı yine sadece dilin alanının dışında temsil edilebilir, bu temsili sağlayan da oğlunun resimlerindeki canlı dışavurumdur. Ludo'yu allak bullak bir halde kendinden geçmiş gösteren son bir çekimin ardından sahne, çığlık atan ağzı ve dehşet içinde bakan gözleriyle akla kazınan kadın yüzü resmiyle sona erer. Seyircinin daha önce izlediği bir görüntü, böylece bir göstergeye dönüşmüştür.³⁴

Görüntü resimden yavaş yavaş denize geçer. Ludo, öpüp kolunu kendine doladığı annesinin ölü bedenıyla bir salın üzerinde ilerlemektedir. Hayattayken bulamadığı anne kucağına ölümüyle kavuşmuştur. Son görüntü de denizdeki dalgalar arasında soluklaşarak yok olur. Ludo hayatının en büyük iki aşkını bir araya getirmiştir: *la mer* ve *la mère*, yani deniz ve annesi. Onlara duyduğu sevgiyi, son kez ve çaresizlik içinde dışavurmaktadır.

Ölümcül Kader

Barbar Düğünler, tecavüzün bir sonraki nesle kadar etki eden dehşet verici sonuçlarını ele almıştır. Film, kurtarıcıların kinik bir şekilde düşmana dönüştüğü bir bağlamda, birbirinden ayrı düşünelemeyen savaş ile tecavüz arasındaki ilişkiyi irdelemektedir. Tecavüze uğrayan kadın ve bu tecavüz sonucunda doğan oğlu açısından bu travma, nefret ve kendine zarar verme halinden kurtulmanın yolu yoktur. Nicole, Ludo'yu her görüşünde uğradığı vahşi tecavüzü hatırlar. Bakış açısını ağırlıklı olarak tecavüzden olma Ludo'ya iliştiirmekle, film, annenin acısının şiddetten doğan çocuğa nasıl geçtiğini göstermektedir.

34) Burada kesinlikle Edvard Munch'un Çığlık tablosuna bir gönderme yapılmaktadır.

Cinsel şiddet, kadınlar üzerinde hayat boyu silinmeyen izler bırakan travmatik bir deneyim olarak temsil edilmiştir. Hem savaş hem de sömürge durumlarında tecavüz olayları meydana gelir, çünkü tecavüz makro-iktidar ilişkilerinin mikro yansımasıdır. Bu nedenle, tecavüz, öznelliği farklı düzeylerde etkiler. Tecavüz, Nicole'den sadece bekâretini ve gençliğini almakla kalmaz, *Dust* filmindeki Magda'nın da başına geldiği üzere, tecavüze uğramış bir kadın olarak farklı faillik ve arzu düzeylerindeki öznelliğini de yok eder. Genç yaşında evlenmemiş bir anne olarak köyünde toplum dışına itilen biri haline gelmiştir. Bu durum sonucunda ailesi tarafından, sevmediği yaşlı bir adamla evlenmek zorunda bırakılarak kendine ait bir hayat kurması engellenir. Toplum bu şekilde Nicole'ün özerk ve kendi iradesiyle hareket edebildiği bir konuma ulaşmasına izin vermediği gibi, onu kendi arzularından da mahrum bırakmaktadır. Travma, Nicole'ün aşırı alkol kullanma gibi kendine zarar verici eylemlerde bulunmasına yol açar; bedeninde deneyimlediği nefret kendini sevme kabiliyetini yok etmiştir. Bunların sonucunda, tecavüzün ardından doğan oğlunu asla sevmeyiz; bu da aslında en acısıdır, çünkü doğan çocuğun bütün bu olup bitenlerde hiçbir suçu yoktur. Tam yeni bir hayata başlamaya hazır olduğunda, yaşadığı tecavüz tarihin bir çeşit tekerrürüyle yeniden Nicole'ün karşısına dikilir ve o tecavüzün neticesi olan oğlu tarafından öldürülür. Nicole'ün durumunda tecavüz, sürekli yinelenen bir ölüm cezası, kurtulması mümkün olmayan bir kaderdir.

Barbar Düğünler'in hikâyeyi Ludo'nun içsel odaklanması vasıtasıyla aktarmayı seçmesi, aslında Nicole'ün öznelliğindeki 'eksik'i temsil etmektedir. Film, anlatı düzeyinde ana bakış açısını Nicole'e vermeyerek, sadece Nicole'ün öznelliğinin nasıl zarar gördüğünü değil, tecavüzü anlatmadaki büyük zorluğu da gösterir. Dolayısıyla, film Ludo'daki odaklanmasını, tecavüz deneyimini temsil etmek üzere Nicole'e kaydırduğunda aslında devrimci bir tavır sergilemiş olur. Gizli gerçek hakkında başkalarına söz vermek yerine Nicole'ün konuşmasına izin verildiği filmin bu en can alıcı noktasında yıkım sarmalı da durur. *Barbar Düğünler*, Nicole'ün çektiği acıyı, öfkesini ve çaresizliğini içsel odaklanma yöntemiyle, uzun zaman önce o travmatik olayı deneyimlediği geceye ait anılarla an-

latır. O gece neler olduğu Nicole'un geriye dönüşleriyle gösterilir, tecavüzün temsilinde modalize gözleştirmeyi onun zihinsel imgeleleri şekillendirmektedir.

Dolayısıyla, tecavüzle doğrudan alakalı her şey Nicole'un bakış açısından sunulmaktadır. Bu yolla *Barbar Düşünler*, tecavüze uğrayan kadını tam hikâye dahilinde öznelliği ihlal edildiği an, anlatının öznesi olarak temsil etmektedir. Film bunu yapmakla dışıl öznelliğin yok edildiği şiddet eylemini tekrar etmemiş olur, ama bu yıkımı doğuran şiddeti gözler önüne serer.³⁵ Yani, hikâyedeki diğer olayların hepsini zekâ özürlü ve annesinin başına gelenleri hiçbir zaman tam anlayamayan, ancak temsil edilemez olanı çektiği bedensel acı ve çizdiği resimlerle dile getiren Ludo'nun bakış açısından sunmak-

35) Mahkeme dramı *The Accused*'da (Sanık) yanlış olan da budur. Bu Hollywood yapımı film, kurbanın adalet arayışını sergilerken tecavüze feminist bir bakış açısı getirme çabası gütmektedir, ancak en kritik anda bu çaba boşa gider. Filmin sonlarına doğru gösterilen tecavüz, erkek tanığın içsel odaklanması vasıtasıyla aktarılır. Böylece film, tecavüz edilen kadının deneyimini dışarıda bırakmış olur. Tecavüz kurbanının sesini ve kendi hikâyesini anlatmasını sağlayacak bakışını yok saymakla film, tam da eleştirdiği meşru söylemi tekrarlamaktadır. Tecavüze uğrayan kadının kendi deneyimini anlatmasına izin vermeyip, tecavüz sahnesini erkek tanığın bakışından bir geriyedönüş olarak anlatsal bir ilişik şeklinde sunmakla, (çok uzun olan) tecavüz sahnesi son derece dikizci bir hale getirilmiş olur. Bir kez daha tecavüz kurbanı konuşturulmuştur.

Film hayli tartışma yaratmıştır. *Sanık* filmini izleyen kadınlar üzerine yapılan ampirik araştırmalar, kadın seyircilerle tecavüz kurbanı arasında 'tümel bir özdeşleşme' olduğunu ortaya koymuştur (Schlesinger ve diğerleri, 1990: 163). Filmin çok büyük bir etkisi olduğu tespit edilmiştir:

Sanık filmini seyreden çoğu kadın, filmin eğitsel bir değer taşıdığı kanısına vardılar (şiddet deneyimi olanlardan oluşan grubun yüzde 82'si, şiddet deneyimi olmayanlardan oluşan grubunsa yüzde 75'i). Konuştuğumuz kadınların çoğu (şiddet deneyimi olanlardan oluşan grubun yüzde 97'si, şiddet deneyimi olmayanlardan oluşan grubunsa yüzde 81'i) filmin seçilen meseleleri makul bir ölçüde ele aldığını düşündü. Ancak ciddi bir kısmı, tecavüz sahnesinin dahil edilmesi konusunda tereddüt gösterdi. En büyük etkiye sahip olan da buydu. Şiddet deneyimi olan kadınların dörtte biri ve şiddet deneyimi olmayan kadınların neredeyse üçte biri, cinsel şiddet uygulanan bu sahneye itiraz etmelerinin sebebi olarak şunları belirttiler: Bu olay bir eğlence malzemesi olarak kullanılmamalı ve maddi çıkarlara alet edilmemeliydi; cinsel şiddet böyle sansasyonel bir hale getirilmemeliydi; olmaması, filmin bütünlüğü içinde bir şey değiştirmezdi (Schlesinger ve diğerleri, 1990: 148).

Tecavüz sahnesinin dikizci niteliğiye *Sanık* gibi bir filmi izleyen erkeklerle ilgili bir endişe oluşmasına yol açmıştı. Kadınlar, erkek seyircilerin tecavüz sahnesini izlerken zevk alıp cinsel bir haz duymuş olabileceklerinden kaygı duyuyorlardı. Ayrıca, erkek seyircilerin tecavüz kurbanını açık saçık giysileri, flörtöz davranışları, içki içip uyuşturucu kullanmasından dolayı 'kaşınmak'la suçlayabileceklerinden korkuyorlardı. Bu ampirik çalışmanın da gösterdiği üzere, *Sanık* filmindeki tecavüz sahnesi hayli tartışmaya açıktır.

la *Barbar Dügünler*, hem kadının hem de çocuğun maruz kaldığı haksızlığı ortaya çıkarmış olmaktadır.³⁶

BİLİŞ VE DUYGULANIM

Hem *Dust* hem de *Barbar Dügünler*, ilk izlediğimde üzerimde çok güçlü bir duygusal etki bırakmıştı; iki filmi incelemek istememin başlıca sebeplerinden biri de bu filmlerdeki *pathos*, yani acıydı. *Dust* ya da *Barbar Dügünler*'i soğukkanlı bir ruh haliyle izlemek neredeyse imkânsızdır. Trajik hikâyeleri bir yana, duygulanım yaratan güçleri büyük ölçüde sinemasal temsilin kendine özgü oluşundan gelmektedir. Öyle anlaşıyor ki, önceki sayfalarda yaptığımız bakış açısı üzerine anlatıbilimsel çözümlemeler, film izlemeye dair önemli bir unsur ortaya çıkarmaktadır: Bir filmin seyirci üzerinde bıraktığı etki, bakış açısının filmin içinde ne şekilde işlendiğiyle yakından ilgilidir.

Son zamanlarda film incelemelerinde şahit olduğumuz ve Jost'un çalışmalarını da dahil edebileceğimiz bilişselci yönelim, film izlemenin duygulanımsal taraflarının neredeyse yok sayıldığı bir teorik yaklaşım üretmiştir. Yine de Amerikalı meslektaşlarının aksine Jost'un getirdiği teorik çerçeve, sinemada bakış açısını bilişsel açıdan ele almanın mutlaka duygulanımı dışarıda bırakması gerekmediğini göstermektedir. Jost'un analizine göre, duygulanım gözleştirmenin görsel düzleminde, biliş ise odaklanmanın anlatı düzleminde kurulmaktadır ve iki düzey de bir arada karmaşık bir etkileşim içinde işlemektedir. Benim Jost'un anlatıbilimsel modelini, Bordwell'in ya da Branigan'ın formalist bilişselciliğine tercih etmemin bir sebebi

36) *Dust* ve *Barbar Dügünler* gibi feminist filmlerde olduğu gibi cinsel şiddetin acımasız gerçekliğine dair eleştirel temsiller, özellikle savaşta kadınlara uygulanan sistematik tecavüz bağlamıyla ilintilidir. Feministler tecavüzün savaşlarda bir silah olarak kullanılmakta olduğu gerçeğinin altını çizmektedir (bkz. Brownmiller, 1975). Bu bölümü yazdığım sırada Bosna'daki tecavüz kamplarıyla ilgili haberler gelmekteydi, zorla hamile bırakılan kadınlardan ve bu olağandışı şartlarda dahi Katolik mezhebinin katı kürtaj yasasını kaldırmayışından bahsediliyordu. En dehşet verici olanı da, bu tecavüzlerden bazılarının videoya çekildiği ve askerlere porno film olarak dağıtıldığı iddiasıydı.

Savaş esnasında tecavüzün kullanımından söz ediyorken, Helke Sander'in, 1945'teki kurtuluşun ardından Rus askerlerin Alman kadınlara uyguladıkları sistematik tecavüzler üzerine *Befreier und Befreite* (Kurtarıcılar ve Kurtarılmışlar, 1991) adında dört saatlik bir belgesel çektiğini de belirtmek gerekir. Erkeklerin kadınların bedenleri ve hayatları üzerinde tam bir iktidar sahibi olduğu ve çocukların mutluluğunun tamamen göz ardı edildiği bu erkekçi dünyada, *Befreier und Befreite*, *Dust* ve *Barbar Dügünler* gibi feminist filmler, cinsel şiddete karşı ivedi ve insanın içini parçalayan bir protesto anlamı taşımakta ve aynı zamanda toplumsal cinsiyetle ırk ve etnisitenin kesiştiği noktayı gözler önüne sermektedir.

budur.³⁷ Amerikalı bilişsel anlatıbilimcilerin yaklaşımı, filmlerin yaratabileceği duygusal etkiye neredeyse hiç yer bırakmamaktadır. Seyirciler üzerindeki duygusal etkisi çok güçlü olduğu bilinen bir popüler kültür dalı olduğu düşünülürken bu durum şaşırtıcıdır. Korku, gerilim ya da aşk ve melodram gibi çeşitli film türleri de filmlerin asıl bu duygu uyandıran yönünü sömürmektedir. Hatta duygulanımın genellikle film izlerken, idraktan daha önce geldiğini öne sürecek kadar ileri gideceğim. Görüntüler, seyirciyi o daha anlamlarını tam olarak kavrayamadan yoğun biçimde etkileyebilme özelliğine sahiptir.

Bilişsel psikolojinin (teorik olarak) sinemaya uygulanışında kullanılan 'bilgi' ya da 'anlaşılabilme' gibi anahtar kelimeler, rasyonel anlama süreci üzerindeki vurguyu yansıtmaktadır (bkz. Branigan, 1984, 1993; Bordwell, 1989). Bana göre, bilişsel film teorilerinde duygulanımın yer almayışı, belirli kadın filmlerinin kendi üzerindeki duygusal etkisini değerlendirmek isteyen feminist seyirciler açısından sorun teşkil etmektedir.³⁸ Feminist yorumun, sadece cinsiyetçi ve ırkçı Güney Afrika'da yaşayan beyaz kadının içinde bulunduğu kötü durumu ya da tecavüze uğramış bir kadınla çocuğunun hayat boyu süren trav-

37) Bordwell ve Branigan'ın daha önceki çalışmaları da, anlamla ilgili soruları cevapsız bırakıp ortamın, yani form ve stilin özgüllüğüne dair şematik ve yapısal bir analiz getirdiği için 'formalist' olarak tanımlanmıştır.

38) Emin olmak için, bilişsel yaklaşım dahilinde film seyircisini ekrana yapıştıranın ne olduğunu teorize etmeye yönelik bazı girişimlerde bulunulmuştur. Noël Carroll (1988), film anlatımı üzerine göstergebilim ve psikanalizden esinlenerek geliştirilen çağdaş film teorisinden daha kapsamlı ve daha kesin olduğunu ileri sürdüğü alternatif bir model geliştirmiştir. Erotetik olduğunu ileri sürdüğü model, filmsel anlatıyı soru-cevap ilişkisi olarak varsaymaktadır: Bir sahne daha sonraki sahnede cevaplanacak bir soruyu ortaya koyar. Carroll'a göre, bu soru-cevap modeli yalnızca basitliği açısından daha üstün değildir, aynı zamanda filmlerin sahip olduğu gücün nereden geldiğine bir açıklama getiriyordu: "Eğer bu bilişsel yapıma ait genel bir özellikse, ve eğer her şey olması gerektiği gibi gerçekleşirse, önümüze çıkarılan soruların cevaplanmasını sadece istemeyiz, bunu bekleriz de. İşte, filmlere bu kadar çok bağlanmamızın sebebi budur" (Carroll, 1988, s. 181 [vurgu bana aittir]). Carroll'un kendisi de filmlerin neden birçok farklı kişi için 'kolayca ulaşılabilir ve etkileyici olduğunu' (212) anlayabilmek açısından seyircinin bilişsel kapasitesinin kısıtlanmasının şart olduğuna ikna olmuş durumdadır. Ben böyle bir iddiayı hem tekbenci hem de tümelci buluyorum. Ne de olsa, her şey olması gerektiği gibi gerçekleşemez. Carroll'un yaklaşımı neredeyse yalnızca Hollywood filmlerini kapsamaktadır ve dolayısıyla hayli etnik merkezizetçidir.

Carroll'a göre, filmde duygulanım yalnızca müzik sayesinde sağlanabilir (213-215). Duygusal içeriğin taşıyıcısı olarak sadece müziği göstererek, görüntünün herhangi bir duygusal etki doğurmadığını öne sürer: "müzik, görüntüdeki duygulanım eksikliğini kapatır" (224). Film müziğinin duygusal gücüne ve film yapımında da bundan sonuna kadar faydalanılıyor olmasına hiç şüphe yoktur, ancak Carroll'un modeli, görüntülerin duygusal gücünü olduğu gibi görmezden gelmektedir. Bana kalırsa, Carroll'un modellerindeki sorun indirgeyici bir basitleştirme yöntemi izlemesidir. Film izlemek, rasyonalist bir şekilde bilmece çözmek ya da soru-cevap oyunu oynamak değildir çünkü.

malarını anlamak gibi bilişsel süreçler yoluyla değil, aynı zamanda ve hatta belki çok daha fazla, duygulanım yoluyla (yeniden) üretildiğinin farkına varmak önemlidir. Dişil deneyim erkek egemen kültür dahilinde halen yeterince temsil edilmemiştir; duygulanımsallık da, temsil edilmemiş ve edilemez olanı ifade etmenin bir yoludur. Duygulanım, çeşitli sinema teknikleri kullanılarak harekete geçirilebilir. Bu teknikler arasında en önemlisi, örneğin *Dust*'taki Magda ve *Barbar Düşünler*'deki Nicole ve Ludo gibi özgün karakterlerle derin bir empatiye yol açması sayesinde, bakış açısidir. Dolayısıyla, bu filmlerin duygusal kuvveti ideolojik görüşlerinden ayrı tutulamaz.

Amerikalı bilişsel film anlatıbilimcileri, göstergebilimsel ve psikanalitik film teorilerini tartışma konusu yaparak bu teorilerin ideolojileri, kullandıkları dil ve obskürantizmlerini eleştirmişlerdir.³⁹ Fakat, film seyretme eyleminin getirdiği duygulandırıcı etkileri dikkate almayan bilişsel bir yaklaşım üzerinde yoğunlaştıklarından, ne yazık ki kendileri de bir başka uç noktaya kaymış durumdadırlar. Jost bu kısır tartışmaların tuzağına düşmese de (Fransız olduğundan dolayı bu güya 'Fransız' teori mirasıyla boğuşmak zorunda kalmamıştır), o da sinemada ideolojinin işleyişini hafife almıştır. *Dust* ve *Barbar Düşünler* gibi filmlerdeki duygulanımları bakış açısının ideolojik etkileriyle bağlantılı olarak daha iyi anlayabilmek için, şimdi

39) Bu konuda en bildik ve en sert tartışma *October*'da Noël Carroll ile Stephen Heath arasındaydı. Carroll *October*'ın 23. sayısında "Address to the Heathen" adıyla Heath'in *Questions of Cinema* (1981) kitabı üzerine uzun ve tartışmaya açık bir inceleme yayınladı (Kış 1982), s. 89-163. Heath ise bu eleştiriye "La Père Noël" yazısıyla cevap verdi *October* 26 (Sonbahar 1983), s. 63-115. Carroll da buna karşılık "A Reply to Heath" yazısını yazdı: *October* 27 (Kış 1983), s. 81-102.

Screen'deyse 'Screen Teorisi' ve 'Formalizm' takipçileri arasında bir tartışma yaşandı. Barry King; David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson'ın yazdığı *The Classical Hollywood Cinema* (1985) kitabıyla ilgili uzun bir eleştiri kaleme aldı ve eleştirisi iki bölüm halinde yayınlandı: *Screen*'in 27. sayısında "The Classical Hollywood Cinema" (6) 1986, 74-88 ve *Screen*'in 28. sayısında David Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* (1985) ve Edward Branigan'ın *Point of View in the Cinema* (1985) kitaplarını da kattığı "The Story Continues... Barry King Returns the Wisconsin Project" (3) 1987, s. 56-82. *Screen*'in 29. sayısında (1, 1988) Thompson, King'in yazdıklarına "Wisconsin Project or King's Projection" ile (48-53); Staiger "Reading King's Reading" ile (54-70); Bordwell de "Adventures in the Highlands of Theory" ile (72-97) cevap verdiler. Buna cevaben King "Bordwell, Staiger ve Thompson'a Cevap" adıyla bir yazı yayınladı (99-118).

Son kitapları *Post-theory*'de Bordwell ve Carroll (1996), postyapısalcı, postmodern ya da psikanalitik olan her şeye saldırmayı sürdürmüşlerdir. Modern film teorisinin dogmatizmi olarak gördükleri şeylere gösterdikleri tepkili yaklaşım, kitabı biraz paranoyak bir proje haline getirmiştir. Kitabın yarattığı hayal kırıklığı çok normaldi, çünkü bu kadar hararetli tartışmaların ardından yazarların sunduğu alternatifler biraz yüzeysel kalmıştı.

de feminist film teorisinde bakış açısıyla yakından ilgili bir kavrama başvurmak istiyorum: eril nazar.

Bir Kez Daha Eril Nazar

Bu bölümde, 'bakış açısı'nı bir önceki bölümde giriş yaptığım di-şil öznellik meselesiyle ilişkili olarak ele alıp, anlatıbilimsel çözüm-lemesini yapmaktayım. Umarım bu tip bir çözümlemeyle, travmatik tecavüz deneyimi gibi temsil edilemez olanın sinemasal düzlemde nasıl temsil edildiğini gösterebilmeyi başarmışımdır. Arzu ve fante-zideki değişimler, sinemasal bakış açısının işleyişiyle hem gerçek hem de metaforik anlamda takip edilebilir.

1. Bölüm'de gördüğümüz üzere, arzunun sinemadaki ideolojik tem-sili, feminist film teorisyenlerince 'eril bakış' ya da 'nazar' olarak çö-zümlenmiştir; iki terim de doğrudan bakış açısına atıfta bulunur. *Dust* ve *Barbar Düğünler* gibi feminist filmlerin güçlü etkisini anlayabilmek için sürdürdüğüm bu arayış, sanırım Mulvey'in yirmi yıl önce Holl-ywood'un büyüsünü anlama çabasını yansıtmaktadır (1975/ 1989). Yönelttiğimiz sorular belki benzer olabilir (neden etkilendim ya da ka-pıldım?), ancak büyüsüne kapıldığımız şey aslında oldukça farklıdır (geleneksel sinemaya karşı feminist sinema). Şimdi, Mulvey'in gele-neksel sinemada eril nazar çözümlemesiyle, kadın sinemasında bakış açısı üzerine yaptığım kendi çözümlemeyi karşılaştırmak istiyorum.

Psikanalitik film teorisinin genel savı, sinemada hazzın dikizci me-kanizmalara dayandığıdır; kişinin kendi görülmeden, bir başkasını iz-lemesi söz konusudur. Bu haz savı, dikizciliğin cinsel farktan ayrıla-mayacağı anlayışını esas almaktadır. Başka bir deyişle, cinsel farklılık ve dolayısıyla cinsiyetleştirilmiş iktidar ilişkileri üzerinden meydana gelmese, bakıştan alınan cinsel haz, yani skopofili herhangi bir sorun yaratmayacaktır. Feminist 'eril nazar' anlayışının anlamı temelde bu-dur. Toplumsal cinsiyet aracılığı söz konusu olmadığında, nazar, na-zar olmaktan çıkıp varlığının bilincinde olan, görüntüye bağlı bir irdelemeye dönüşür; bu haliyle zaman içinde konumlanmış ve seyir-cide somutlaşmıştır. Ağır tempoyla ilerleyerek seyirciye bakmanın keyfini çıkarabileceği bir zaman tanıyan *Dust* ve *Barbar Düğünler*'deki imgelemin güzelliğini izlemenin verdiği haz, benim estetik skopofili adını verdiğim kavrama denk düşmektedir.

'Eril nazar'ın unsurları daha ayrıntılı şekilde gözden geçirildiğin-de, bunların film anlatıbilimi terimlerinde ne kadar kolay karşılık

bulabildiklerini görmek insanı oldukça şaşırtır. Kadın bedenine nazarını yönelten erkek karakterin görüş açısında gayet belirgin bir içsel gözleştirme söz konusudur. Bu, optik bakış açısı çekimiyle de filme aktarılabilir, yarı öznel çekimle de. Klasik sinemada eril nazar, genellikle bakan erkek karakter ve bakılan kadın karakteri gösteren iki veya daha fazla çekimden oluşur, kameranın bakacağı yerse erkek karaktere bağlıdır.⁴⁰

İçsel gözleştirme, içsel odaklanma (çoğu kara filmdeki eril dışses) ya da anlatıcının eril olduğunun belirgin olduğu durumlarda dışsal odaklanma (çoğu Hitchcock filmi) aracılığıyla sağlanır. Dolayısıyla dikizcilik, daima içsel eril gözleştirme (kamera göstergebilimi) ve ya içsel (karakter) ya da dışsal (anlatıcı) eril odaklanma (anlatı) aracılığıyla gerçekleşir. Bakış açısı, dişil bedenin güzelliğinden keyif alacağı ve eril kudretle özdeşleşeceği bir toplumsal cinsiyet temelinin üzerine inşa edilmiş eril seyirci için haz alabileceği bir konum yaratır. Mulvey ve diğer birçok feminist teorisyen, eril nazarın içerdiği şiddetle işaret etmiştir; bakış, genellikle tecavüz ya da cinayetle sonuçlanır. Erotik haz ile cinsel şiddet arasındaki bu ittifak nedeniyle, eril bakış açısının sinemasal inşası son derece rahatsız edicidir.

Bildiğim kadarıyla, klasik sinemada dikizciliğin dişil gözleştirme yoluyla gerçekleşmemesi bir yana, doğrudan dişil bir odaklayıcı ya da anlatıcı bağlamında meydana geldiği de hiç görülmemiştir.⁴¹ Bu durum, bakış açısını dişil bir karaktere verip kamera bakışını bir kadının gözlerine ilâştirerek yaratılan dişil nazarın muhtemel altüst edici etkisini ortaya koymaktadır. *Dust ve Barbar Düşünler*'de dişil gözleştirme eril nazara engel teşkil ettiğinden iki filmde de yer almaz. Bu filmlerde dişil odaklanmanın nasıl eril şid-

40) Sinema tarihinde bu tip birçok meşhur olmuş dikiz çekimi vardır. Örneğin *Psycho* (Sapık, Hitchcock, 1969) filminde katil, öldürmeyi planladığı kadın kurbanı soyunurken, onu duvardaki delikten izler. Bir başka kalıplaşmış dikiz çekimi, *femme fatale*'in hem erkek karakter hem de seyirci tarafından ilk görüldüğü andır. *The Postman Always Rings Twice*'de (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar, Garnett, 1946) kamera, zemin hizasından Lana Turner'ın bacaklarını göstererek yükselir; *Double Indemnity*'de (Çifte Tazminat, Wilder, 1944) merdivenlerden inmekte olan Barbara Stanwyck'in bacaklarını, *Gilda*'day-sa (Vidor, 1944) Rita Hayworth'un saçlarının sallanışını takip eder.

41) Odak kişinin dişil olduğu nadir durumlardan biriyle karşı karşıyaysak ve dikizcilik de söz konusuysa, dişil anlatıdan eril gözleştirmeye bir kayma olması gerekir. Örneğin, *Mildred Pierce*'ta (Curtiz, 1945) geriyedönüşler, Mildred Pierce'in (Joan Crawford) dışsesiyle anlatılan hikâyeye ilâştirilmiştir. Bu geriyedönüşlerde (ki çoğu sıfır gözleştirmeyele filme çekilmiştir) erkekler, bakışlarını kadınlara doğrultabilirler, çünkü Mildred'in sesi etkisizdir; artık bir anlatıcı değil, hikâyedeki bir karakterdir.

deti erotik hazdan kökten ayırarak açığa çıkmasını sağladığını ve eleştirdiğini görürüz.

Eril nazar, sadece dişil karakterin imge olarak temsil edilerek nesneleştirilmesi ve fetişleştirilmesi halinde işlev kazanabilir. Kadın sinemasının yarattığı en devrimci değişimlerden biri, 'kadın'ı nesneleştirip fetişleştirmeyi reddetmek olmuştur. Feminist sinema, dişil öznenin fetişleştirilmesinden ya kaçınır ya da eleştirel bir yaklaşımla yapısöküme uğratar. Bu durum bir ölçüde kadınlara dair 'gerçekçi' imgelerin kullanılmasının istenmesinden kaynaklanmaktadır, ama çoğunlukla dişi karakterin filmde hem hikâyenin hem de anlatının öznesi haline getirmesiyle sonuçlanır. Dişi karakter özne konumuna geçtiğinde ya da kendi failliği ve arzusunu kazanmak için mücadele verdiğinde, artık fetişleştirilmiş bir imge şeklinde sunulması mümkün olmaz.

Belirtmeye gerek yok, ama ne *Dust*'ta ne de *Barbar Düğünler*'de dişil karakterler fetişleştirilmiştir. Kamera kadınların bedenlerine karşı saygılı mesafesini daima korumakta ve ne Magda'nın ne de Nicole'un bedeninin herhangi bir kısmına uzun süre takılı kalmaktadır. *Dust*'ta fetişleştirmenin olmaması özellikle dikkat çekicidir, çünkü Magda karakterini canlandıran, seksi ve özgür kadın imajına sahip bir manken ve oyuncu olarak ünlenen Jane Birkin'dir. İlk olarak, çıplak manken rolüyle Antonioni'nin *Blow Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) filminde yer alan Birkin, daha sonra çoğu kendisinin nesneleştirilip fetişleştirilmesine katkıda bulunan kırktan fazla filmde daha rol aldı. Bir röportajında kendinin de belirttiği üzere, *Dust* uzun meslek hayatında bir karakter rolü canlandırmasına imkân sunan ilk filmi.⁴² *Dust* fetişleştirme geleneğinin gereklerinden hiçbirini yerine getirmez: Magda/Jane Birkin makyajsızdır, saçları dağınıktır ve üzerinde hep, vücut hatlarını belli etmeyen eski püskü siyah bir elbise bulunur. Bu kadınlık imajıyla Jane Birkin'i tanıyabilen az sayıda seyirci olmasına şaşırmamak gerekir.

Klasik sinemada eril nazarın sahip olduğu kudrete karşılık, bu feminist filmler, bakışı güçsüz olanlara atfetmektedir. Bu değişim, bakmanın kendisini de değiştirir: *Dust* ve *Barbar Düğünler* dişil bakışın eril nazardan çok keskin çizgilerle ayrıldığını göstermektedir. Kaplan'ın işaret ettiği üzere: "Arzuya sahip olmayan kadınlar

42) Kaynak: *Filmkatalogus Cinemien*, Amsterdam: Cinemien 1989, s. 31 ve 51.

için, izlerken dahi...” (1983: 27). Her iki filmin de farklı yollarla, dişil öznenin nasıl kendi arzusundan mahrum bırakıldığını ve bakmasında hiçbir güç olmadığını irdeleyerek ortaya koyduğu söylenebiler. Bu, *Dust*’ta Magda’nın Henrik’le Anna’yı sevişirlerken izlediği sahnede oldukça açıkça gösterilmiştir. Durum ortaya çıkınca Henrik’i karşısında bulan Magda, telaş içinde oradan kaçır. Dikizciliğı meraktan kaynaklansa da, olay kendini suçlu ve mahcup hissetmesiyle sonuçlanır.

Kadınların kudreti ellerinde bulunduran mütecavizlerinin merhametine kaldıkları her iki filmde de, dişil arzusunun saf dışı bırakılması tecavüz sahnelerinde had safhadadır. Bu bölümde tecavüz sahnelerinin nasıl kadınların bakış açısından sunulduğunu çözümledim ve dişil bakışın, seyircinin hissedebileceğı herhangi bir haz ya da heyecanın önünü keserek, sinemadaki eril nazar klişesini nasıl altüst ettiğini gösterdim. Kameranin orada olduğunun kasten belli edilmesi ve montaj tekniğı, seyircinin kendi dikizciliğinin farkına varmasına ve erotik bir unsur varsa bunu önemsememesine yol açır. Uzaklaştırma efekti, dikizciliğın mekanizmasını bozar, bu da tecavüz sahnelerini izlenmesi zor hale getirir. Yine benzer şekilde, hem içsel odaklanma hem de modalize gözleştirme aracılığıyla kurulan dişil bakış açısı, sahnelerde yer alan şiddeti daha keskin ve dayanılmaz kılar. Dolayısıyla, Hânsel filmlerinde, Mulvey’in eril dikizciliğın izleme hazzını kırmak için, “kameranin bakmasını zaman ve mekândaki kendi maddeselliğinde; seyircinin bakmasınıysa diyalektik ve tutkulu bir bağımsızlıkta özgür kılmak” gerektiğı öğüdünü tutmaktadır (Mulvey, 1989: 26).

Dust ve *Barbar Düşünler*, Kaplan’ın ifadesiyle ‘erkeklerin... arzuya ve kadınlara sahip oldukları’ bir toplumda yaşayan kadınlar açısından eril nazarın etkilerini irdelemektedir (27). Sorun, acaba *Barbar Düşünler*’de de durumun böyle olup olmadığıdır, çünkü orada görüş açısı ağırlıklı olarak Ludo’dadır. Ludo erkek olsa da, onun tipik bir eril özne olduğunu söylemek zordur. Bir kere yaşça küçüktür, “aklı tamamen yerinde değildir” ve dolayısıyla kudretsizdir. Ayrıca, incinmiş ve yaralı bir gençtir. Geleneksel erkeklik kalıplarının dışında yer alışı, bakma korkusuyla temsil edilmiştir: Gözlerini sık sık kırpar, görmeye cesaret edemediğı bir şeyle karşılaştığında bakışlarını kaçırır, utandığında ya da korktuğunda gözlerini aşağı indirir. Akıl hastanesindeyken bir kıza karşı duydu-

ğu arzudan dolayı çok sert bir şekilde cezalandırılır. Ludo, sembolü hiçbir zaman tam olarak kavrayamıyordur. Bu yüzden, bütün erkeklerin nazara sahip olduğunu iddia etmek fazlasıyla kabaca bir genelleme olur.

Bu noktayı belki Silverman'ın ayrıntılarıyla gerçekleştirdiği Lacancı bir nazar çözümlemesine başvurarak netleştirebiliriz (1992). Silverman, arzunun ve eksiğin taşıyıcısı olan bakış (*look*) ile sembolik düzenin taşıyıcısı olan nazar (*gaze*) arasındaki bir ayrımı ele alır. Feminist film teorisinde genelde anlaşıldığı haliyle eril nazar, daha çok Lacancı teorideki bakışa karşılık gelmektedir (bu noktaya 5. Bölüm'de çok daha kapsamlı bir şekilde geleceğim). Lacancı teoride nazar, öznenin dışındadır ve aynı anda her yerde var olabilir. Erkekler nazara kadınlardan daha fazla sahip değillerdir, ancak Hollywood filmlerinde eril bakış, "kendi eksiğini dişil özneye aktarır ve kendini nazarmış gibi göstermeye çalışır" (143-144). Eril bakış, nazardan, dolayısıyla yansıtma ve hakimiyetten ayrıldığında, eril öznenin kimliği artık onaylanamaz ve sürdürülemez olur. *Barbar Düğünler*'de Ludo'nun arzuyla bakışı, sembolik olanın alanına girişi yasaklı olduğu için zayıftır.

Gaines (1988) feminist film eleştirisinin teori ve çözümlemelerinde cinsel farklılığın dışındaki farklılıkları da hesaba katması gerektiğini öne sürmüştür. *Dust*'ta eril nazar, tamamen ırk sınıflandırması yoluyla aktarılmıştır. Beyaz patriyarkada, siyah adam nazara beyaz kadından daha fazla sahip değildir. Üstelik Henrik, ne kendi arzusu ne de karısının öznesidir; beyaz patron, siyah adamın karısı Anna'yı metresi olarak alma kudretine sahiptir. Siyah kadının kendi vücudu ya da arzusu üzerinde güç sahibi olmasıysa söz konusu dahi edilemez. Beyaz patron gittiğinde, siyah adam ve beyaz kadın bir iktidar mücadelesine girerler; mücadeleyi geçici olarak 'kazanan' da cinsel şiddet kullanan siyah adam olur. Beyaz kadın da şiddet eylemi gerçekleştirmiş olmasına karşın (Magda babasını öldürmüştür ve siyahlara zulüm etmektedir), ne erotik arzularına göre hareket edecek ne de babasının mirasını idare edecek kudrete sahip olur. *Dust*'ta ırksal farklılıkların ve bakma hiyerarşilerinin kesişmesi, sinemasal bakış açısındaki iktidarın ideolojik yönünü öne çıkarmaktadır.

Son birkaç yıldır 'nazar'a dair feminist değerlendirmeler daha muğlak ve belirsiz bir hale gelme eğilimi göstermektedir. Örneğin *The Female Gaze* (Dişil Nazar, Gamman ve Marshment 1988) adlı derlemede 'nazar' terimi çok dağınık biçimde, metaforik bir pers-

pektif olarak tanımlanmış ve analitik gücünün büyük kısmını kaybetmiş gibidir. Eril nazar üzerine feminist yorumlar bu kadar genelleştiğinde, görüş açısının bağlı olduğu sinemasal söylemin dışında kalma riskiyle karşı karşıya kalırlar. Bunun aksine, filmsel anlatıya dair bilişsel değerlendirmelerse, kavrama çabalarında her türlü ideolojik anlama karşı kapalı olma eğilimindedir. Yine de, filmde bir adamın bir kadının bacaklarına baktığını anlamak için fazla bilişsel çabaya gerek kalmasa da, iş bu görüş açısının iktidar ve haz politikaları açısından taşıdığı anlamları çözmeye gelince zorlaşır. Bilişsel çözümleme feminizm açısından önem taşıyan yorumların devamlılığını sağlayamadığından kendi içinde kuru ve verimsiz kalırken, bu tür çözümlemeler gözleştirme ve odaklanma gibi anlatıbilimsel kavramları da hesaba katarlarsa, sinemada eril nazar üzerine sürdürülen feminist çalışmalar çok daha eksiksiz ve ayrıntılı bir niteliğe kavuşacaktır. Ben kendimce psikanalitik ve bilişsel film teorilerinin bir arada kullanılmasının faydalı olacağını düşünüyorum, dolayısıyla bu ikisinin mutlaka 'klasik elmalar ve armutlar vakası' gibi birbirinden o kadar da uzak olduğu kanısında değilim (Mayne, 1993: 7). Daha önce ileri sürdüğüm doğrultuda, psikanalitik ve bilişsel film teorilerinin birbirleriyle paylaşacakları birikimden elde edecekleri çok şey bulunmaktadır.

SONUÇ

"Biliyorum, başka bir dil var. Ama onun nasıl olduğunu tahayyül edemiyorum," der *Dust*'ta Magda. Magda'nın kelimeleri kadınları sessiz nesnelere indirgeyen sembolik düzenden kaçma arzusunu temsil etmektedir. Sarf ettiği kelimeler eşzamanlı olarak baskıcı toplum koşulları karşısındaki yetersizliğini gösterir. *Dust*, cinsiyet temelli ve ırksal iktidar ilişkileri ağına yakalanmış bir kadının deneyimlerini temsil etmenin yolunu aramaktadır. Köşeye kısıtılan Magda, bir ölüm kalım mücadelesinin içine girer. Yokmuş gibi davranılıp ırzına geçildiğinden dişil öznelliğe dair olumlu bir deneyimin eksikliğini çekmesi bir yana, onda benlik hissi yaratabilecek ve farklı anlamlarla dolu başka bir dünyada yaşamasını sağlayabilecek sevgi, dostluk ve saygı gibi insani değerlerden de mahrumdur.

De Lauretis, deneyimi, "bütün toplumsal varlıklar için, öznenin inşa edildiği bir süreç" olarak tanımlamıştır (1984: 158). Dişil

özneyi bir kadın haline getiren, “toplumsal gerçeklikte bir ben ya da öznenin sürekli bağlanma hali” olarak deneyimdir (187). Dişil özneyi toplumla olan özgül ilişkisinde oluşturan, belirli bir cinsellik deneyimidir: cinsel deneyim “dişil özneyi ortaya çıkarır” (182). Öznelliğin deneyimsel süreci göstergebilimsel bir süreçtir, çünkü özne ve toplumsal gerçeklik göstergelerden oluşmaktadır. Göstergebilimci C.S. Peirce’ı yeniden bir okumaya tabi tutan de Lauretis, bu sürece *semiosis* adını vermiştir. Dolayısıyla, Dust ve Barbar Dügünler cinsel şiddet deneyiminin dişil özneyi (ve onun çocuğunu) nasıl *semiosis*’in sınırlarına yerleştirdiğini irdelemektedir. Magda, Nicole ve Ludo *semiosis*’in dışında bırakıldıklarından, özne olma sürecinin de dışında kalmışlardır. Deneyimlerini anlamlandırma, yani bu deneyimlerinin üzerine anlam inşa edip bilgi elde etme imkânı sağlayacak yetki biçimlerine erişme imkânının dışında konumlandırılmışlardır. Kendilerini olumlu görmelerine izin vermeyen bir sembolik sistemin içinde rehin tutulmaktadırlar. Dolayısıyla, deneyimlerine dair kendi sembolik temsillerini oluşturma imkânından da yoksun kılınmışlardır.

Magda, iletişim kurabilecek kelimeleri bulamadığından, dilin dünyasından tamamen çekilir. Sembolik düzenin dışına çıkınca da, hem gerçek anlamda hem de metaforik olarak çöl sessizliğinin ortasında kalarak akli dengesini yitirir. Barbar Dügünler’deki Ludo’ysa, gelişme çağını tavanarasındaki bir odada geçirdiğinden dile zaten normal halinde erişememiş, bunun sonucunda yetişkin öznelliğine asla ulaşamamıştır. Nicole, kelimelerini gözyaşları ve alkole boğar. Onun nezdinde dil, nihayetinde ölümcül bir anlam taşımaktadır, zira bir türlü ağzından çıkmayan ‘maman’ kelimesi sonunda telaffuz edildiğinde öldürülür. Dolayısıyla cinsel şiddet, öznelliğin oluşmasına hiçbir şekilde katkısı olamayacak bir deneyimdir. Tam tersine, konuşan özneyi mahveder ve ona zarar verir; ihlal edilmiş özneyse sadece bir ‘özne olmayan’ haline gelir.

Deneyimlerinin temsil edilemez oluşundan dolayı Dust ve Barbar Dügünler’deki ana karakterlerin kendi ağızlarıyla dile getiremedikleri hikâyeler, Hânsel’in filmlerinde yarattığı sinemasal bir söylem yoluyla ‘anlatılmıştır’. Söylem düzleminde dişil bir bakış açısının inşa edilmesi, benim bu bölümde gözler önüne sermeye çalıştığım üzere, karakterlere bir ses ve bakış katarak, onların dışlandıkları *semiosis* düzeyindeki yerlerini kurgusal dünyada teminat altına

alır. Hânsel'in filmleri bu yolla, dile getirilemez olanın dile getirilmesini ve temsil edilemez deneyimin iletilmesini mümkün kılar. Feminist retorik ın Peirce'ci anlamda temel kaydırıcı olabileceği nokta budur: Temsil zeminini başka bir anlamlama düzeyine kaydırmaktadır. Deneyimin susturulduğu ve anlamın çöktüğü dişil beden temsili, anlam üreticisi konumundaki dişil bedene aktarır. Bu durum, filmde arzulara sahip ancak failliği olmayan kadın karakter ile feminist bilincin dişil öznesi, yani örtük ya da tarihsel yönetmen arasındaki boşluk olarak tercüme edilebilir. Dişil znelliğe dair bu iki temsilin (dile getirilmiş özne ve dile getiren özne) arasındaki bu boşluk, iki filmde de açıkça hissedilen trajedi boyutunu yaratmaktadır. Dile getirilen dişil özne ile dile getiren dişil özne arasındaki gedik ın adaletsizliğini deneyimleyerek anlayan seyirci, sembolik düzenin dişil öznelliğe bu türden bir şiddet uygulayan ideolojisine karşı koyabilecek durumdadır.

VE AYNA ÇATLADI: ŞİDDET VE DİRENİŞ METAFORLARI ÜZERİNE



“Feminist film teorisinin, geçmişte olduğu gibi bugün de kadınlara karşı var olmaya devam eden ve bütün duygular arasında en kabul edilemezi olan öfke hakkında keşfetmesi ve incelemesi gereken çok şey var.”

(Tania Modleski)⁴³

“Gülüyorum; öyleyse işin içindeyim. Gülüyorum; öyleyse akliselim ve sorumluyum.”

(Donna Haraway)⁴⁴

43) Modleski, 1988, 27.

44) Haraway, 1997, 182.

GİRİŞ

En başından bu yana feminist film eleştirisi, artık egemen sinemanın içine işlemiş hale gelen kadın düşmanlığı geleneği ve kadınlara uygulanan şiddeti hedef almıştır. Daha önce değindiğim üzere, Mulvey (1989/1975) Hollywood'un erotizmi sadizmle eşleştiren dikizci yapılara yaptığı yatırımı açığa çıkaran ilk eleştirmendi. Daha sonra başka birçok feminist eleştirmen dişil bedene yönelik sinemasal şiddeti ele aldı.⁴⁵ Kadınlara yönelik şiddetin eleştirel bir analizden geçirilmesinin, eril toplumdaki kadın düşmanlığının kaynaklarına ulaşmamızı sağlayacağı ortadadır.

Bu teorik bilgi arayışı, yalnızca şiddetin sinemasal temsilleri hakkındaki can alıcı sorulardan kaynaklanmaz, feminist film pratiğindeki gelişmelerle de paralel ilerler. Feministler, filmlerin yapım aşamasında da kadınlara yönelik şiddeti, kadınların bu şiddete direnişini ve dişil öznellikteki değişimleri eleştirel bir yolla sergileme çabasındalar. Beni araştırmaya sevk eden ve ilgimi çeken esas mesele, feminist yönetmenlerin bu köklü kadın düşmanlığı geleneğinin üstesinden gelmeye çalışırken karşılaştıkları zorluklardır. Acaba hangi anlatısal ve sinemasal araçlar sayesinde filmlerinde şiddet ezberlerini bozuyorlar? Acaba şiddetle bu kadar ilişkili bir ortamda nasıl cinsel şiddet temsillerini değiştirip dişil bir öznellik kuruyorlar? Cinsel şiddetle ilgili birçok feminist film, geleneksel Hollywood sinemasında kullanılageldiği üzere fetişizm, dikizcilik ya da sadizm yöntemlerine başvurmadan, kadınların erkek egemenliği altındaki bir kültürde deneyimledikleri kötü durumun ve çelişkilerin analizini çok açıkça verebilmektedir. Üstelik, kadın kurbanların içinde bulundukları duruma karşı derin bir sempati uyandırmayı başararak.

Önceki bölümde gördüğümüz gibi, Marion Hansel'in aile dramları *Dust* (1983) ve *Cruel Embrace* (1987), kadınlara karşı şiddeti ve bu şiddetin dişil öznellik üzerindeki yıkıcı etkisini gözler önüne sermektedir. Bu bölümdeyse, aşağı yukarı aynı zamanlarda çekilen ve yine acı şiddet öykülerini konu alan *De stilte rond Christine M.* (*A Question of Silence*, Bir Sessizlik Sorgusu, 1982) ve *Gebroken Spiegels* (*Broken Mirrors*, Kırık Aynalar, 1984) adlı top-

45) Bu teoriyi geliştirenler, doğrudan şiddet meselelerini ele alan Kuhn (1982), Kaplan (1983), de Lauretis (1984), Doane (1987) ve Modleski'dir (1988).

lumsal dram filmlerini tartışmak istiyorum. Söz konusu iki film de Hollandalı yönetmen Marleen Gorris'e aittir.⁴⁶ Hem Hansel hem de Gorris, ilk filmlerinde kadınların eril egemenliğe yönelttikleri şiddet içeren tepkileri işlemişler, daha sonraki filmlerindeyse kadınlara uygulanan cinsel şiddet konusuna eğilmişlerdir: *Dust* ve *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda öldürenler kadinken, *Cruel Embrace* ve *Kırık Aynalar*'da erkektir. Filmlerde şiddet her zaman kadınların kurbanlaştırılması ekseninde sunulmamıştır; direnişin de şiddet içerdiği olabilmektedir.

Dişil şiddet konusunu ele alan bu tür filmler için başka örnekler de saymak mümkündür. Özellikle 1970'lerde ve 1980'lerin başlarında, feminist yönetmenler kadınların uyguladığı şiddet eylemleri üzerine şaşırtıcı sayıda film çekmişlerdir. Bu filmlere baktığımızda, karşımızda beyazperdeyi işgal eden kadın teröristler (*Die bleierne Zeit*), banka soyguncuları (*Wanda, Das zweite Erwachen der Christa Klages*), özgürlük savaşçıları (*The Princess Fragrance, Born in Flames*), devrimciler (*La Negra Angustias*), toplu cinayet işleyenler (*Bir Sessizlik Sorgusu*), katiller (*Jeanne Dielman*), mafyaya direnen anneler ve eşler (*Heler Wahn*), kendi ailelerini öldürenler, beraberce cinayet işleyen kız kardeşler (*Sister my Sister*), hatta insanları öldüren minik bir kızı (*Celia*) buluruz. 1990'lardaysa cinayet işleyen genç kadın aşıkları (*Heavenly Creatures*) bir fenomen olarak görürüz.⁴⁷ Ayrıca bu filmler burada saydıklarımızla kalmaz. Görünüşe bakılırsa, Hollywood'un eski tanrıçaları birer intikam tanrıçasına dönüşmüşlerdir. Yoksa sinemadaki bu feminist dalga, oç tanrıları Erinys'leri beyazperdeye mi salmıştır?

46) Marleen Gorris dört sinema filmi yazıp yönetmiştir: *De Stille Rond Christine M.* (*Bir Sessizlik Sorgusu*), 1982; *Gebroken Spiegels* (*Kırık Aynalar*), 1984; *The Last Island* (*Son Ada*), 1990; *Antonia's Line* (*Antonia'nın Yazgısı*), 1995. İlk üç filmin senaryoları şuralarda yayınlanmıştır: *Het Nederlands Scenario* (3), Amsterdam: International Theatre & Film Books, Kasım 1990. Gorris ayrıca beş bölümden oluşan bir televizyon dizisini yazıp yönetmiştir: *Verhalen van de straat* (*Tales from a Street*, 1993).

47) Margarethe von Trotta, *Die bleierne Zeit* (*Marianne ve Julianne ya da Alman Kardeşler*), Almanya, 1981; Barbara Loden, *Wanda*, ABD, 1970; Margarethe von Trotta, *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (*Christa Claes'in İkinci Uyanışı*), Almanya, 1977; Ann Hui, *Princess Fragrance*, Hong Kong/Çin, 1987; Lizzie Borden, *Born in Flames*, ABD, 1982; Matilde Landeta, *La Negra Angustias*, Meksika, 1949; Marleen Gorris, *De Stille Rond Christine M.* (*Bir Sessizlik Sorgusu*), Hollanda, 1982; Chantal Akerman, *Jeanne Dielman*, 23 *Quai du Commerce*, 1080 *Bruxelles*, Belçika, 1975; Lina Wertmüller, *Camorra*, İtalya, 1986; Marion Hänsel, *Dust*, Belçika, 1984; Charlotte Silvera, *Prisonnières* (*Kadın Mahkûmlar*), Fransa, 1988; Margarethe von Trotta, *Heller Wahn*, Almanya 1982; Nancy Meckler, *Sister My Sister*, İngiltere, 1995; Ann Turner, *Celia*, Avustralya, 1994.

Burada önemli olan, feminist filmlerde neden cinayet işleyen kadınların yer aldığıdır. Bütün farklılıklarını bir yana bıraktığımızda, bu kadınları birleştiren şey hayatlarını kendi ellerine alma arzuları, kurban rolünden kurtulmayı istemeleri ve hayatta kalma mücadelesinden galip çıkmalarıdır. Dişil şiddet üzerine bu türden olumlu bir okuma yapmaya bazen filmin kendisi izin vermez. Örneğin, daha önce ele aldığımız *Dust*'ta, Magda babasını öldürdükten sonra toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılmaz ve hayatta kalma mücadelesini zor kazanır. Burada dişil şiddet konusunu işleyen filmlerin başka bir ortak yönüne rastlarız: Eğer bir kadın şiddet uyguluyorsa, bu hiçbir zaman sebepsiz değildir; daima haksızlığa, iktidarın kötüye kullanılmasına ya da cinsel şiddete karşı bir direniş biçimi olarak gerçekleşir bu şiddet eylem(ler)i. Filmler, de Lauretis'in "hem toplumsal hem de kişisel" diye tanımladığı öfke ve hayal kırıklığı deneyimini temsil edebilecek yollar ararlar (1984: 166). O halde, de Lauretis'ten aktarırsak, kadınların uyguladığı şiddeti yansıtan görüntüler, "dişil özneyi aynı siyasal ve entelektüel hiddetten yola çıkarak inşa etme" amacı taşıyan feminist yönetmenlere özgü bir çabadır (166).

Kadın katil teması yalnızca provokasyon değildir, kadınların deneyimini temsil eden sinemasal bir figür, bir metafor olarak da düşünülebilir. Çoğu feminist yönetmen, eril hakimiyeti gözler önüne sermek için şiddeti metaforik yöntemlerle temsil etme yoluna gitmiştir. Ben de bu bölümde, kadınların deneyimlerini sembolize eden belirli bir retorik biçim olarak feminist sinemada kullanılan metaforları ele alacağım. Yönetmenin, belirli bir kadının deneyimlerini, bakış açısı gibi bazı sinemasal araçlar vasıtasıyla seyirciye aktardığı filmleri ele alan önceki bölümden hareket ederek, yine deneyim üzerine kurulan başka bir retorik figür olan metaforun, seyirciyi ne şekilde etkileyip bilgilendirdiğini tartışmaya devam edeceğim. Bu yüzden, Marleen Gorris'in filmlerindeki şiddet metaforlarını ve bu metaforların retorik etkilerini çözümleyeceğim. Öncelikle, Gorris'in ilk iki filmini ele alacağım: Uluslararası düzeyde bir feminist başarı yakalayan *Bir Sessizlik Sorgusu* ile gişede bu film kadar büyük başarı elde etmese de (bu sorun büyük ölçüde feminist filmlerin dağıtımında yaşanan zorluklardan kaynaklanmaktadır, bkz. Root, 1986) eleştirmenlerce çok beğenilen ve feminist çevrelerin iyi bildiği *Kırk Aynalar*. Üçüncü filmi *The Last Island* (Son Ada, 1990) pek iyi anlaşılmadığından eleştirmenlerin ilgisini daha az çekmiştir. Gorris'in dör-

düncü filmi *Antonia's Line* (Antonia'nın Yazgısı, 1995) ise, aksine müthiş bir eleştirel ve ticari başarı yakalayarak, birçok ödülün yanı sıra 1996 yılında En İyi Yabancı Film Oscarı'nın sahibi olmuştur.

DOKUNAKLI METAFORLAR

Bir Sessizlik Sorgusu ve *Kırık Aynalar*, bende hep 'hakikat'e şahitlik etmiş olma hissi bırakır. Bunu söylerken aslında biraz da rahatsızlık duyuyorum, çünkü içinde bulunduğumuz şu postmodern zamanda 'hakikat'e inanan kim kaldı ki? Yine de Gorris'in filmlerini her izleyişimde, bu filmlerin bir kadın olarak içinde bulunduğum bu dünyanın hakiki bir resmini yansıttıklarını bir kez daha acıyla fark ediyorum. Bu deneyimin acı verici oluşunun sebebi, filmlerin Batı toplumunda kadınların nasıl ezildiğini göstermekte alabildiğine acımasız olmalarıdır.

Bu durumda, 'hakikat'i görme deneyimim, Gorris'in filmlerinin sarıh politikalarıyla ilişkilidir. Bu filmleri solcu filmcilik geleneği dahilinde taraf tutan filmler olarak tanımlayabiliriz. Bordwell'in konuya dair düşüncelerine kulak verirsek, "... [hikâye] dünyası, filmin geçerliliğini daha başından öne sürdüğü, sonra da doğruluğunu yeniden kanıtladığı bir dizi soyut önermeyi temsil etmektedir" (1985: 234). Gorris'in siyasal kurmaca filmleri, klasik anlatısı ve sinemasal kodları olan geleneksel film formlarından faydalanır. Her biri bilindik bir film türüne dahil edilebilir: *Bir Sessizlik Sorgusu* polisiye türüne aitken,⁴⁸ *Kırık Aynalar* gerilim, *Son Ada* gerilim ve ütöpik kurmaca karışımı, *Antonia'nın Yazgısı* ise epik türün feminist bir yorumudur. Bu türlere dahil olan filmler, realizmin anlatı kodlarını kullanarak bir gerçek yanılması yaratırlar.

Form olarak tamamen realist sayılsalar da, ben filmleri metaforik açıdan yorumlamak istiyorum, çünkü Gorris siyasal mesajını metafor gibi retorik mecazlar yoluyla iletme yoluna gitmeyi tercih eder: *Bir Sessizlik Sorgusu*, Batı dünyasını kadınlar açısından bir hapishane olarak yansıtır; *Kırık Aynalar*'da dünya bir genelevdir; *Son Ada*'daysa, muhtemel bir cennet dünyevi bir cehennem olur. Her film, normal toplumdan ayrı, farklı bir dünyada konumlanmıştır; bu

48) Bazı eleştirmenler *Bir Sessizlik Sorgusu*'ndan feminist bir komedi olarak söz etmişlerdir, örnek olarak bkz. Gabrielle Donnerberg, 1984, s. 61. Ancak bana göre filmde, sonundaki meşhur kahkahaya rağmen komik olan hiçbir şey yoktur.

küçük dünyaları kuşatan cinsler arası iktidar ilişkileri şiddete dönüşür. Bu açıdan bakıldığında, hapishane, genelev ya da ıssız ada, kadınların 'ikinci cins' konumuna tabi kılındıkları erkek egemen toplumun birer metaforu olarak algılanabilir. Yalnız, taşrada yaşayan anaerkil bir ailenin şeceresini konu alan *Antonia'nın Yazgısı*, *Gorris'in* 'şiddet üçlemesi'nden ayrılmaktadır.

Eleştirmenlerin hepsi de bu filmleri metaforik açıdan değerlendirmemektedir. Bu durum da, böyle bir yorumu yapmayı mümkün kılan şeyin ne olduğu sorusunu ortaya çıkarır. Realizm ve metaforik anlatımı zıt kutuplara koymak yerine, *Gorris'in* filmlerindeki şiddetli etkinin, filmlerdeki realist ve metaforik niteliklerin aynı çarpıcılık, aynı tutarlılık ve aynı ölçüde olmalarından kaynaklandığı düşünce mi belirtmek istiyorum. Metaforik anlam hiçbir zaman kurgusal gerçeklik içindeki kaynağından bağımsız değildir; olduğu gibi somutlaştırılmıştır ve seyirci ikisini birbirinden ayıramaz. İzleyen kişi, filmi hem sunulduğu şekliyle hem de mecazi anlamda algılar. Bana göre, *Gorris'in* filmlerinde yer alan çarpıcı hakikat etkisinin kaynağı, bu çifte inandırıcılık gücüdür.

Bu yüzden, *Gorris'in* filmlerinin doğurduğu siyasal etki, realizm ve metafor kullanımı arasındaki karşılıklı etkileşimde aranmalıdır. İşin sırrı, bu ikisinin aynı anda ve birlikte kullanılmasındadır, tekinin ihmal edilmesi filmin etkisinden çok şey kaybetmesine yol açar. Seyirciler, metinde yer alan bu iki düzlemden birini reddetmekte ya da görmezden gelmekte serbesttirler. Ancak bu tutum, muhtemel bir feminist yorumun önünü kesecektir. Marleen *Gorris'in* filmleri söz-konusu olduğunda, çoğu zaman gerçekleşen de budur. Bazı seyirciler, çoğunlukla da erkek olanlar, filmlerdeki metaforik yapıyı görmezden gelme yoluna giderek realist bir bakış benimsemekte ve bunun sonucunda filmleri yadsıyarak, işi *Gorris'i* azılı bir erkek düşmanı olarak itham etmeye kadar vardırırmaktadırlar.⁴⁹ Benimse bu tepkiyi olsa olsa basiretsizlik saydığımı söylememe bile gerek yok sanırım.

Realist ve metaforik öğeler arasındaki dengeyi sağlamak, yalnızca seyirci açısından sorun teşkil etmez, yönetmen için de zordur. Filmin realist düzlemini dikkate almadığınızda, kullandığınız metaforların

49) Marleen *Gorris* üzerine hazırladığım çalışmada, filmlerinin nasıl alımlandığına dair bir bölüm yer alacak.

iskalama tehlikesi her zaman söz konusudur. Bana göre, *Son Ada* filminin başına gelen de buydu. Metaforların yarattığı retorik etkinin ne kadarının realist düzlemle örtüştüğü, filmin diğerlerine nazaran daha başarısız oluşundan çıkarılabilir. *Son Ada*, basit bir doğrusal hikâye anlatır: Beş adam ve iki kadın, bir uçak kazasının ardından ıssız bir adaya düşerler. Filmin adıyla ekolojik ya da nükleer bir felakete de gönderme yapılarak, bu insanların yeryüzünde hayatta kalan son kişiler olabilecekleri duygusu uyandırılmıştır. Fakat adada hep birlikte yaşanabilir bir hayat kurmayı başaramazlar. Asker kökenli ve fanatik Hristiyan, yaşı geçkin bir adam olan Nick, kendini 'Tanrı' yerine koyar. Maço Jack'in gruptaki kadınlardan genç olanı Joanna'ya duyduğu arzu, erkekler arasında, birbirlerini katletmeleriyle sonuçlanacak bir iktidar mücadelesini körükler. Eşcinsel ya da ilgili ve sevgi dolu bir koca veya baba oluşlarıyla bazı açılardan geleneksel eril rollerin dışında görülebilecek erkekler bile, şeref ve intikam adına zincirleme şiddet olaylarının içine çekilirler. Bu olaylardan sonra hayatta kalanlar Joanna'yla yaşlı Bayan Godame olacaktır.

Filmin hikâyesi, başka hiçbir anlama yer vermeyecek şekilde, sadece erilliğin ölümcül doğasının metaforlaştırılması olarak anlaşılabilir. Bu sebepten ötürü *Son Ada*'nın siyasal mesajı ağır basmaktadır. Eril cinsin doğuştan şiddete meyilli olmasının su götürmez bir gerçek olarak belirtilmesi, düz anlamlar ile mecazi anlamlar arasında karşılıklı bir etkileşim olmasının ve karmaşaların üstesinden gelebilecek sinemasal metaforların önünü kesmektedir. Gerçekten de, film kendi türü içinde realist olarak tanımlanabilecekken, gerçeklikten yoksun olması nedeniyle çoğu sahne inandırıcılıktan uzaktır. Daha da önemlisi, Gorris, realizm ile metafor arasındaki farklılığı göstermek için önceki filmlerinde yaptığı gibi belirli sinema stratejilerinden de faydalanmamıştır. Bunların sonucunda da ortaya, seyirciyi ikna etmekte zorlanan, tamamen alegorik bir film çıkmıştır.

Sinemaya siyasal kaygılarla yaklaşan bir yönetmen ve yazar olan Sergey Ayzenştayn, 1920'ler ve 1930'larda çektiği filmlerde metaforlardan etkili bir şekilde faydalanmıştır. Ayzenştayn, yazılarında film imgesini realizm üzerine 'temellendirme'nin önemini vurgulamıştır.⁵⁰ Siyasal sinemayı anlamlandırma süreci, Ayzenştayn'ın an-

50) Örnek için bkz. "Montage 1937" (Ayzenştayn, 1992) ve Nizhny, *Lessons with Eisens-teïn* (1962).

ladığı gibi, bir metaforlaştırma sürecine dayanır.⁵¹ Bu süreç, belirli bir filmdeki imgeyi evrensel imgeye, ya da görüntüsel gösterge ve belirtisel göstergeyi sembole dönüştürerek, nesne üzerine yeni bir bakış açısı geliştirmeyi gerektirir. Çalışma şekli aşağıdan yukarıya doğrudur: Somut imge soyutlanır. Ayzenştayn, tekrar tekrar realizme bir film imgesi temellendirilmesini tavsiye eder, çünkü daha sonra metafor haline gelen somut nesne odur. Örneğin “Montaj 1937” adlı makalesinde, aşırı soyutlamaya kuşkuyla yaklaşır: “nesnenin metaforik doğası”, “yüzeysel alegoriye” dönüşmemelidir (1992: 38). Ayzenştayn’a göre, metaforlaştırma süreci, dekupaj ve montaj gibi sinemasal araçlarla gerçekleşir. Daha sonra göreceğimiz üzere, *Bir Sessizlik Sorgusu* ve *Kırık Aynalar*’daki metaforlar da, el kamerası, çerçeveleme, kamera hareketleri ve montaj gibi çeşitli tekniklerle yaratılmıştır.

Dolayısıyla, sinemasal bir imgenin etkili olabilmesi için, söz konusu imgenin somut resmi (göstergebilim terminolojisi içinde görüntüsel ve belirtisel göstergelerle karşılaştırılabilir) ve bu resmin altındaki ‘genelleştirilmiş imge’ (yine göstergebilim terminolojisi içinde bu da sembolik göstergeyle karşılaştırılabilir) arasında bir diyalektik olması gerekir. Ayzenştayn, bir yapının seyirci tarafından tamamen alımlanabilmesi için metaforlaştırılmasının şart olduğunu belirtir (1992: 21). Birkaç sinemasal gösterenin (belirli bir resim ve bu resmin içine işleyen metaforlaştırılmış imge) bir araya gelişinden ya da aralarında doğan çatışmadan, sinemadaki “sanatsal kompozisyonun amansız ve yiyip bitiren gücü” doğar (27).

Ayzenştayn, bazı belirli gösterenlerin ihmal edilmesinin tatmin edici olmayan sonuçlara yol açacağını ekler. Metaforun anlatı ve genelleştirmeden oluşan iki düzlemini takip edebilmek için, seyirci, *pathos* deneyimi yaşamasına yol açacak diyalektik bir süreçten geçer (1992: 96). Bu çeşit bir izleme deneyimini *Son Ada*’da yaşamak mümkün olmaz, çünkü film baştan sona alegoriktir. Gorris, filminde realizm hissi vermez, üstelik film formunu da göz ardı etmiştir. Anlatı da ‘yüzeysel alegori’ye indirgenmiştir, çünkü görüntüsel imge ile sembolik imge arasında bir diyalektik gerçekleşmemiştir. *Son Ada*’daki ‘hakikat’ seyirciyi fena çarpar, ancak hakiki gelmez.

51) “Montage 1937”nin bir yerinde Ayzenştayn, metaforla ‘genel imge’ olarak adlandırdığı şey arasında bir ayrım yapar ve ilkinin öbürüne bağlı olduğunu söyler: Dinamik bir genel imgenin içinde ayrı metaforlar bir araya getirilmiştir.

Bu yüzden, seyircisini hem etkilemek hem de ikna etmek isteyen bir feminist yönetmen, her şeyden önce, düz ve mecazi anlamlar arasında karşılıklı etkileşimin hiç kesintiye uğramayacağı özenli metaforlar yaratmalıdır. Marleen Gorris'in ilk iki filmi bu diyalektik açıdan mükemmel birer örnektir: *Bir Sessizlik Sorgusu* ve *Kırık Aynalar*, aynı anda hem realist hem de metaforik olan bir film metnini mümkün kılarlar.

TOPLUMSAL CİNSİYET HAPİSHANESİ

Bir Sessizlik Sorgusu'nda, Janine van den Bos adlı bir kadın psikiyatrist, iddia makamı tarafından mağaza işleten bir adamı öldürmekle suçlanan üç kadının akli dengesinin yerinde olup olmadığını belirlemek üzere görevlendirilir. Söz konusu üç kadın, birlikte mağaza sahibini öldürdükleri günden önce karşılaşmamışlardır bile. Cinayet günü tesadüfen aynı mağazadadırlar ve içlerinden biri hırsızlık yaparken yakalanır. Cinayete, o sırada mağazada olan diğer dört kadın da tanık olur.

Film, psikiyatrist Janine'in bilinçlenmesi ekseninde gelişen hikâyesiyle tıpkı bir *Bildungsroman** gibi kurulmuştur. Janine'e odaklanan hikâyede, cinayeti gösteren üç geriye dönüş sahnesi vardır. Mary Gentle'ye göre, filmin anlatısal yapısı, vurguyu Janine'in bilinçlenmesinin üzerine yaparak seyircinin bu vahşi cinayeti daha kolay kabullenmesini sağlamaktadır (1985: 155-156). Film, paralel montaj, özdeş kamera kullanımı ve çerçeveleme vasıtasıyla psikiyatristin gelişimini üç katilin hayatlarıyla ilişkilendirir. İnce düşünülmüş anlatı yapısıyla *Bir Sessizlik Sorgusu*, kadınların cinayeti alışageldiğimiz bir sebeple işlemediklerini, bu eylemin yıllarca maruz kaldıkları aşağılanma ve nesneleştirilmenin dolaylı bir sonucu olduğunu adım adım gözler önüne serer. Dile getirilmemiş bir öfkenin ifadesi olan bu cinayet, metaforik olarak kadınların zulmünü ve eril topluma direnişini temsil etmektedir.

Film, farklı sınıflar, yaşlar ya da ırklardan klişe karakterleri bir araya getirerek, kadınların konumunu erkek egemen kültürde ezilen cins olarak temsil eder. Cinayeti işleyen kadınlar beyazdır: Orta sınıfa mensup ve yönetici sekreterliği yapan bekâr Andrea, alt orta sınıfa mensup ev kadını ve anne Christine, alt sınıfa mensup, bir kafede garsonluk yapan ve başından bir evlilik geçmiş olan An. Yine

*) (Alm.) Oluşum romanı. Alman edebiyatında bireyin oluşum dönemini ve sonunda ulaştığı ideal durumu ele alan roman türüne verilen ad. (ç.n.)

beyaz olan psikiyatrist Janine üst sınıfa mensuptur, evlidir ve çocuğu yoktur. Cinayetin sessiz tanıklarıysa, yaşlıca bir beyaz kadın, bir siyah kadın ve asi görünümlü iki beyaz genç kızdır. Bireyleştirmeden ziyade tipleştirme, Gorris'in feminist filmlerinin 'sosyalist realizm'le paylaştığı ortak özelliktir. Yine aynı şekilde, *Bir Sessizlik Sorgusu*'ndaki kadın karakterler (*Kırık Aynalar*'da olduğu gibi) "kısmen toplumsal grup ya da sınıfları ve tarihsel yapıları ifade eden tipler"dir (Kuhn, 1982: 141). İki filmde de başrol farklı sınıflara mensup beyaz kadınlara verilmiş olsa da, yardımcı rollerle ırk ve yaş meselelerinin altı çizilir. Geetha Ramanathan'ın *Bir Sessizlik Sorgusu*'na dair yazdıkları, *Kırık Aynalar* için de geçerlidir: "Film, metinde yer alan bir grup kadının arasında birlik yaratarak, cinayet hikâyesinin aslında diğer hikâyeyi gizlemek üzere kullanıldığını gösterir: Irksal ve sınıfsal açıdan farklı olsalar da, duruş ve görüşleri yakın olan kadınlar arasında bir bağ kuran hikâyeyi" (1992: 59).

Her kadının anlatısal ve görsel perspektifinden bakıldığında, hepsinin de erkekler nezdindeki işlevi dışında var olma haklarının olmadığını hissettiği ve bu yüzden kendi kimliklerini oluşturamadığı açıkça görülür. Çünkü anlatısal açıdan özne olan hep kadın karakterlerdir (odaklanma) ve görsel düzlemde (görünürlük), film boyunca kendilerine bir türlü tanınmayan öznelliği seyircinin gözünde kazanırlar. Hem kadınlar, hem de özdeşleşme yoluyla dişil seyirciler, kendilerini Simone de Beauvoir'ın aşağıda açıkladığı şekliyle 'Kadın' konumunda bulurlar:

İşte, kadının vaziyetini belirgin biçimde ayırt edici kılan -aslında bütün insan türü gibi hür ve bağımsız olsa da-, kendilerini erkeklerce Öteki konumunu kabullenmek zorunda bırakıldıkları bir dünyada bulmalarındır... Kadının dramı da -benliğini daima elzem adde- den- her öznenin (ego) en temel istekleri ve lüzumsuz sayıldığı bir vaziyetin zorlamaları arasındaki bu çelişkide yatmaktadır.

(de Beauvoir, 1972: 29)

Bir Sessizlik Sorgusu, dişil öznelliğe fırsat tanımayan bir toplumda kendilerini özne olarak deneyimleyen kadınların dramını anlatır. Film, kadınların yaşadıkları evler ile hapisane hücreleri arasında sinemasal paralellikler yaratarak, hapsedildiklerinde gerçekte kadınlar adına değişen çok az şey olduğunu göstermektedir. Kadınların evdeki ve hapisanedeki odaları arasındaki benzerlikle-

ri, örneğin Christine'in evindeki sımsıkı kapalı perdeleri ya da An'ın daracık odasını gösterme yoluyla sunarak, kadınların 'normal' hayatlarının da aslında 'mahpusluk'tan ibaret olduğu metaforu yaratılmış olur.

Film, kadınların üzerindeki baskıyı da sessizlik metaforlarıyla temsil eder. Çeşitli yollarla dişil sesin konuşma hakkına sahip olmadığını gösterir; sesi duyulmayan kadınlar sessizlikle sarılmıştır. Patronunca 'takdire şayan' bulunsa da, iş toplantısında sekreter Andrea'nın önerisi dikkate alınmazken, aynı öneriyi bir erkek sunduğunda kabul görür. Andrea kendi kabuğuna çekilip dalgın dalgın kahvesini karıştırırken de, kaşığın çıkardığı ses toplantı masasındakilerin dikkatini bozar ve yanında oturan adam, 'gürültü'yü susturmak için Andrea'nın elini sertçe kavrar. Aynı şekilde, garson An, kimse onu dinlemese de hiç durmadan konuşup kahkahalar atmaktadır. Çenebazlığı, cinsiyet ayrımcılığı yapan ve özellikle fazla kilolarıyla ilgili sürekli laf atan müşterilere doğrultulmuş bir silah gibidir. Daha sonra göreceğimiz üzere, mahkeme psikiyatristin raporunu ciddiye almaz ve aynı şekilde alaycı bir tavırla karşılar.

İster Andrea ve Janine gibi meslek sahibi ve zeki olsun, ister An gibi çenebaz, kadınların sesleri hep sağır kulaklara çarpar. Hepsi düşmanca bir sessizlikle kuşatılmışlardır. Bu yüzden, Christine konuşmaktan tamamıyla vazgeçer; gerçekten de sessizliğe gömülmüştür (zaten filmin Flamanca adı da *Christine M.'nin Sessizliği* anlamına gelir). Yine de cinayetin sebebiyle ilgili olarak en dolaysız 'konuşan' odur. Psikiyatrist, adamı neden öldürdüklerini sorduğunda, Christine beyaz bir kâğıda basit çizgilerle bir adam, bir kadın, bir çocuk çizer, etraflarını da bir ev resmiyle çevirir, daha sonra aynı resmi takıntılı bir şekilde tekrar tekrar çizer. Çizimleri, Christine'in çekirdek ailenin ona yaşattığı boğulma hissini yansıtmaktadır.

Sebebini anlayabilmek için cinayetin kendisini de bir metafor olarak görmek işe yarayabilir. Şimdi yeri gelmişken, metafor figürünün sinemada nasıl ortaya çıktığını ve film teorisinde nasıl incelendiğini biraz daha ayrıntılı şekilde ele almak istiyorum. Klasik retorikte metafor, üzerinde çalışılan figür ve mecazlardan yalnızca biridir; ama göstergebilim ve psikanalizde metafor, metonimiyle birlikte en çok teorileştirilen figürasyon haline gelmiştir. Geleneksel anlamda metafor, "bir tabirin bazı yönlerden benzerlik gösterdiği başka bir tabirin yerine geçmesi", metonimi de "bir tabirin bir şekilde

bağlantılı olduğu başka bir tabirin yerine geçmesi”dir (Silverman, 1983b: 112-113). Benzerlik ve bağlantının klasik özelliklerinin yapı-salcılıkta farklı terminolojik uzantıları olmuştur. Christian Metz, *The Imaginary Signifier* kitabında retorik figürlerden metafor ve metonimi, hem “sentagmatik ve paradigmatic arasındaki ana dikotomiyle” dilbilim çerçevesinde, hem de “yer değiştirme ve yoğunlaşma fikirlerini gündeme getiren” psikanaliz çerçevesinde tartışmıştır (1982: 153). Metafor, bir filmde paradigmatic ilişkileri yaratan yoğunlaşmanın bir temsilidir; metonimiye sentagmatik ilişkileri yaratan yer değiştirmenin temsidir. Ancak Metz, ikisinin asla aynı anda ‘saf’ biçimde ortaya çıkmadığını, birinin mutlaka diğerine karıştığını söylemekte biraz aceleci davranır.

Metafor, göndergesine benzerlik yönünden gönderme yapar. Gücünü ve anlamını sürekli mecazi anlamlar ile düz anlamlar arasında gidip gelerek almaktadır. Metz, retorik geleneğin ‘önceliğin mitik durumu’nu nasıl düz anlamla birleştirdiğini hatırlatır. Bir yerde parantez açarak ilginç bir saptamada bulunur ve bunun aynı zamanda ters çevrilebileceğini de ekler, “çünkü belirli bir göndergeyi canlandırmak için en düz ifade, mecazi olandır” (156). Bu saptama, benim sinemada metaforların işliyor gibi görüldüğü muğlak yola girmeme vesile oldu. Dilde metafor bir söz sanatıdır, sözcüklerle canlanan bir imgedir. Oysa figürasyon süreci sinemada çok daha farklı işler, çünkü bir metafor sözcüklere ihtiyaç olmadan doğrudan görselleştirilebilir. Benzerlik (ya da metonimi söz konusuysa, bağlantı) ilişkisi bir başka görüntüye montajla, karşılaştırıldığı göndergeyle kurulur. Başka bir deyişle, sinemasal metafor, zaten daima görselleştirilmiş olduğundan ötürü literalizasyon yoluyla işler. Ben *Bir Sessizlik Sor-gusu* ve *Kırık Aynalar*’ın gücünün, özellikle aynı anda hem realist hem de metaforik oluşlarından geldiğini düşünüyorum. Bu da pekâlâ Gorris’in sinemasal dilin kendine has özelliklerini başarıyla kullanışından kaynaklanıyor olabilir.

Evin hapishane metaforu olarak kullanılışında “retorik olanla görüntüsel olanın doğrudan eşleştirilmesi”ni (Metz: 220) zaten görmüştük. Kadınların evlerindeki odalarıyla hapishanedeki hücrelerinin bir arada gösterilmesi, retorik açıdan analiz edilemez, “çünkü burada da hiç sözcük yoktur” (Metz: 219), ancak sadece göstergebilimsel olarak, göndergesel benzerlik (Christine’in hem evindeki hem de hücresindeki kapalı perdeler ve An’ın hem evinin hem de hücre-

sinin daracık ve karışık oluşu) ve (montajla oluşturulan) söylemsel bağlantı açısından mümkün olur.

Metz, metaforu dilbilim ve psikanaliz kullanarak okuma çabasında, ne yazık ki önceki çalışmalarında “gerçeğe dönüştürmenin saf belirtisel göstergesi” olarak tanımladığı sinematik metaforun materyal yönüne fazla vurgu yapmaz (Wollen’ın alıntısı için, 1972: 124).⁵² Peter Wollen, Peirce’cı göstergebilimin, sinemasal gösterge hakkındaki ikili yapı üzerinden değil de daha ziyade materyalist bakış açısı üzerinden tartışmaya izin veren bir sinema teorisinin temelini teşkil ettiğini savunan ilk film teorisyenlerindendi. Ancak, Silverman’ın gözlemlerine göre, “bu görüş diğer film teorisyenleri arasında geniş bir yankı bulmamıştır” (1983b: 24). C.S. Peirce’in “göndergeye ağırlık veren” (14) göstergebilimsel gösterge şeması, filmsel imge içinde bir görselleştirme ya da gerçekleştirme olarak sinemasal metafor üzerine şu an sürdürdüğümüz tartışmaya çok uygundur.

Pierce, göstergeleri temellendikleri (ya da kodlandıkları) zemine göre görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve sembol olarak sınıflandırır. Görüntüsel gösterge, temsil ettiği nesneye benzer; gösterge ile somut gönderge arasındaki ilişki benzerlik ilişkisidir (Wollen, 1972: 122). Belirtisel gösterge, varoluşsal bir bağdan ötürü işaret ettiği nesneye gönderme yapar (122). Sembolik göstergenin kavramsal nesnesiyle arasındaysa, konvansiyonel ve itici bir güç gerektirmeyen bir ilişki mevcuttur (123). Bu sınıflandırmalar birbirlerini dışlamaz, çoğunlukla belirli bir göstergede örtüşürler. Örneğin, Pierce fotografik imgeyi hem görüntüsel hem de belirtisel olarak tanımlar (123-124). Wollen’a göre, bu, Peirce’in sınıflandırmasının sinema incelemeleri açısından sunduğu en büyük avantajlardan biridir. Dolayısıyla, Peirce’cı göstergebilim, metafor ve metonimi gibi daha karmaşık sinemasal figürasyonları anlamakta faydalı olabilir. Bir kez daha *Bir Sessizlik Sorgusu*’ndaki hapisane metaforuna dönecek olursak, şimdi bu metaforun göstergelerin yardımıyla nasıl kurulduğunu görebiliriz. Göstergeler, ev ile hapisane arasında bir benzerlik yaratmaktadır, daha sonra da bu ikisi birbirinin metaforu yerine geçmektedir.

52) Peter Wollen, Metz’in ilk sinema teorisinin sözel dildeki analogilerin önemini abarttığını ve dolayısıyla göstergesel göstergelerin boyutuna pek önem vermediğini ileri sürer. Wollen’a göre, Metz’i ilk dönem çalışmalarında böylesine tek taraflı bakmaya yönelten iki farklı birikim mevcuttu: Biri André Bazin’in doğal ve organik ‘fotografik imge onotolojisi’ni öne çıkaran romantik estetiği (124-141), diğeri de ‘keyfi ve sembolik olanın’ ve ‘konuşulan ve akustik olanın lehinde’ olan Saussure’cü göstergebilim (139).

Görüntüsellik (iconicity) fotografik imgenin içindedir: Aynı şekilde ışıklandırma, kamera konumu ve çerçeveleme, ev ile hapishane arasındaki benzerliğin ilk katmanını oluşturur. Filmdeki sesler de görüntüsel göstergeye hizmet eder: İster evlerinde, ister hücrelerinde olsunlar, kadınların çevresi aynı sessizlik ve gürültüyle kuşatılmıştır (Christine'in hayatındaki hiç susmayan radyo sesi ve An'ın yalnız başına kaldığı özel hayatındaki sessizlik, dışarıdaki gürültücü davranışlarıyla tezat oluşturacak şekilde sunulmuştur).

Belirtisel göstergeler, özellikle kamera hareketi ve montaj yöntemleri sayesinde görüntünün içinde bulunduğu zaman ve mekânı belirler (Silverman, 1983b: 23). Belirtisel benzerlikler ev ile hapishane arasında metaforik karşılaştırma için ortak bir zemin oluşturur: kameranın evde ya da hapishanedeki daracık odalarda hareketi veya ev ile hapishane arasındaki çapraz kurgu gibi. Görüntülerin montaj yoluyla yan yana getirilmesi, Metz'in deyişiyle söylemsel bitişiklik, metafora bir metonimi ögesi katar. Dolayısıyla, metafor da görüntüyü besler: Kadınlar için ev ne kadar hapishane gibiyse, hapishane de o kadar ev gibidir.

Wollen, Silverman'ın 'gösterge', 'yorumlayan' ve 'nesne' arasındaki karmaşık etkileşimi anlamlama süreci olarak açıkladığını düşündüğü Peirce'cı göstergebilimin diğer üçlü sistemine atıfta bulunmaz (14). Anlamlama, ya da Peirce'cı terminolojiye göre *semiosis*, göstergenin temsil ile gerçeklik arasında arabuluculuk yaptığı üçlü bir süreçtir: Bir göstergenin (görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ya da sembol) arabuluculuğu sayesinde, nesneyi (gerçeklik; asıl ev ve hapishane) yorumlayan bir süreç oluştururuz (düşünce ya da fikirdeki bilgi gibi; ev, kadınlar açısından tıpkı bir hapishanedir). Bu süreç esas olarak dinamiktir, çünkü her yorumlayan bir göstergeye dönüşerek yeni bir anlamlama sürecini başlatır. O halde, *semiosis* sınırsız ve bitimsizdir (14-15). Evin hapishane metaforu olması, daha soyut bir fikrin oluşmasına yol açacak bir süreci ateşler: Buradan toplumsal cinsiyetin de kadınları, kendilerini kurtarmaları gereken belirli bir role hapsettiği sonucuna varılabilir.

Peirce'a göre, gösterge, "bir çeşit fikre gönderme yapan, bazen benim temsilin zemini olarak adlandırdığım" (de Lauretis'in alıntısı, 1984: 172) nesnenin yerine geçer. De Lauretis, zemini göstergenin bağlamı olarak anlar ve esasında toplumsal ve ideolojik bir biçimlenme olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla, belirli bir göstergenin zemini-

ni değiştirtince, gösterme pratiği (feminist sinema gibi) “ideolojik kodlar kadar algı kodlarına da... fiilen dahil olabilir” (178). *Bir Sessizlik Sorgusu*’nda hapishanenin metafor olarak kullanılması, hapishane bağlamını tam tersine çevirmiştir. Hapishane, genellikle işlenen suçlara karşılık özgürlüğün kısıtlanmasını getiren bir düzeni temsil ederken, filmde, kadınları hem kendilerine karşı saldırgan olan hem de özgürlüklerini kısıtlayan erkekçil toplumdan koruyan potansiyel güvenli bir yere dönüşür. Sinemasal figürleri sayesinde film, düz anlamda zemin değiştirmekte başarılıdır.

Bakma ve öldürme

Çoğu eleştirmen ve seyirci,  kadının bir adamı öldürdüğü, ilk bakışta sebepsiz gibi görünen cinayet sahnesini çok açır bulmuştur (krş. Root, 1986). Feminist eleştirmenler içinde de bu “şiddet içeren eylemi hoş görmenin hiç kolay olmadığı”nı düşünenler vardı (Koenig Quart, 1988: 158). Bana kalırsa, bu eleştirmen ve seyirciler *Bir Sessizlik Sorgusu*’nu sadece düz anlamıyla, ya da gerçekçi bakış aı-sıyla izleme tuzağına dşmekteler.  katil ve psikiyatristin hayatlarının temsili, hakikaten bütün o banal ayrıntılarıyla çok gerçekçidir. Yine de, daha önce belirttiğim gibi, kadın karakterlerin böylesine güçlü klişeler olmaları, erkek karakterlerinse bireyselleşmeden yok-sun oldukları iması, filmi gerçekçilikten çıkarıp toplumsal gerçekçilik sınıflandırmasına yerleştirir. Bu durum da, birey olarak erkeklere saldırmaktan ziyade, filmi erkekçil topluma yöneltilmiş sağlam bir eleştiri haline getirmektedir. şimdi, cinayet sahnelerini analiz ederek, cinayetin temsiliinin aslında kadınların erkekçil şiddete dair deneyimlerini ve bu şiddete verdikleri tepkiyi nasıl metaforlaştırdığını açıklamaya çalışacağım.

Cinayeti anlatan  geriye dönüş sahnesi, sinemasal teknikler açısından, psikiyatristin hikâyesini anlatan alışılageldik gerçekçi s-lptan farklı çekilmiştir. Cinayet sahneleri, bu ana hikâyenin içine yedirilmiştir. Bu sahnelerde hikâye dünyasına ait sesler azaltılır, hem yabancılaşma hem de şüphe etkisini artırmak için özel bir film müziği eklenir. Her biri yaklaşık iki dakika süren bu kısa sahneler el kamerasıyla çekildiğinden görüntülere bir titreme efekti kazandırır. Benzeri görüntüsel göstergeler, cinayeti filmin geri kalanından ayırarak, bu sahnelerin çok farklı okunması gerektiğini gösterir.

Çoğu eleştirmen, cinayet sahnelerinde olayı seyredenlerin de suç ortağı olduğunu belirtmektedir (örneğin, Kuderna, 1992). Seyreden kadınları suç ortağı haline getiren yalnızca sessizlik değil, aynı zamanda -hatta çok daha önemlisi- bakış açılarıdır. Cinayeti anlatan geriye dönüş sahnelerindeki bakış açısının inşası karmaşıktır. Genellikle filmlerdeki geriye dönüş sahneleri tek bir kişiyi ele alır, ancak buradaki sahnelerin odağında belli bir karakter yer almaz. Geriye dönüş sahneleri, filmin ana odağı olan psikiyatristin hikâyesinin içindedir. Cinayet sahnesinde bulunmadığından tabii ki geriye dönüşlerde odakta değildir, ancak bu sahnelerde katil olan üç kadından herhangi biri de odakta yer almaz. François Jost'un deyişiyle, cinayeti gösteren geriye dönüş sahnelerinin sinemasal anlatı tarzı, seyirci odaklıdır. Örneğin, orada bulunan seyircilere, bilgi yönünden psikiyatrist Janine'e karşı bir üstünlük sağlar. Bu durum, kendi içinde, varlığı özel bir film müziği ve belirli bir kamera çekimiyle vurgulanan yönetmenin görünmez bir figür olarak araya girmesidir.

Cinayeti anlatan üç sahne, görünebilir olma halini vurgulayarak kendine özgü bir kadın bakış açısı yaratır; bunu da kadınların birbirlerine bakışlarını göstererek başarır. Kamera çekimi, dekupaj ve montaj gibi, görüntüyü zaman ve mekâna temellendiren belirtisel göstergeler, sağındakinden solundakine, önündekinden arkasındakine, birbirlerine sessizce bakan ve tek kelime etmeden bir diğerini tekrarlayarak öldürücü darbeler indiren kadınlar arasında derin bir bağ bulunduğunu anlatır. Christine, Andrea ve An'ın gözünden çekmeye başlar başlamaz el kamerası özel bir rol kazanır ve onlardan ayrılarak, döner hareketler ve ani zumlarla etraflarında gezinmeye başlar. Helke Sander'in *Öznel Faktör* filmindeki öyküsel anlatıya benzer biçimde, bu cinayet sahnelerinde de kamera, hayat kazanarak kendi başına bir karaktere dönüşür. Kamerayla birlikte kadınlar, dikkatli, ağırbaşlı ve kararlı tavırlarla bir koreografi icra ederler.

Cinayet sahnelerindeki belirli görüntüsel ve belirtisel göstergeler, metaforik bir okumaya fırsat verir; olay, 'gerçek bir eylem' değil, neredeyse bir ritüeldir. Ortada bir cesedin bulunmayışı ve kameranın sırf kadınlara odaklanması, ilgiyi kurban edilen adamdan, eril egemenliğe direnen kadınlara, özellikle de kadınların arasında oluşan bağa çeker. Bu nedenle yakın plan çekimlerin çoğu, kadınların birbirlerine bakan yüzleri ve gözlerini gösterir. Ölümcül darbeler indiren üç kadın arasındaki dayanışmaya, mağazada bulunan

diğer kadınlar da dahil edilir. Yaşlı, siyah ve iki genç kadından oluşan dörtlünün ağırbaşlı bir duruşla sessizce şahitlik etmeleri, Yunan tragedyasındaki koroyu andırmaktadır. Üç kadın gibi onlar da birbirlerine manalı manalı bakarlar ve herhangi bir müdahalede bulunmaksızın izlemeye devam ederler; tıpkı filmin seyircileri gibi. Bu şekilde seyirci, kadınların arasındaki dayanışmaya dahil edilmiş olur. Film, seyirciyi cinayet sahnesinin içine iki yolla sokar: bağımsız bir karakter gibi hareket eden kamerayla özdeşleşerek ve birbirleriyle tekrar tekrar açıkça kurdukları göz teması sayesinde kadın karakterlerle özdeşleşerek. Bu sahnenin bir parçası olmak ve sessizce izlemekle seyirci de, cinayetin sorumlularından biri haline gelir. Seyircinin sahneyi izlerken benimsediği konum ve söz konusu sahnenin alabildiğine yapay bir üslupla çekilmiş olması, cinayeti gerçekçi kılmaz, ritüelleştirir. Sembolik bir eylem olarak ritüel (de) tanım gereği metaforiktir. Üstelik ritüel, yarattığı etkiye ve seyircinin üzerindeki işlevine bağlıdır.

Bir Sessizlik Sorgusu'nun bu ritüelci yönünü ele alan birçok feminist eleştirmen olmuştur. Linda Williams'a göre, "erkek günah keçisinin bir ritüel şeklinde parçalanıp öldürülmesi" (1988: 108), kadınların deneyimindeki "yaşanı bir alan"a delalet etmektedir (107). Geetha Ramanathan, cinayeti sessizlik motifiyle ilişkilendirerek bir söz edimi olarak yorumlar: "Üç kadını susturma çabasına karşılık olarak, anlatının başlangıcına son sözün söylendiği anı, yani öldürme eylemini koyan film, kadınların konuşmalar da duyulmadıkları tezi- ni öne sürer" (1992: 60). Lucy Fischer'a göre, cinayetin gerçek hayatta karşılaşılabilecek türden bir olay olmadığı açıktır. Cinayet, hem "sessiz bir törensel performans"tır (1989: 293), hem de seyirciyi bilinçli olarak suçlu konumuna yerleştiren "hayli teatral modern bir temsil"dir (295). Ben cinayet sahnelerinin törensel ve ritüelvari özelliklerine dair görüşlere katılsam da, suç nosyonu yerine yordakçılık, ya da ahlâki açıdan daha az yüklü olan eyleme dahil olma ifadelerini kullanmayı tercih ederim. Mary Gentile, *Bir Sessizlik Sorgusu*'nun izleyende retorik olarak katılma isteği uyandırdığını vurgular. Gentile, filmde Ayzenştayn'ın filmlerindeki stratejilerden izler taşıyan bir diyalektik görür (1985: 156). Filmin geri kalanında standart sinema tekniklerinin kullanıldığını belirten Gentile, yönetmenin cinayet sahnelerinde bu alışlageldik sinema tekniklerini reddetmesiyle, seyirciyle film arasında hem duygusal hem de düşünsel bir

bağ kurduğuna işaret eder: “Gorris kurulması zor bir dengeyi tutturmaya çalışır. Seyirci olarak anlatısıyla hem ilgilenmemizi ister hem de ona inanmamızı; ancak aynı zamanda bizden bilinçli ve entelektüel bir farkındalık beklemektedir” (162). Başka bir deyişle, aksi halde gerçekçi bir anlatı olacak cinayet temsilini bir metafora dönüştürerek, film hem gerçekçi hem metaforik olarak izlemeyi mümkün kılan ikili bir perspektif sağlar.

Bakma ve Gülme

Filmin sonlarına doğru başka bir güçlü metafor karşımıza çıkar. Yargı sistemiyle temsil edilen kurulu düzen için, üç kadının bir erkeği öldürerek işledikleri güya rastgele cinayet, dişil şiddete dair tabuyu ihlal etmektedir. Mahkemeye göre, bu davayı bir an önce görmenin en kolay yolu kadınların ‘deli’ olduklarının belgelenmesidir. Ancak psikiyatrist Janine van den Bos, üç katille yaptığı uzun görüşmeler ve aralarında giderek kuvvetlenen bir yakınlık doğması sonucunda, kadınların akli dengelerinin yerinde olduğuna karar verir. Bu kararla birlikte mahkemedekiler, söz konusu eylemin gerçekte ne ifade ettiğini düşünmek durumunda kalırlar, ancak böyle bir şeyi yapmaları mümkün değildir ve yapmazlar. Dolayısıyla cinayet ‘cinsel’ şiddet olarak tanınmaz, çünkü kanuni düzen cinayet olaylarında cinsel farklılığın önemini kabul etmemektedir. Hakimin ve savcının erkekçil söylemleri, cinsel farklılığın önemini ve sonuçlarını tanımakta yetersiz kalır ve bu olayda, kadınların bir erkeği öldürmüş olmaları gerçeğinin önemini reddeder. Yargı sistemi, cinayeti ‘cinsel’ şiddet olarak kabul etmeyerek, kadınların bu eylemi neden gerçekleştirdiklerini de anlayamaz. Filmin anlatısı, erkekçil toplumun bir yandan kadınları farklı görmeyi reddederken, diğer yandan toplumsal cinsiyet ayrımına dayalı bir sınıflandırma teşkil ettiğini göstererek, son derece önemli bir paradoksu amacına ulaşan ayrıntılarla gözler önüne sermektedir. Bu reddin sebebi, söze dökülmüş bir gerçek olmasa da, eril cinsin norm, dişil olanınsa sapma olarak kabul edilmesi; özneliğin erkeklere verilmesi, kadınlarınsa özne-olmayan kalmasıdır. Hukuksal söylem, cinsel farklılığı anlamlı bir sınıflandırma olarak kabul etmekte kifayetsiz kaldığından, sertleşir: Savcı diyaloga son verir, konuşanların sözünü keser, dinlemeyi reddeder; kısacası, kadınları ciddiye almaz ve ses çıkarmalarına imkân tanımaz.

Burada savcı, kayıtsızlığıyla mensuplarının yarısını sessiz kalmaya zorlayan bir kültürün uyguladığı şiddeti temsil etmektedir.

An, bu düşmanca anlayışsızlığa kahkaha atarak tepki verir ve mahkeme salonundan başlayarak sinema salonundaki [çoğunluğu kadın olan] seyircilere³³ kadar yayılan bir kahkaha dalgasını hareket geçirir. Kahkaha sahnesi, filmin son sahnelerinden biridir ve cinayet sahnesiyle aynı şekilde ritüelvari niteliktedir. Göz göze gelen kadınlar teker teker kahkaha atmaya başlarlar: Önce cinayeti işleyen üç kadın, ardından dört kadın şahit (ancak bu olayın şahitleri olduğunu yalnızca seyirci bilmektedir, psikiyatristin ya da erkek karakterlerden hiçbirinin haberi yoktur), son olarak da psikiyatrist. Kadınların kahkahaları, mahkeme salonunda olup biteni anladıklarının bir göstergesidir; içinde bulundukları vaziyetin ve mahkemenin sebeple sonucu ilişkilendirmekten tamamen aciz olduğunun farkındadırlar.

Kadınların kahkahası, onları birbirine bağlayan, özgürleştirici bir kahkahadır. Kahkahalarıyla kadınlar, kendileriyle aynı sezgi ve anlayışı paylaşmayanları dışarıda bırakırlar. Dolayısıyla, bu gülüş egemen söylemin düzeninin dışında yer almaktadır; ne de olsa söz bundan böyle mümkün değildir. Kahkaha, kadınları yıllardır yükledikleri sessizliği delip geçer. Eril otoritenin ciddiyetini bozarak davayı, zaten en başından beri olduğu gibi, maskaralığa çevirirler. Böylece kahkahaları, kadınların erkekçil düzene direnişlerini temsil eden sembolik bir gösterge haline gelir.

Mahkeme salonunu terk etmeleri emredilen kadınlar, salonun orta yerindeki merdivenlerden aşağı indirilirlerken, cinayetin tanığı olan kadınların eşliğinde hâlâ gülmektedirler. Filmin bu ritüelvari sonu, yine Yunan mitolojisindeki Erinyes'leri çağrıştırır: İntikamlarını alan kadınlar, kahkahalar atan şahitler korosunun gözü önünde yeraltı dünyasına geri gönderilirler (krş. Williams, 1988). Mahkeme heyetinin erkek üyelerinden kesin hükmün ne olduğunu duyamayız, ancak bunun yerine kadınlar korosunun kahkahası her şeyi söyler.

Bu metaforik sonun anlamını değerlendirmeden önce, kadınların kahkahasının seyirci üzerindeki güç verici etkisine değinmek istiyorum. Tıpkı bir ritüeli andıran cinayet sahnesinde olduğu gibi, seyir-

53) Aslında gülen seyircilerin çoğunlukla kadın olduğu yorumu, filmle ilgili değerlendirmelerden ve makalelerden yola çıkılarak yapıldı; söz konusu kahkahanın 'ahlâksız' ve 'inandırıcılıktan yoksun' olarak algılandığı da olmuştur.

ci ister istemez mahkeme sahnesinin içine çekilir. Sahnenin ana odağı, psikiyatrist Janine van den Bos'tur. Kamera ve kurgu, katil kadınlarla ve şahitlerle göz göze geldikleri anlarda ayrıcalık tanıyarak onların görünmelerini sağlar. Seyirci, kadın karakterlerle özdeşleşip tabi olmanın verdiği acıyı, dolayısıyla cinayetin sebebini anlamakla, onların konumuna geçmeye çağrılmış olur. Cinayete yalnızca sessizce -ve muhtemelen büyük bir rahatsızlık içinde- izleyerek şahit olabilirken, hükmün sekteye uğradığı mahkemede kahkaha atmaya başlayan kadınlara fiilen katılabilir. Kahkaha, katarsisin özgür kılma etkisine sahip olduğundan, ritüelvari cinayete sessizce ortak edilişin ardından daha da çok ihtiyaç duyulur. Filmin sonunda, seyirciler cinayetin kadınların bastırılmış öfkesi ve direnişinin metaforu olduğunu anladıkları takdirde, bu katartik ritüele katılabilirler. Cinayeti bir metafor olarak algılamayarak gerçekçi açıdan görenlerinse tek yapabilecekleri, eylemin suç teşkil etmesi üzerine kafa yormaktır, dolayısıyla altüst edici bir etkiye sahip olan kahkaha dalgasının dışında kalırlar. Onlar, filmdeki erkek karakterlerin tarafındadır.

Dişil seyircilerin filmin sonunda kahkaha tufanı koparmalarından dolayı *Bir Sessizlik Sorgusu*, kadınlar üzerindeki etkisiyle meşhur olmuştur. Fischer'ın da yazılarında belirttiği üzere, filmdeki kahkaha hakikaten 'devrimci' bir niteliktedir (1984: 298).⁵⁴ Bazı eleştirmenler de yine aynı sahneye atıfta bulunarak, 'arzu'nun eşi benzeri görülmemiş bir şekilde 'politize edilmesi'ne (Dittmar, 1986: 80) ya da, "bu oyunbaz ve tutkulu intikam fantezisinin bütün sınırları yıkarak tersine çevrildiği ana" (Donnerberg, 1984: 72; çeviri AS) övgü yağdırmışlardır. Filmi seyretmiş olan çoğu kadın da, tıpkı Ruby Rich'in filmin New York'ta gerçekleştirilen bir gösteriminin ardından Marleen Gorris'le yapılan halka açık söyleşide kadınların kahkaha attıklarını hatırladığı gibi (Fischer'ın Rich'ten yaptığı alıntı, 1989), muhtemelen bu sahnede güldüklerini hatırlayacaklardır.

Filmin sonunda kahkaha atılabilmesinin tek sebebi, cinayetin dişil bir fantezi ya da intikamı temsil ediyor olmasıdır; yoksa kimse gerçek bir cinayete gülmez. Kişi, kadınlar ile erkekler arasındaki şiddet ilişkilerini temsil etmenin yolunu arayan bir metafora gülerek özgürlük kahkahası atabilir. Ancak, cinayet metaforik düzlemdey-

54) Burada Cixous'nun gülen Medusa'yı güzel olarak addeden provokatif imgesini hatırladım (1988: 255). Yunan tiyatrosunda ve mitolojisinde kadınlara ilişkin sembolik şiddetle ilgili bir çalışma için bkz. Geyer-Ryan (1994).

ken, kadınların direnişi ve dayanışması alabildiğine gerçektir. O halde, *Bir Sessizlik Sorgusu*'ndaki sinemasal metaforlar, bu sarsıcı kahkahayla birlikte salondakiler üzerinde çok güçlü bir etkiye kavuşur ve dişil seyircilerin kadın direnişine katılmalarına yol açar. Filmin sonunda, erkekçil kayıtsızlık karşısında eldeki 'silah' kahkahadır ve sessizliği delip geçmek için tek yol da kahkaha atmaktır.

PARALEL PERSPEKTİFLER

“Ayna daima bizi tümüyle dışarıda olma haline indirger, çok özel bir şekile. Öteki ile ben arasında bölmeler oluşturmanın muhtemel bir yolu olarak işlev görür... ayna, bizi birbirimizden ayıran donmuş -ve polemik- bir silahtır.”

(Luce Irigaray)⁵⁵

Bir Sessizlik Sorgusu'nda hapisane, ritüelvari cinayet, kadınların sessizliği ve sarsıcı kahkaha gibi farklı metaforların bir araya getirilmesiyle, feminist direnişe dair kolayca yayılıp sıçrayabilen bir vizyon üretilir. Bu, “The Fourth Dimension in Cinema” (Sinemada Dördüncü Boyut”, 1929) adlı yazıda “bir arada yer alan entelektüel hususların birbirleriyle çelişkili birleşimi” olarak tasvir edilen Ayzenshtayn tarzı entelektüel montajın bir biçimidir (1987: 193). Aynı retorik strateji, Gorris'in bir sonraki filmi *Kırık Aynalar*'da daha da büyük bir tutarlıkla izlenmiştir. Film, ilk bakışta ilgisiz gibi görünen iki paralel anlatıyı bir arada sunar: Genelevdeki fahişelerin gerçekçi dram tarzında çekilmiş hikâyesi ile, seri cinayet işleyen bir katilin kurbanı olan bir ev kadınının gerilim tarzında çekilmiş hikâyesi. İki anlatıda da kadın karakterler erkeklerce yoğun biçimde nesneleştirilmişlerdir. Genelevde kadınlar aşağılanıp suistimal edilirlerken, seri cinayet işleyen katil, kadın kurbanlarını bir garaja zincirleyerek onları açlıktan ölmeye mahkûm eder.

Kırık Aynalar'da iki paralel hikâyenin sunuluşu da yine seyirci odaklı anlatıya bir örnektir. Anlatı formu seyirciyi hedef almıştır. Ancak bu sefer seyircinin filme anlam katabilmesi için çok çaba harcaması gerekir, çünkü filmin sonuna dek iki anlatı arasında herhangi bir ilişki kurulamaz. Film seyirciyi, iki anlatı arasında metaforik

55) Irigaray, “Divine Women”, *Sex and Genealogies*, 1993.

bir karşılaştırma yapmaya teşvik eder. Seyircinin bu iki anlatının aslında aynı hikâyeyi aktardığı sonucuna varması gerekir, iki hikâye de kadınların Kadın'a indirgenmesini farklı şekilde ele almaktadır. Seri cinayet işleyen katilin hikâyesini genelev hikâyesinin içine yerleştirerek, iki anlatının birbirinin metaforu olması sağlanır: Kadınları nesneleştirmek fahişelikle, o da cinayetle denk düşer.

Ayzenştayn, "Montaj 1938" adlı makalesinde paralel montajın seyirci üzerinde yarattığı etkiye dikkat çekerek, bu yöntemin izleyeni yaratıcı sürece dahil ettiğini söyler: "Demek ki, seyirciyi yaratmaya zorlayanın... kesinlikle *montaj* ilkesi olduğunu söyleyebiliriz" (1992: 311). Bu ilkenin nasıl işlediğini *Kırık Aynalar*'da görmek mümkündür. Apayrı görüntüleri ve görüntü sekanslarını montaj vasıtasıyla birbirine bağlayarak film, iki hikâyenin neden birleştirildiğini ve yan yana sunulduğunu anlayabilmek için seyircisini de aktif bir izleme sürecine dahil eder. Ayzenştayn'ın deyişiyle, "Montajın gücü, seyircinin duyguları ve fikirlerini de içermesine bağlıdır" (309). Tıpkı *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda olduğu gibi, filmin güçlü retorik etkisi, aynı anda hem realist hem de metaforik olan temsilinden kaynaklanmaktadır. Şimdi, bundan sonraki analizimde de, Gorris'in metaforlarını hem etkileyici hem de anlamlı kılmak için hangi sinemasal stratejilere başvurduğunu ele alacağım.

Kırık Aynalar, kadınların sistematik bir şekilde öznelliklerinden mahrum bırakılarak baskı altında tutulmasını, *Bir Sessizlik Sorgusu*'ndaki gibi sessizlik yoluyla değil, şiddet yoluyla temsil eder. Film, kadınların yaşadığı deneyimleri değerli kılarak öne çıkarır ve sembolik sistemi bütün vahşetiyle gözler önüne serer. Yine odak, empati yoluyla kadın karakterlerdedir, ancak *Kırık Aynalar*'daki retorik *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda olduğundan çok daha karmaşık ve radikaldir. Filmde yer alan iki hikâyede de dişil bakış açısı çok farklı işlenmiştir ve seyirci üzerinde çok değişik etkileri vardır.

Burada söz konusu farklı stratejileri keşfetmek adına, öncelikle genelevde geçen hikâyede yer alan bir sahneyi çözümlemek istiyorum. Filmin başında, fahişeler genelevde bir araya gelerek iş başı yaparlar. Kadınların her biri farklı bir fahişe stereotipidir: Surinam'daki dört çocuğuna para gönderen Tessa (siyahi bir kadın olan Tessa dışındaki bütün fahişeler beyazdır); bir sanatçı olan Dora; sıkıntılı genç kız Linda; pek arkadaş canlısı olmayıp kendini içkiye veren Francine; eğitimsiz bekâr anne Irma; züppe İngiliz kokain bağımlısı

Jacky ve son olarak yaşı geçkin mama Ellen (müptelâ kocası için paraya ihtiyacı olan Diane daha sonra gelecektir). Pezevenk/müdür içeri girip kendilerine ters ters selam verdiğinde, hep birlikte lobi benzeri bir odada oturmaktadırlar. Pezevenk odasının kapısını kapadığında, Dora arkasından müstehcen bir hareket yapar ve kadınların hepsi gülerler.

Dora'nın bu hareketi, kısa, ama önemli bir sahnenin başlangıcıdır. Öyküsel sesler geri plana atılarak hoş bir fon müziği eklenmiştir ve el kamerası sıkış tepiş odada dans eder gibi dolaşmaya başlar. Devamında, kamera odada serbestçe dolaşır ve her kadını makyaj yaparken, kahve içerken, temizlik yaparken ya da dans ederken rahatça çeker. Kamera kendini herhangi bir karakterin bakışına bağlamaz, serbest dolaşmakta ve kadınların vücutlarını cinsel istek uyandırmaktan uzak bir mahremiyetle filme alır. Odada bir uyum havası hakimdir: Kadınlar birbirleriyle ilgilenmekte, şakalaşmakta ya da sessizce bir kenarda oturmaktadırlar. Kapı zili ilk müşterinin geldiğini haber verdiğinde müzik susar, kamera sabitlenir ve kadınlar harekete geçmeden bir an öylece dururlar. Sahne, cam kapının önünde beklemekte olan müşterinin karaltısıyla sona erer.

Bir Sessizlik Sorgusu'ndaki cinayeti anlatan geriye dönüş sahnelerindekine benzer biçimde bu kısa sahne de seyirciye odaklanarak anlatılmıştır. Sahnede karakter odaklaması, hatta görünürlüğü dahi yoktur. Sinemasal stratejiler kadınları zaman (bütün bir çekimde tek bir kesme vardır) ve mekân (uzun çekimdeki çerçeveleme, küçük ve kalabalık odayla kıyaslandığında daha geniştir) içinde filme alarak üç boyutlu temsil eder. Bu hem anlatısal hem de görsel anlamda kadınlara öznellik vermek amacıyla uygulanan bir başka yöntemdir. *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda cinayeti anlatan geriye dönüş sahnelerindeki kamera gibi, yaklaşık bir dakika süren bu kısa sahnede de özgün kamera hareketleri sayesinde seyirci sahnenin içine çekilir ve o da kendini kadınların yanındaymış gibi hisseder. Bağımsız kamerayla özdeşleşen seyirci, odanın içinde kadınlarla birlikte hareket ediyor gibidir. Bütün bu nitelikler (erkek olmayışı, kadınların mahremiyeti, çerçeveleme, kamera hareketi ve kurgu) hep birlikte, dişil bir seyirciye seslenildiği etkisini uyandırır. De Lauretis, bir kadın filmi "bütün özdeşleşme açılarını (karakter, imge, kamera) dişi, dişil ya da feminist olarak belirlerse" izleyenlerin toplumsal cinsiyeti ne olursa olsun, o filmin dişil seyirciye seslendiğini ileri sürer. Bu açı-

dan bakıldığında, bütün filmi temsil ettiği düşünölebilecek bu kısa sahnede durum tamamen böyledir.

Bağımsız kamera bakışı, üç boyutlu görüntü ve kadın karakterlerle üçlü özdeşleşmenin verdiği ayrıcalıklı konum, kapı zili­nin duyulmasıyla aniden yok olur. Böylece, müşteri yalnızca fahişelerin mahremiyetine girmez, seyirciyi de rahatsız eder. Bir sonraki sahne­de Mama, 'kızları' adama (ve seyirciye) birer birer tanıtır. Kurgulanmış bir dizi portrede bir kadın aynı çerçeve içinde ve boydan çekil­miş olarak görünür. Kamera bakışı erkek karaktere geçmiştir, kadın karakterleri parçalara odaklanarak cinsel istek uyandıracak bir şekil­de gösterir. Montaj sayesinde kadınlar birbirlerinden ve içinde bu­lundukları mekândan ayrılmışlardır, bu da onları tek boyutlu bir resme indirger, poster kızına benzerler. Artık, satılmak üzere sergi­lenen, erkek karakterin nazarına hitap eden nesnelere dönüşmüşler­dir. Kadınlarsa, içinde bulundukları bu konuma ironik bakışları ve ifadeleriyle direnirler.

Seyirci erkek müşterinin düz bakışıyla görmektedir, ancak bu bağlamda kesinlikle aynı görüş açısını paylaşmaz. Başka bir deyişle, görünürlük erkek karakterin elinde olsa da, sahneyi odaklayan o de­ğildir. Yönetmenin bir müdahalesi olan seyircisel odaklama, kamera kullanımı, çerçeveleme ve montaj kadar söz konusu iki sahneyi peş peşe sunma yoluyla da, kadınları hem kendi başlarına birer özne hem de eril nazarın nesnesi olarak göstererek bir tezat yaratır. Dola­yısıyla bu sahne, kadınlara yönelen eril bakışın etkilerini ifşa eder. Bu görüntüsel ve belirtisel göstergeler, kısa sekansı feminist görüş açısına dönüştürür: Gösterge olarak bakış, 'eril nazar'ın bir metafo­runa dönmektedir.

Bu retorik formunun seyirci üzerindeki etkisi çok kapsamlıdır. Kadın karakter özne konumundan çıkıp nesne konumuna geçtiği an, seyirci de empati kurup özdeşleşme yaşadığı izleme konumun­dan çıkıp araya eleştirel bir mesafe koyar. Bu prosedür film boyun­ca tekrar tekrar yinelenir. *Kırık Aynalar* kadınları birer özne olarak göstererek izleyenle aralarında bir bağ kurar, ardından kadınların erkekler için birer nesne işlevi gördüklerini göstererek de eleştirel bir farkındalık yaratır. Bu sayede seyirci, kadınların sürekli nesne­leştirilmelerinin verdiği acıyı neredeyse içinde hisseder. Kadının kendi sesi, vücudu ve özgürlüğünden yoksun bırakılmasının verdi­ği acıyı deneyimler. Kadın karakterlerin nesneleştirildikleri an on-

larla özdeşleşme yolunun da tıkanmasıyla seyirci, kadınların erkekler tarafından nesneleştirilmesine karşı eleştirel düşünmeye davet edilir. Konumların değişken olması, seyirciyi duygusal ve entelektüel gelgitlerle işleyen bir izleme sürecine dahil etmektedir.

Ölümcül Bakışlar

Gerilim hikâyesindeki görüş açısının kurulmasıysa çok farklı bir zeminde gerçekleşmiştir. *Kırk Aynalar*'daki gerilim hikâyesi, eril nazarın yırtıcı, hatta sadistçe yönlerini ifşa edip eleştirmesiyle, teorik feminist film nosyonlarını daha da ileriye götüren bir yapıya sahiptir. Bu hikâyenin anlatıldığı bölümler teknik imkânlarla renksizleştirilmiş, böylece katilin ve kurbanının dünyası acımasız bir yere dönüştürülmüştür. İç karartıcı renk düzeni, 'siyah-beyaz' hikâyenin metaforik yapısına işaret eden görüntüsel bir göstergedir. Katil, klasik şüphe uyandırma yöntemleriyle sunulur: Bir kadın cesedinin fotoğrafını çekip gömerken, kamera ellere, eldivene ve ayaklara odaklanır, ancak yüzü çerçevenin dışında kalır. Korkunç bir cinsî katil olmasına rağmen, gündüzleri ofiste çalışan, akşamları da eve, ona yemek hazırlamış olan sevgili karısının yanına dönen gayet normal bir adam olarak gösterilir. Katil, her şeyiyle tam bir burjuvadır.

Katilin kimliği bilinmezliğini korur, çünkü yüzü kasten karanlıkta bırakılmıştır. Çerçeveleme, filmin sonunda kimliği ortaya çıkıncaya kadar yüzünü gizleyecek şekilde uygulanır. Bu tarz bir film çekiminin sonucu olarak, her ne kadar nazarının yıkıcılığını ifşa etse de, kamera hiçbir zaman katilin fiilen bakma eylemi gibi sunulamaz. Teknik düzlemde konuşmak gerekirse, ne katilin bakması (görünürlük) ne de anlatısı (odaklama) için fırsat verilir. Gerilim hikâyesinde kamera doğrudan görünmez olan yönetmeni yansıtır. Dolaşısıyla, kamera kullanımı, dikkati kendine çekerek seyirci adına kritik bir konum yaratır (bu da, Jost'un seyirci odaklı olarak adlandırdığı duruma tekabül eder).

Katil yeni bir kurban bulmak üzere ofisi terk ettiğinde, kamera onu uzaktan takip etmeye başlar. Adamı çeşitli nesnelerin ardından göstererek izleyen kamera, asla yüzünü açığa çıkarmaz. Yine de bu karanlık figürün öldürmek için yeni bir ev kadını bulmaya çıktığını anlarız. Bu sadece şiddetli bir gerilim yaratmakla kalmaz (kuşkusuz film müziği bu etkiyi artırmaktadır), aynı zamanda kamera hareket-

leri de metaforik olarak anlamlandırılabilir: Kameranın dikizci hareketlerinin belirtisel göstergesi, katilin dikizci edimlerinin sembolik göstergesine dönüşür. Seyirci röntgenciye izlemektedir, ancak onun bakış açısıyla özdeşleşmesine izin verilmez ve bu yolla dikizci eril bakmayla arasına bir mesafe koyması mümkün olur. Bunun sebebi, kameranın katili bakışlarından bağımsız olarak filme çekmesidir, kadın karakter hiçbir şekilde onun gözlerinden gösterilmez. Anlatıcı, meçhul kadını seyirciye dikizci bir açıdan sunmaz, onun yerine gerilim hikâyesinin içindeki bazı sahnelerde odaklayıcı haline getirir. Kadının perspektifi, seyircininkiyle aynıdır: Ne olduğunu anlamaz ve seyircinin de en başından beri kafasını meşgul eden soruyu yüksek sesle dillendirir: “Neden?”

Bir sureti olmayan katil gerçek manada nazardan yoksun bırakılmış olsa da, kurbanlarının fotoğrafını çekerken kullandığı polaroid makine sayesinde dikizci nazarı mümkün kılar. Kurbanını yakaladıktan sonra ona ne dokunur, ne zarar verecek bir harekette bulunur, ne de tecavüz eder. Kadını bir garaja götürüp yatağa zincirleyerek umutsuzluğa düşüşünü, korkuya kapılışını, pisenişi ve açlıkla mücadele edişini an be an fotoğraflar. Sonra bu çektiği fotoğrafları, tutsak edildikleri andan ölümlerine dek fotoğraflarını çektiği önceki üç kurbanının duvarda asılı olan resimlerine metodik bir şekilde ekler.⁵⁶ Feminist analizlerdeki eril nazara dair bütün öğeleri bu örnekte bulmak mümkündür: Nazarını kadın bedenine yönelten bir adam; bunun ona haz vermesi; ve nazarını kadının kendi iktidarı içinde nesneleştirmesi, hatta dondurması. Kaplan'ın (1983) doğru bir şekilde gözlemlediği gibi, sorun, erkeklerin *bizatihi* bakışlarında değil, nazarlarıyla hareket etme gücüne sahip olmalarındadır. *Kırık Aynalar* da, metaforik bir yolla, bakışın başlı başına masum bir eylem olmadığını, çünkü daima belirli bir hakimiyet ve boyun eğme kalıbı içinde gerçekleştiğini gösterir.

Bu bağlamda, fotoğraf çekme eylemi çok tehditkâr bir hale bürünür: Metaforik olarak fotoğraf, cinsel şiddetin yerine geçer. Mulvey, daha önce dikizcilik ile sadizm arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş, “haz, işlendiğinden kesin emin olunan suçta yatar... suçlu kişi cezalandırılarak ya da affedilerek denetlenir ve zapt edilir” (1989: 22-23) gözleminde bulunmuştu. *Kırık Aynalar*'daki gerilim

56) Fotoğraf ve 'Kadın' imgesine dair feminist bir eleştiri için bkz. Pollock, 1990.

hikâyesi, Mulvey'in sadizmin anlatıya nasıl uyduğuna dair getirdiği açıklamaya uygun düşer: Gereken, bir hikâye, irade ve güç arasında yaşanan bir savaştır, hikâyenin zafer ve yenilgiyle sonuçlanmasıdır. Seri katil ile ev kadını arasındaki savaş da kadının kaçınılmaz ölümüyle sona erer. *Kırık Aynalar*'da eril bakışı, ölümcül olarak temsil edilmiştir.

Kırık Aynalar hiçbir şekilde katilin kurbanının teslimiyeti ya da güçsüzlüğünü izleyerek aldığı hazzı doğrudan göstermez, bunun yerine kadının çektiği acıya odaklanır. Çünkü seyircinin dikizci bakışla özdeşleşmesi engellenmiştir. Klasik Hollywood filmlerinin aksine, izleyen kişi 'suçlu' kadına bakmaktan hiçbir erotik ya da sadistik haz duymaz. Mulvey'e göre bu, iğdiş edilme korkusudur; 'iğdiş edilmiş' kadın görüntüsünün erkeklerin zihninde uyandırdığı korkudur. Bu da eril sadizmi doğurur. *Kırık Aynalar*'da da kameranın fallus metaforu olarak kullanılmasıyla, katil 'iğdiş edilmiş' olur ve bu yolla kadın bedenini fotoğraflamaktan başka bir cinsel eylemde bulunmaz. Fotoğraf çekme eylemini cinsel ilişkinin belirtisel göstergesi olarak görebilmemiz için azıcık hayal gücü yeterlidir: Kamera, katil ne zaman ceketini açmak için davransa yakın plandan çekmeye başlar - seyirci bir an silah mı, penis mi, yoksa fotoğraf makinesi mi bekleyeceğini bilemez- ve fotoğraf makinesini çıkararak kadına yönelip deklanşöre basar. Flaş patlar, makineden polaroid fotoğraf çıkar. Fallus olarak kamera, cinsel eylemdeki fiziki penisin yerini alır; bu nedenle, kadın cinsel tacize maruz kalmaz ya da tecavüze uğramaz. Fakat fotoğrafı çekilirken metaforik anlamda tecavüze uğramaktadır. Susan Sontag'ın yazdığı üzere:

Yine de, fotoğraf çekme eyleminde insafsız olan bir şey vardır. İnsanları fotoğraflamak, onları kendilerini hiçbir zaman görmedikleri bir şekilde görmekle, hiçbir zaman sahip olamayacakları bir bilgiye sahip olmakla ırzlarına geçmek anlamına gelmektedir; bu eylem insanları sembolik olarak malik olunabilecek birer nesneye dönüştürür. Nasıl ki fotoğraf makinesi silahın yüceltmesiyse, birinin fotoğrafını çekmek de yüceltilmiş bir cinayettir; kederli, korkulu bir zamana özgü yumuşak bir cinayet.

(Sontag, 1979: 14-15)

Kırık Aynalar, dikizci nazarı en üstü kapalı yönleriyle ele alır. Kurban kadının vardığı sonuç şudur: "Bana karşı o kadar yoğun, o

kadar korkunç bir nefret besliyorsun ki; beni yalvarırken görmekten, merhamet için yalvarırken görmekten keyif alıyorsun.” Kurban daha fazla yalvarmayı reddederek suskunluğa büründüğü an, görüntü yeniden renklenir; bu da kadının olan biten her şeyin sebebini kavradığını metaforik olarak belirten bir görüntüsel göstergedir. *Bir Sessizlik Sorgusu*’nda olduğu gibi sessizlik, bütün umutlar yittiğinde dişil bir direniş tarzı olarak karşımıza çıkar. Ancak bunun ardından katilin konuştuğunu duyarız. Kadına bir yandan orospu olduğunu söylerken, bir yandan da konuşması için yalvarır. Ne var ki kurbanı herhangi bir tepki vermeyi reddetmektedir; onu orospu olarak görenin eril nazardan başka bir şey olmadığını bilinciyle suskunluğunu korur.

Seyirci aynı durumu genelevde geçen paralel hikâyede de görecektir. Erkekler, baktıkları kadınlara sahip olabilirler, çünkü nazarlarına göre hareket edebilmek için gereken güçleri ve paraları vardır. Katil, kadını önce özgürlüğünden, ardından hayatından mahrum ederek ona hakim olabilir; genelevdeki erkek müşterilerse fahişelerle cinsel ilişkiye girebilmek için ödedikleri para sayesinde onlara geçici olarak hakim olurlar. Nesneleştiren ve gasp eden nazar, gerilim hikâyesinde şiddeti ve cinayeti doğurur; genelev hikâyesindeyse aşağılanma, hor görülme ve bunların yanında yine şiddeti getirir (Linda intihar eder, ayrıca filmin sonlarına doğru Irma saldırıya uğrayıp bıçaklanır).

Kırık Aynalar’da erkek seyircinin dikizci bir haz alması engellenmiştir, çünkü kadın bedeninin erotikleştirilmesinden özenle kaçınılmıştır. Bunun yanı sıra, filmdeki herhangi bir erkek karakterle empati ya da özdeşleşme kurmak da imkânsız hale getirilmiştir, çünkü onlar birer birey olarak görülemezler. Film, eril nazarı ele alarak sorunsallaştırırken, sinemasal uzaklaştırma tekniklerinden zekice faydalanarak dikizci hazzı bertaraf eder. Bunun yerine film, nesneleştirici eril nazarın doğurduğu ezayı ve cefayı gösterir. Böylece, sinemasal bir strateji olan gerilim, feminist bir vizyona dönüşür. *Kırık Aynalar*, de Lauretis’in, “Başı kesilmeden hemen önce kendini Perseus’un aynasında gören Medusa ne hissetmiştir acaba?” (1984: 109) sorusunun cevabını gayet kolay anlaşılan görüntülerle yansıtır. Bana kalırsa, Medusa sözcüklerle ifade edilemeyecek kadar bedbaht hissetmiştir kendini.

BOŞ ALAN

İlk bölümde gördüğümüz gibi, dişil olan, Hollywood sinemasında eskiden bu yana bir bilinmeyen, anlatı yapısı içerisinde boşluk yaratan bir muamma olarak temsil edilmektedir (Kuhn, 1982: 32-42). Bu boş alan da, dişil olana dair görüntüler, temsiller ve metaforlaştırmalara ev sahipliği yapan bir mekâna dönüşür. De Lauretis (1984) bu metaforlaştırma sürecinin anlatısallığı nasıl yapılandırdığını ayrıntılarıyla analiz etmiştir. Boş anlatı alanları, dişil özneyi yapısal bir engel ya da sınır olarak konumlar. Anlatı bu alanın etrafında yapılanmıştır: Hikâyenin başlangıcında kahraman bu gizemi çözmeyi amacı haline getirir, ortalarında söz konusu muammayı anlamaya başlar, sonundaysa çözmüştür. Çoğu feminist eleştirmenin işaret ettiği üzere, gizeme getirilen bu 'çözüm' ya kadını mahvetmekte (ölüm veya hapisane), ya da onu da sembolik düzene dahil etmekte (evlilik) yatar. İki çözüm de Hollywood sinemasının geleneksel son sahneleri olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Kaplan, 1980).

Marleen Gorris'in filmlerinde bu anlatı yapısı tersine çevrilir: Metafor haline getirilen 'Kadın' değil, eril toplumdur. *Bir Sessizlik Sorğusu*'nda kadınların açıkça uyguladıkları şiddet, cinsiyet farklılığına karşı siyasal bir yaklaşımın metaforudur; *Kırık Aynalar*'daysa 'erkek'in kendisi bir muamma olarak metaforlaştırılır. Katilin ne yüzü ne de bir kimliği vardır: Gizemli olan odur. *Bir Sessizlik Sorğusu*'ndaki erkek kurban gibi boş bir alan olarak kalır. İki filmde de Gorris, erkek karakterleri çerçevenin dışında bırakıp onları anlatıda marjinalleştirerek bu etkiden faydalanmıştır. Filmlerde erkek karakterler 'öteki' olarak resmedilerek, varlığı su götürmez eril güç ve özelliğin altı kazılır. Egemen söylemin bu şekilde tersine çevrilmesi, söyleme dair bir yorumun ortaya çıkmasına sebep olur: Eril söylemin kendisi metafor haline gelir. Tersine çevirme ile, kadınları metaforlaştıran bir retorik formunun yetersizliği ortaya çıkarılır. Şiddetle yol açan etkileri, bu tür bir söylemin kadınları tarihsel ya da toplumsal özne olarak görmekteki yetersizliğini ve bununla bağlantılı olarak da onları nesneleştirdiğini açıkça belli etmektedir.

Burada bahsedilenin aksine, iki filmdeki kadın karakterler de özelliklerine kasteden tarihsel ve toplumsal bağlamda birer özne olarak gösterilmişlerdir. De Lauretis, kadınları tarihsel ve toplumsal bi-

rer özne olarak temsil etmenin önemini vurgulamaktadır, çünkü bu sayede egemen temsil sistemlerinde dışıl olanın metaforlaştırılması-na karşı harekette bulunulabilir. Kitabın ilk sayfalarında dışıl öznel-
liğin hangi açılardan deneyim nosyonu ile ilintili olduğunu ve femi-
nist sinemanın nasıl “toplumsal gerçeklik içindeki bireyin ilişkileri-
nin kadınların tarihsel deneyimlerinden yola çıkılarak ifade edilebil-
diği siyasal, teorik, otoanalize yer veren bir pratik” (de Lauretis,
1984: 196) olabileceğini ele almıştım. Marleen Gorris’in filmleri tam
da böyle bir sinemasal pratiğin kanıtıdır.

De Lauretis, kadınların özne olmasının tek yolunun, hem ‘Kadın’
hem de ‘kadınlar’ olarak, yani hem dışıl olanın bir imgesi hem de
sosyo-tarihsel bir özne olarak yaşayıp bu çelişkiyi temsil etmekten
geçtiğini ileri sürer. *Bir Sessizlik Sorgusu* ve *Kırık Aynalar*’da temsil
edilen çelişki de budur. Egemen söylemin görüş açısından, iki film-
deki dışı karakterler de cinsel farklılığın ikili karşıtlığı içinde ‘kadın’
ve ‘dışıl’ı temsil ederler. Nihayet kadınların kendi deneyimleri saye-
sinde (iki filmin de ayrıcalık tanıdığı bu deneyimlerdir), kadın kate-
gorisi çoğul hale gelir: Toplumsal ve tarihsel birer özne olan kadın-
lardır onlar. Gorris’in filmleri, yaş, sınıf ya da ırksal açılardan farklı
olan çok sayıda kadını beyazperdede temsil eder. Bu farklılıklar, cin-
sel farklılığın ikiliğini parçalar ve bu sayede kadınlar, eril düzenin
dışında temsil edilebilir ve gösterilebilir olurlar. Kadınlar arasındaki
farklılıkların dağılması, kişisel farklılıkların sahneye konduğu bir
bağlam yaratır. Bazen bu farklılıklar çelişkilere yol açar. Örneğin,
Francine’in Tessa’ya sarf ettiği ırkçı sözler, filmin bir noktasında
Diane ile Dora arasında bir münakaşa çıkmasına sebebiyet verir. *Bir
Sessizlik Sorgusu* ve *Kırık Aynalar*’da kadınlara dair farklılıklar, ço-
ğunlukla kadınlar arasında kurulan dostluk ve siyasal bağın öne çık-
tığı bir ‘farklılıklar dünyası’na işaret eder.

İki filmde de kadınlar arası dostluğun lezbiyen bir aşkı içerdiğini
hissettiren kısa birer sahne yer almaktadır.⁵⁷ *Bir Sessizlik Sorgu-
su*’nda sekreter Andrea ve psikiyatrist Janine, Andrea’nın hapisshane-
deki hücrelerinde sessizce birbirlerine bakarlar. Andrea yavaşça elle-
rini uzatarak, birkaç santimetrelik mesafeden Janine’in vücut hatla-
rının etrafından geçmeye başlar. Bu yakınlaşma erkek gardiyanın

57) Adrienne Rich, ünlü “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” makale-
sinde (1986) lezbiyen varoluşu, ‘kadınların başlarından geçen deneyimlerin, erkeklere
karşı dayanışmalarının ve siyasi bir bağın uzanımı’ olarak tanımlar.

içeri girmesiyle bölünür. *Kırk Aynalar*'daysa Diane, Dora'nın ev olarak kullanılan tipik Amsterdam teknelerinden birinde bulunan da-iresine ziyarete gider. İkisi arasında giderek daha yoğun hale gelen samimiyet, karşılıklı bir arzu olduğunu hissettirir. Ancak kadınların birbirleriyle uzun uzun bakiştıkları sahne açıkça lezbiyenlik iç-ermez. Bu iki kısa sahne kadınlar arası bir dayanışma, dostluk ve sev-ginin uzantısıdır. Andrea Weiss'in *Bir Sessizlik Sorgusu*'na dair "lez-biyeenlik ihtimalinin sadece 'alternatif bir hayat tarzı' olarak değil, olayların mantıksal geliş şekline de sunulduğu" gözlemi *Kırk Ayna-lar* için de geçerlidir (1992: 122).

Egemen söylemin tersine çevrilmesi (yani, boş mekân olarak 'er-kek'in metaforlaştırılması) ve dişil öznelerin hem Kadın hem de ka-dınlar olarak temsil edilmesi, özellikle (lezbiyen olsun olmasın) di-şil seyirciye seslenen çok güçlü bir söylemin doğmasını sağlar. Bir parça ütöpik olan film, bilinçsel bir değişim öngörür. Daha önce *Bir Sessizlik Sorgusu*'yla ilgili olarak öne sürdüğüm gibi, *Kırk Ayna-lar*'da da temelden sarsıcı bir sinemasal retorik seçilir. Bu bölümün sonraki yarısında da, *Kırk Aynalar*'daki bir feminist retorığın filmin sonundaki metaforik anlamda -yani, ayna çatladığında- nasıl gerçek-leştirildiğini göstermek istiyorum.

VE AYNA ÇATLADI

Kırk Aynalar'ın vurucu son sekansına gelindiğinde, seyirci hali-hazırda yeterince acı ve şiddet olayına tanıklık etmiş durumda olur: Linda'nın intiharı, genelevdeki fahişelerin sürekli maruz kaldıkları, özellikle erkekler partisinin olduğu uzun gecede 'zirve' noktasına erişen aşağılanma, katilin kadın kurbanının ölmesi ve son olarak Irma'nın genelevde saldırıya uğraması gibi. Ancak, son sahnenin etki-sini tamamıyla anlayabilmek için, seyircinin, filmdeki gerilim ögesi-ne, peş peşe meydana gelen şiddet olaylarına, kadın karakterlerle öz-deşleşmeye ve kadınların eril toplum yapısındaki konumunu zihnen kavramaya bağlı olarak, daha önce ele alınan retorik stratejilerden dolayı duygusal açıdan muhtemelen gergin bir halde olduğunu he-saba katmamız gerekir.

Film boyunca, ana karakterler olan Dora ve Diane birbirleriyle sıkı bir dostluk bağı kurarlar. Son sahnede, ağır yaralı Irma'yı genele-ve düzenli gelen munis bir müşterinin de yardımıyla (seyircinin

filmde tanıyabildiği tek tük erkek karakterlerden biridir) götürdükleri hastaneden hep birlikte geneleve dönerler. Kadınların hepsi lobide mahzun bir sessizlik içinde ayakta durur ya da otururlarken, adam hiç konuşmadan el kol hareketleriyle seks yapmak istediğini belirtir. Kadınlar sinirlenerek onu oradan göndermeye çalışırlar, ama adam olağanüstü bir suskunlukla çevrilmiş olduğu halde öylece dikilmeye devam eder ve bir türlü gitmez. Kameranın her kadın karakteri ayrı ayrı yakın plandan çekmesiyle, seyirci maruz kaldıkları aşağılanmayı ve güçsüzlüklerini deneyimler. Bu sırada fon müziği olarak Haydn'ın *Stabat Mater*'inden alto arya '*fac me vere*' yavaşça çalmaya başlar ve öyküsel sesleri bastırarak giderek şiddetlenir. Filmin son sahnesine kadar görüntülere eşlik eden bu müzik, seyirciyi hüznünlü bir ruh haline büründürür.

Bu sahnenin ardından, kamera adamın ellerini yakın plandan çekmeye başlar. Eldivenlerini çıkarıp ceketini açan adam ceplerinde bir şeyler aramaktadır. Bir an için seyirci bir silah çıkaracağını düşünür, ama eline aldığı şey cüzdanıdır ve içinden paralarını çıkarmaya koyulur. Sahne tıpkı katilin ceketinin içinden polaroid fotoğraf makinesini çıkardığı sahne gibi çerçevelenmiştir ve adam aynı ceket giymektedir. Böylece cüzdan, yani para, göstergesel olarak fotoğraf makinesiyle aynı kefedede temsil edilmiştir; ikisi de belirtisel olarak silahla bağlantılıdır ve bütün bu nesneler de metaforik olarak fallusu temsil etmektedirler. Ancak daha önemlisi, seyirci, genelevde kadınlara dostça davranan tek müşteri olan bu adamın, paralel gerilim hikâyesindeki seri katil olduğunu anlar.

Bu tek kısa sahneyle film doğrudan seyirciye seslenmektedir. Katilin kimliğinin açığa çıktığı sahne budur. Aynı zamanda paralel olan iki farklı anlatıyı da bu sahne birleştirir. Bu sayede tamamen farklı bir düzleme taşınan seyircinin izleme konumu radikal bir değişime uğrar. Seyirci, filmdeki gerilim hikâyesinden ve karşılarındaki adamın katil olduğundan bihaber kadın karakterlerden daha fazla şey bilmektedir. Öyküsel anlatıcının söylem düzeyinde araya girmesi, Diane ve öteki kadınla hikâye düzeyinde kurulan özdeşleşmeyi kırmaz, ancak seyirciyi daha mesafeli, dolayısıyla eleştirel bir konuma getirir. Anlatılar birbirlerine metaforik anlamlar yüklediklerinden, seyirci *Kırık Aynalar*'ın sonunu sembolik bakış açısından yorumlar.

Müşteri/katil açıkça gitmeyi reddettiğinde kadınlar daha da fazla hayal kırıklığına uğrayıp hiddetlenirler ve tam bu esnada araya giren

fon müziğinde bir kadın sesi aryayı söylemeye başladığı an, Diane de küçük bir silah kapar. Silahını doğrultur, ama ateşleyeceği zaman kasten başka yöne çevirerek ıskalar. Tuzla buz olan ayna üzerine sıçrayan adam yüzündeki kan damlalarını fark edince fena olur ve hemen oradan sıvışır. Seyirci açısından Diane'in bu davranışı fahişeleri aşağılayan bir adamı kovalamaktan farklı bir anlam taşır. İzleyiciler bu hareketi, adaletin yerini bularak 'suçlu' ilamının edilmesi olarak görürler. *Bir Sessizlik Sorgusu* kadınlar hakkında tam da bu şekilde bir ilamın edilmesinden geri durmaktadır. Diane'in silahını ateşlemesi, metaforik olarak adamın işlediği cinayetlerden dolayı yargılandığı bir duruşma ve verilen kararın infazı yerine geçer. Yine metaforik olarak genel anlamda cinsel şiddet bir kez daha uzaklaştırılmış olur.

Nihayet gizemin, başka bir deyişle katilin kimliğinin açığa çıkarıldığı an, filmin yapısı zaten seyirciye adamın kimliğinin anlatılmak istenenin sadece küçük bir parçası olduğunu hissettirmiştir; adam anonim 'Erkek'tir. *Kırık Aynalar*'ın gerilim hikâyesindeki katil metaforunun çerçeveleme, ışık, montaj ve anlatı yapısının özenle kullanılarak oluşturulması, Paul Ricoeur'ün metafor üzerine gerçekleştirdiği çalışmadaki tanımını akla getiriyor: "Metafor muamma değil, o muammanın çözümüdür" (1986: 426). Gerçekten de, seyirci katilin genel olarak erkekler tarafından uygulanan şiddetin metaforik bir ifadesi olduğunu anladığı an, katilin kimliğine dair muamma da çözülmüş olur. İki anlatı arasındaki düşünümsel ilişkiyi kabullendiği an, seyirci, iki anlatıyı da cinsler arasındaki şiddetli iktidar ilişkisinin metaforik birer ifadesi olarak görmeye başlar. Seri katilin kadın kurbanlarını yatağa bağladığı zincirler, kadınları cinsel tabiyete esir eden tutsaklığın bir metaforudur. Genelevdeki fahişelerin maruz kaldıkları muamele de aynı şekilde kadınların cinsel açıdan nesneleştirilmesi ve sömürülmesinin metaforu olarak görülebilir. Seri katilin tecrit edilmiş bir psikopat olmadığı ortadadır, ama kadınlara uygulanan cinsel şiddet merdiveninde bir basamak aşağıda olduğu söylenebilir.

Diane yavaşça elini kaldırıp, ağırbaşlı bir tavırla lobideki bütün camlara ateş eder ve hepsini aşağı indirirken, hareketleri neredeyse kutsal kitapla ilişkilendirilebilecek bir anlam kazanır. Fon müziğindeki *Stabat Mater*'in de hissettirdiği üzere, *Kırık Aynalar*'ın final sahnesi, kadınların katlandıkları ezeli cefaya karşı bir suçlamayı temsil eder. Aynaları kırmak, eril nazara, kadınsılığın kültürel temsillerine, kadınları birer orospu olarak görerek nesneleştiren bakışa ve kadın-

ların kendilerine dair taşıdıkları bozulmuş imgeye karşı ritüelvari bir direniş hareketidir. Diane, aslında bu hareketiyle ayna sembolünde toplanan bütün görüntü, temsil ve nazarları tuzla buz eder. Diane'in bu sembolik hareketi, ona arkadaşı Dora'yla birlikte genelevi bir daha dönmek üzere terk etme gücünü verir. Film başlangıcındaki sahneyle sona erer: 'Ertesi sabah' bir temizlikçi kadın, *Stabat Mater*'i yakarak söyleyen kadın sesinin eşliğinde genelevdeki kana bulanmış pisliği temizlemektedir.

FEMİNİZMİN ÇİLESİ

Ayzenştayn "Beyond the Shot" (Çekimin Ötesinde) başlıklı makalesinde, "Her sanatın temelinde çelişki yatar," demişti (1987: 145). Feminist yönetmenler açısından en temel çelişki, toplumsal cinsiyet kaynaklıdır. Gorris'in filmlerindeki tematik çelişkinin kadınlar ile erkekler arasında olduğu düşünülebilir, oysa bu, her ne kadar tamamıyla yanlış olmasa da, söz konusu meselelerin haksız yere basitleştirilmesine yol açar. Bundan ziyade, hem *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda hem de *Kırık Aynalar*'da asil çelişki, kendilerine özne olma hakkı tanımayan bir kültüre tabi olarak yaşayan kadınların deneyimleriyle ifade edilir. Gorris, cinsler arası mücadeleyi, sinemasal ifade biçimleri görünürlük ve odaklama, çerçeveleme, kamera kullanımı ve montajla olan 'ikinci cins'in görüş açısına özgü bir şekilde temsil etmeyi yeğlemiştir. Yaptığım analizlerin de ortaya çıkardığı üzere, kadınların özne olması ile nesne olması arasındaki temel çatışma, iki filmin formlarını tamamıyla yapılandırmaktadır. Bu durum en başta metaforlar yoluyla temsil edilir. Bu bölümün başlarında, metaforların nesneye dair kavrayışımıza aracılık eden karmaşık göstergeler olduklarını görmüştük. Bir metafor dizisi kullanılarak, seyirciye, kadınları toplumsal cinsiyetin deli gömleği içine hapseden (dünya bir hapishanedir: *Bir Sessizlik Sorgusu*) ya da onları sömürerek istismar eden (dünya bir genelevdir: *Kırık Aynalar*) erkekçil topluma dair feminist bir vizyon sağlanabilir.

Bu ifadeler kulağa her ne kadar kesin gibi gelse de, benim yorumum, aslen sınırsız bir süreç olduğunu bildiğimiz göstergebilimin sonu değildir. De Lauretis (1984, 1987), Peirce'ci göstergebilimin imkân sağladığı muhtemel tarihsel, materyalist ve cinsiyetlendirilmiş kültür teorisine işaret eder. Pierce, anlamların toplumsal gerçeklik ve

özellik alanının içinde etkileri olduğunun altını çizmektedir. Bu etkiler, Peirce'in üç genel sınıf içinde tanımladığı gösterge yorumlayanlardır. Duygusal yorumlayan (*interpretant*), bir gösterge tarafından üretilen bir duygudur. Faal yorumlayan, göstergeye karşı verilen bedensel ya da zihinsel çabadır. Son olarak, bir gösterge 'davranış değişikliği'ne ya da 'bir kimsenin harekete geçme eğilimlerinde farklılığa' yol açabilir, buna da Peirce mantıksal yorumlayan adını verir (de Lauretis, 1984: 174). Şimdi de, bölümün bu son kısmında Gorris'in filmlerinin bazı etkileri üzerinde durmak istiyorum.

Hapishane ile genelev yalnızca metaforik figürler değildir. *Bir Sessizlik Sorgusu*'nda kadınlar gerçekten de hapsedilmiş ve susturulmuş haldedirler; *Kırık Aynalar*'daysa kadınlar yine gerçek anlamda fahişelik yapmakta ve yatağa bağlanmaktadır. Aslında, Gorris'in metaforları literalize ettiğini söyleyebiliriz. Kadınların maruz kaldığı zulmün daha canlı bir temsili olabilir mi? Sinemasal metaforlaştırma sürecinin belirli bir özelliğine işaret etmesinden dolayı, bu durum bana metaforları gerçeklik zeminine temellendirmenin önemini yeniden vurgulama ihtiyacı hissettiriyor: Daha önce de bahsi geçtiği üzere, görüntü dahilinde figürün maddesel hale getirilmesi. Kadınların maruz bırakıldığı zulmün metaforu, somut göstergesel imgeden sembolik imgeye dönüştürülür. Metafor bir kaçış değil, gerçeğe sınıksız bağlı bir anlamın özgürleşmesidir; ıpık gerçekçilik düzeyinin 'basit alegori'den kurtuluş anlamına gelmesi gibi. Dolayısıyla, metaforlar, hangi nesneye temellendirilmiş olduklarını anlayabilmek için belirli bir zihinsel çaba gerektirirler. Seyircinin toplumsal gerçekliği dışı bir bakış açısından kavrayabilmesi için aracılık görevi üstlenen metaforlar, kendilerine has faal yorumlayanlarını üretirler.

Sinemada metaforlar canlı görüntüler olarak sunulduklarından, metaforlaştırmanın gerçekleştiği aktarım süreci hayli anlaşılırdır. İzleme esnasında seyirci, bir görüntüde, sahnede ya da bütün filmde iki anlam arasındaki aktarımı takip eder ve hem gerçekçi hem de metaforik anlamlamasına dair bir kavrayışa varır. Bu zihinsel çabanın diyalaktığı, sinemasal metaforların gücünün, gerçekçi ve metaforik düzeylerin ikisinin de eşzamanlı olarak algılanıp kavranmasında yattığını düşündürmektedir. Ayzenştayn, bütün yazılı eserlerinde,⁵⁸ filmle-

58) Örnek için bkz Ayzenştayn'ın makaleleri "Montage 1937" (1992) ve "Montage 1938" (1992).

rinde de anlaşılacağı üzere seyirciyi hem zihnen ikna etmenin, hem de duygusal olarak etkilemenin tek yolunun söz konusu iki düzlemi de (register) inşa etmekten geçtiğini vurgular.

O zamanlar eleştirmenlerin 'ya o/ya da o' veya 'aynı fikirdeyim/hiç katılmıyorum' tepkilerine göre filmleri değerlendiren bir kısım seyirci, yalnızca tek bir yorumu dikkate almıştı. Belki de duyguları o kadar ağır basmıştı ki, zihinsel bir çaba göstermek istememiş ve bunun sonucu olarak duygusal yorumlayan düzleminde kalarak göstergesel süreci durdurmuşlardı. Gerçekçi ve metaforik düzeylerden birini kaçırmak, filmlerdeki feminist anlamı yakalayamamaya yol açar. Filmleri yalnızca gerçekçi düzeyde izlemek insanı saçma sonuçlar çıkarmaya sevk edebilir: Feministler erkekleri öldürmeyi amaç edinmiş iğdiş edici kahpelerdir (*Bir Sessizlik Sorgusu*); ya da bütün erkekler kadınları kullanan ve mağdur eden psikopatlardır (*Kırık Aynalar*) gibi. Yalnızca metaforik düzeyde izlendiğindeyse, kadınların eril egemen bir toplumda gerçekten maruz kaldıkları zulüm ve çektikleri cefanın form ve içeriği çok önemliyken anlaşılmaz hale gelebilir.

Gorris'in filmlerinin seyirci üzerindeki hayli bölücü etkisi, film retorığının etkileriyle açıklanabilir. Daha önce 'çelişki' nosyonuna değinmiştim. Ayzenştayn'a göre, çelişki seyircinin ilgisini çekme kastı taşır. Ne var ki, 1923 yılında yazdığı erken dönem makalelerinden "Atraksiyonlar Montajı"nda, ilgi çekmek aynı zamanda "seyirciyi duygusal ve psikolojik etkiye" tabi kılmak ve "seyircide belirli duygusal sarsıntılar yaratmak" (1987: 47) anlamlarına da gelmektedir. Jacques Aumont'un da belirttiği üzere, Ayzenştayn'ın erken dönem yazıları kesinlikle belirli bir saldırganlık taşımaktadır. Siyasal sinemanın tesiri "seyirciye uygulanan bir şiddet"tir (Aumont, 1987: 47).

Bana kalırsa, aynı saldırganlığı 1970 ve 1980'lerin feminist sinemasında da görmek mümkündür. Hollandalı akademisyen Andreas Burnier bir zamanlar şöyle yazmıştı: "Erkek kayırcılığı korkunç bir sorun, ancak cevap olarak ortaya çıkan feminizmin de korkunçlukta ondan aşağı kalır yanı yok" (1979: 76; çeviri AS). Bölüm başında adlarını andığım, kadın katilleri konu alan kadın filmlerinin çoğunda seyirciyi sarsabilecek bir yan vardır. Ayrıca şuna hiç şüphe yok ki, Gorris'in filmlerinde hem kadınlar (*Bir Sessizlik Sorgusu*) hem de erkekler (*Kırık Aynalar*) tarafından uygulanan şiddetin olanca vah-

şetiyle gösterildiği sahneler seyirciye çok büyük rahatsızlık vermektedir. Hollanda'da yayınlanan bir gazeteye verdiği bir röportajda söylediği, "Ben felaket hikâyeleri anlatmak istiyorum. Seyircinin hissedeceği bu olacak en azından," sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla, Gorris seyircisine kasten bir şok tedavisi uygulamaktadır.⁵⁹

Tam da filmlerdeki bu eşzamanlı gerçekçilik ve metaforizm yüzünden, seyirci için hiçbir çıkış yolu kalmaz (tabii anlamlama düzeylerinden birini devre dışı bırakmazsa). Bu açıdan, Gorris'in filmleri (form açısından bir benzerlik taşısalar da) korku filmlerinden ayrılır. Korku filmleri daima gündelik gerçeklerden türetilmiş fantazmatik bir hikâyenin mübalağasını taşır. Bu durum, korku filmlerinin derinlere kök salmış endişelere seslenmediği anlamına gelmez, ancak çoğu zaman Gorris'in filmlerindeki gibi, belirli bir bilinç düzeyi sağlamak yerine bu kaygıların üzerine gitmekten başka bir şey yapmaz.⁶⁰ İşte bu yüzden, eril şiddeti konu alan feminist filmlerin, seyirci üzerindeki etkileri açısından oldukça fazla şiddet barındıran bir hale dönüştükleri kanısındayım ben. Gorris'in filmleri söz konusu olduğunda, de Lauretis'in sözcükleriyle (1984), filmlerdeki şiddet retoriğinin çoğu eleştirmen ve seyirciyi gösterme sürecinden uzaklaştıran belirli bir retorik şiddetiyle sonuçlandığı söylenebilir.

Ne var ki Gorris'in filmleri yalnızca kızgınlık ve öfkeden daha fazla duygusal yorumlayan üretebilecek denli zengin ve karmaşıktır. Ayrıca, seyircinin içine işlemekte çok başarılıdırlar. Sonraki çalışmalarında Ayzenştayn yine sinemanın tesiri üzerine kafa yormaya devam etmiş, ancak bu sefer konuyu saldırganlık zemininde değil, daha çok duygulanım bağlamında ele almıştır. Onun başvurduğu nosyonlar 'pathos' ve 'esriklik'ti. Seyirciyi etkilemeye dair daha olumlu bir yaklaşıma sahip olan bu yöntemi (kuşkusuz, Ayzenştayn etkileme yöntemini kendi istediği sonuçları alabilmek üzere kullanmaktaydı) anlayabilmek için, Aumont'un Ayzenştayn'ın metinleri üzerine yaptığı okumadan faydalanacağım. Ayzenştayn, pathosun etkisini "'kişiyi kendinden alan' daimi bir hareket" olarak görür ve bu yüzden de bu nosyonu esriklik kavramıyla değiştirir (Aumont, 1987: 59). Aumont'a göre, filmlerdeki duygulanım Ayzenştayn için

59) NRC Handelsblad, 29 Mart 1989.

60) Korku filmlerine dair mükemmel bir feminist eleştiri için bkz. Carol Clover, 1992.

“seyircinin duygusal ve zihinsel faaliyetini en üst seviyede harekete geçiren bir uyanış”a yol açmalıydı (59). Aumont ayrıca, Ayzenştayn tarzı pathos ya da esriğin seyircinin kendini unutmasına yol açan bir teknik olduğunu, ancak diyalektik bir süreci tamamlama hedefini hâlâ taşıdığını ileri sürmektedir (60).

Duygulanımı hem seyircinin duygularını harekete geçiren, hem de onu entelektüel açıdan etkin hale getiren çift yönlü bir strateji olarak düşünmek bana çekici geliyor. Peirce’a göre, duygusal yorumlayan, faal yorumlayanın gerçekleşmesi için şarttır. Başka bir deyişle, duygusal tepki olmayınca, entelektüel bir çaba da söz konusu olamaz. Gorris’in filmlerinden bu durum için verilebilecek bir örnek, *Kırık Aynalar*’ın sonunda kameranın müşteri/katilin eldivenli ellerini yakın plandan çekmesidir. Bu çekim, fahişelerle özdeşleşmenin sağlama alındığı sahnenin bir parçasıdır. Seyirci, aralarından birinin vahşice saldırıya uğramasının ardından kadınların acısını paylaşmaya başlar; üstelik aşağılayıcı davranışlarda bulunan bu ellerin sahibi olan adam, onlarla kelimenin tam anlamıyla bir kan gölünün ortasında cinsel ilişkiye girmek istemektedir. Seyirci bu adamın aslında katil olduğunun farkına vardığı anda, duygusal yorumlayan değişir, hatta daha da güçlenir. Bu sahne katilin kimliği açığa çıkarıp iki hikâyeyi birleştirdiğinden, doğrudan yönetmen seyirciye seslenerek filmin sonunu anlaması için zihinsel bir çaba sarf etmeye çağırmaktadır.

Final sahnesindeki pathos, duygusal düzeyde seyirci/dinleyicinin içine işleyen, entelektüel düzeydeyse kadınların kederini İsa’nın çilesiyle karşılaştıran ağlamaklı *Stabat Mater* müziğiyle dokunaklı bir etki kazanır. Şu an burada değinmediğim daha birçok dini gönderme, izleme sürecinde genel bir pathos hissinin oluşmasını sağlar. Dora’nın teknesinin yan tarafındaki boş alanda, inşa ettiği küçük kulübede yaşlı bir adam, André yaşamaktadır. Dora’yla ikisi iyi geçinmektedirler. Dünyadan elini eteğini çeken, kendi halinde bir adam olan André, komik sayılabilecek bir dille Tanrı ve Bâkire Meryem’le konuşmalar yapar. Kulübesinden dışarı hiç adımını atmadığından seyirci onu göremez, ama kutsal kitaptan alıntılarla süslediği hayata dair güldürücü ve hüzünlü yorumlarını duyabilir. Örneğin, mahrem buluşmalarının ardından Diane eve gitmeye karar verdiğinde, Dora onu sokağa kadar geçirir ve uzun süre gözleriyle takip eder. Bu sırada, Diane’in Dora’nın evinde yatıya kalmamasından dolayı hayal kı-

rıklığına uğradığını belirten André'nin sesini duyarız. Ardından konuyu dağıtarak, her zamanki Amsterdam aksanıyla, kutsal bākire Meryem'in tıpkı Beytullahim'deki ahır gibi uyumak için kendi kulübesine geldiğini ve ziyaretinin çok içten ve tabii ki çok safiyane olduğunu anlatmaya başlar.⁶¹

Bu çeşit sözler komedi unsuru sayesinde seyirciye rahat bir nefes aldırsa da, film, genelinde hüzünlü ve acımasızdır. Örneğin André'nin kendi kendine konuştuğu sahnelerden biri, son sahnedeki müzikle aynı etkiyi taşıyan ağıtsal bir anlama bürünür. *Kırk Aynalar*'ın sonlarına doğru yer alan bu kısa fakat anlamlı sahne, katilin isimsiz kurbanının maruz kaldığı şiddetin sebebini anlayarak yalvarmayı reddettiği sahnenin ardından gelir. Görüntü yeniden renklenmiştir, suskunluğunu bozmamaya kararlı olan kadın, sonunda, aşağılık bir mahlûk olarak gördüğü katilin yüzüne tükürür.

Bu sırada görüntü değişir ve kendimizi André'nin kulübesinde buluruz. Günün ilk ışıklarıyla, kamera yavaşça kulübenin etrafında dönmeye başlar. André, keder içinde *Ezgiler Ezgisi*'nden bir pasaj okur:

Hepten göçüp gitmeyeceğiz bu diyardan, yeni hayatlar bulacağız hepimiz bir zaman parçasında ya da anda. Bak, geçti gitti kış, geçti gitti yağmurlar. Çiçekler açıyor kırdan bayırda; şimdi ezgiler söyleme zamanı, kumru sesleri geliyor her yerden.*

Bu sahnedeki pathos etkisi apaçık biçimde ortadadır. Filmdeki her kadın karakterin çektiği acı evrensel bir düzeye yüceltilir. André'nin sözleri düşsel bir geleceğe, 'biz'in dönüştüğü ütöpik bir başlangıca gönderme yapar. Gerçeklikle tutarsızlığı çokça vurgulandığından, seyirciye herhangi bir umut ışığı vermekten yoksundur. Bu, bir durgunluk anıdır ve filmin sonlarına doğru patlayacak şiddet olaylarından hemen önce, olması gereken, ancak mümkün olmayan bir gerçeği izleyenin içinde hissetmesini sağlar.

61) Els Maeckelberge'in (1991) *Broken Mirrors*'da Meryem Ana'ya yapılan göndermelerin, feministler için özgürleştirici bir teoloji olarak okunabileceği yolundaki görüşüne katılmıyorum. Gorris, Hristiyan imgeselliğinden faydalansa da, André'nin Meryem Ana göndermeleri, Maeckelberge'in iddia ettiği gibi *Broken Mirrors*'ın 'şiddet uygulayan bir toplumda kadının Kusursuz ve Saf pozisyonu'nun özgürleştirici imgesini sunduğunu söyleyebilmek için fazlasıyla istihza içermektedir (1991: 166).

*) "Bak..."tan sonraki bölüm *Ezgiler Ezgisi* 'Neşideler Neşidesi'nden Samih Rifat çevirisi, Okuyan Us Yayın, 2002.

SONUÇ

Kırık Aynalar'da adım adım etkisini artıran acı ve şiddet, tıpkı *Bir Sessizlik Sorgusu*'ndaki cinayet gibi aşırıdır. *Kırık Aynalar*'da André'nin monoloğu ya da *Stabat Mater* müziği, *Bir Sessizlik Sorgusu*'ndaysa altüst edici dil gibi duygusal ve yeni anlamlara gebe sahneler sayesinde, filmler Amount'un belirttiği gibi, "seyircinin doğru hisler besleyerek tam da mücadele edilen dava için heyecanlandığı" (1987: 60) bir duygu fazlası yaratırlar. Gerçekliğe temellendirdiği metaforları kullanarak inşa ettiği feminist retorik sayesinde Gorris, üzerinde olumlu ya da olumsuz herhangi bir etki bırakmadan seyircinin salonu terk etmesine imkân bırakmaz.

Öyleyse metaforların 'mantıksal', nihai, yorumlayan özellikte olanı hangisidir; hapsedilmek mi, fahişelik mi, yoksa erkekçil toplumda kadınların istismar edilmesi mi? Üzüntü, keder, öfke ve aşağılanma duyguları, *Bir Sessizlik Sorgusu* ve *Kırık Aynalar* filmlerine en sık verilen tepkilerdir. Filmlerdeki sinemasal metaforların karmaşıklığını çözmek için zihinsel bir çaba gerekmektedir. Mantıksal yorumlayan, bu duyguları ve zihinsel çabanın anlamlandırılmasını da içerir. Sonuçta çıkan tek anlam da feminist bir anlamdır. Dolayısıyla, nihai yorumlayan bir 'davranış değişikliği'yle, bilinçte bir farklılaşmayla, ya da -feminist terminolojiyle söylersek- bilinçlenmeyle sonuçlanmaktadır. Gorris'in filmlerindeki semiosis süreci, tam da 'haklı dava'sına, yani eril üstünlüğüne karşı feminist direnişe katılmaya hararetle davet ettiği an durur. Dolayısıyla, iki filmin pathosu da benim ilk başta hissettiğim 'hakikat'e tanık olma deneyimimle ilgilidir. Dişil öznelliği kötüleyen, inkâr ve ihlal eden egemen kültürü ifşa eden feminist bir hakikattir söz konusu olan. *Bir Sessizlik Sorgusu* ve *Kırık Aynalar*, bu açıdan feminizmin çilesini temsil etmeyi ve kadınları ölümcül aynanın içinden kurtarmayı başarmıştır.

5
ALTÜST EDİCİ KUVVETLER:
İMGESEL AŞIRILIK ÜZERİNE

“Bu savaş, imgelerin savaşı.”

(Adrienne Rich)⁶²

“Şu an bütün çaba ve mücadelemiz, başka bir vizyonun nasıl gerçekleştirilebileceğini bulmaya yönelik.”

(Teresa de Lauretis)⁶³

GİRİŞ

Aynaların kırılması, yani görsel ve anlatısal hazza dair geleneksel şablonların bozulması, şüphesiz feminizm adına gerekli bir evre ol-

62) Rich, “The Images”, *A Wild Patience Has Taken Me This Far*, 1981, s. 3-5.

63) De Lauretis, 1987, s. 135.

muştur. Ancak benzer bir sonuca aynanın içinden geçerek, yani görsel ve anlatısal hazı mimetik açıdan yeniden ele alıp dönüştürmek yoluyla da ulaşılabilirdi. Belki de böylesi bir süreç aynı derecede üretken, fakat aynaları tuzla buz etmekten daha az sancılı olabilir. Irigaray'ın savunduğu mimesis stratejisinden ben bu anlamı çıkarıyorum.

Irigaray'ın mimesisi kullanarak yapmaya çalıştığı, erkekçil kültürün 'Kadın' göstereninden türettiği anlam, imge ve temsilleri geri alarak dönüştürmektir. Bu mimetik süreç, her birini işlemek, dönüştürmek ve gasp etmek amacıyla dışı olana dair imgeler, sözcükler ve tanımlamaları, 'oyunbaz bir yinelemeyle' yeniden ele almayı içerir (1985b: 76). Naomi Schor'a göre, Irigaray'ın mimesisi yalnızca fallogosantrizmi doğal bir durum olmaktan çıkarma hareketi değil; dışı olanın unutulmuş haldeki dişlilik katmanlarının içinden çıkmasına izin veren olumlu bir mimesistir (1994: 67).⁶⁴ Dolayısıyla mimesis, yeni benlik imgeleri yaratmak amacıyla çıkarılan imgesel bir yolculuktur.

Aynanın egemen kadın imgelerini yansıtan bir yüzey ya da beyazperde metaforu olarak kullanılması, sinemada altüst edici mimesise muhtemel bir alan sağlar: perde ya da üzerine yansıtılan görüntü. Sinema perdesi, Judith Mayne ve Kaja Silverman'ın dikate değer çalışmaları dışında, şu ana değin teorik anlamda feminist film teorisinin çok az ilgisini çekmiştir. Mayne (1990) perdeye hem görüntünün hem de nazarın zemini olarak yaklaşarak, feminist film teorisinin olmazsa olmazlarından 'nazar' ve 'seyir' kavramlarını farklı şekillerde kullanır (36). Bu şekilde karışık bir işlev kazanması, perdeyi yakın dönem kadın filmlerinde sıkça başvuru alan dişil bir anlatı figürü haline getirmiştir.⁶⁵ Mayne'e göre, muğlak sinema perdesi metaforu, kadın sinemasının hem egemen film formlarına uyuyormuş gibi görünmesine, hem de bu egemen film formlarına karşı gelmesine imkân tanımaktadır.

Ne var ki Mayne, kadın filmlerinde kullanılan perde figürü üzerine yaptığı bu zihin açıcı okumaları teoriye dönüştürmez. Silverman (1992) ise teorisinin sınırlarını daha fazla zorlar. Lacan'ın temel kavramlarından 'nazar'ı yeniden ele alarak, -nazardan- görüntünün

64) Irigaray'ın 'mimesis' kavramı için bkz. Whitford, 1991 ve Burke, Schor ve Whitford, 1994; özellikle Bradiotti, Schor ve Weed'in makeleleri.

65) Mayne, *Redupers* (Helke Sander, 1977), *Illusions* (Julie Dash, 1982), *I've Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rozema, 1987) ve *The Man Who Envied Women*'i (Yvonne Rainer, 1986) incelemiştir.

(ya da bulunduğu yerin, yani perdenin), kültürel temsil alanı işlevini gördüğü sonucuna varır. Bu sebepten ötürü, Silverman, siyasal mücadelenin en etkili bir şekilde görüntü ya da perde düzeyinde sürdürülebileceğini ve teorik ilginin nazara değil, asıl görüntüye yöneltilmesi gerektiğini ileri sürmüştür.⁶⁶

Bu bölümde, perde ya da imge nosyonunu kültürel değişimin ayrıcalıklı alanı/görünümü olarak inceleyeceğim. Bunu yaparken de, tam da inşa etmeye yaradığı anlatıyı altüst edebilen sinemasal bir öğeye eğileceğim: imge. Bu amaç için Barthes'ın 'imgenin retorigi' adını verdiği (1977) anlayış üzerinde odaklanacağım. Silverman'ın açtığı yolu takip ederek, imgenin kuvvetinin bu şekilde dikizci bakışı yerinden edebileceğini; Lacan'ın deyişiyle, "nazarı terbiye etmeyi" (1981: 109) tartışacağım. Burada, görsel haz bağlamında özellikle sinemasal imge ile dışıl öznenliğin temsili arasındaki ilişkiyi irdelemek istiyorum. Imgeye öncelik veren bir görsel üslup, tekinsiz ya da dışkı gibi psişik konfigürasyonların bilindik ödipal yörüngeden sapmalarına imkân tanır. Bu şekilde görsel haz, artık anlatıya ve onun yan yapıları olan dikizcilik ve fetişizme bağımlı olmaktan kendiliğinden çıkar. Görselin altüst edici kuvvetini incelerken, anlatılarını imge düzeyinde altüst ettiklerini düşündüğüm iki filmi ele almayı planlıyorum: *Bagdad Café* (Bağdat Kafe, Percy Adlon, Almanya/ABD, 1988) ve *Sweetie* (Jane Campion, Avustralya, 1989).

GÖRSEL AŞIRILIK

Barthes, Ayzenştayn'ın filmleri üzerine yazdığı makalede (1977), görsel imgeye dair birinci (bilgisel), hatta ikinci (sembolik) düzeylerin ötesinde nasıl üçüncü bir anlam olduğunu anlatır. Görsel imgenin maddeselliği, ortaya kolayca yakalanamayan üçüncü bir anlam çıkmasına yol açmaktadır. Bu anlam hiçbir şekilde 'açık' değildir, 'hayal meyal' ulaşır. İşte bu yüzden, imge esasen 'konuşula-

66) Belki de 3. Bölüm'de yapmış olduğum Lacancı nazar kavramının, feminist film teorisindeki 'eril nazar' nosyonundan çok daha geniş olduğu açıklamasını gereksiz yere yineliyorum. Lacancı tanım dahilinde Silverman, nazar ile bakış arasındaki keskin ayrımı korur. (Burada İngilizce'de hem 'nazar' hem de 'bakış' kelimesinin yer almasından faydalanmaktadır, Fransızca'da ikisi de 'le regard'dır. Silverman 'bakmak' kelimesini Lacan'ın kullandığı 'l'œil', yani göz kelimesinin yerine kullanmaktadır.) Lacan'ın 'bakış' kavramı feminist 'eril nazar' kavramını da kapsamaktadır, bu da skopofilik dikizciliktir.

maz'dır.⁶⁷ Aslen anlamın ötesinde olan, anlama üstün gelen bu üçüncü düzlemde, nihayet 'filmsel' olan su yüzüne çıkar: "Filmsel olan, filmde tanımlanamayandır, temsil edilemeyen temsildir" (1977: 64).

'Aşırılık' terimini Barthes'ın 'üçüncü anlam' adını verdiği şey için saklıyorum. 'Aşırılık'la kastettiğim, anlatıyı inşa eden, ama aynı zamanda daima filmin hikâyesini aşan bir anlam taşıyan görsel imgeye dair bütün niteliklerdir.⁶⁸ Kristin Thompson (1986), aşırılığı anlatının karşısına koyarak, onu anlatı yapısının bütünlük ve homojenliğini bozan bir öge olarak tanımlar. Thompson her ne kadar Rus formalistlerinin izinden gittiğini iddia etse de, sinemasal aşırılığa tam da Hollywood'un anlatısal bütünlük ve heterojenlik normlarını kullanarak yaklaşmaktadır. Çoğu Avrupa filminde (Batılı olmayan sinema ve kuşkusuz erken dönem Rus sinemasında da olduğu gibi) görsel aşırılık sinemasal üslûbun bir parçası ve bölümüdür, filmin basit hikâyesinden öte daha önce söz ettiğim 'hayal meyal' anlamları yaratmak için ona bilinçli (hatta paradoksal) olarak başvurulmaktadır. Bana göre, görsel aşırılık ille de anlatının zıttı olmak zorunda değildir, ama bir yandan anlatının ötesindeki 'hayal meyal' çıkarılabilen anlamlarda bir çeşitlilik yaratırken, anlatısal yapıyla da örtüşür. Dolayısıyla, görsel aşırılık başka anlamlar yaratmaya, anlatı yapılarını saf dışı bırakmaya ve şiddetli duygular uyandırmaya yarayan altüst edici bir öğedir; kesinlikle bir filmin etkisini büyük ölçüde sağlayan, görselliğin 'hayal meyal' çıkarabilen anlamıdır.⁶⁹ Bu bölümde, söze dökülemeyenden, yani 'temsil' şeklinde karşımıza çıkan

67) *Camera Obscura*, 'kelimelere dökülemeyen görüntüler' üzerine özel bir sayı hazırlamıştır ("Unspeakable Images", no. 24, Eylül 1990).

68) Tek bir sinema çekiminin içinde birçok öge bulunur:

Fotoğraf: ışık, renk, tonalite.

Çerçeveleme: odak uzunluğu/perspektif, çerçeve boyutları, kamera açısı ve hareketi.

Mizansen: mekân, makyaj, kostümler, kompozisyon.

Oyuncular: jestler, yüz ifadeleri, hareket.

Zaman ve mekân: uzunluk (kısa çekim mi uzun çekim mi); üç boyutlu mekânın temsili

Ses: öyküsel mi, öyküsel olmayan ses mi; sesin seviyesi; perdesi, tınısı; hi fi, stereo.

(Bkz. Bordwell ve Thompson, *Film Art*, 1986.)

69) İmgenin daima geleneksel temsili aşan bir şey ifade ettiği Gilles Deleuze'un temsil eleştirisine yakındır (1968, 1981; ayrıca bkz. Patton. 1994). Deleuze'e göre, temsil Freud'un libido teorisiyle ve dolayısıyla 'eksik'le değil, tam tersine pozitif saf ifade nosyonu ile ilişkilendirilmeliydi. Böylece, imgenin gücü klasik temsilin ötesinde bir kuvvet, bir tutku ve bir duygulanım olarak okunabilirdi. Ben çağdaş görsel kültürü, Deleuze'cü felsefeyle birlikte düşünmenin çok verimli ve üretken olabileceği kanısındayım, ancak elinizdeki kitabın sınırlarının dışında kalan bir alandır bu.

imgelerden söz etmeye çalışarak, görsel aşırılığın bu etkileri üzerinde duracağım.

Bağdat Kafe'de Hollywood film geleneğiyle bağdaşmayan birçok görüntü ve sahne bulunmaktadır. Film bunu en iyi 'aşırılık' şeklinde adlandırabileceğimiz bir yolla, imgelemi harekete geçirerek sağlar.⁷⁰ Alışılmadık kamera açıları ve çerçeveleme, renk filtreleri, seri yinelenmeler ya da montaj, geciktirme ve absürd mizansen, filmin karakteristik özellikleridir. Bu özellikler, Brecht'in *Verfremdung* (yadırgatım) adı altında teorileştirdiği tipik mesafe yaratma işlevini görürler. Film, açılış sekansındaki çekimlerden (elli çekim), sonunda akan yazılara kadar alışılmadıktır. Sekans, Almanya'nın Rosenheim şehrinden ABD'ye turist olarak gelen obez Münchgestettner çiftinin Las Vegas yolunda çölden geçtikleri sahneyle açılır. Çift, kahve molasında tartışmaya başlarlar; anlaşıldığı kadarıyla da ilk defa tartışmıyorlardır. Kadın, tüylü Bavyera şapkasını kafasına geçirir, çantasını ve bavulunu alarak çölün ortasında kocasını bırakıp yürümeye başlar. Eğik perspektifler, yukarıdan çekimler, sarı tonlar, çiftin tartıştığı karelerin seri montajlanması ve çölün ortasındaki terk edilmiş piknik mekânı sayesinde oldukça aşırı bir hale bürünen görüntüler, Münchgestettner çifti arasındaki kavgayı kelimenin iki anlamıyla da komik hale getirir: Sahne aynı anda hem tuhaf hem de mizahidir. Bu aile içi kavga ritüeline şahitlik etmenin mizahi tarafı olmasının birkaç sebebi vardır: Adamın etrafındaki eşyalarla mücadele halinde olması, çiftin basmakalıp Alman imgesiyle gülünç bir şekilde sunulması, ya da uyuşmazlıklarındaki o bildik kaba sabalık gibi. Filmsel imgelerin tuhaflığı, tam da sahnede ince bir mizah yaratmaya yaramaktadır. Acaba karı koca arasındaki kavga gibi sıradan bir olayı böylesine sıradışı, hatta absürd biçimde filme çekmenin ne gibi bir anlamı olabilir?

İmgeler, Hollywood'un klasik bir anlatı oluşturmak üzere kullandığı bütün gerçekçi görsel üslup geleneklerinin ötesine geçer. Önceki bölümde değindiğimiz Peirce terminolojisine yeniden dönersek, imgelerdeki aşırılığın Peirce'in sembolik düzenini de bozduğunu söyleyebiliriz. Sahneyi oluşturan göstergesel göstergeler, belirtisel hale gelemeyecek kadar çok alışılmadıktır: Renk, ışıklandırma, ka-

70) Teknik bilginin büyük kısmını *Bağdat Kafe* üzerine post-produksiyon notlarını içeren bir yazıdan aldım: *L'Avant-Scène Cinéma*, s. 19-117, Kasım-Aralık 1988.

mera pozisyonu ve hareketi ile montaj, seyircinin dikkatini doğrudan ve başka hiçbir şeye fırsat vermeden yakalar (bkz. Silverman, 1983b). İlişkileri, montajın kesik kesikliği gibi kopuk, kamera açısının eğikliği gibi dengesiz ve imgelerin havada kalışı gibi uyumsuzdur. Imgelem, kadınlar ile erkekler arasındaki (özellikle de çift olarak tatildeyseler) geleneksel ilişkilerin grotesk bir savaş gibi görünmesi için gereken metaforik etkiyi yaratır.

İmgesel aşırılığın yarattığı etkiyi göz önünde bulundurduğumuzda, açılış sekansındaki sinemasal göstergelerin tuhaflığını kadının duygusal durumunun bir ifadesi olarak görebiliriz. Jasmin Münchgestettner kendini çok yakından bildiği bir durumun içinde (kocasıyla kavga ederken) bulur, ancak evinden (*Heim*) çok uzaktır. Belki de yurtdışında olması (ilk başta filmin adı “Rosenheim’in Dışında” olarak düşünülmüştü) kocasını terk etmesi için gereken cesareti vermiştir. Bu kararının ardından Jasmin, artık kendi iradesiyle baş başadır, ancak yabancı bir ülkede tek başına ve kaybolmuştur. Filmde ‘Rosenheim’ kelimesinin üzerinde tekrarlanan görsel oyunla, Jasmin’in yuvasını ve kocasını ne kadar geride bıraktığı anlatılır. Jasmin evinde değildir -*un-heim-lich*- ve sekans kesinlikle tanıdık gelen her şeyi tuhaflaştırmaktadır: Hepsi bir arada, zaten kendini uçsuz bucaksız çölün ortasında bulan ve gökyüzünde gördüğü tuhaf ışıklar yüzünden gerilerek tedirgin olan Jasmine için *unheimlich* (tekinsiz) bir hale gelir. Yine de, seyirci için *Unheimlichkeit*’in ürkütücü yanı, görüntülerdeki mizah sayesinde o kadar baskın olmaz.

Bağdat Kafe’nin açılış sekansındaki görsel aşırılık seyircide bir dizi etki yaratır. Bu etkilerin ilki ve belki de en kolay gerçekleşeni gülmektir, ancak hemen ardından imgesel aşırılık dikkati kendine çeker ve seyircinin izledikleri üzerinde düşünmesini sağlar. İzleyen, bu garip sahneden bir hikâye çıkarmak durumundadır. İmgesel aşırılığın aslında anlatıyı kurduğu söylenebilir, ben de aşağı yukarı aynı şekilde sahneyi absürd bir çatışma olarak evliliğin bir metaforu halinde algılamış ve yukarıda anlattığım gibi metaforik olarak izlemiştim. *Bağdat Kafe*’nin açılış sahnesi anlatının hem yararına hem de zararına işler. Bana göre burada imgenin aşırılığı, tam da inşa edilmesine yardımcı olduğu anlatı yapısını altüst etmektedir: Imgelemin tuhaflığı bir anlam inşa eder, ancak aynı zamanda düzgün bir anlatı oluşmasını da sekteye uğratar. Eğer durum böy-

leyse, bu demek oluyor ki görsellik kendi başına altüst edici bir kuvvet olarak karşımıza çıkabilir.

Daha önce değindiğim üzere, görselliğin etkileme kuvveti, görüntünün aşırı ya da hayal meyal çıkarılan anlamlarındadır. Açılış sekansının sonu, izleyen üzerindeki duygusal etki açısından iyi bir örnektir. Sahne, Jasmin uçsuz bucaksız çölün ortasından geçen yolda bir başına yürürken, yazıların bu görüntülerin üzerinde belirmeye başlamasıyla sona erer. Geniş açıyla yapılan uzun çekimler, Jasmin'in yalnızlığının bir izdüşümüdür. Yazılar belirmeye başladığında görüntüler yavaşlar. Yeniden normal hızlarına döndüklerinde, görüntü aniden göz kamaştırıcı bir sarı ışığa bularır. Gökyüzünü ve gözlerini gökyüzüne çeviren Jasmin'i gösteren birkaç çekimin ardından kamera, sıcaktan bunalmış, elindeki mendille yüzünü silerek bize bakan Jasmin'in endişeli yüzüne yaklaşır. Kafasının iki yanında gökyüzünde beliren bir ışık olduğunu görürüz (daha sonra döneceğim bu imge, film boyunca tekrarlanır). Yazıların sona ermesiyle birlikte, görüntü tuhaf biçimde göz kamaştırıcı bir beyaza döner. Jasmin derin bir nefes alır.

Hız, açı ve ışık, görsellikte bir aşırılık oluşturarak Jasmin'e bir sempati duymamızı sağlar. Artık sıradışı görünümüne kıkırdamayı bırakır ve bu tuhaf, neredeyse tehditkâr ortamda bir başına kaldığı için ona karşı şefkat beslemeye başlarız. Müzik de umutsuzluk duygusunun uyanmasında önemli bir rol oynar. Işık oyunları tuhaflığını korumaktadır. Bu noktada ne olduğunu anlamak mümkün değildir (ancak filmin ilerleyen sahnelerinde özel bir anlam kazanacaktır). Halihazırda seyircinin dikkatini Jasmin'in etrafında olup bitenlere çekmekten başka bir işlevi yoktur; gökyüzü bile bildiğimiz gökyüzü değildir.

Kısa açılış sekansındaki görsel aşırılık, bir bütün olarak daha sonra, karı koca arasındaki geleneksel ilişkiyi gülünçleştiren bir etki yaratır, ancak kadından yana bir tavır vardır. Bu yolla, imge retorigi feminist bir anlam kazanır. Feminist bir retorik için üslup imkânlarına girmeden evvel, *Bağdat Kafe*'de imgesel aşırılığın kullanıldığı daha karmaşık bir yöntem üzerinde kısaca durmak istiyorum.

Jasmin kocasını terk ettikten sonra terler içinde, oflaya puflaya bir benzin istasyonu ve motel olarak hizmet veren köhnemiş Bağdat Kafe'ye varır. Kafenin sahibi Brenda, kocasını Jasmin gelmeden hemen önce kapı dışarı etmiştir. İki kadın karşılaştıkları an şüp-

heyle birbirlerini süzerler: Brenda, siyah, incecik ve pejmürde giyimli bir kadındır, elindeki bez parçasıyla gözyaşlarını silmektedir; Jasmin ise beyaz, toplu ve şık giyimli bir kadındır, elindeki mendille yüzündeki terleri silmektedir. Burada, hiçliğin ortasında, Jasmin Münchgestettner bir oda tutar. Bu ıssız yerde müşteri görmeye pek alışkın olmayan Brenda'nın sinirleri, garip giysiler içinde (Jasmin yanlışıyla yanına kocasının bavulunu almıştır) sessizce hareket eden bu kadını gördükçe bozulmaktadır. Brenda'nın Jasmin'e karşı duyduğu şüphe, bir fantezisinde tanık olduğumuz üzere Jasmin'in Brenda'dan korkmasıyla karşılık bulur. Film boyunca karşımıza çıkacak olan Jasmin'in fantezileri, korkuları ve arzularını temsil etmektedir. Jasmin'in fantezileri, *Dust* filmindeki Magda'nın halüsinasyonlarını analiz ettiğimiz aynı terimlerle, modallize gözleştirmeye analiz edilebilir (bkz. 3. Bölüm). Dolayısıyla film, Jasmin'in bakış açısına ayrıcalık tanıyarak onun öznelliğini inşa eder. İlk karşılaşmalarında ofiste durmuş birbirlerine bakarlarken Jasmin, Brenda'nın kara gözlerinde kaybolup gider. Brenda'nın gözlerinin yakın plandan çekilmesi, Jasmin'in çıtırçıplak halde kazan içinde kaynatılırken siyahların ateşin etrafında şarkı söyleyip dans ettikleri fantezisine geçişi sağlar. Brenda'nın sesi Jasmin'i yeniden gerçekliğe döndürür.

Bu ırkçı basmakalıp sahnenin ilkin Jasmin'in cehaletini ve siyahlara karşı beslediği korkuyu açığa çıkardığını düşünmüştüm; çünkü Jasmin, Brenda'yla arkadaşlığını ilerlettikçe adım adım bu önyargı ve korkusunun üstesinden gelir. Afrika'nın, beyaz Batılı imgelemindeki bu klişe imgenin grotesk temsilindeki aşırılık, tam da ürettiği basmakalıbı, basmakalıp olmaktan çıkarma işlevi görmektedir. Jasmin'in titizliğinden dolayı çatıdaki benzin deposu dahil en absürd şeyleri bile temizleme takıntısı olan vakur, derli toplu Alman ev hanımı şeklindeki hayli basmakalıp imgesini de göz önünde bulundurduğumda, bu fanteziyi beyaz ırkçılığın, özellikle de Alman ırkçılığının bir yansıması olarak okuyorum.

Ne var ki, sınıfta yaşadığım bir deneyim beni imgenin özünde yer alan ikirciklik ve dolayısıyla fantezinin muhtemel farklı okumaları üzerine düşünmeye sevk etti. Lahey'deki Toplumsal İncelemeler Enstitüsü'nde çoğunluğu Afrikalı, Asyalı ve Latin Amerikalı, bir kısmı da Avrupalı öğrencilerden oluşan karma bir sınıfa ders verirken, Almanlık'a dair bir klişenin Avrupalı olmayan seyirciler nezdinde

anlamını yitirdiğini ve hal böyleyken imgedeki kesin ve net ırkçılığın kırıncı bir hale gelebileceğini anladım. Söz konusu sahne aslında yalnızca iki türlü alımlanmıştı: Siyah” öğrenciler siyahların düpedüz ilkel yamyamlar olarak ırkçı biçimde temsil edildiğini düşünerek kendilerini hakarete uğramış hissettiler ve bu durum ağırlarına gitti; beyazlarsa, istisnasız bu sahneye gülerek, bunu Alman ırkçılığını iğneleyen bir yorum olarak algıladılar.

Aynı fantezinin simetrik olmayan yorumları, imgenin özündeki bir ikircikliğe işaret etmektedir. Bağlam ya da deneyim olmadan belirli bir yorumda karar kılmak imkânsızdır. Dolayısıyla, kültürel bağlamın farkında olmak ve ‘konumlanmış bilgi’ (terim Donna Haraway’e aittir, 1991), anlam üretiminde gerekli olan öğelerdir. İkircikliği çözmek ve belirli bir okumaya ayrıcalık tanımak yerine, ortadaki gerilimlerle ilgilenmek daha verimli olabilir. *Bağdat Kafe*’deki bu fantezi sahnesini anlamlandırırken, siyah öğrencilerden öğrendiğim şey, kendi “kısmi perspektif”imin (Haraway, 1991) farkına varmam gerektiği idi. Sıradaki kısımda imgenin kendi bağlamı ve benim kısmi perspektifim içindeki aşırılığını ele alacağım.

Vücut Güzelliği

Daha önce sözü geçen açılış sahnesinde, görsel temsilin feminist bir retorik yaratmak üzere nasıl kullanılabileceğini görmüştük. Bu ihtimali aklımın bir köşesinde tutarak, kadın ile görsellik arasında kurulan geleneksel bağ etrafında yoğunlaşan bir dizi sahneye dönmek ve burada görsel aşırılığın nasıl işlediğini değerlendirmek istiyorum.

Bir erkek ressama ya da kameraya poz veren çıplak bir kadın imgesi, nasıl olur da sanat ve sinemada dişi nünün dönüştüğü stereotipi bozabilir? Jasmin’in erkek bir ressama poz verdiği *Bağdat Kafe*’de durumun tam da böyle olduğunu kanıtlamak istiyorum. Sıradaki kısımda bu geleneksel sahnenin nasıl altüst edildiğini ve bakma yapılarının nasıl tahrif edildiğini inceleyeceğim. Jasmin’in poz verdiği sahneler *Bağdat Kafe*’nin ikinci yarısında yer alır. Bu sahneler, Bağdat Kafe sakinlerinin Jasmin’i küçük topluluklarının içine kabul edişlerini anlatan uzun bir sekansın parçalarını oluşturur. ‘Hollywo-

71) Burada ‘siyah’ ve ‘beyaz’ı, asimetrik toplumsal konumları tanımlayan siyasal birer terim olarak kullandım.

od'lu hayli antika ama nazik, oldukça yaşlı bir adam olan Rudi Cox, Jasmin'in yüzünden çok etkilenir. Birkaç çekimde Jasmin'in yüzüne vuran belirgin ışık oyunları vardır. İlk önce lambadan yansıyan altın renkli bir ışık başının etrafında hale oluşturur, ardından güneş ışınları Jasmin'i sanki ışılan kendiymiş gibi aydınlatır. Bu büyüye kapılan Rudi, Jasmin'den resmini yapmak için izin ister. Burada imgenin aşırılığı, ışık oyunları sayesinde sağlanmış ve yarattığı etki tıpkı Batı resminin temel sahnesi gibi cezbedicidir.

Jasmin'in Bağdat Kafe'ye kendini kabul ettirdiği sekans, iki paralel anlatının montajıyla anlatılır: Jasmin'in her geçen gün biraz daha açılarak poz verdiği sahneler ve kocasının bavulunda bulduğu sihirbazlık kutusundan öğrendiği numaraları geceleri kafede sergilediği sahneler. Sekans, resim sahnesiyle başlar ve Jasmin ve Brenda'nın gösterilerinde kazandıkları büyük başarıyla doruğa ulaşır. Ne var ki bunun hemen ardından kafeye şerif gelir ve seyirciye Jasmin'in turist vizesinin dolduğunu ve artık Almanya'ya geri dönmesi gerektiğini duyurur. Bu iki anlatının arasına, batmakta olan güneşin kızıl ve mor ışıklarının hakim olduğu bir manzara ve bir otostopçunun havaya bumerang attığı çekim yerleştirilmiştir. Bumerang, filmde arkadaşlık ve dayanışmanın bir metaforu haline gelir.

Jasmin'in poz verdiği sahnelerin yedisi de kafenin içinde ve çevresinde geçen sahnelerle paralel şekilde montajlanmıştır. Resim sahnelerinin toplamda aşağı yukarı üç dakikalık yer kapladığı sekansın tamamı yaklaşık 20 dakika sürer. Jasmin'in Rudi'ye poz verdiği sahneler gerilimli bir ilişkiyi barındırdığı gibi, bir yerde Batı sanatında yer alan nü kadın resmi geleneğinin içine de yerleşir. Bu noktada, izleyenin kafasında filmin nasıl olup da dikizcilik kalıplarını kırmayı başardığı ve görme hikâyesini nasıl değiştirdiği sorusu uyanır. Filmde bunun nasıl başarıldığını anlayabilmek için, imgenin rolüne gelmeden önce sahnelerin bakışı ne şekilde yapı sökme uğrattıklarını inceleyeceğim.

Son poz verdiği sahne hariç, Jasmin hep aynı pozisyonda durur: Her seferinde elinde farklı bir meyveyle kanepede dimdik oturur, arkasında çeşitli meyve resimleri vardır. Değişen tek şey, üzerindeki kıyafetler ve saç modelidir. İlk çekimde, Jasmin gülünç şapka ve çantasının tamamladığı Bavyera kıyafetleri içinde ciddi bir tavır takınarak poz verir, elinde rahatsızca tuttuğu bir yumurta vardır. Bu görüntü Jasmin'i tamamiyle öteki olarak temsil et-

mektedir, uzaklardaki bir ÷lkeden gelmiş acayip turist olarak. Anlatı sekansında, Brenda'nın ters davrandığı için Jasmin'den öz÷r dilemesi ilk resmin ardından gerçekleşir. Aynı gece, Jasmin kafede sihir g÷sterilerini başlatır ve el çabukluğuyla çıkardığı ieği Brenda'ya uzatır. Jasmin ve Brenda arasındaki arkadaşlık da aynı şekilde çiçeklenmeye başlayacaktır.

Rudi'ye poz verdiği ilerleyen sahnelerde, Jasmin her seferinde v÷cudunu biraz daha fazla sergiler ve saçlarını açık bırakmaya başlar. Üzerinde Bavyera kıyafetinin altından g÷r÷nen edepli bir j÷pon ya da korse vardır. Elindeki meyveler giderek daha b÷y÷k ve daha canlı renklerde olmaya başlar. İlk d÷rt poz sahnesi kısa s÷rer, sadece 10 ve 20 saniye arasındır. Aşağı yukarı bu sahnelerin hepsinde aynı mesafeli tavır g÷r÷l÷r. Sahnelerin her biri Rudi'nin yaptığı resmi arkadan g÷sterecek şekilde açılır, resimler (I'den VIII'e) numaralandırılmıştır ve ardından g÷r÷nt÷ Jasmin'e geçer. Sahneler iki tip çekimden oluşmuştur: resim yapan Rudi'nin boydan genel çekimi ve poz veren Jasmin'in boydan genel çekimi. ekim sayıları ikisi arasında eşit dağıtılmıştır, ancak Jasmin'in giydiği giysiler azaldıkça onu g÷steren çekimlerin s÷resi de daralır. Hen÷z konuşmamış olsalar da aralarında bir yakınlık doğduğu ortadadır. Rudi mutluluktan mest olmuş bir halde resim yaparken, Jasmin de yavaş yavaş rahatlamaya başlar, hatta sonunda g÷l÷msemeyi bile başarır.

Beşinci poz sahnesi daha uzun s÷rer (75 saniye). Sahne yine Rudi resim yaparken açılır. Kısa bir çekimle Jasmin'in korsesiyle oturmuş, elinde erotik g÷r÷n÷ml÷ bir portakalla poz verdiğini g÷r÷r÷z. Kamera v÷cuduyla ilgili daha fazla ayrıntı vermeden, elinde bir g÷n önce yaptığı tabloyu Jasmin'e g÷steren Rudi'ye d÷ner. Bu resimde de Jasmin korsesinin içindedir ve elinde yarılıp açılmış bir portakal durmaktadır. Başının etrafında bir ışık halesiyle resmedilmiştir. Jasmin, Rudi'nin imzasında g÷rd÷ę÷ k÷÷k bir ayrıntıdan besbelli etkilenmiştir.

G÷rd÷ę÷, daha filmin başlangıcında kocasını çölde terk edişinin ardından g÷ky÷z÷nde g÷rd÷ę÷ çevresini saran ışık oluşumunun sembol÷d÷r. Aynı ışıklar Bağdat Kafe motelinde odasına girdiği zaman g÷rd÷ę÷ ve doğruca ona doğru ilerlediği (Rudi'nin yaptığı) g÷ky÷z÷ resminde de vardır. Resimle karşı karşıya geldiğinde, kısa bir an tablodaki g÷ky÷z÷n÷n sarsıldığını ve ışıdığı hayalini g÷rmüşt÷. Jasmin, Rudi'nin onu çizdiği resimdeki bu ışık oyununu fark

edince duygulanarak, “Benim hayalim,” diye fısıldar. Sonra gözlerini kapar ve yavaşça, çok yavaşça, korsesinin askılarından birini indirerek iri bir memeyi açığa çıkarır. Rudi, sessizlik içinde resmini yapmayı sürdürür, sonunda, “Bu kelimeyi sevdim: hayal,” der.

Sahnenin ancak karşılıklı saygının var olduğu bir ortamda yer aldığını söyleyebilirim. Jasmin resimlenirken gösterilen saygı ve özen, filme çekilirken de aynı titizlikle sergilendiğinden, seyrederken dogabilecek dikizcilik ihtimalini saf dışı bırakmaktadır. Jasmin her şeyden önce anlatı düzeyinde eril bir nazarın edilgin nesnesi değildir, çünkü kendini soyarken gösterdiği çekingen davranışlarla inisiyatifi eline alır. Imge düzeyinde de aynı şeyi görürüz: Ortamın sessizliği ve Jasmin’in hayalini yansıtan görüntüler sayesinde, Jasmin seyirciye bedenini kendi bakışından görme ayrıcalığını tanır. İzleyen, Jasmin’in bedeni görebilme ayrıcalığını bir armağan olarak kabul eder. Sahne hiçbir şekilde cinsellikten arındırılmış değildir; giydiği korse, vulvayı andıran meyveler ve memesini yavaşça açığa çıkarması, sahneyi erotizmle yükler. Jasmin sıradan şişman bir Alman ev hanımı olmaktan çıkıp, güzel bir erotik kadına dönüşür.

Başlangıçta hissettiği tedirginlikten resimlerde kendi görüntüsüyle karşılaştıktan sonra hissettiği coşkuya kadar Jasmin’in duygularına tanıklık eden seyirci, onunla özdeşleşmeye meyillidir. Kurulan empati, kafedeki ‘sihir’ gösterisindeki başarı ve ustalığını sergileyen paralel sahneler sayesinde perçinlenir. ‘Görme’nin farklı yönlerini barındıran sahne, bildik bakma ilişkilerini dönüştürür. İzlemek, dikizci bir eylem olmaktan çıkıp ‘hayali’ bir hal alır. Bana göre bu sahne, dikizci görme biçimleri ve fetişist temsil üzerinden kurulan basmakalıp resim yapan adam ile yarı çıplak poz veren kadın imgesinin değişmesinin mümkün olduğunu göstermektedir. *Bağdat Kafe*’deki poz verme sahnelerinde seyirci izlemekte olduğunun, dolayısıyla bakmaktan aldığı erotik hazzın farkındadır. Bu, Jasmin’in rızasıyla gerçekleşmektedir ve o da aynı şekilde haz alarak eyleme dahil olmaktadır. Seyirciler olarak biz artık birer ‘hayalci’yizdir.

Yukarıda hem Rudi’nin hem de kameranın Jasmin’e büyük bir saygı ve özenle yaklaştığından bahsetmiştim. Rudi karakteri geleneksel bir eril özne olarak çizilmemiştir. Davranışları kafa karıştırıcı, ancak baştan çıkarıcıdır ve tuhaf olduğu kadar da esprili biridir. Güvensizliğini saldırgan tavırlarla kapatmak yerine, ölçüp tarttığı davranışlarını oyunbaz bir nezakete çevirir, savunmasız kaldığını ya da istenme-

diğini hissettiğindeyse geri çekilir. *Bağdat Kafe*'de birçok defa Rudi'nin, Jasmin'in onu reddetmesiyle incinebileceğini görürüz. Jasmin'in poz verdiği sahnelerde de aynı durum söz konusudur. Sinemada eril bakışın rolü ve dişi bedeninin sergilenmesi açısından, eril öznenin savunmasız bir halde temsil edilmesi pek alışıldık değildir. Dişi bedeninin görünüşünün değiştirilmesiyle, örtük bir şekilde, eril bakışın da farklılığa uğratıldığını ileri sürmek istiyorum. *Cruel Embrace*'te kafası biraz yavaş çalışan Ludo'nun eril nazarın gücünden nasıl mahrum kaldığını ve arzuları için cezalandırıldığını hatırlıyorum.

Bu film üzerine yaptığım analizlerde Silverman'ın nazar (gaze) ile bakış (look) arasında yaptığı ayrımı değinmiştim. Ona göre, ilki -yani, nazar- sembolik düzenin taşıyıcısıydı, ikincisiyse -yani, bakış- arzunun ve eksiğin taşıyıcısı. *Bağdat Kafe*'de Rudi'nin Jasmin'e karşı arzu beslediği gösterilir, ancak ne kamera onun arzulu bakışlarına konumlanır, ne de Rudi arzuladığı nesneyi sahiplenme girişiminde bulunur. Rudi'nin arzusu tamamen 'eksiklik'le aktarılır. Dolayısıyla, Jasmin'e olan arzusu yüzünden incinebilir olma halini korur. Başka bir deyişle, *Bağdat Kafe*'de eril bakış kendini nazara dönüştüremediğinden iktidar alanının ve hâkimiyetin dışında kalır. Bu yüzden, eril öznenin kimliğinin kabulü tamamen dişil öznenin rızasına bağlı hale gelir. İki film de, çok farklı yollarla, beraberinde sahiplenici nazarın şiddeti olmadan, eril arzunun ne kadar kırılğan olduğunu göstermektedir. Bu filmler, nazar ile bakış arasındaki aldatıcı özdeşleşmeyi kırar.

Eril bakışın deliciliği, bir başka düzlemde daha da etkisiz hale getirilmektedir: Film seyirlik bir şey sunar, ancak bu kadın değil, geleneksel 'erkek ressama poz veren çıplak kadın' sahnesidir. Bu yolla resim yapma eylemi, kendi içinde bir sahneye dönüşür. Temsil, sıkı çalışma ve kararlılık gerektiren bir eylem olarak gösterilir. Jasmin'in poz verdiği her sahneyi Rudi'yi resim yaparken göstererek açmakla film, temsilin aslında ne kadar emek isteyen bir iş olduğunun altını çizer. Odanın her yanına saçılmış bir sürü resim olması da bunu kanıtlar. Filmdeki transparan eksikliği, seyircinin kendi bakma eyleminin farkına varmasını sağlar. Bu da, Bal'e göre, "kişinin gördüğü şeyin nesnel bir gerçeklik ya da 'o şeyin gerçeği' değil, bir temsil olduğunun bilincine varmasına neden olur" (1991: 142). Gerçekmiş gibilik sinema sanatının ayrılmaz bir parçası olduğundan, seyircinin sinemasal temsilin dişi bedeninin görüntülenmesini de içerdiğinin far-

kına varmasının sağlanması son derece önemlidir. *Bağdat Kafe*'deki poz verme sahnelerinde de aynı durum söz konusudur.

Dolayısıyla, Jasmin'in poz verdiği sahneler dikizci bakış aracılığıyla izleme tutumunu kırmakta ve bağlanmış bakış şeklinde izlemeye davet etmektedir. Bağlanmış bakış 'eril nazar'a bir alternatif sunmakla beraber, görsel hazzın niteliğini değiştirir, ancak tamamen de yok etmez. Dikizci bakış ne kadar bozulsa da, kendinin farkında olan ilgili bakış tamamıyla arzusun içindedir. Ancak uyardığı ve beslediği arzu farklıdır, çünkü Jasmin'in bakışı 'yönlendirmesi', sahiplenme dürtüsünü engelleyerek seyircinin bunun farkına varmasını sağlayacaktır.

Şimdi filme geri dönelim ve kaldığımız yerden Jasmin'in poz verdiği sahnelerin nasıl ilerlediğine bakalım. Sıradaki sahnede Jasmin, iki elini çıplak göğüslerinin üzerinde tutmaktadır. Resim yaparken Rudi hararetle ve tuhaf bir dilde konuşur. Jasmin ellerini göğüslerinin üzerinden çeker ve gülümseyerek 'sihir' derken el çabukluğuyla ortaya bir gül çıkarır. Bu sahnede yine film, Jasmin'in bedeninden ziyade Rudi'nin resim yapma eylemine odaklanmıştır (ilki 11, ikincisiyse 32 saniye sürer). Nihayet, son poz verme sahnesinde Jasmin'in pozisyonu değişmiştir. Rudi'yi VIII numaralı resmi yaparken gösteren ilk çekimin ardından kamera, önce Jasmin'in yatakta uzanan bacağına, ardından gayet kadınsı pembe bir terlik geçirerek havaya dikip salladığı diğer bacağına döner. Bu görüntüden seyirci, Jasmin'in yatakta çıplak uzandığını rahatça çıkarabilir. Sonra Rudi'nin Jasmin'i bu pozuyla resmettiği tablonun bitmiş halini görürüz. Yüzükoyun yatağa uzanmış haldeki Jasmin bir çilek yemektedir ve yine başının etrafında hale vardır. Kamera resimdeki çıplak bedeninin üzerinde yavaşça kayar. Resmi görüşümüz iki defa tablonun önünde uçuşan bir perdeyle engellenir.

Film, seyircinin Jasmin'in çıplak bedenini yalnızca resim üzerinde tamamıyla görmesine izin verir, yani bedeni bir temsil üzerinden gösterir. Çıplak kadın bedeninin temsili burada bildik dikizci anlamdan farklı bir anlam kazanmaktadır, çünkü daha bu sahneye gelmeden filmde söz konusu çıplak kadının bir nesne ya da sergilenen bir kadın olmadığı anlaşılmıştır. Jasmin filmin anlatısı içinde insanların ve (muhtemelen) seyircinin gözünde öznellik kazanmıştır. Jasmin'in film boyunca adım adım değişip dönüşmesinin izdüşümünü, resim sahnelerinden oluşan bu dizide görebiliriz. Jasmin daha bir

imge olarak temsil edilmeden Bağdat Kafe'de yaşayanlardan biri haline gelmiş, sihirbazlık gösterisi müthiş bir başarı yakalamış ve Brenda'yla aralarında bir dostluk ilişkisi gelişmiştir. Bu sebeplerden ötürü seyircinin bakışı Jasmin karakterine bağlanacaktır.

Jasmin'in baştan aşağı Bavyera giysileri içindeki ev hanımından, çıtırçıtlak kanepede uzanan kadına dönüştüğü poz sahneleri açıkça striptiz yapısını andırmaktadır. Ancak film, erotik gerilimi bildiğimiz türden bir erotik seyre yol açacak şekilde, çarçabuk dişi bedenle ilişkilendirerek kurmaz, çünkü imgelem anlatıyla bağlantılandırılmıştır. *Bağdat Kafe*, resim sahnelerini değişim ve dönüşüm anlatısıyla bütünleştirme yoluyla, şişman bir kadını hem güzel hem de erotik olarak sunmayı başarmış, üstelik bunu yaparken kadının alışıldık seyirlik temsili kırımtır. Jasmin seyirciyi değil, kendini baştan çıkarmaktadır. 'Striptiz', içinde yaşadığı bir dönüşümün göstergesidir. Çıkardığı her giyside tutukluğundan ve gerginliğinden bir parça kaybolur, adım adım sıcak ve neşe dolu güzel bir kadın olma yolunda ilerler. Jasmin, giysilerini çıkararak onu çirkin ve çekicilikten yoksun belleyen kültürel anlamları alaşağı eder. Kendi şişman bedenini, arzulanabilen bir beden olarak gözler önüne serer. Bir kadın kendi olup da bir özneye dönüştüğünde, artık bedeninin temsili onun öznelliğine zarar veremez. Bir güzellik objesi olarak Jasmin arzu uyandırabilir, ancak beraberinde saygı ve sevgiyi de alır.

Jasmin'in resmedilen son imgesi, bütün o muhteşem güzelliğiyle, Lacan'ın genel olarak resim sanatına atfettiği olumlu etkiyi taşır: "Göze olduğu kadar nazara verilmeyen bir şey; bakışın terkin, nazardan vazgeçilmesini icap ettiren bir şey" (Lacan, 1981: 101). Nazarın yapısının sökülmesi, imge oluşturma sürecinin kendisine dikkat çekme yoluyla hayata geçirilir. Bu açıdan *Bağdat Kafe*, Mayne'in (1990) ileri sürdüğü üzere kadınlar ve (sinemasal) temsilleri arasındaki ilişkiyi öne çıkaran bir feminist gelenek oluşturmaya açısından 1980'lerin kadın filmlerini andırır.⁷² Jasmin'in görüntüsünü perdede

72) Tabii ki *Bağdat Kafe*'nin yönetmeninin erkek olduğunun farkındayım. Ancak daha önce izlediğim filmleri göz önünde bulundurduğumda, Percy Adlon'un filmi bir erkek tarafından çekilmiş feminist filmlere bir örnektir. Ayrıca, filmin çekim aşamasına katılan kadınlar vardır. Adlon, filmlerini Eleanore Adlon'la birlikte yazmakta ve yapımcılığını ikisi üstlenmektedir. Üstelik hem *Bağdat Kafe*'de Jasmin'i canlandıran hem de Adlonlar'ın iki filminde daha (*Zuckerbaby*, 1985 ve *Rosalie Goes Shopping*, 1989) başrolü üstlenen Marianne Sägebrecht, yapılan birkaç röportajda kendinin de senaryonun yazım aşamasına ve filmin yapılış sürecine dahil olduğunu belirtmektedir.

bir resim olarak çırılçıplak sunmakla, aynı imgenin eş zamanlı olarak hem yüzey hem de çerçeve işlevi görmesini sağlamış olur ve imgenin aldatıcı transparanlığını saf dışı bırakır. Mayne'e göre, son dönem kadın sineması perdedeki bu ikircikliği keşfetmenin peşindedir. *Bağdat Kafe*'de imge/perdenin ikircikli işlevi, kadınların geleneksel temsillerini altüst edecek şekilde kullanılmıştır. Jasmin, "hem patriyarkanın kurguları içinde var olabilen, hem de bu kurgulara direnen dişil özne" tanımlamasına çok uyar (Mayne, 1990: 85).

Ne var ki, ikirciklik nosyonu, imgesel temsil alanında nelerin tehlike altında olduğunu tam anlamıyla kavramamız için yeterli değildir. Psikanalizde nazar hakkında yazdığı yazılarda Lacan, skopik alanın daima zaten ikirciklikle birlikte karşımıza çıktığını belirtmiştir: "Burada bir kez daha skopik dürtü hanesine yazılı her şeyi etkileyen muğlaklığı görüyoruz" (1981: 83). Nazarın temeldeki ikircikliğini anlamak için, kısaca Lacancı nazar anlayışına daha yakından bakmamızın iyi olacağını düşünüyorum.

"Bilincin altında" (83) konumlanan nazar, yanılısma ve *méconnaissance*, yani aynadaki egonun meşum bir şekilde yanlış tanınmasıyla, ya da burada, Öteki'nin nazarıyla karşımıza çıkar. Lacan bunu açıklamak için skotoma metaforunu kullanır: Nazar, görüş alanındaki bir kör noktadır. Biz nazarı hiçbir zaman göremez ve onunla göz göze gelemeyiz, onu sadece tasavvur edebiliriz ve nazarı tasavvur ettiğimiz yer de daima Öteki'nin alanıdır (82). Dolayısıyla, nazar tam da 'görüyorluk' işlevi açısından aldatıcıdır (82). Lacan nazara neredeyse ilahi bir kadiri mutlaklık atfeder, ona göre nazar, 'her şeyi gören' bir niteliğe sahiptir. Nazarın bu her şeyi görme işlevi bize, "dünyanın seyir menzilinde bakılan varlıklar olduğumuz" izlenimini verir.⁷³ Başka bir deyişle, nazar, Öteki tarafından görülme deneyimidir.

Silverman'ın Lacan okumasının etkisiyle (1992), ikirciklik üstünde daha fazla durmadan faillik (*agency*) nosyonuna geçmek istiyorum. Bu konuyla, yeniden imge ve perdeye geri dönmüş olacağız. Nazarın Öteki'nin alanında 'görüyorluk' olarak algılanması, kendiliğinden var olan her türlü faillik nosyonunu temelden bertaraf eder.

73) Burada Lacan'ın nazar nosyonunun kazandığı 'fallik oranlara' dikkat çekmek istiyorum. Fallus ile nazar arasındaki yapısal benzerlikler çok çarpıcıdır: İkisi de Öteki'ne olan arzuyu simgeleyen 'eksik'in gösterenidir (ve örtücüsüdür); kimse fallusa ya da nazara sahip olamaz; ve eril özne ikisiyle de ayrıcalıklı bir ilişki içinde bulunur.

Lacan (1981) özne için akla gelebilecek tek failliği, perdenin de dahil olduğu bir oyuna yerleştirir. Özne, kendini perde aracılığıyla sembolğin skopik rejiminde eşler, bu da Lacan'a göre maskelerle oynanan bir oyuna benzer. Lacan'ın bize tanıdığı faillik, maskelerimizi, çiftlerimizi, imgelerimizi kullanmamız demektir. Ya da daha postmodern bir tarzda söyleyecek olursak, bunları oyuna katmamız anlamına gelir. Bu yüzden, Lacan'a göre öznenin perdeyi istediği yönde kullanarak nazarla oynama ihtimali söz konusudur. Peki, perde derken tam olarak ne kastedilir?

Lacan'ın skopik pozisyon şemasında perde, imgeyle birlikte yıkılır (Lacan, 1981: 106). Imge, perdenin psikanalitik (ya da aynı sebepten ötürü sinemasal) mekânı olduğundan, Silverman perdeyi kültürel bir temsil olarak yorumlar: “perde’ ile [Lacan] aslında kimliği kurmaya yarayan imge ve imge gruplarını kastetmektedir” (1992: 149). İnsanlarla olan etkileşim perde düzeyinde meydana gelir; ötekiye dair imgelerimizle, kendimizi sunduğumuz imgeler arasında yaptığımız bir değiş tokuştur. Lacan'ı bu şekilde okumak, sinemada feminist failliğin, nazarın ekonomisini değiştirmektense kültürel imge ve temsilleri dönüştürmekte daha etkili olacağını düşündürür.

Eğer Silverman'la birlikte perdeyi kültürel bir temsil olarak görürsek, görselliğin altüst edici kuvvetini de fark etmeye başlayabiliriz. *Bağdat Kafe*, kurguladığı uzun resim sahnesi sayesinde nazarla oynar; sinema perdesinde bir kadının imgesi, o kadının kültürel temsiline üretildiği bir sürecin parçasıdır. Jasmin'in failliği perdeye aracılık etmesinde, 'seyirlik malzeme olarak kadın' seyri oluşturarak 'eril bakış'a bu hileyi vermesindedir. Onun failliği, Rudi'ye poz verirken olaylara hem iştirak etmesi hem de direnmesi arasındaki oyunda saklıdır. Ne ilginçtir ki, Lacan, nazar ve 'seyirlik malzeme olarak kadın' arasında yaptığı karşılaştırmada şunu belirtmişti:

[nazarın; AS] bu her şeyi gören yönü, kendine bakıldığını bilen bir kadının duyduğu tatminde vardır, ancak kişi, kadına, onun bildiğini kendinin de bildiğini göstermemelidir.

Dünya her şeyi görendir, ama teşhirci değildir –nazarımızı kışkırtmaz. Kışkırtmaya başladığında, beraberinde bir garabet duygusu da gelir.

(Lacan, 1981: 75)

Silverman'a göre, bu metin "film teorisi için çok şaşırtıcı imalar" barındırmaktadır, çünkü özne, genelde hem seyirci (gören), hem seyirlik (görülen), hem özne hem de nesnedir (1992: 151). Dolayısıyla özne, ya seyirci ya da seyredilen olarak ikiye ayrılmış olmaktan ziyade, kendi içinde parçalarına ayrılıp bölünmüştür. Her ne kadar Silverman'ın bu gözlemine katılsam ve basitçe iki şekilde sınıflandırmamın üstesinden gelmenin siyasal açıdan önemli olduğunu düşünsem de, Lacan'ın analojisindeki toplumsal cinsiyet imaları üzerinde biraz durmak istiyorum.

Her şeyden önce, 3. Bölüm'de ileri sürdüğüm gibi, eril bakış, sadece kadının seyirlik bir malzeme olarak inşa edilmesiyle işleyebilir. 'Seyirlik malzeme olarak kadın', 'eril bakış' madalyonunun arka yüzünden başka bir şey değildir. Lacan'ın kadını seyirlik olarak ele aldığı nazar analojisi, şaşırtıcı ya da yenilikçi olmaktan uzaktır, çünkü var olan bir durumu tamamen, asimetrik bir iktidar ilişkisi olarak algılanan cinsel farklılığın kültürel baği içinde tanımlamıştır. Ayrıca, Lacan dişil özneyi nazar olarak kurar, tıpkı fallus 'olan'ın o olmasına benzerdir bu durum. Yeri gelmişken, Lacan'ın fallusla yaptığı bir oyunu hatırlayalım; olmak, sahip olmak ve görünmek oyununu (Lacan, 1977). Gerçekte kimse ne fallus olabilir, ne de fallusa sahip olabilir. Ne var ki eril özne, fallusa sahipmiş gibi görünme imtiyazına sahiptir. Fallus açısından noksan olan dişil özne, fallusa sahipmiş gibi görünemez, ama fallusmuş gibi görünebilir. Yine aynı şekilde, kimse nazara sahip değildir, ancak eril özne bakışının nazar olarak anlaşılması sonucunda nazara sahipmiş gibi görünebilir ("eril nazar, hem kendi eksigini dişil özneye aktarır, hem de kendinin nazar olduğunu düşündürmeye çabalar"; Silverman, 1992: 144). Yukarıda alıntı yaptığım metinde, Lacan, nazar olması için dişil özneyi bir maskelemenin içine konumlandırır. Maskeleme koşulları ("kişi kadına onun bildiğini kendinin de bildiğini göstermemelidir") dişil özneyi erkekçil sembolik düzendeki pozisyonuna bağlayan toplum sözleşmesini aydınlatır: Hiçbir koşulda peçesini indirip maskesine ihanet edemez, böylece fallusu -ve nazarı- bir 'kandırmaca' (Mitchell, ve Rose, 1982: 80), cinsiyetler arası ilişkiyi 'de bir komedi' olarak gözler önüne seremez (Lacan, 1977: 289).

Dişil öznenin bunun ardından üstlenebileceği faillik, bundan böyle bildiğini maskelemeyi reddetmektir; bu da fallusu açığa çıkarmak ya da nazarı görünür kılmak anlamına gelir. Lacan'a göre,

tamamen kışkırtma olan bu eylem oldukça tekinsizdir: “[Seyirlik malzeme olarak kadın], [nazarı] kışkırtmaya başladığı an, yabansılık hissi de başlar” (1981: 75). Aslında dişil özne, fallus ve nazarın yer aldığı sembolik yasanın altını boşaltarak, toplum sözleşmesinin bağlarını çözerse, eril özne kendini ‘yabancı’ hissetmek durumunda kalır. Bana göre, kadın teşhirciliğinin tedirgin edici olmasının sebebi de budur.⁷⁴

Bağdat Kafe’ye dönecek olursak, artık poz verme ve resim yapma sahnelerinin maskelemeyi kaldırıp, seyirlik malzeme olarak kadını teşhir ederek, nazarı kışkırttığını görebiliriz. Jasmin bunu bilir. Rudi de bilir. Seyirci de öyle. Ve evet, biraz yabansı bir durumdur bu. Yine de, alışlageldik dikizcilikten başka türlü bir görsel haz sağlayan ve birbiriyle yakından ilişkili iki özellik sayesinde bu yabansılık hissinin üzeri kapatılır ve arada belli bir mesafe korunur: mizah ve aşırılık. Mizah, örneğin gülünç Bavyera kıyafeti, sihirli çiçek ya da imge ve sahnelerin biçimsel benzerliğiyle ince bir şekilde ve alttan alta verilir. İmgesel aşırılık da yine bu sekanstaki mizaha bir parça katkıda bulunmaktadır. Buradaki aşırılık, tekrarlar (yedi defa yinelenen poz verme sahnesi), anlatıyla beraber ilerlemesinde (gidererek artan çıplaklık), mübalağada (her yerin resimlerle dolu oluşu), parlak renkler ve dikkat çeken ışıklarda, göz alıcı meyvelerde ve kuşkusuz Jasmin’in kendi vücudunun aşırılığındadır. Şu ana dek, filmin poz veren çıplak kadın klişesini en bariz şekilde nasıl altüst ettiğini ele almadım: Bunu bir tabuyu kırarak başarır –çünkü poz veren kadın şişmandır.⁷⁵

Kadın bedeninin burada, Batı’nın beyaz dişi güzellik ideallerine uymaması, seyirciyi izlediği sahnenin tamamıyla farkında olmasını sağlayarak alışık olmadığı bir durumla karşı karşıya bırakır: Bir ressam karşısında poz veren şişman bir kadın vardır. Bu durum da bize dikizciliğin ne kadar kalıplaştırılmış bir kadın vücudu güzelliğini esas aldığını göstermektedir. Alışıldık güzellik bakışları davet ederken, ‘çirkin’ olarak kodlanan şey temsile dikkat çeker. Dişi bedeni farklı bir şekilde tasavvur ederek *Bağdat Kafe*, kadınları kendi vücut-

74) Silverman’a göre, teşhircilik tedirgin eder, “çünkü her öznenin ve nesnenin doğasında var olan ikiliği ifşa etme tehlikesini barındırır” (1992: 152). Bu savın benimkiyle çatıştığını düşünmüyorum, ancak kitabımda aynı sorunsalın farklı taraflarını daha çok ele aldım.

75) Kuşkusuz şişmanlık önemli bir feminist mesele haline geldi (Orbach, 1978), tıpkı günümüz kadınında anoreksi ve blumianın çok sık baş göstermesi gibi (Orbach, 1986; Bordo, 1993).

larından mahrum eden geleneksel temsil anlayışlarını kırar. 'Vücut güzelliği' egemen temsil sistemleri içerisinde kadın cinselliği için görüntüsel gösterge görevi üstlenirken, normların dışındaki kadın bedeni bir gösteren olmaktan çıkarak, dikkati üzerine yalnızca beden olarak çeker. Bu şekilde, Jasmin'in bedenselliği ön plana çıkarılır.

Kadın bedeninin gerçek cismi, aslında geleneksel kültürel temsiller içinde istisnaidir. 'Kadın'a dair kültürel temsil repertuarını yapısöküme uğratabilmek için, imgenin toplumsal ve tarihsel vaziyetinin üzerinde durmak şarttır. Seyirlik malzeme olarak kadının kültürümüzde hiç durmaksızın yeniden üretiliyor oluşu, toplumsal ve tarihsel kadınları kendi bedenlerinden mahrum eder; öte yandan, tam da bu temsil sistemi paradoksal biçimde kadınların bedenlerini, salt bedenlerini 'Kadın' olarak istimlak eder. Kadın bedeninin imge düzeyindeki karşı konulamaz varlığının gösterdiği tek şey, sembolik düzendeki yokluğudur. 'Kadın' için boş bir alan elde etmek üzere kadın bedeni imgesi, dişil özneyi özneleştirilecek ya da somut hale getirebilecek her türlü özellikten soyutlanmalıdır. Dolayısıyla, seyirlik malzeme olarak kadının kültürel temsili daima yaş, sınıf, uyruk ve ırk göstergelerinin üzerini örtmeye çalışacaktır. Bunun sonucunda da karşımıza, büyük ölçüde kabul gören beyaz güzel kadın stereotipi çıkar. Bazı açılardan bakıldığında, 'vücut güzelliği' Irigaray'cı anlayışa göre cinsel farklılıklardan dahi soyutlanmıştır: Erkekçil kültürde kadın bedeni cinsel kimliği değil, yalnızca kadınsılık olarak eril özne karşısında üstlendiği ayırt edici görevi temsil eder. Başka bir deyişle, Batı'daki güzel kadın klişesinin dişil öznellik hiçbir ilgisi yoktur, sadece beyaz kadınsılığa dair eril tasavvuru ve temsilleri ifade eder.

Bağdat Kafe, şişman bir kadın bedenini aksettirerek bu kalıplaşmış 'Kadın' temsiline karşı gelmiştir. Jasmin ile, film aslında kadınlara bedenlerini geri verir. Jasmin'in bedeni, etten kemikten bir hal alır. Somut bir hale getirilişi, ona öznellik kazandırmıştır ve bunun ardından Jasmin, toplumsal bir cinsiyete (kadın), uyruğa (Alman), yaşa (kırklarında), etnisiteye (beyaz) ve ait olduğu sınıfa (alt orta sınıf) sahip olarak konumlandırılır. Jasmin'in şişman kadın vücudu, bütün o aşırılığıyla birlikte - Hollywood film geleneğinin tersine- artık sınırları zorlayacak biçimde değil, "arzuyla dolu aşırılığın... alanı" (Russo, 1994: 67) olarak temsil edilmiştir. Jasmin'in vücudu erotik güzelliğini alışıldık 'vücut güzelliği'nin aşırılığı sayesinde, tam da

kendi vücudunun aşırılığıyla kazanır: Yani, obez oluşuyla.⁷⁶ Çağdaş sinemada 'çirkin' sayılan bir imgenin, *Bağdat Kafe* filminde kadın bedenine dair geleneksel temsillerin ötesinde belirli bir erotizm yaratmasının sebebi budur; erotik imge, de Lauretis'in na-estetik (*de-aesthetic*) olarak adlandırdığı hale gelir (1987: 146).

Dolayısıyla, imgesel aşırılık tam da temsil ettiği şeyi altüst etmektedir; burada söz konusu olan da çıplak kadındır. Dişil bedeninin na-estetik hale getirilmesi, tıpkı eril nazarın ve kadının erotik bir seyir malzemesi olarak algılanışının yapısöküme uğratılması gibi feminist sinemanın başlıca meselelerinden biri haline gelmiştir, ancak çoğunlukla görsel hazzın ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanır. *Bağdat Kafe*'nin yaptığı sadece yapısöküme uğratarak yok etmek değildir, hafif mizahi bir dokunuş ve cesurca kullandığı aşırılık sayesinde imgeyi altüst ederek, haz ve arzuya yeniden bir alan açar. Bu şekilde Irigaray'cı mimesisi de gerçekleştirmiş olur: 'Seyirlik malzeme olarak kadın' tuzağı kurarak kadınsılığa dair bir miti harcar. Ancak mimetik tekrarda bir 'allem edip kalem etme' durumu vardır; yaratılan bütün fark da aşırılıktadır.

GOTİK İMGE

Bağdat Kafe'nin başlangıcındaki şiddetli uyumsuzluk daha sonra yerini uyuma bırakır. Bu durum, sonlara doğru iyice sakin ve yumuşak bir hal alan bir sinemasal formla ifade edilmiştir. İmgesel aşırılık yalnızca renklendirme, ışıklandırma ve mizansende korunmuştur. 'Haddinden fazla uyum' olduğunu düşünen tek kişi, muhtemelen daimi misafirlerden biriyken topluluğu bırakıp temelli motelden ayrılan Debbie değildir; seyirciler arasında da bu sınırsız dostluk ve mutluluk manzarasını katlanılmaz bulanlar çıkacaktır. Bununla beraber, *Bağdat Kafe*'nin sonunda hoş bir sürpriz vardır. Jasmin Almanya'dan döner. Brenda'yla ikisi birbirlerine kavuştukları için mutluluktan havalara uçmaktadırlar.

Poz verme sahneleri kadınların bedenlerinin geleneksel estetik değerler çerçevesinde kullanılmasına dair bir söz söyleyip bu durumu dönüştürürken, final sahnesi de Hollywood filmlerinin roman-

76) Kadın güzelliği üzerine yaratılan modern kült, animasyon filmi *Body Beautiful*'da (Joanna Quinn, Britanya, 1990) çok keyifli bir şekilde karikatürize edilmiştir. Filmde obez ev kadını Beryl, fitness yarışmasını kazanır. (Bir sonraki bölümde Beryl'in başrolde olduğu Quinn'in önceki çizgi filmi *Girls Night Out*'tan kısaca bahsedeceğim.)

tik mutlu sonlarına dair ironik bir yorumdur. Seyircinin beklentilerine göre ilerleyen film, adım adım Jasmin'in Rudi'nin bütün sorularına çekinerek 'evet' dediği bir sahne inşa eder. Rudi'nin son sorusu olan evlilik teklifine kadar Jasmin, aynı şekilde cevap vermeyi sürdürmekte midir; seyirci ondan son bir 'evet' beklerken, Jasmin bir an durur ve küçük bir tebessümle, "Bu konuyu Brenda'yla konuşmam lazım," diye cevap verir. İnce bir mizahla film, kadınlar arası dostluğu sonuna kadar heteroseksüel romanstan üstün tutar.⁷⁷

Bağdat Kafe'de Jasmin'in sihri motel sakinlerinin hayatını tam bir uyum yaratacak şekilde değiştirirken, *Sweetie*'de (Jane Campion, 1989) ana karakter Kay'in sihirli düşünceleri aile hayatında meydana gelecek tehlikeyi ve felaketi önlemeye yetmez. Bu özellik dışında oldukça farklı olan iki filmi birbirine bağlayan, görsel üslûptaki aşırılıktır. *Sweetie*'deki imgelem, hayli suni olan yapısı açısından aşırıdır. Filmdeki hiçbir şey normal ya da öngörülebilir gelmez. Sürekli olarak geniş açı, derin odak ve özel bir ışıklandırma kullanılıyor olması, film boyunca bütün görüntülerin tuhaf bir hale bürünmelerine yol açar. Bu efekt yine ince bir *Verfremdung*'dur: Evlerin, bahçelerin ve sokakların gündelik dünyası hiç tanıdık değildir; hatta neredeyse kapladıkları alan içerisinde tuhaf durumlara düşen insanların aleyhine işler. Görüntülerin tuhaflığının az da olsa mizahi bir etkisi olmasına rağmen, (daha ziyade kara) mizahın etkisi açıkça bir *Unheimlichkeit*, tekinsizlik hissiyle kırılır. Gerçekten de *Sweetie*'deki bunalım aile içinde ve evdedir (*Heim*). *Sweetie* bir aile hikâyesi anlatmaktadır: Hikâye, Avustralya'daki bir şehrin banliyösünde erkek arkadaşı Louis'le birlikte yaşayan Kay'in etrafında döner. Bir gün Kay'in Sweetie lakaplı başına buyruk kız kardeşi Dawn, yanında menajeri olduğunu iddia eden uyuşturucu bağımlısı sevgilisiyle birlikte çıkagelince, cennetten bir parça üzerinde sürdürdükleri hayatları bozulur. Ardından bir süreliğine karısı tarafından terk edilince babaları da onlara katılır. Avustralya'nın iç kısımlarındaki vahşi topraklara yapılan bir yolculuk anne babanın yeniden bir araya gelmesini sağlar, ancak evde kalan Sweetie'nin uyumsuz tavırları onun ölümüne yol açacaktır.

Film bize karmaşık bir yanılsamalar ağı ve tuhaf tutkuların pençesindeki Kay'in ve ailesinin duygusal hayatıyla ilişkilerini gösterir.

77) Jasmin ile Brenda arasındaki muhtemel lezbiyen aşk ilişkisi bir imadan öteye geçmemektedir. Bir sonraki filminde (1991) Percy Adlon, Alman kütüphane görevlisi Roswitha ile k.d. Lang'in canlandırdığı Eskimo Kotz arasındaki lezbiyen aşkı anlatır.

Kullanılan acayip üslup, karakterlerin mantıksız davranışlarıyla uyumludur; psikolojik gerçekçiliğin çok uzağında tutulan fiziksel bir gerçeklik yaratır. *Sweetie*'nin sinemasal formu, kamerayı tam ortaya yerleştiren ve geçişlerin kusursuz biçimde belirsiz hale getirildiği montaj tekniğini kullanan Hollywood sinemasal geleneğinden ayrılarak, karakterlerin ruh hallerini yakalamakta mükemmel bir başarı gösterir. Filmde sürekli olarak kullanılan genel çekim ve geniş açı, alışılmadık çerçevelemeler, tuhaf mizansenler ve öngörülemeyen kamera hareketleri, görüntülere bir nitelik kazandırır ve bütün o yapaylığı içinde imgesel aşırılık olarak tasvir edilebilmesini sağlar. Bu imgeler, düzensiz biçimde ilerleyen parçalı bir anlatı inşa ederler. Burada yine imgesel aşırılığın tam da inşa ettiği anlatıyı altüst ettiğini görürüz. Kendine has üslûbuyla *Sweetie*, görselin altüst etme potansiyelini ortaya koymaktadır.

Sweetie'de sinemasal üslûbun tekinsiz etkileri öyle güçlüdür ki, sık sık grotesk bir duruma gelirler. Anna Johnson (1991), *Sweetie*'deki bu özel imgesel niteliği gotik olarak tanımlar. Johnson, *Campion*'ın gotik üslûbunun 1970'ler ve 1980'lerdeki eleştiri ve kışı aşarak, son zamanlarda kullanılan, anlaşılması daha güç tehlike ve sapıklık temsillerine yöneldiğini ve banliyöyü temsil eden Avustralya sanat geleneğinin bir parçasını oluşturduğunu ileri sürer. *Sweetie* hiçbir şekilde Amerikan filmlerinde gördüğümüz uğursuz banliyölerdeki dehşete yaklaşmaz (örneğin, sıklıkla aralarında karşılaştırma yapılan David Lynch'in *Blue Velvet*'ı [Mavi Kadife] gibi; Johnson, 1991: 134-135). Bunun yerine, boğucu ev hayatına yoğunlaşır: "Campion'ın sinematografisindeki klostrofobi, kaçılması mümkün olmayan bir atmosfer yaratır" (136). 18. yüzyıl Gotik'inin sansasyonel fırtına, kayalık ve harabe imgelerinden uzaklaşarak ev içindeki sıkışık mekâna yoğunlaşılması Kay'ın anlatısal perspektifiyle ilişkili gibidir. Aile öyküsünü kadın perspektifinden anlatabilmek için film, ev hayatının tehditkâr ve baskıcı yönlerini öne çıkarır. Ayrıca, ele aldığı aile ilişkisi Batı söyleminde kurgusal ya da psikanalitik açıdan pek ilgi görmeyen kız kardeşler arası ilişkidir.⁷⁸

78) Kız kardeşler arasındaki ilişkinin kadın filmlerinde popüler bir konu olması muhtemelen tesadüf eseri değildir. Örneğin, Margarethe von Trotta'nın *Sisters or the Balance of Happiness* (1979) ve *Marianne and Julianne* (Alman Kız Kardeşler, 1981) adlı filmleri ve daha yenilerden Nancy Meckler'in *Sister My Sister* (1995) ile Diane Kurys'in *Six Days, Six Nights* (1995) filmleri.

Film, 18. yüzyıl edebiyatında geleneksel olarak kadın türü sayılan Gotik'in feminist bakış açısıyla yeniden düzenlenmiş hali olarak görülebilir. Tania Modleski, Gotik'in kadın yazarlara, hatta 'kabul görmüş feministler'e bile cazip geldiğini ileri sürer, çünkü: "Gotik, dişil bilinçdışının en dipteki katmanlarına kadar inerek kadınların derin psişik çelişkileriyle, özellikle de hayatlarında önemli bir yere sahip insanlara -annelerine, babalarına, sevgililerine- karşı besledikleri inişli çıkışlı duygularıyla başa çıkmalarını sağlar" (Modleski, 1984: 83). *Sweetie*, bunun yerine kız kardeşler arasındaki ilişkiye yoğunlaşarak Gotik türü yeniden yazar. Ödipal ilişki ve aşk ilişkilerinin ürkütücü tarafları kız kardeşin kişiliği üzerinden ele alınmıştır. *Campion*, psikolojik dramdan kaçınmaya özen göstermiştir. İmgesel aşırılığı, kapalılığın ve gerçekçi anlatının önünde tutarak hayal gücü ve gerçeklik ile normal ve anormal arasındaki farklılıkların havada kaldığı psişik bir alan yaratır. Bu cinnet ortamı içerisinde *Sweetie* bize çekirdek ailenin *Unheimlichkeit*'ini gösterir. Ödipal anlatı, anlatan kadının dilinde gotik bir ses ve öfke öyküsüne dönüşür.

Film, Kay'ın hayata karşı animist olmasa da sihirli bakış açısını, seyircisine hiç vakit kaybetmeden, biraz da sarsıcı bir şekilde gösterir: Kay (o sırada tam başka bir kızla birlikte olmaya başlayan) Louis'i azimle baştan çıkarır, çünkü bir falcının kehanette bulunduğu gibi alnında bir iz, daha doğrusu soru işareti olduğunu fark eder. On üç ay boyunca, Kay'ın dışsesle söylediği gibi 'ruhani düzlemin zirvesine yakın bir yerde' birlikte mutlu mesut yaşarlar. Bir gün Louis, betonla kaplı inanılmaz çirkinlikteki arka bahçelerine, aşklarının sembolü olarak bir ağaç diker. Aynı günün gecesi, ağaçlardan ölesiyeye korkan Kay, minik ağacı kökünden söküp atar.

Ağaç, filmde en çok beliren gotik imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Kay'ın ağaçlara duyduğu hastalıklı korku, daha filmin başındaki açılış imgesinde belli edilir. O sırada yatağına uzanmış yatan Kay'ın dışsesini duyarız:

Babam dalların arasına bir saray yapmıştı, prenses oydu, ağaç onundu. Ya bir ağacın arkasından beni izleyen biri varsa, başıma bir kötülük gelsin istiyorsa diye korkuyorum. Geceleyin karanlıktan ürküyorum. Eskiden o ağacın köklerinin sürünerek evin altına, tam benim yatağımın altına kadar geleceğini zannederdim. Ağaçların gizli güçleri vardır.

Kay, ağaçların yeraltındaki köklerinin sessizce uzayıp yılan gibi sürüneceğini düşünür; görünüşe bakılırsa, gizli güçleri de kötüdür. Monolog, Kay'ın 'o' ve ağaçların tekinsizliği arasında kurduğu yakın ilişkiyi ele verir. Sözü geçen 'o', daha sonra anlayacağımız üzere Sweetie'dir. Sonraki çekimde Kay'i banliyö sokaklarında korku içinde yürürken görürüz, kamera her an ağaçların kökleri asfaltı parçalayıp çıkacakmışçasına yola odaklanmıştır. Kay, etrafını saran yeşillikler nedeniyle tuhaf bir şekilde olduğundan çok daha büyük görünen falcının evinin önünde durur. Filmin ilerleyen dakikalarında, geceleyin ağaç dallarının Kay'ın yatak odasına ve arabasının içine düşürdüğü korkunç gölgelerle bu gotik ağaç imgelemi tekrarlanır.

Kay, bitkilerin tekinsiz etkilerini açığa çıkaran kâbusvari bir görüntünün ardından, Louis'in küçük bitkisinin bir kehaneti gerçekleştirecek hayatını mahvedeceği korkusuyla ağacı köklerinden sökme ihtiyacı hisseder. Zihninin yapısını temsil eden rüya, filmin söylemsel düzleminde Kay'ın öznelliğinin önemini güçlendiren bir modalize gözleştirmedir. Siyah-beyaz çekilen kısa hayal, simsiyah bir imgeyle başlar ve yine aynı şekilde biter. Mikroskobik bir imge, büyümekte olan küçük tohumları, sürgün verdikçe yeryüzünün katmanlarını parçalarken gösterir. Bu imgelere tehditkâr bir rüzgâr uğultusu ve çatırdama sesleri eşlik etmektedir. Louis'in minik ağacını eller diker. Mikroskobik büyüklükte ve hızlandırılmış imgeler, filizleri çabucak sürgün verirken gösterir. Körpe tomurcukları yukarıdan gösteren çekim, tomurcuklar birer birer açtıkça neredeyse müstehcen bir hale dönüşür. El sıkışan iki adamı yakın plandan gösteren çekim, arkalarındaki iki kadının zar zor fark edilmesine neden olur. Bir sonraki çekimde iki adamın kafasında şapka vardır ve aralarında tuttukları sopayla, aşağıdan yakın plan görünmektedirler; imge neredeyse tamamen gökyüzünü gösterecek şekilde ayarlanmıştır. Son çekimde kamera, artık gözümüze mezarıcı gibi gelen iki adamla çerçevenin sağ tarafına konumlanır ve adamlar orada, ellerinde kürekler ve aralarında Louis'in minik bitkisiyle dikilirler. Görüntünün geri kalanı beyaz ve boştur. İki adam da suratlarında bön bir sırıtişla bize bakmaktadırlar. Birkaç saniyelik karanlığın ardından son derece yakından yapılan bir çekimde Kay'ın yüzünü görürüz. Gecenin karanlığında, kuvvetli bir ışık yüzünde gümüşü bir aydınlık oluşturmuştur. İmge yeniden renklidir, ancak

tehditkâr sesler daha da güçlenerek devam etmektedir. Kay, derin derin nefes alarak bitkinin yanına doğru yürür ve bir solukta çekip çıkarır. O an bütün sesler kesilir.

Sweetie, gerçek bir gotik imgelem içinde, kontrol altına alınamaz bitki hayatıyla banliyöde hayatın steril boğuculuğunu karşı karşıya getirerek organik büyümeyi temsil eder. Kay'ın rüya ya da fantezi-siyse üretkenlikten ve kendi cinselliğinden korkuşunu temsil eder. Bu fantezi, aynı zamanda, Kay'ın kabullenmek istemediği hayat-ölüm döngüsü ya da sürekliliğini gösterir. Kay'ın ağaçlara atfettiği kökünden koparma etkisi, Freud'un ihtiyatlı bir şekilde yaptığı tekinsiz tanımını hatırlatır: Tekinsiz, "gizli saklı kalması gereken, ama gün ışığına çıkan" bir şeydir (SE, XVII: 225). Köklerin 'gizli güç'lerini güpegündüz açığa çıkarmalarını engelleme çabası içinde, Kay bitkiyi tamamen öldürür. Sihirli düşünceleriyle kendi bilinçdışının gizli güçlerinin ortaya çıkmasına mani olmaya çalıştığını söylersek çok da ileri gitmiş olmayız. Ne var ki, bilinçdışını hep olduğu gibi 'dipte' tutabilmek için, hayatın gidişatını durdurur. Bunun sonucunda, tıpkı gördüğü fantezide ağaç dikmekle ölü gömmeyi özdeşleştirşinden de anlaşıldığı üzere, büyümek imkânsız hale gelir.

Yukarıdaki durum göz önünde bulundurulduğunda, Kay ile Louis arasındaki ilişkinin yavaş yavaş yıpranma alametleri göstermeye başlaması pek de şaşırtıcı gelmez. Artık birlikte mutlu değillerdir, cinsel hayatları biter ve ayrı yataklarda uyumaya başlarlar. Aralarındaki uyumsuzluk, sinemasal imge yoluyla temsil edilir. Örneğin, Kay ve Louis'in sevişmek üzere bir araya gelmeyi kararlaştırdıkları (ama muvaffak olamadıkları) sahne şu şekildedir: Kamera koridora yerleştirilmiştir ve açık duran yatak odası kapısından içeriye verevlemesine çekmektedir. Görüntünün dörtte üçü siyahtır (görüşümüz duvarlar ve kapıyla kısıtlanmıştır), çiftin giysilerini çıkarışlarını ve yatağın üzerine yan yana çıplak uzanışlarını tuhaf bir açıdan ve göreceli bir mesafeden görebiliriz. Sonraki çekimde, kamera kapı girişine yerleştirilmiştir ve ışık efektlerinin de katkısıyla görüntünün büyük kısmını karanlıkta bırakacak şekilde hâlâ kapının arkasından çekim yapmaktadır. Aralarında hiçbir şey geçmemiştir. Kay yatakta oturur ve kardeşiyle sevişiyormuş gibi bir duygu hissettiğini söyler. Yeniden giysilerini giyerler. Yabancılaştırıcı mesafe, kasvetli karanlık, soğuk ışıklandırma ve huzursuzluk verici kamera açısı, bu 'seks sahnesi'ni hayli iç sıkıcı, hatta tekinsiz bir eyleme dönüştürmüştür.

Bir Elmanın İki Yarısı

Kay'ın, kardeşi Sweetie'ye duyduğu korkunun ağaçlara nasıl aktarıldığı yine bir başka kısa fanteziyle gösterilmiştir. Kay (meditasyona düşkün olan Louis'in etkisiyle) meditasyon dersi almayı dener, ancak bunun onu rahatlatacağına bir türlü ikna olmaz. 'Hiçbir şekilde rahatlama hissetmeyeceği' gerçeğini eğitmenin yüzüne vurduktan sonra, nihayet gözlerini kapadığında kısa bir fantezi görür. İlk görüntü, eğitmeni negatif renklendirilme içinde gösterir, sonraki beş çekimdeyse tabakta yiyecekler vardır. Eğitmen yavaş yavaş nasıl rahatlanacağını anlatırken, sesi giderek daha az duyulur hale gelir ve etrafı çocuk bağışmaları ve sesleri kaplamaya başlar. Louis'in alnı ve soru işareti görüntüleri, yerlerini karanlıktaki ağaç dallarına bırakırlar. Bir kızın çiçek desenli halı üzerinde yaptığı ayak dansının ardından çok hızlı biçimde peş peşe titrek görüntüler izleriz: Odada açılan bir kapı, bir kanalda dans eden ayaklar, kızın ayakları ve dans ederken duvara yansıyan yamuk yumuk gölgesi. Görüntüler kısa kırsadır, kamera zemine konumlandırıldığından son derece dar bir açıdan çekilmişlerdir. Işık, etrafta tedirgin edici gölgelerin oluşmasına yol açar. Nihayet kamera yerden ayrılarak çabucak bir ağacın dibine gider ve görüntü tamamen kararana dek köklerin arasında kalan kara oyuklara züm yapar. Kay bu sırada gözlerini açar ve bir süre yakın plandan onun gözlerinin içine bakarız.

Kay bitkilerin yaşamasını -ve bununla beraber kendi cinselliğini- engellemekte başarılı olabilir, ancak kardeşinin bilincinde ortaya çıkmasını önleyemez: Fantezisinde dans eden küçük kız odur. O gece Kay, bastırılmışın geri dönüşüne tanık olur: Kardeşi Dawn, nam-ı diğer Sweetie, eve dalar. Sweetie ve erkek arkadaşı, Kay'ın burjuva hayatının itinayla korunan düzenini kökünden sarsacaklardır. Kay, Sweetie'yi evinden bir türlü çıkaramaz. Tepkilerinden, aynı durumu daha önce defalarca yaşadıklarını anlarız, bu yüzden Kay ümitsizliğe kapılmış haldedir. Üstelik, Sweetie'yi 'şeytan' bildiğinden ve yapacağı kötülüklerden korktuğundan bu duygusu çok yoğunudur. Hem bu inanışının yol açtığı çaresizlik hem de Sweetie'nin gizliden gizliye zarar verme niyeti güttüğünden korkması, Freud'un tekinsizi açıklarken tartıştığı iki özelliği de barındırır. Freud'a göre, tekrar fenomeni "tahayyül düzeyinde deneyimlenmiş olan çaresizlik hissini hatırlatmaktadır" (SE, XVII: 237). Kötülük-

ten çok korkmayı hasedin yansıtılması olarak açıklar: “Bu yüzden korkulan, gizliden gizliye zarar verme niyetinin güdülmesidir” (240). Kay, Sweetie’nin ona haset ettiğini ve kıskançlıktan kendine zarar vereceğini düşünmektedir.

Tekinsiz duygular yaşayan yalnızca Kay değildir, seyirci de aynı durumdadır. Evin içindeki kamera çekimlerinde olduğu gibi, kamera insanlardan oldukça uzağa yerleştirilerek görüşümüzü duvarlar ve kapılarla kısıtlamakta, görüntünün büyük kısmını karanlıkta bırakmaktadır. Çerçevenin görünür olan bölümüyse, bu karanlıkla tezat oluşturacak şekilde ışıklandırılmıştır. Çoğunlukla yere yakın açılara konumlandırılarak metrelerce halı, duvar kâğıdı ya da tavanın üzerinden vücut parçalarına veya nesnelere odaklanan alışılmadık kamera perspektifi sayesinde, bulundukları çevreye uyum gösteremeyen insan imgeleri yaratılmış olur. İnsanın kendini güvende hissetmesi gereken ev, hiç bildiğimiz evlere benzemez, üstelik tuhaf, hatta düşmancadır. Sweetie’nin tekinsiz imgelem üreten sinemasal temsil biçimi, “Gotik eserler, bizi ürkütücü derecede tanıdık olanla birlikte sunabilirler, bunun sebebi tam da tanıdık olanı tuhaf hale getirmeleridir” (Modleski, 1984: 20) tanımından pek de uzak değildir.

Campion’ın görsel üslubu, kitapta daha önce yer verdiğim klostrofobik atmosferin yaratılmasını sağlar. Seyirci, huzursuz bir izleme konumundan bu iç bunalıcı iç mekânlara girer. Burada iç mekânı, ev hayatına olduğu kadar fantastik alemlere de yorabiliriz; Johnson’ın belirttiği gibi: “Rüya alemi, ev alemi ve zihin alemi bir olurlar” (1991: 138). İç ve dışın tamamen birleşmesi, Sweetie’nin “insanların içine işleyen” psişik bir alem yaratan istisnai üslubunun önemli bir yönüdür (Jane Campion’dan alıntı, Johnson 1991: 138). Filmdeki imge retoriği genel bir tekinsizlik etkisi yaratmaya yaramaktadır.

Kay’e göre Sweetie, ağaçların gizli güçleri gibi korkulması gereken bir şeytan ve kara bir iblistir. Kay’ın paranoyasının olduğu kadar tekinsizliğin de belirleyicisi ve ateşleyicisi Sweetie’dir. Bu durum, Freud’un “eş’ (*double*) fenomeni” tanımında da görülebilir (234). Sweetie, Kay’in benliğinin hem eşi hem de bölücüsü görevi üstlenir; Kay’in arzularının bastırılmış ve olduğundan farklı hale girmiş taraflarının temsilcisidir. Her şeyiyle tam zıddı olan şişman ve yaramaz Sweetie, aslında Kay’in hem arzuladığı hem de bastırdığı her şeyin vücuda gelmiş halidir.

Freud söz konusu eş tezini, ilksel narsisizme dair geriye dönük, ben ve öteki arasındaki ayrımın ortaya çıkmaya başladığı fantezinin bir yüzü olarak öne sürer. Burada eş, henüz oluşumunu tamamlamamış ego için bir çeşit koruma görevi üstlenir. Bu ilk zihinsel materyali bastırırken, eş daha yumuşak biçimlere girer, ego istenmeyen ya da korkulan her şeyi dışarıya yansıttığında eleştirel süper-ego ya da dehşet verici bir şey şeklini alır. Eş figürü özne için tekinsizdir, çünkü bu bastırılmış ve yansıtılmış bir materyaldir. Freud özellikle tekinsiz bir etki yaratan bastırma sürecinin üzerinde durur: "... tekinsizlik gerçekliğin içinde olduğundan yeni ya da yabancı hiçbir şey yoktur, bunun yerine tanıdık ve zihnimizde eskiden yer etmiş olan ve yalnızca bastırma yoluyla yabancılaştırılan şeyler vardır" (SE, XVII: 240). Sweetie, Kay için tanıdıktır, hatta tanıdık olmanın ötesinde ailesinden biridir. Fantezilerine yansıyanlardan anladığımız kadarıyla, Sweetie'nin hayatı üzerindeki rahatsız edici etkilerini ağaçlara aktararak bastırmaya çalışmıştır. Bu şekilde yabancılaşınca, Sweetie'nin Kay'in eşi olarak tekinsiz bir figüre dönüşmesi mümkün olur. Sweetie'nin ortaya çıkışı, bastırılmışın şiddetli biçimde geri dönüşü anlamındadır ve bu olay Kay'in hayatını derinden etkileyerek korku ve dehşet duymasına yol açar. Sweetie, dans eden küçük bir prenesten 'dehşet verici bir şey'e dönüşmüştür. İki kız kardeş karşılıklı olarak birbirlerini hem çeken hem de iten bir hal içindedirler; burada, filmin tekinsiz görsel üslubuna başarıyla eklemlenmiş aykırı bir ilişki söz konusudur.

Modleski, kadınlarca yazılan gotik eserlerde karakterlerin eşleşmesinin tekrar eden bir tema olduğunu belirtmiştir. Gotik eserlerde gerçek anneler 'bariz bir şekilde yok' iken, çoğu zaman kadın kahramanın eşi işlevi gören anne yedekleri eksik olmaz (68). Genellikle kahraman bu öteki kadını takıntı haline getirir ve bu kişi onun kendi annesi için beslediği belirsiz duyguların alıcısı haline gelir. 'Anne' sözcüğünü 'kız kardeş'le değiştirdiğimizde, gotik eserlerdeki kadın kahramanların eşleri için besledikleri hisleri anlatan bu tanım, Kay'in kız kardeşi Sweetie'ye verdiği tepkiyle hayli örtüşür: "Kahraman bunalıtı içindedir, aynı zamanda geçmişten kurtulmayı başaramadığı için çaresizdir ve dehşete düşmüştür" (70). Kay her ne pahasına olursa olsun eşinin kendi benliğiyle birlikte çökmesini engellemeye çalışır. Sweetie'nin ne şekilde Kay'in eşi işlevi gördüğüne daha yakından bakacak olursak, sürekli olarak ikisi ara-

sındaki sınırları ihlal ettiğini görürüz. Kay'ın evine yerleşen Sweetie, ona ait eşyaları ve giysileri kullanarak (çoğu zaman da zarar vererek), komşunun çocuğuyla arkadaş olarak ve hepsinden de önemlisi Kay ile Louis'in arasındaki ilişkiye müdahale ederek Kay'ın hayatını ele geçirir. Sweetie'nin doymak bilmez ilgi ihtiyacı, onu hırs ve şehvetin vücuda gelmiş hali yapar. Renkli cinsel hayatı, Kay ve Louis'in arasındaki cinsellikten yoksun ilişkiyle tam bir tezat oluşturmaktadır. Sweetie ve erkek arkadaşının sevişirken çıkardıkları sesleri duyduklarında Louise tahrik olur. Sweetie'nin plajda Kay'ın erkek arkadaşı Louise'in bütün vücudunu yaladığı günün gecesinde, Louise, Kay'ın ayaklarını yalamak ister, ancak Kay dehşete kapılır ve kızarak onu tersler.

Tekrar etme korkusunun ardından Freud, tekinsizlik hissinin kaynağı olarak iğdiş edilme korkusunu gösterir. Modleski, iğdiş edilme tehdidinin “daha derin bir korkunun parçası – hiçbir zaman özerklik hissedemeyecek ve anneden kopamayacak olmanın verdiği bir korku” (71) olarak anlaşılabileceği fikrini ortaya atar. Ardından, tekinsizliğin iki ana kaynağı (tekrar ve iğdiş edilme korkusu) arasındaki “beklenmedik” ilişkinin, “annenin içinde kaybolmaya dair daha ilksel bir korkunun iki yönü olduğu”nu ileri sürmektedir (71). Başka bir deyişle, gotik eserlerdeki tekinsizlik deneyiminin “başlıca kaynağı, ayrılma anksiyetelerindedir” ve eş figürü de bunu ifade etmenin başlıca yollarından biridir. Nancy Chodorow'un, kız çocuklarının kendilerini annelerinden ayıran ego sınırları geliştirmekte erkek çocuklara göre daha fazla zorlandıklarını ileri süren psikanalitik savına dayanarak Modleski, ikna edici bir yolla kadınların “tekinsizlik hissinin erkeklerden bilfiil daha güçlü olabileceği”ni (71) tartışmıştır. Sweetie, ayrılmakta zorlandığı ve hem sevgi hem de kıskançlık şeklinde karmaşık duygular beslediği Kay'e karşı büyük ölçüde eş işlevi görmektedir. Kız kardeş, anne baba şefkati söz konusu olduğunda çok daha yakın bir rakip olduğundan, anneden bile daha büyük bir haset odağı olabilir.

Bu kısımda, özellikle Modleski'nin gotik edebiyatta eş olgusuna dair okumasına yer verdim, çünkü dişi figüre karşı beğeni ve tiksinti duyma durumu, tekinsizlikle yakından ilişkili bir başka psişik konfigürasyonda bulunabilir; o da kesinlikle Sweetie'nin temsil etmekte olduğu dışkıdır (*abject*).

Dışkılanma İmgesi

Kay için her şey tamamen kontrolden çıkmıştır. Kardeşinden kurtulmayı başaramaz; bastırılmışın geri dönüşü, ona genellikle yardımı dokunan sihirli düşünme yoluyla (Freud'a göre animizm, sihir ve düşüncelerin kudreti, tekinsizlik deneyimine katkıda bulunan faktörlerdendir; SE, XVII: 243) kolayca savuşturulamayacak kadar güçlüdür. İlk başta Sweetie'nin kardeşi olduğunu reddetmesinin de duruma pek faydası dokunmaz. Kay'ın içinde bulunduğu korku, çaresizlik ve güvensizlik duyguları, şiddetli tepkiler vermesine yol açar. Sweetie'nin eşi olarak hayatını ve kendi benliğini ele geçirmesini engellemek için onu tamamen öteki haline getirmesi gerekmektedir. İlk başta bir korku kaynağı olan Sweetie, çok geçmeden bir iğrençlik abidesine dönüşür. Sweetie böylece ete kemiğe büründüğünden, bastırma artık işe yaramaz; Kay faal olarak onu reddetmek ve kendinden uzaklaştırmak durumundadır. Sweetie, bütün kötülüklerin sorumlusu olarak gösterilmese de, tanıdık olmaktan çıkarılmıştır ve tamamen olumsuz ötekine dönüşür: Karşımıza dışkı (*abject*) olarak çıkar.

Sweetie, *Bağdat Kafe* filminde şişman vücuduyla cinsel arzu uyandıran ve güzel olarak görülmeye başlanan Jasmin'e taban tabana zıt bir örnek teşkil eder: Sweetie'nin şişman vücudu, filmin sonuna dek grotesk bir imgesel aşırılık olma özelliğini korur. Dişi grotesklere dair makalesinde Russo, dişi bedenin grotesk biçimde temsil edilmesinin "dişi güzelliğe dair idealizasyonları bozmak ya da arzunun mekanizmalarını yeniden düzenlemek amacıyla müspet bir şekilde" kullanılıp kullanılamayacağı sorusunu ortaya atmıştır (221). Dişi groteskin bu anlamda müspet bir temsil olarak kullanılışını kesinlikle *Bağdat Kafe*'nin çekici Jasmin karakterinde görebiliriz. Ne var ki, Sweetie, sınırları ihlal etme açısından daha karanlık ve belirsiz bir figürdür. Sweetie'deki dişi grotesk başka bir yöne işaret etmektedir: dışkılanma (*abjection*).

Julia Kristeva (1982) dışkıyı ne nesne olan, ne de bir nesnesi olan şeklinde açıklar. Dışkı, anlamın çöktüğü yerdir. Sınırları belirsiz olan, özne için bir dışkı haline gelebilir. Genellikle vücudun içi ve dışıyla ilişkili şeyler dış(kı)lanır: Vücudun içine alınabilenler (yiyecek); ya da vücuttan çıkarılabilenler (kusmuk, gaita); ter, kan, süt ya da cerahat gibi vücut sıvıları; ceset (hayat ile ölüm arasındaki sınır). Dışkı tiksinti uyandırır, çünkü benliğe dair sınırları bulandırır. Bertaraf etmek için kökten ötekileştirilmeli, hatta benlikten dışarı atılmalıdır.

Film, Sweetie'yi tam sınırdaki bir dışkı şeklinde; kirli ve şişman bedeninden çıkan vücut sıvılarıyla temsil eder: ter, tükürük, idrar, kan. Edepsiz davranışlarıyla utanç verici hallere bürünür, ailesinin önünde işeyip osurarak bütün nezaket sınırlarını yok eder.⁷⁹ Bazen Sweetie seyircinin gözünde insan olmaktan çıkar; örneğin, hayvan davranışları sergileyerek tıpkı köpek gibi havlayıp ısırıldığı ya da Kay'e nispet olsun diye porselen at biblolarını yediği sahnelerde. Filmin sonunda Sweetie, anne babasının evinin bahçesinde çamura bulanmış bir halde çıplak gezerek, kendini kültürün ötekisi, ya da kültürel öteki haline getirir. Bu da Aborjin ayinlerine yapılmış olması muhtemel bir göndermedir. Aborjinler Avustralya banliyölerinin zıddı olduklarından, bu da bir başka bastırılmış imgelem olarak karşımıza çıkar.

Ahlâksızlığı, uğursuzluğu ve kurnazlığıyla Sweetie, Kristeva'nın, "Kimliği, sistemi, düzeni rahatsız edendir. Sınırlara, pozisyonlara, kurallara itibar etmeyendir" (1982: 4) şeklinde yaptığı 'dışkı' tanımına neredeyse tam oturur. Tıpkı tekinsiz gibi, ancak daha şiddetli ve yabancı olan dışkı, ilksel bastırmaya ilişkin zihinsel imgelere kadar uzanan arkaik bir yapıdır. Bu, insanların kendilerini dışında tutmak zorunda oldukları tehditkâr hayvanlar bölgesi (Sweetie'nin kanın davranışlarıyla aştığı bir sınır) veya sembolik alana girmeye yetmediği zaman reddedilmek durumunda kalınan anne desteği olabilir.

Modleski'ye göre, eşin tekinsiz niteliği kadınların kendi ayrılık anksiyeteleri ve anneye karşı duydukları derin belirsizlikle başa çıkmalarına izin vermektedir. Tıpkı tekinsiz gibi, dışkı da anne figürüyle ilişkili psişik bir yapılanmadır. Dışkı bir kimlik ve benlik mücadelesini ortaya koyduğundan, Kristeva bunun kökünün nesne öncesi döneme, yani anne ve çocuk arasındaki sembiyoza kadar uzanan bastırılmış bir öge olarak anlaşılması gerektiğini ileri sürer. Bu durum doğrudan, "bir beden olmak için bir başka bedenden ayrıldığı hatırlanamayacak kadar eski bir şiddet"le (10) bağlantılıdır. Dolayısıyla, dışkı, ilksel bastırmanın sınırında bulunabilir: anne bedeninin bastırılması ve dışkılanması. Şu halde dışkılamanın psişik süreçleri, tiksindirmek, reddetmek ve ayrılmak; diğer bir deyişle, dış(kı)lamak. Dışkı, "zaten kaybedilmiş bir 'nesne' için tutulan yasın şiddeti"dir, bu nesne de anne bedendir (15). Kristeva'ya göre, özerklik mücadelesi yalnızca üçüncü bir kişinin, yani babanın 'sembolik ışığı' sayesinde başarıya ulaşabilir.

79) Korku filmlerindeki ucube dişillerin dışkı olarak açıklandığı bir bakış için bkz. *Cred* (1993).

Bir insanı dışkı vaziyetine getirense, yalnızca anneye duyulan enest arzu ya da acılı bir şekilde ondan ayrılmak değildir. Kristeva, bunun en başta paternal metaforun bir yetersizliğinden kaynaklandığını ileri sürer. Paternal işlev olmadığında veya zayıf ya da eksik kaldığında, dışkıyla ilgili -Kristeva'nın deyişiyle- 'bu tuhaf yapılanma' türer; bu, özne ile nesne arasında bir ilişki kuramayan kişinin içinde bulunduğu durumdur (40). Ödipal üçgen bir şekilde bozulduğunda, özne kendi yerini bulmaktan alıkonmuş olur, dürtüleri için de bir nesne bulamaz. Kristeva'ya göre, sembolik yasadan sapan herhangi bir ilişkinin yol açacağı tek şey vardır, o da psikozdur. Dolayısıyla, dışkı yapılanmaları gibi sembolik düzen içinde yer alan boşluklar pek güç sağlamazlar: Dışkılanmayla kuşatılan özne, "ne özne, ne nesne"dir (47), sadece "dışarıda 'güçsüz', içeride 'dayanılmaz' ... boş bir kale"dir (49).

Çoğu feminist eleştirmen, Kristeva'nın anneliğe ve maternal olana dair yazılarına çevirilerde (Moi, 1986; Suleiman, 1986) ya da kendi çalışmalarında (Stanton, 1986; Silverman, 1994), Kristeva'nın dışkılamaya dair makalesinde olduğu gibi (Creed, 1993; Russo, 1994) özel bir vurgu yaptılar. Ne var ki, Kristeva'nın dışkılanmanın kaynağı olarak ısrarla "babaların iflası"nı (172) göstermesini ben şahsen şaşırtıcı bulmuştum. Erkek yazarlar için belki maternal olan ayrıcalıklı bir dışkı metaforu olabilir, Kristeva 'bir tür narsisistik kriz' (14) olan dışkının, genellikle paternal işlevin yetersizliğinden kaynaklandığını sık sık vurgulamıştır. Kristeva'nın 'üçlü ilişkinin başarısızlığı' (44); 'paternal metaforun dengesizliği' (44); 'paternal işlevin olmayışı, ya da başarısızlığı' (49) veya 'Ödipal nirenginin çöküşü' (53) gibi tekrar tekrar karşımıza çıkan formülasyonları o kadar feci görünmeyebilir, ancak kendini ödipal örgüden tamamıyla kurtarmak isteyen feministler için epey ilgi çekicidir. Ne var ki, Kay'ın acılı iniş çıkışlarla dolu aile hayatı, babalığın başarısız olmasının özgürleştirici bir sonuç yarattığından ziyade, bütün aileyi ödipal fiksasyona mahkûm ettiği anlamını çıkarmamıza yol açar.

Kay ve Sweetie'nin ailesindeki paternal yasanın, tamamıyla yok olmasa da, zayıf ve dengesiz olduğuna şüphe yoktur. Baba, neredeyse çocuk gibi zavallı ve acınacak bir figür olarak karşımıza çıkar. Diğer herkes gibi o da, Sweetie'nin aşırılığı karşısında dehşete düşmüştür, ama yine de gösteri dünyasındaki başarısızlığını göz önünde bulundurmuyarak onu yetenekli prensesi olarak görmeye devam eder. Anne, "Sweetie konusunda tamamen saplantılı olduğu" için babayı

sürekli tenkit etmektedir ve Sweetie'yi azimle idealleştirmekten vazgeçmediği, dolayısıyla paternal yasayı uygulamayı reddettiği için onu terk eder. Kay annesinin eleştirel tutumunu paylaşıırken, bir yandan da babasının Sweetie'ye karşı tutumunu kıskanmaktadır. Bu ikirciklik en açık şekilde Sweetie'nin babalarını -tıpkı bir çocuk gibi- küvette özel bölgelerine dokunarak yıkayışını izlediği sahnede ortaya çıkar. Kay'ın acılı yüz ifadesi bir tiksinti ya da hasedin dışavurumu olarak anlaşılabilir, veya büyük ihtimalle ikisi birdendir. Başka her yerde olduğu gibi Sweetie burada da tabuları yıkar; bu hareket dışkı yapılanmasının en belirgin yönlerinden biridir. Seyreden Kay figürüyle film, sınırda enest ilişkiyle eşzamanlı olarak dışkılamayla birlikte gelen büyülenme ve tiksinti duygularını temsil eder.

Sweetie'nin ahlâk anlayışına ve sembolik yasaya saldırdığı su götürmez olsa da, Kristeva'nın dışkıya atfettiği altüst edici güçler filmde mevcut değildir. Tabuların yıkılması bazen Sweetie'ye anlık bir *jouissance** sağlar, ama çoğunlukla hem kendi hem de başkaları için yoğun acı veren duygulara yol açar. Baba 'minik prensesi'ni bir türlü bırakamayan bir sulugöz oluşuyla, Sweetie'nin aileyi terörize etmek üzere kullandığı bir iktidar boşluğunun ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Kızlarının kendileri olmalarına izin verecek kapasitede olmayışıyla baba, ikisinin de özerklik ve kimlik kazanmak için ümitsiz bir çaba içine girmesine yol açar; burada aslında narsisistik bir durum söz konusudur. Kristeva'nın yazıları bu şekilde bir yorum ihtimaline kapı açmasa da, Sweetie'yi, çocuklarının narsisistik bozuklukları için çoğunlukla anneleri sorumlu tutan erkekçil topluma yöneltmiş bir eleştiri olarak okuyorum. Bu filmde kendisi ile kızları arasına sınır koyamamaktan dolayı suçlanması gereken kişi, daha ziyade babadır.

Sweetie artık gerçekliğe ulaşacak durumda değildir. Anne babasının evindeki bahçede bir ağacın tepesindeki 'saray'ına çekilen çıplak ve hiddet dolu son Sweetie görüntüsü üzerine yorum yapmak zordur. Üzerini kaplayan grimsi siyah çamur, acaba Avustralya'nın beyaz banliyösünün olmayan ötekileri Aborjinlere bir gönderme midir? Yoksa bu grotesk görüntü babasının ihaneti ve başarısızlığına kızgınlıkla

*) Fransızca'da 'keyif almak', 'haz duymak' gibi anlamlara gelen *jouir* fiilinden türetilmiş bir kelime olan *jouissance*'ın üç temel anlamı vardır: aşırı ve derin bir haz; cinsel orgazm; ve hukuk terminolojisinde bir şeyi kullanma hakkı. Jacques Lacan'ın kullandığı anlamda bu terim, Sigmund Freud'un 'haz ilkesi'nin ötesinde durur; yani, bir tatmin ve rahatlama duygusuna işaret etmez, çünkü söz konusu olan, tatmin edilmesi imkânsız 'dürtü'lerdir. (ç.n.)

karşılık veren bir genç kadını mı yansıtmaktadır? Peki, öfkenin sebebi patriyarka içinde kadınsılığa dair açmazlar olabilir mi? Ya da belki bütün bunların ötesinde film, bir dışkılama komedisidir; bilinçdışının dışarı uğradığı an Kristeva'nın duyduğu cehennemî kahkahadır?

Anlamı her ne olursa olsun, son aşırılık patlaması kısa sürer. Sweetie ağaçtaki kalesinden uzakta fazla yaşamaz. Ölüm anında bile Sweetie, çamurla kaplı çıplak vücuduyla dışkıdır, ağzından kan ve tükürük gelir. Filmin oldukça sembolik olan bitişinde Kay, ağzını ağzına dayayarak suni solunum yaptırmaya çalışır, her tarafına Sweetie'nin kanı bulaşır. Ne var ki hayat öpücüğü çok geç kalmıştır. Son sahnede tam gotik eserlere yaraşacak bir cilveyle Sweetie'nin sade cenazesi biraz ertelenmek durumunda kalır, çünkü mezarcıların çukura tabutu yerleştirmelerine engel olan bir ağaç kökünü çıkarmaları gerekir. Bu sırada Kay'ın dışsesini duyarız: "Ağaçlar bizi hiçbir zaman rahat bırakmayacak gibi görünüyor."

Kay sonunda Sweetie'ye ulaşmak için gereken çabayı göstermiştir. Bir dizi tekinsizlik deneyimi yaşayıp, dışkıyla karşı karşıya gelme cesaretini gösterdiğine ve sihir yoluyla bastırmaya çalıştıklarıyla yüzleştiğine göre artık hayata yeniden başlayabilecektir. Hayatın ölümle birlikte olduğunu anlar. İlişkilerinde yaşadıkları kısa bir ayrılığın ardından Louis, Kay'ın yanına, eve döner. Son imgelerden birinde, kapı girişine yerleştirilen kameranın geniş açı çekimiyle yatağın üzerinde birbirine dokunmakta olan ayaklarını görürüz.

SONUÇ

Sweetie'nin aşırı imgeselliği, bilinç eşığının ötesinde bir dünya yaratmaktadır. Filmdeki imgelerin aşırı anlamı, bilinçdışının eşik altındaki dünyasındadır. Bu geniş anlamlar bilinçli bir düzeyde kolayca algılanacak türden değildir. Görsel üslûbun kuvveti, seyirciye güçlü bir şekilde hissettirdiği tekinsizlik ve hatta dışkılanma etkilerinde gizlidir. Sweetie, nevrotik bozukluklar hakkında entelektüel fikirler yürütme-yol açan bir film olmaktan çok, 'içinize işleyen' bir filmidir.

Ancak bütüne bakıldığında Sweetie tam olarak 'ağır' ya da kasvetli bir izleme deneyimi yaşatmaz. Ben Sweetie analizimde görsel haz meselesini öne çıkarmamış olsam da, filme ince mizahı ve ironiyi katanın kesinlikle gotik üslûbu olduğunu belirtmeliyim. Bu, filmin

aileyi kuşatan dehşetli durumla dalga geçtiği anlamına gelmez, daha çok filmin ironik rahatlamalar için yeterince duygusal mesafe yaratabildiğini gösterir. Filmin tuhaf imgelemi tekinsiz rahatsızlık ile yumuşak mizah arasında bir denge oluşmasını sağlar. Kameranın göreceli mesafesi ve alışılmadık yamuk açılar imgeleri tuhaf kılarken, bir yandan da epey komik bir etki yaratmaktadır.

Bağdat Kafe'de olduğu gibi *Sweetie*'de de yer alan imgesel aşırılık, eşzamanlı olarak hem tekinsizlik hem de mizahi bir etki yaratmaktadır. Ancak *Bağdat Kafe*'deki imgesel aşırılık mizah ve uyuma yol açarken, *Sweetie*'de filmin sonuna kadar tekinsizlik hissi korunur. *Sweetie*'nin kendine özgü üslubu bilinçdışının hüküm sürdüğü bir dünya yaratır. Film, bu eşik altı dünyayı ayrı zamanda hem kolay anlaşılır hem de hafif mizahi bir görsel imgeleme dönüştürür. Psikolojik dram olmaktan kasten uzak duran film, asla bir şeyleri açıklayıp yorumlamaz. Bu delilik evreninde anormallik içindeki normal, tekinsiz içindeki bilineni ve dışkı içindeki bastırılmışı keşfetmek seyirciye kalmıştır.

Bölümün başında ortaya atmış olduğum görsel ve anlatısal hazın yok edilmek yerine altüst mü edileceği, yoksa yer mi değiştireceği sorusuna geri dönecek olursak, umarım ne *Bağdat Kafe* ne de *Sweetie*'deki sinemasal hazın herhangi bir şekilde egemen sinemanın geleneksel görsel ve anlatısal haz anlayışlarıyla ilişkili olduğunu gösterebilmişimdir. İki filmde de tuhaf bir hale sokulmuş görüntü şeklini alan imgesel aşırılık, dikizci bakışın yerine geçer. *Bağdat Kafe*'de imgesel aşırılık dikizciliği dönüştürerek eril nazarın yerini alır ve filmi fetişizmden kurtarır. *Sweetie*'deki görsel üslup, klasik sinemanın dikizciliği ya da fetişizmiyle hiçbir ilgisi olmayan tekinsiz ve dışkı gibi psişik yapılardan faydalanır. Dolayısıyla, retorik öge olarak imge, farklı anlatı yapılarını mümkün kılar ve böylelikle dişil öznelliğe dair farklı yapılanmalar sağlanabilir. Aşırılık, mitlere dair mimetik tekrarlara ve kadınsılığa dair anlamlara getirilen farktır.

Görsel üslubun yapaylığı tam da inşa etmeye yaradığı anlatıyı altüst eder: İki filmde de seyircinin aldığı haz, anlatıdan ziyade görselliğin kendisindedir. Benim bu bölümde ele aldığım filmlerin imgesel retorigi, alışlageldik anlatısal hazın yerini alarak dişil bir görüş açısını öne çıkarmakta ve dişil öznelliği farklı biçimde temsil etmektedir. Bu yolla *Bağdat Kafe* ve *Sweetie*, imgesel aşırılığın muhtemel altüst edici kuvvetini ön plana çıkarmış olmaktadır.

6
FİLMİN GÖBEK DELİĞİ:
DIŞKI VE MASKELEME ÜZERİNE

“Medusa’yı görmek için tek yapmanız gereken, doğruca ona bakmak. Ve o ölümcül değil. Güzel bir kadın ve gülüyor.”

(Hélène Cixous)⁸⁰

“Hepiniz biliyorsunuz ki, ben zevk ve ahlak timsaliyim.”

(Bette Midler)⁸¹

GİRİŞ

Siyah beyaz kurmaca film *The Virgin Machine*’in (*Die Jungfrauenmaschine*, Monika Treut, 1988)⁸² ortasında, geleneksel standartlar da-

80) Cixous, “The Laugh of Medusa”, 1980, s. 255.

81) Midler ‘Aid for Africa’ yardım konserinde Madonna’yı sunuyor, 1985.

82) Monika Treut 1976 yılından bu yana video yapmaktadır (örneğin, *Bondage*). 1984’te edebiyat alanında sadomazoşizm üzerine *Die grausame Frau* (Zalim Kadın) adındaki te-

hilinde yorumlanması zor görünen fantastik bir sekans vardır. Sigmund Freud'un sözlerini aktararak açıklayacak olursak, bu, filmin göbek deliğidir; "bilinmeyenin derinliklerine uzandığı nokta"dır; yoruma direnen ve "çözümleyecek olan" bir karışıklıktır (SE, V: 525). *The Virgin Machine*'in kahramanı Dorothee'nin keşfetmek istediği şey de tamamıyla bilinmeyendir: Kahramanımız, filmin açılış monologunda dışsesle, kendini romantik aşk 'illeti'ne tutulan 'Dorothee Müller' olarak tanıtır, kalpten inandığı bu 'muhteşem yanılsama'yı hâlâ çaresizlik içinde anlamayı arzu etmektedir. Film böylece anlatının başlıca meselesi ve film metnindeki 'göbek deliği'nin ulaştığı alan olarak bir aşk ve cinsellik muamması sunar. Ben de ilerideki sayfalardaki çözümlemelerimle, göbek deliğinin ne olduğunu ve nerede konumlandığını açıklığa kavuşturacağım kanısındayım.

Freud, düşte 'dipsiz' bir geçit ya da nokta figürü için kullandığı göbek deliği metaforuna, ilk olarak kadın hastalarından olan Irma'yla ilgili kendi gördüğü bir düşün analizinde başvurmuştur. Bir dipnotta bu dipsiz noktaya "sanki bir göbek deliği gibi, bilinmeyenle temasa geçiş noktası" şeklinde atıfta bulunur (SE, IV: 1 numaralı dipnot). Shoshana Felman (1985), Irma düşü üzerine yaptığı kapsamlı çözümlemenin ardından, bu düşün psikanalitik teorinin keşfine yol açtığını, çünkü Freud'un *Düşlerin Yorumu* kitabında derinlemesine çözümlediği ilk düşün bu olduğunu öne sürer. Irma düşü bir başka açıdan da büyük bir önem taşımaktadır: Düşün göbek deliği, yani dipsiz noktası, aslında üç dişi figürün (Irma, başka bir kadın hasta ve Freud'un hamile karısı) birleşimidir. Felman, bu noktadan yola çıkarak Irma düşünün "psikanalizin kadınlığa dair can alıcı sorusu"nu yansıttığını hararetle savunmaktadır (1985: 57). Psikanalizin doğuşuna vesile olan aynı düş, "psikanalizin cevapsız bıraktığı tek soru"yu da barındırmaktadır, o da "bir kadın ne ister?" sorusudur (57). Bu yolla, göbek deliği, 'dipsiz' kadın cinselliği muammasının cismani metaforu haline gelir.

Bu son bölümde, *The Virgin Machine* filmindeki temsilinden hareketle lezbiyen arzu ve cinsellik 'muamma'sını irdeleyeceğim. Bölü-

zini tamamlamıştır (Basel/Frankfurt 1984). 1984 yılından beri 'Hyäne Filmproduktion' adında bir prodüksiyon şirketinde Elfi Mikesch'le birlikte çalışmalarını sürdürmektedir. Treut ve Mikesch *Seduction. The Cruel Woman* adında bir film yönetmişlerdir (1984). Treut bunun ardından transseksüellik üzerine bazı filmler çekmiştir: *My Father is Coming* (1990) ve *Max* (1992). Treut'un tartışma yaratan filmlerinin nasıl alımlandığına dair bir analiz için bkz. Knight, 1995.

mün ilk kısmında, filmin ortasında ('göbek deliği'nde) 'temsil edilemez' dişil beden ve 'sapık' cinselliğe dair altüst edici bir görsel temsil sergileyen sekansı ele alacağım. İkinci kısımdaysa lezbiyen arzuya maskeleyenin değişimlerini inceleyeceğim.

Arzu ve cinsellik meselelerini irdelerken, filmi tartışırken psikanalizin sunduğu teorik çerçeveyi takip edeceğim. Ancak, film 'sapkın' cinsellik temsiliinde psikanalitik söylemin sınırlarını biraz zorlamaktadır. Dolayısıyla, sıkı sıkıya psikanalize bağlı kalarak sadece bu egemen bakış açısının ışığında ilerlemek yerine, lezbiyen cinselliğinin temsillerini anlayabilmek için daha altüst edici yollar bulma arayışına gideceğim. Bu yollar da beni ilkin dışkılama, müstehcen ve mukus, ardından da lezbiyen fetişizm, maskeleye ve mizahı keşfetmeye yönlendirecek.

SANRISAL BİR FANTEZİ

The Virgin Machine'de Dorothée'nin aşkı arayışı, Freud'un 'bir kadın ne ister?' sorusunu yansıtmaktadır. Dorothée'nin bir erkek arkadaşıyla nehirde kürek çekerek ellerindeki dürbünle kıyıda sevişenleri gözetledikleri açılış sahnesinde yer alan dışses monologundan bu kadarını çıkarırız:

Bir keresinde Hamburg'dayken muhteşem bir yanılsamaya kapılmıştım: Tek ve biricik büyük aşka inanıyordum... Romantik aşk -o illet- üzerine öyle hayaller kurmuştum ki. Annem de bu illetten çok çekti, dağınık saçlı annem, nihayetinde eline hiçbir şey geçmedi. Annemi uzun zamandır görmedim. Bir gün çekip Amerika'ya gitti. Kardeşim Bruno'ya bu yüzden âşık oldum! Her şeye rağmen aşkın ne demek olduğunu bilmek istiyordum.

Dolayısıyla film, Dorothée'nin aşkın gizemini çözme merakı üzerine kuruludur. Dorothée gazeteci kimliğiyle, konuyu farklı bakış açılarından işleyerek bir makale yazmaya girişir. Araştırmasının dönüm noktasında, yani California'ya gitmek üzere Almanya'dan ayrıldığında, sanrısız bir fantezi izleriz.

Fantezide Dorothée bavulunu toplamıştır ve saçlarını yıkamak üzere banyoya gider. Dikkatle su damlatan musluğa ve lavabonun içindeki pis suya bakar. Ardından, akla yosunlarla kaplı bir mağarayı getiren sualtında çekilmiş bir imge belirir. Kamera sualtındaki

mağaranın içinde ilerledikçe, burası daha çok bir vajinanın içini, daha doğrusu doğum kanalını andırmaya başlar.⁸³ Deformasyona uğratılmış bir sonraki imgede Dorothée'nin ağabeyinin peşinden koşuşunu ve onu bir erkekle sarmaş dolaş buluşunu görürüz. Bu imgeyi havada uçan kadın vitrin mankeni bacakları takip eder. Ardından, yeniden öpüşen erkekleri görürüz; bu defa ardından atlıkarıncada dans eden erkek takım elbiseleri gelir. Sonra Dorothée'nin gözleri son derece yakın plandan çekilerek diğer görüntü sekansına geçiş yapılır. Suyun içinde yüzen mikroskobik bir larva imgesinin peşinden, Dorothée'nin şişman eski erkek arkadaşını cinsel ilişkide olduğunu düşündürtecek şekilde hareket ederken izleriz; çekim onun koca bedeninin altındaki Dorothée'nin perspektifinden yapılmıştır. Adam doğrularak oturur ve kuvvetle sümkürür. Bu son çekim yine deforme edilmiştir ve sualtında ucundan fışkıran süt, suya karışan bir kadın memesine benzer.

Fantezi sekansı Dorothée'nin küvete bakışını gösteren bir çekimle sona erer. O sırada telefon çalar ve Dorothée cevap verir. Kime ait olduğu belirsiz bir erkek sesi iriyarı bir kadınla ilgili cinsel fantezileriyle odayı kaplarken, Dorothée banyoya dönüp küvetteki pis suyu boşaltarak saçlarını yıkar.

Dorothée'nin bu sahnede uyumadığı gayet belli olduğundan, sekansı düş olarak değil, bir hayal, fantezi ya da sanrı olarak okuyorum. Tekinsiz imgelerle dolu bu sahne, seyirciyi göstergesel bir karışıklığa sürüklemektedir. Bütün görüntülerin deforme edildiği, en azından üçünün sualtında çekilmesinden dolayı, olduğundan büyük gösterilerek belirsizleştirildiği ve neredeyse anlaşılmaz hale geldiği bir sekansta, anlatı yapısı ya da mantıksal bağlantılar olmayınca göstergeler nasıl yorumlanabilir ki? Bu görüntülerin larvaya, kadın göğsüne ya da kadın organına benzediğini söylemekle, zaten yeterince bilgi sahibi olmadığımız için 'yorumlanması mümkün olmayan' görüntülere anlam katmış oluyoruz. Üstelik bu şekilde bile sekansı çözdüğümüzü söyleyemeyiz. Sekansın form olarak yapısı Freud'un düş tanımına benzemektedir; yorumlanmasına izin vermeyişi açısından filmin göbek deliği, yani bilinmeyenin derinliklerine uzanan dipsiz nokta olarak anlaşılabilir. Bu yüzden, *The Virgin Machine*'de

83) Siyah beyaz olsa da bu imge *The Tin Drum*'ın (Teneke Trampet, Schlöndorff, 1978-1979) başındaki çarpıcı sahneyi andırmaktadır. Sahnede kamera, bebeğin doğumunu rahim kanalının içinden geçerek gösterir.

yer alan bu düşe benzer sahneyi okurken Freud'cu düş yorumu modelinden faydalanacağım. Bunu anlamlı bir şekilde yapabilmek için öncelikle sekansın film içindeki bağlamını keşfetmem gerekiyor.

“Liebe, Liebe”

Fantezi, sekansın başında, ortasında ve sonunda Dorothee'nin sorgulayan bakışına/gözüne ilişik olduğundan, bu imgelerin içsel ve modalize gözleştirme olarak onun zihnindeki 'aşk'ı temsil ettiğini varsayıyorum. Dolayısıyla, bu imgeler Dorothee'nin arzulayan özneliliğiyle ilişkilidir. Bu durum sahne boyunca sürekli fısıldayan mekanik bir sesle de vurgulanmıştır: “Liebe, Liebe” (‘aşk, aşk’). Laplanche ve Pontalis'e göre fantezi, bir senaryo, “arzunun sahne kurulumu”dur (1986: 28). Ben de bu bölümde, fanteziye burada olduğu gibi daha psikanalitik bir anlayışla yaklaşacak ve onu, bilinçdışına ait belirli bir malzemeyi temsil ederek arzunun eklemlenmesini sağlayan bir senaryo olarak irdeleyeceğim.

Düş ya da fantezideki bütün imgeler, Dorothee'nin o ana kadar gazeteci olarak aşkla ilgili yürüttüğü araştırmada karşılaştığı bazı deneyimler ve söylemlere dayanmaktadır; üzerinde çalıştığı bu ham malzemeler değişime uğrayarak düşü andıran fantezisindeki imgelelere dönüşmüştür. Sualtındaki üç imge, endokrinolojist Dr. Carl Mendel'le yaptığı görüşme bağlamında anlaşılabilir. Görüşme esnasında doymak bilmeden bir şeyler atıştıran bu fazla kilolu bilimci, romantik aşkı hormonların bir etkisi olarak görmektedir: Endorfin bir güvenlik hissi verirken, amfetamin coşkuya yol açmaktadır. Bunun ardından iki hormonal etkiyi hiç de bilimsel olmayan bir yolla, hem de gayet neşeli bir tavırla her insanın anneye geri dönme arzusuna bağlar. Bu arzu, kayıp cennet olan rahmi; romantik aşkla yeniden elde etmeye çalıştığımız en büyük uyumun ilksel imgesini (*Ur-image*) temsil etmektedir. Ancak anlatısını, cinsel ve toplumsal bir fenomen olan aşkı ancak şempanzeleri inceleyerek anlayabileceğimizi söyleyerek tamamlar. Dr. Mendel burada erkek primatların aralarındaki bağı güçlendirmek için dişileri değişik tokuş edişlerini kastetmektedir. Dorothee bunun üzerine şempanzelerin fotoğraflarını çekmek üzere hayvanat bahçesine gider.

Görüşme, doktorun mantıksız konuşmaları ve yemeğe karşı oral saplantısı yoluyla cinsellik üzerine sürdürülen bilimsel söylemle

alay eder. Oral saplantı, anneye olan nostaljik takıntıyı olduğu kadar oyuncunun genelde üstlendiği efemine rolleri de çağrıştırmaktadır. Yeni Alman Sineması'nın gedikli seyircileri, doktoru canlandıran Peter Kern'i, Fassbinder, Syberberg ve Ottinger'in filmlerindeki (çoğunlukla eşcinsel) rolleriyle hatırlayacaktır. Dolayısıyla, onun varlığı bu filmlere de metinlerarası bir referans işlevi görmektedir.⁸⁴

Metinlerarasılık, Ina Blum tarafından canlandırılan Dorothee karakterinde de mevcuttur. *The Virgin Machine*'in yayınlandığı yıl Blum, eşcinsel yönetmen Rosa von Praunheim'in *Anita* adlı filminde rol almıştı. İki filmi de kameraya alan Elfi Mikesch olduğundan, filmler ekspresyonist bir sinemasal üslubu paylaşmaktadır. Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet rollerini altüst etmesi ve cinselliğin inşasını sorgulaması açısından bu sahneler, *The Virgin Machine*'in içinde çok sağlam bir yere sahip olan Alman gey ve lezbiyen sineması alt-kültürüne işaret etmektedir. Son olarak, Mendel'in aşk fenomenini maymun örneğiyle açıklamasıyla da Gayle Rubin'in meşhur 'kadın ticareti' çözümlemesine ilişkin feminist söylemi ironik biçimde kullanmaktadır (1975).

Dr. Mendel'le yapılan görüşmenin ardından gelen çekimde, pornografik bir fotoğraf ile cenine dönüşmekte olan bir insan yumurtası fotoğrafı yan yana gösterilir. Dorothee odasının zeminine yaydığı bu fotoğrafları incelerken, dikkatini televizyonda Meryem'in bekâreti hakkında tartışmakta olan feminist teorisyenler çeker. Daha sonra, eski erkek arkadaşı ona (arka planda duran Rambo posterine karşı) korkunç bir Amerikan *slasher* filminden bahsederken, dikkati yine televizyonda kadınlara yönelik pornografiyi kutlayan Amerikan kadınlarının konuşmalarına kayar.

The Virgin Machine bu yolla beden ve cinselliğe dair birkaç güçlü söylemi bir araya getirmektedir: biyoloji, pornografi, teoloji, kitle iletişimi ve bunların yanı sıra bölümün ilerleyen sayfalarında açıkça görüleceği üzere bu meselelerin en ihtilafli hale geldiği feminist söylem. Film, tam da bu yan yanalıklar yoluyla çeşitli söylemlerin birinin içine geçtiğini düşündürmektedir: Bütün bu söylemler kadın bedeninin 'gizemleri'ne dair aynı derecede absürd, ancak güçlü tasaları paylaşmaktadırlar. Maymun fotoğrafları, ceninler ve jenital

84) Peter Gern'in kendisi de gey filmleri yönetmiştir, örneğin *Gossenkind* ("Child of the Gutter", 1991). 'Arametin olarak oyuncu' fenomeni için bkz. *New German Cinema*, Thomas Elsaesser, 1989, s. 284-289.

organlardan televizyonda kadınların temsili hakkında tartışan kadınlara kadar böylesine çeşitli imgeleri bir araya getirmekle film, kültürel cinsel farklılık takıntısının görsel yönünü vurgulamaktadır. Dişil beden kullanılışı ve sömürsü temsil yoluyla, özellikle de görsel olan temsille yapılmaktadır. Fantezi sekansının parataktik yapısının muhtemel bir anlamı da budur.

İmkânsız İmge

Psikanalitik teori, düşlerin ve fantezilerin görsel yönünü, özellikle de cinsel farklılığa dair herhangi bir bilgi ya da anlayışın görsel rejiminin önemini öne çıkarmaktadır. Freud *Düşlerin Yorumu*’nda, düş çalışmasının birincil süreçten ikincil sürece geçişi kolaylaştıran mekanizmalara (yoğunlaşma, yer değiştirme ve temsil edilebilirlik) tabi olduğunu ileri sürer. Temsil edilebilirlik, düşün görsel kalitesine dayanmaktadır. Freud “Resme benzer olan bir şey... temsil edilmesi mümkün olan bir şeydir” şeklinde yazmıştır (SE, V: 339-340). Dolayısıyla, “bir düşüncenin içeriğini başka bir kalıba aktarmak”, “görsel imgelerin temsil edilebilirliği”ne bağlıdır (344). Tıpkı Freud’un düşlerin görsel yönünü vurgulaması gibi, Laplanche da fantezilerin görsel yanının altını çizmektedir: “Her fantezide olduğu gibi, hayal edilmiş bir sahneyi özellikle görsel açıdan ele aldığımızın altını çizmek lazım” (1985: 98). Başka bir deyişle, görsel olan birincil süreçle özel bir ilişki içindedir, çünkü bilinçdışının kendini düş ya da fantezide ifade edebilmesi için görsel bir temsil gerekir. Belki de sinemanın fantazmatğin temsillerine bu kadar uygun olmasının sebeplerinden biri de budur.

Fantezi görsellikle ilişkiliyse, cinsel farklılık için de aynı şey geçerlidir. Freud, dişil cinselliğe ilişkin çalışmasında, (bir kız açısından daha çok trajedi olarak algılanan) cinsel farklılık dramasının görsel yanını vurgulamıştır. Küçük bir kızın “kendi küçük ve gösterişsiz organına karşılık”, küçük bir oğlanın “dikkati çekecek denli görünür ve büyük” penisinin “üstünlüğünü kabul ettiği”ni yazar (SE, XIX: 252). Freud’a göre, kız “anında karşılaştırma yapıp kararını verir. Onu görmüştür, kendinde ondan olmadığını farkındadır ve ondan kendisinde de olmasını ister” (252). Bir başka yazısında da, “küçük kız kendi eksikliğini erkek organını görmekle keşfeder,” demiş (SE, XXI: 233) ve tespitini görsel bir metaforla tamamlamıştır:

“Bu keşfin ardından dişî olmak (ve tabii ki bununla birlikte annesi de) kızın gözünde büyük bir değer yitimine uğrar (233). Birkaç yıl sonra, kızlardaki iğdiş edilme kompleksi “karşı cinsin cinsel organlarının görünüşüyle başlar; anında aradaki farkı, ve itiraf edelim, bu organın önemini algırlar,” şeklinde yazan Freud, bu konudaki fikirlerini yineler (SE, XXII: 125) (vurgular bana aittir).

‘Dikkati çekecek denli görünür’ oluşu, Freud için açıkça bir üstünlük içerdiği gibi onun derhal yorumlanabilmesi de önem taşır. Gördüğünüz şeyi ‘o anda’ bilir ve anlarsınız. Bu durum Freud’un daha önce gayet açıkça, anında algı diye bir şeyin olmadığını belirttiği *Düşlerin Yorumu* kitabında geliştirdiği psikolojik süreçlere ilişkin teorilerle bir tezat oluşturmaktadır. Buna göre, algı oldukça güvenilir ve güvenilir, çünkü bilince girmeden evvel birincil ve ikincil süreçlerden geçmektedir. Freud bu nedenle, fiziksel modelini anatomik bir model üzerine yerleştirmekten kaçınmıştır (SE, V: 536). Önceden geliştirdiği bu modeli *Haz İlkesinin Ötesinde* kitabında, algıyı bilince daha yakın bir konuma yerleştirerek yeniden ele alsa da, iki modalite arasında hâlâ güçlü bir mücadele söz konusudur ve algı, eskisinden daha az psişenin hakimiyeti altında değildir (SE, XVIII, paragraf IV: 24-33). Ancak, Freud yıllar sonra dişil cinsellik üzerine çalışmaya başladığında hem aldığı kararı hem de bu konuda koyduğu ihtiyat payını unutacaktır. O halde burada ‘görmek’ kız çocuğu açısından bir anda işin iç yüzünü keşfetmek anlamına gelirken, erkek çocuk açısından cinsel farklılığı görmek ve anlamak arasında bir inkâr ve geciktirme sürecine girmek demektir. Ne var ki Freud’un kendi psikolojik modellerinden kızın işin iç yüzünü bir anda keşfedemeyeceği çıkmaktadır. Algının hiç vakit kaybetmeden gerçekleşmesi, erkek organının daha üstün olduğunun fark edilmesi ve penise karşı haset ve arzu duymanın hepsi, bir arada sihirli bir şekilde ‘anında’ olamaz. Hiçbir görüş anında gerçekleşmez. Öyle görünüyor ki Freud burada biyolojiden faydalanarak, penise kültürel olarak atfedilmiş üstünlüğü doğallaştıran ideolojik bir mazeret kullanmaktadır.

Freud, “Medusa’nın Başı” adlı kısa yazısında dişil cinsel organın görünüşünü iğdiş olma dehşetiyle ilişkilendirir; dişil cinsel organı, özellikle de anneye ait olanı, ürkütücü, dehşet verici ve korkutucu olarak tanımlar. Ancak seyirciyi ‘dehşetten kaskatı’ hale getiren, vulva, klitoris ya da vajina değildir; dişil organın görünüşünden ziyade dehşetin kaynağını teşkil eden penis eksikliğidir (SE, XVIII: 273).

Başka bir deyişle, dişil cinsel organ, eril psişeye iğdiş edilmiş bir eril organ olarak temsil edilir. Freud'un burada dişil cinsel organın temsili öznesi olacak kadar 'resme benzer' ya da 'görsel' olmadığını söylediğini düşünüyorum. Dişil cinsel organ yalnızca tahayyül edilebildiğinden, iğdiş edilecek ya da görülecek hiçbir şey olmayışından kaynaklanan dehşet olarak canlandırılır.

The Virgin Machine'in ortasındaki fantezi sekansında, dişil bedenin içine ait oldukça alışılmadık iki görüntü vardır. Bu görüntüler aslında temsil edilemez olduğuna inanılan bir şeyi temsil etmeye çalışmaktadır: dişil bedenin içi ve içerideki işleyiş süreçlerini. Rozsika Parker ve Griselda Pollock'ın (1981) işaret ettikleri üzere, çıplak kadın figürüne düşkün olmasına rağmen Batı sanatının dişil cinsel organı temsil etme geleneği hiç olmamıştır. Yazarlar, çıplak kadın vücudu imgesinin, cinsel farklılığa duyulan eril korkuyu yansıttığını ileri sürmektedirler.⁸⁵ Bu nokta sinemasal söylemle ilgili özel bir ilişkiyi ifade etmektedir. Hem bir sanat formu hem de ticari bir girişim olarak sinema, kadınların temsilinde belirli bir konuma sahiptir. Sinema, görseli ve dişil bedeni Batı kültüründe olduğundan daha da fazla öne çıkarmıştır.

Çağdaş kültürde yer alan aşırı görselleştirmenin dişil cinselliğe dair temsiller üzerine kurulu olduğunu ileri sürmek pek de mantıksız olmaz. Sinema, dişil bedenin metinsel ve görsel temsillerindeki fazla üretimde aktif bir rol almıştır. Bu da dişil beden ile cinsellik arasında geleneksel, hatta belki klişe haline gelmiş diyebileceğimiz bir bağ oluşmasıyla sonuçlanmıştır. Sinemada bir kadının sadece görünmesi cinselliğe delalet eder; bedeniye, arzulu ya da tehlikeli seks anlamını üstlenir.

Ancak bu durumla tam bir çelişki yaratacak şekilde, sürekli bedenleriyle ilgili yeniden temsiller üretilen kadınlar, bu nedenle kendi cinselliklerinden ve görsel kültür içinde kendi bedenlerinden mahrum kalmaktadırlar. Bir önceki bölümde ileri sürdüğüm gibi, bu çeşit metaforlaştırmalar yalnızca sembolik bir yokluk içinde yer alabilir ve kadınların sembolik düzen içinde kapladıkları boş alanı ifa-

85) Anladığım kadarıyla Richard Dyer, dişil cinsel organa dair 'gizemli, saklı ve tehditkâr' tanımlamasının üzerine haddinden fazla odaklanarak, Parker ile Pollock'ın argümanını biraz yanlış aktarır (Dyer'da alıntı, 1990: 182). Batı sanatında bu şekilde kadının farklılığını temsil ederek bilinçdışı bir düzeyde eril korkuyu kışkırtan, dişil cinsel organ değil, dişil beden imgesidir (Parker ve Pollock, 1981: 126-127).

de edebilirler. Kadınların her yerde varmış gibi görünüyormuş olmaları, aslında üzeri örtülü bir yokluktur. Başka bir deyişle, aşırı görünür olma hali, görünmezliğin aynadaki aksinden başka bir şey değildir. Ben *The Virgin Machine*'deki sanrısız fantezide yer alan iki dişil beden imgesinin bu tezatlığı yan yana sergilediği kanısındayım.

1. Bölüm'de feminist film teorisinin dikizcilik ve fetişizm açısından Hollywood sinemasında kadınların rolünü nasıl çözümlediğini görmüştük. Mulvey'in sözcükleriyle, "kadınların görünümü 'bakılması' olabilmek için güçlü görsel ve erotik etki yaratmak üzere kodlanmış"tır (1989: 19). Mulvey, eril hadım korkusunu kelimenin tam anlamıyla dişil cinsel organın alanında/görünüşünde değil, dişil figürün bir uzantısında arar: "Nihayetinde kadın, cinsel farklılık anlamına gelmektedir" (21). Dişil bedenın Bauı kültüründe böyle göstergele bir yolla kullanılması fetişizme işaret etmektedir. Bütün bu sanatta çıplak kadınlar geleneği, dişil bedenın çağdaş görüntülerde (reklam, müzik klipleri) haddinden fazla kullanılması ya da sinemada kadın yıldız kültürü, eril öznenin iğdiş edilme anksiyetesinden fetişizm aracılığıyla kaçışını göstermektedir. Temsil edilen imgeyi bir fetiş nesnesine çevirmekle, eril psişe tehlikeyi görmezden gelerek kendine olan güvenini tazeleyebilir. Önceki bölümlerden hatırlayacağımız üzere, iğdiş edilme anksiyetesinden kurtulmanın diğeryolu, anlatı dahilinde yer alan dikizcilik ve sadizm süreçleriydi: Bu yolla kadının geçmişı araştırılıyor, sahip olduğu gizemden arındırılıyor, değeri azaltılıyor ve nihayetinde anlatının (ve kadının) cezalandırılması ya da kurtarılmasıyla son buluyordu.

Bu kültürel bağlamda dişil cinselliği pozitif ve olumlayıcı bir şekilde temsil edebilmek, feminist yönetmenler açısından şüphesiz çok zorlu bir iştir. *Bağdat Kafe*'de çıplaklığa nasıl eril dikizciliği altüst edebilecek bir yolla yeniden sahip çıkılabildiğini ve hem Gorris'in hem de Hānsel'in filmlerinde şiddeti, kadınları aşığılayan ve nesne haline getiren temsil biçiminin tekrarına düşmeden nasıl tasvir ettiklerini daha önce gördük. Bu bölümde cinsellik ve arzu ile hazzın temsili meselelerine daha dolambaçsız bir yolla değinmek istiyorum. Başka türlü ifade etmem gerekirse, şimdi yapacağım şey, fallogosantrizm kasırgasının kaynağına doğru ilerlemek olacak.

Daha önce, Mulvey'e göre temsilin dikizci ve fetişist biçimlerine karşı durmanın tek yolunun, klasik sinemadaki cinsiyet temelli haz

ve tatmin yapısının kökten yok edilmesi olduğunu görmüştük. Mulvey, kadınların “geleneksel film formunun çöküşüne karşı duygusal üzüntüden daha fazla bir şey düşünmeyecekleri”nden emindi (1989: 26). Aslında hem anaakım hem de deneysel feminist sinema, ilk başlarda çekici kadın temsillerinden kaçındılar. Feminist sinemada zaman zaman acımasız boyutlara varan bir gerçekçilik, dişil bedeni, imgeleri ve filmleri bir bütün olarak erotizmden uzaklaştırdı.⁸⁶

Dişil cinsel organı temsil etmek ve bu temsili de güzel ve çekici kılmak, ikinci feminist dalgaının uyguladığı kültür politikasının ana hedefi haline gelmişti. Kendine özgü dişil bir estetik yaratma arayışında olan 1970’lerin feminist sanatçıları, dişil cinselliği ilan eden vajinal ve klitoral bir ikonografi yaratmışlardır. Judy Chicago’nun *The Dinner Party* (1979) adlı eseri, bu tür sanat çalışmaları arasında en iyi bilinen örnekler arasındadır. Richard Dyer (1990) ABD’deki bazı feminist yönetmenlerin nasıl dişil cinsel imgelem yarattıklarını anlatır. Örneğin, lezbiyen yönetmen Barbara Hammer *Multiple Orgasm* (Çoklu Orgazm, 1976) gibi adlar taşıyan kısa filmler çekmiş ve söz konusu filmde vajina ve klitorisi andıran mağara ve kaya şekillerinin yer aldığı bir manzara görüntüsünün üzerine, olabildiğince yakın plandan çekilmiş ve bir parmağın klitorisine sürtüldüğü bir vajina görüntüsü bindirmiştir. Kadın sanatçılar ve yönetmenler bu türden bir cinsel imgelem yaratmakla, dişil cinsel organın temsil edilemeyeceği kanısında olan Batı geleneğine karşı durmuşlardır. Bununla birlikte, Freud’un dişil cinsel organın görsel açıdan eksik ya da iğdiş edilmiş imgeler haricinde temsil edilemeyeceği iddiasına da meydan okumuşlardır.

Eğer kadın sanatçılar aslında dişil cinsel organı görsel imgeler halinde sunma kabiliyetine sahiplerse, bu durum gündeme temsil edilebilirlik meselesini getirmektedir. Bu türden bir feminist sanatın sırf var olması, Freud’un ‘temsil edilebilirlik’ mekanizmasının aynı zamanda saygı görülebilirlik anlamına da gelebileceğini düşündürmektedir. Temsil edilebilir olanın saygıdeğer olması gerekmektedir ve ‘daha aşağı seviyede olan’ dişil cinsel organ, Freud’un bakışında açıkça bu türden bir saygıyı hak etmez. Freud’a göre, büyük değer verilen kadınsı bir ‘erdem’ olan utanç -her ne kadar bilinçsizce olsa da-

86) Film teorisyenleri için feminist realizme önemli bir örnek teşkil eden bir film olarak bkz. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), Chantal Akerman.

cinsel organdan kaynaklanan aşağılık duygusundan ileri gelmektedir: “En kadınsı özellik olarak kabul gören utancın, farz edildiği üzere toplumsal alışkanlıklarla ilgili bir mesele olmaktan öte, jenital noksanlığı kapama amaçlı olduğuna inanıyoruz” (Freud, SE, XXII: 132). Dişil cinsel organ saygı uyandırmaz, çünkü eril organ tarafından tesis edilmiş standardı karşılamakta yetersizdir. Bundan dolayı, ‘standartın altında’ bir bedenle doğmuş olmak utanılacak bir durumdur. Zaten dişil cinsel organın kendisi utanç kaynağı olduğundan, onu sergilemek bir zevksizlik göstergesi olarak görülmekte; öte yandan, eril organın temsil edilmesiyle tamamen farklı bir ihlal teşkil etmektedir. Dolayısıyla, öyle görünüyor ki, kadınlar açısından temsil edilebilirlik ile saygıdeğerlik yakından ilişkilidir. Ancak ikisinin de varlığı sembolik iktidara ve meşruiyete bağlıdır. Bir şeyin temsil edilebilir olması için yalnızca resme benzer ve görsel olarak temsil edilebilir olması yeterli değildir, aynı zamanda zevk ve ahlâk standartlarına da uyması gerekir. Sadece utanç değil (Freud için sözüm meclisten dışarı) temsil de, farz edilmekte olduğu üzere toplumsal alışkanlıklarla ilgili bir mesele olmaktan öte bir anlam taşımaktadır.

Üstelik imgelerin ve temsillerin üzerindeki (toplumsal) sansür etkisinin öznel sansürün hakim olduğu bir düştenden daha az olmadığını da eklemek isterim. Dolayısıyla, eğer bütün cinsel organ imgeleri terbiyeli toplumda tabu haline getirilmiş ve bir şekilde toplumsal hayatın dışına -‘özel’, hatta ‘mahrem’ alana- hapsedilmişse, tabular kadın cinsel organları üzerinde özellikle güçlüdür. Dişil anatominin ‘mahrem’ kısımlarının temsillerine yönelik toplumsal sansür o kadar derinlere uzanmaktadır ki, kökleri bir önceki bölümde tahlilini yaptığım arkaik kadınsılık korkusuna kadar gider. Nefret ve tiksinti, üzerine toplumsal düzlemde uygulamaya sokulan ‘utanç’ duygusu ve ‘kadınsı erdem’in inşa edildiği arkaik bir katmandır. Bu yüzden, Freud toplumsal etkilerle psişik süreçler arasında sıradışı bir tesadüfe işaret ettiğinde ona katılıyorum. Freud’dan ayrı düştüğüm noktaysa, tabii ki, bu türden sosyo-psişik mekanizmalar sonucunda oluşan iktidar yapılarının dişil özneyi istismar ettiğini açığa vurmam. Bu iktidar yapılarının sonucunda, dişil cinsel organlar (bütün cinsel organlarda olduğu gibi) yalnızca toplumsal olarak değil, fiziksel olarak da bastırılmaktadır. Öyle ki, temsil bir yana fantezi hayatında bile yer alamazlar. Sadece sansürlenmekle kalmamış, engellenmişlerdir de.

Bu sosyo-kültürel bağlam, dişil cinsel organları utanmaksızın gösteren ya da imgelemede örneğin çiçeklere, sebzelere, mağaralara veya oyuklara aktarma biçiminde temsil eden feminist filmlerin radikalliğini ortaya çıkarmaktadır. Dişil cinselliği görünür kılmakta, dişil arzu ve hazzı alternatif yollarla temsil edilebilir hale getirmektedirler. Bu noktaya gelinmesi önemlidir, çünkü Hollywood sineması, Hays kodunun kaldırılmış olmasına rağmen özellikle dişil cinsellik söz konusu olduğunda halen saygıdeğerlik nosyonlarıyla ilişkili olarak sansüre tabidir. Örneğin, Steven Spielberg'in Alice Walker'ın 1982'de kaleme aldığı *Renklerden Moru* romanından yola çıkarak çektiği Hollywood filmi *Mor Yıllar*'ı (1985) ele alalım. Romanda blues şarkıcısı Shug'la olan arkadaşlığı ve aşk ilişkisi, hikâyenin baş kahramanı Celie'nin içindeki cinsel şiddet, nefret ve kendinden tikslenme duygusuyla dolu cehennemden kurtuluş yolunu bulmasını sağlar. Romanın bir yerinde Shug, Celie'nin kendi bedenini tanıyıp sevmesine yardımcı olur. Celie'den bir aynayla 'aşağıya' bakmasını ister. Celie kendi 'ıslak gül'ünün düşündüğünden çok daha güzel olduğunu görür ve aynada heyecanla çıplak vücudunun diğer bölgelelerini de keşfetmeye başlar. Bölüm Celie'nin (oto-)erotik hazzı keşfiyle biter, bu keşif de çok geçmeden Shug'la aralarında doğacak bir lezbiyen ilişkinin yolunu açar.

Filmde bu bölüme karşılık gelen sahnede, cinsel organ dudaklarının yerini Celie'nin yüzündeki dudaklar alır; bu yolla imgenin kusursuz bir saygınlık kazanması sağlanmışken, sahnenin altüst edici gücünün de büyük ölçüde kaybetmesine yol açılmıştır. Filmde Shug, Celie'ye aynaya bakmasını söylediğinde, üzerinde Shug'ın kırmızı geceliği vardır. Celie kendine bakamayacak kadar utangaçtır, gözlerini kaçırıp eliyle ağzını kapatır. Shug yumuşak bir hareketle Celie'nin elini indirerek onu aynadaki yansımasına bakıp gülmesi için cesaretlendirir. Celie gülümsemeye çalışır. Aynada hem kendilerine hem birbirlerine bakmakta olan iki kadın dudaklarını gülümseyip gülmek için açarlar, sonunda 'güzel oldukları için' yüksek sesle kendilerini özgürleştiren kahkahalar atarlar. Ardından, biraz çekinerek de olsa birbirlerini öpmeye koyulurlar. Sahne, kameranın çalmakta olan çanlara doğru ağır ağır dönmesiyle sona erer; bu hareketle iki kadının yaşadığı erotik karşılaşmanın devam ettiğini düşünürüz.

Bir dudağın diğer bir dudakla, orgazmın ise kahkahayla yer değiştirmesi, üzerinde düşünmeyi hak eden bir meseledir. Bu durum

aklıma, Irigaray'ın meşhur birlikte öpüşen ve konuşan dudaklar imgesiyle dişil cinselliği altüst edişini getirir (1985b). Siyah kadınların mücadelesini genel olarak acıklı bir tonda anlatan filmdeki bu sahnenin bir hassasiyet barındırdığını düşünsem de, yine aynı sahne dişil cinselliğe dair kültürel bir temsilin nereye kadar gidebileceğini göstermektedir. Bakmak, gülmek ve öpüşmek, tamam. Ama bırakın seksi; siyah kadınların özgür hissederek kendilerinin ve birbirlerinin bedenlerinin güzelliğinden alabilecekleri hazzı göstermeye gelince, olmaz. Dişil arzuyu imgelerin kontrolü altına almanın bir yolu olan bu heteroseksist yaklaşım, her ne kadar iki kadının lezbiyenliğinde uygulanması alışılmadık olsa da, yine de Hollywood tarzı temsillerde egemen olan ahlâk standartlarına uygundur.

Dışkı, Müstehcen ve Mukus

Genel olarak ele alacak olursak, 1980'lere 'dek hem anaakım hem de deneysel sinemada feminist yönetmenler dişil cinselliği henüz keşfetmeye başlamamışlardı. *The Virgin Machine*, dişil arzu ve dişil haz meselesini konu alan, 1980'lerin sonlarında çekilmiş bir postmodern lezbiyen film örneğidir. Temsil edilebilirlik ile sansür arasındaki ilişkiye dair süregelen tartışmaları göz önünde bulundurduğumuzda, fantezi sekansındaki kafa karıştırıcı dişil beden imgelerinin neden o kadar radikal olduğunu anlamaya başlayabiliriz. Feminist sinema, mağaraların, oyukların ya da nişlerin cinsel imgelem işlevi gördüğü altüst edici bir geleneğe dahil olurken, *The Virgin Machine*'deki görüntüler basitçe güzel ya da metaforik olarak algılanamamalarından dolayı bu ikonografiden belirgin biçimde ayrılmaktadırlar. Filmdeki imgeler, dişil cinsel organı özenle bir araya getirilmiş imalı görüntüler vasıtasıyla sunmamaktadır: Gökemli renkler değil, iri grenlerle siyah beyaz kullanılmıştır; güzel formlar ve şekiller yerine balçık ve yosunlarla kaplı belirsiz geçitler vardır ve düşvari puslu bir mesafe yerine, yalın ve rahatsızlık verecek denli bir yakınlık mevcuttur. Bunların yanı sıra, film genellikle görünmeyen, hatta görülmesi mümkün olmayan bir şeyi temsil etmesiyle de fark yaratmaktadır: Klitoris ya da labiayı göstermek yerine görüntüler, vajinanın ve rahmin iç kısmına aittir; ayrıca, sahnede kusursuz bir şekle sahip kadın göğüsleri yerine, tek başına süt fışkırtan bir meme vardır (bu görüntü de meme-yi neredeyse fallik bir imgeye dönüştürmüştür). Treut, dişil bedenin

içinde çekim yapıyormuş gibi olduğundan tabudan faydalanmaktadır. Büyütücü mercekle kullanılarak ve sualtında çekildiklerinden dolayı bu görüntüler oldukça bozulmuş ve neredeyse tanınmayacak hale gelmiştir. Bunlardan başka aynı şekilde çekilen tek imge böceklerdir, böylece onlar da göstergesel olarak dışıl bedenle ilişkilendirilirler. Dr. Mendel'in anlatısına göre, Dorothée romantik aşk fantezisinde annesinin bedenine geri dönmeyi arzuluyorsa eğer, fantezisinde cennetten çıkma bir ilksel imge yaratmadığı ortadadır.

Seyirci bu görüntülerden her ne kadar tiksinsin de, anlaşılamaz olmalarından ve hiçbir şekilde tanıdık gelmeyişlerinden etkilenir. Şeffaf olmayan yapılarından dolayı film teorisyeni açısından önem teşkil eden ilk taraf, epistemolojik imalardır. Burada görmek, bilmek anlamına gelmez. Treut da, tıpkı Freud'un yaptığı gibi bize (düşteki) imgelerin esasen muğlak oluşunu hatırlatmaktadır. Şimdi bu sinemasal imgelere dair son bir yorumda bulunarak nokta koyarken, muğlaklığın önemini vurgulamak istiyorum. Muğlaklık seyircinin yerini değiştirir ve bu yolla ona yeni sorular dayatır. Üstelik bu şeffaf olmayan imgeler, izleyende tıpkı gerçek ve metaforik temsil arasında olduğu gibi, büyülenmeyle tikslenme arasında bir tür gidip gelmeye yol açar. Dolayısıyla, yoruma karşı direnen seyirciler Kristeva'nın önceki bölümde yer verdiğimiz dışkı kavramına yaklaşırlar.

Dışkı, anlamın çoktuğu yerdir. Benlikte yer alan değişken sınırlara işaret eden dışkı, genellikle bedenin içine ve dışına girip çıkan şeylerdir (yemek, kismuk, ter, süt, mukus). *Sweetie*'de gördüğümüz gibi, dışkı maternal bedenin bastırılmasıyla yakından ilişkilidir ve paternal işlevde bir bozukluk sonucunda meydana gelir. Kristeva'nın savına feminist bir anlam katarak ben de, ödipal tesirin kalkışıyla öznenin dışkının ortaya çıkmasını sağlayıp, egemen söylemi reddederek yeniden inşa etmesinin mümkün hale geldiğini belirtmek istiyorum. Paternal metaforunda ya da ödipal örgüde bir nebze rahatlatma olması, de Lauretis'in deyişiyle "anlatının lehine ve aleyhine" çalışmak (1987: 108) ve özneye nesne arasındaki ikili tezatı yok etmek isteyen feminist yönetmenlere çekici gelmektedir.

Bu durumu Dorothée'nin görüntü akışından başka anlatısal yapı barındırmayan ve açık bir özne-nesne yapısı göstermeyen hayalinde görmek mümkündür. Ödipal örgünün bu şekilde gevşetilmesi, dışkının öne çıkmasına izin vermekte; dahası, bastırılmışın dönmesi ya da bastırma yapılarının rahatlaması için gereken kapıyı açmaktadır.

Bu da, her ne kadar sembolik alanda onay görmese de, kişinin hayatındaki en önemli figürün ortaya çıkmasına izin verir: anne. Dişil bedeninin içine, yürüyen böceklerle ve süt fişkirtan memeye ait imgeler göstergesel olarak birbiriyle ilişkilidir, çünkü üçü de sualtında çekilmiştir. Süt veren meme hiç şüpheye yer bırakmaksızın maternal bedene atıfta bulunduğundan, diğer dişil beden imgesi de maternal olarak gösterilir. Dorothée'nin arayışı kaldırılabileceği noktaya (belki 'derinliklere' demek daha uygun bir ifade olur) kadar, "maternal bedeninin içindeki arzu edilebilir ve korkutucu, besleyici ve öldürücü, büyüleyici ve dışkı"ya kadar devam eder (Kristeva, 1982: 31). Yürüyen böceklerin olduğu çekimle arasındaki ilişki, dişil/maternal beden imgelerini daha da fazla dışkı haline getirmektedir. Bunu Dorothée'nin bilinçli olarak daha derinlere, psişenin daha arkaik katmanlarına duhul etmesi olarak anlıyorum. Götürüldüğümüz alan artık ne sadece sansürlenmiş (toplumsal), ne de bastırılmış olandır (psişik) –tıpkı o imgedeki böcekler gibi engellenmiş olanın kıyısında (bilinçdışı) yürürüz.

Kristeva'ya göre, pre-ödüpal annenin göstergesel alanının sembolğin değişim ve dönüşümü için ayrıcalıklı bir mekân haline geldiğini biliyoruz (krş. Moi, 1986). Kristeva, dışkılama kapsamının altüst edici güçlerine işaret etmektedir: Kendilerini dışkılamanın figürasyonlarına vakfeden yazarlar, ahlâki, siyasal, dini ve estetik kuralları karşılarında bulurlar. Kristeva'ya göre, bu türden bir edebiyat, toplumsal, siyasal ve ruhsal bunalımları temsil etmeyi başarabilir. Böyle dehşet hikâyelerinin gücü, "insanlığın şimdiye dek ilk defa... gücün sırrına erilmesine şahit oluşu"nda yatmaktadır (1982: 210).

Kristeva'nın dışkıyı tabuları ihlal eden ve özgürleştirici anlamda alması, yönetmen Monika Treut'un müstehcen hakkındaki fikirleriyle paralellikler göstermektedir (1986; ayrıca bkz. 1995). Kristeva kendine özgü bir şekilde bütün yorumlarını erkek yazarlar üzerinden yaparak, kadınların da dışkılamayı imgeleştirmeye ihtimallerini göz önünde bulundurmazken, Treut fikirlerini kadınların cinsellikle ilişkisi çerçevesinde düşünerek bu ilişkiyi değiştirmeye çalışan feminist bir pratik bağlam içerisinde geliştirmektedir. Avusturya'da yayınlanan ve lezbiyen sadomazoşizmi konu alan *Obszöne Frauen* (Müstehcen Kadınlar, Krista Bernstein, 1986) adlı resimli kitaba

yazdığı önsözde Treut, müstehceni, pislik ve bulaşıcılıkla özdeşleştirdiği dışkıyla ilişkilendirmektedir. O, müstehceni sınır ihlalinin güçlü bir biçimi olarak görür: Sinirlendiren ve sarsan bir etkisi vardır. Tıpkı dışkı gibi ahlâk anlayışına ve kurallara saldırır, bu da iktidarın yapısöküme uğratılmasına katkıda bulunur. Dışkı ve müstehcen bunun yanı sıra, acı ve hazla olan yakın ilişkileri açısından da benzerlik taşımaktadırlar. Hem Kristeva (1982: 9) hem de Treut (1986: 9), ahlâki, dini ve estetik tabuların yıkılması ve yeni güçlü etkenlerin ortaya çıkmasıyla saf *jouissance*'a giden yolun açılabilceğine işaret etmektedirler.

Treut, sapkın kadın imgelerine olan düşkünlüğünü gizlemez: "İmgelere bağımlı olduğumu söyleyebilirim; buna utanç kaynağı olan, adi, yürek hoplatan, zalim ve müstehcen kadınların olduğu pornografik görüntüler de dahildir. Kendi cinselliğimi görsel olarak da deneyimleyebilmek için gözüm aynaları ve çeşitli nesneleri arıyor" (1986: 5; çeviri AS). Treut, erotiğe karşı norm/al, terbiyeli ve geleneksel olanı ihlal edip değiştiren feminist bir bakış benimsemiştir. Yalnızca pornografik görüntüler yeterli değildir, çünkü bu görüntülerin tek amacı erkek müşterilerin heteroseksist amaçlarına hizmet ederek onlarda şehvet ve heyecan uyandırmaktır. Dişil cinselliği temsil edebilmek üzere yeni yollar bulma arayışı, Treut'u müstehcenin alanına götürmüştür –her ne kadar bu durum Treut'un püritenist oldukları için çıktığı bazı Kadın Hareketi kollarınca 'siyaseten yanlış' bulunsa da (13). Müstehcenin temel özelliklerinden biri, utanç duygularının ortaya çıkmasını sağlamaktaki gücüdür. Treut'a göre, müstehcen yalnızca temsil edilebilir olanı değil, saygıdeğer olmayanı da görüntüye aktarma kapasitesine sahiptir ve bu özelliğiyle önemli bir siyasal boyut da kazanmaktadır. Müstehcen, ahlâk değerlerini sarstığı ve hem siyasal hem de estetik olarak sınırları ihlal ettiği gibi heyecan vericidir de.

The Virgin Machine'deki fantezi sahnesi, Dorothée'nin arzularını oldukça cesur bir şekilde ve 'müstehcen' olarak görselleştirmekte başarılı olmuştur. Sahne normal (ve dolayısıyla normatif) temsilin ötesine geçerek kafa karıştırır ve sarsıcı bir etki bırakır. Anlatı olmaksızın çok bir hayal, hatta sanrı olduğunu düşündürür. Ödipal kalıplara karşı duran sahne, algılanamayan ve temsil edilemeyen sınırlarında dolaştığından muğlaklığını korur.

Müstehcen kavramı belki sekansta neden o nesnelerin temsil edildiğini açıklayabilir, ancak filmsel temsilin neden sualtında olduğunu açıklayamaz. Bu kısa hayalin radikallığını daha iyi anlayabilmek için, Irigaray'ın mukus (*mucous*) kavramına başvurmak istiyorum. Margaret Whitford'un yorumunu aktaracak olursam, mukus, yani dışkılanan bedensel sıvılar, Irigaray'a göre kadınlar açısından bir 'dişil sembolik' elde etmek üzere egemen temsil sistemlerini dönüştürmenin bir biçimidir (1991: 163).⁸⁷ Irigaray, mukusun düşünülmemiş ve temsil edilmemiş olanı canlandırmaya yarayacağını ve bu yolla feministlerin maternal olanı fallik olmayan bir biçimde sembolize etmelerine katkıda bulunabileceğini söyler. Bedenin eşisinde ya da iç kısmında bulunduğundan, mukusun doğrudan gözle veya düz aynayla görünmesi mümkün değildir. Bu suretle, görünür-lük normlarını ve klasik temsili yerle bir eder.

Her ne kadar Irigaray, mukusu, görselleştirmenin karşısına yerleştirse de, bence Dorothée'nin fantezisindeki sinemasal imgeler, nemli, ıslak ve yapış yapış bir ortamda olduklarından görsel olarak mukusu temsil etmektedir. Özellikle de dişil bedenin iç kısmını temsil ettiğini düşündürten görüntü, Irigaray'ın tanımladığı mukus teriminin bazı özelliklerine uymaktadır: Bir eşiktir, kısmen açıktır, ne içeride ne dışarıdadır; bedenden ayrılacak kısmi bir nesne değildir; kolay görülmesi mümkün değildir ve sabit bir morfolojik formu ya da şekli yoktur. Dişil bedene dair temsillerinde seyircilere dışkılanmış ve mukusun görselleştirilmiş halini sunduğundan, yoruma direnen imgeler muğlak ve müstehcen bir hale dönüşür. Bu görselleştirme aynı zamanda imgeleri temelde karar verilemez kılar. Böylece film, temsilin egemen biçimlerine dahil olmayı reddeden bir dişil imgelem yaratır. Sahnenin yarattığı etkinin bu yönü, görüntülerin filme çekiliş şekliyle de vurgulanmıştır.

Dişil bedenin fantazmatik temsilleriyle tehlikeye atılansa, bu imgenin durumudur. Jacqueline Rose'un ileri sürdüğü üzere, "cinsellik düzeyinde yaşanan bir karmaşa, görsel alanda bir bozulmayı da beraberinde getirir" (1986: 226). Fallus ve iğdiş edilmenin, "dik-katı çekecek denli görün(-ür/-mez)" olanın skopik rejiminden çıkıp,

87) Irigaray'a göre, dişil sembolüğün en önemli yönlerinden biri, ilahi olana dair simgeler bulunmasıdır; örnek için bkz. "Divine Women" (1993: 55-72).

dişil bedene ilişkin belirsiz görüntülere yer veren *The Virgin Machine*, temsil edilemez olanı temsil etme görevini üstlenmektedir. Dişil/maternal bedeni görüntülemek, görünürlük ve görünmezlik ile tikslenme ve büyülenme arasında bir oyuna yol açar. Fantezi sekansının bu kadar zor okunmasının sebebi de budur. Geleneksel cinsel farklılık yapılarına karşı gelirken film, ister istemez geleneksel temsil modlarına da karşı gelmiş olur. *The Virgin Machine*, bu birkaç imge sayesinde cinsellik kesitinde meydana gelen değişikliklerin temsil düzeyinde dönüşümlere yol açtığını göstermektedir. Anlaşılacağı üzere, dişil bedeni, görececek bir şey olmamasından kaynaklanan dehşet olarak temsil eden Freudcu nosyonların ardından çok yol kat etmiş durumdayız.

Bir Yara, Bir Yara İz: Göbek Deliği

Sanrısız fantezideki en şaşırtıcı üç görüntüye yoğunlaştığımda, fantezi sekansını maternal beden açısından ödipal anlatı, arzu ve büyülenmenin çöküşü olarak okudum. Kristeva burada, dışkıyla fantezi arasında derhal kurulan bir ilişkiye dikkat çeker: “Doğası itibariyle, dışkının görüntüsü imkânsız nesnenin bir göstergesidir, bir sınır, uç noktadır. Dilerseniz bir fantezi deyin, ama öyle bir fantezi ki, bizi Freud’un tanımladığı ilksel fantezilere, onun *Urfantasien*’ine götürmektedir” (1982: 154). Laplanche ve Pontalis üç ilksel fanteziyi, ya da diğer bir deyişle üç köken fantezisini şöyle ifade ederler: ilksel sahne (bireyin kökeni), iğdiş edilme (cinsel farklılığın kökeni) ve ayartma (cinselliğin kökeni). Yazarlar, fantezinin yapısını bu köken fantezilerine bağlamaktadırlar: “Özneye bir açıklamaya ya da teoriye ihtiyaç duyuyormuş gibi görünen şey, bir ortaya çıkış anı, tarihin başlangıcı olarak dramatize edilir” (1986: 19). Aslında *The Virgin Machine*’in anlatı yapısı da budur: Dorothee romantik aşkı aramaktadır ve arzusunu düşvari fantezisinde canlandırır. Dorothee’nin hayalinde ilksel fantezi unsurları saptanabilse de, ben bunların eleştirel bir gözle yeniden yazıldığı kanısındayım.

Birinci ilksel fantezi, yani sahne (bireyin kökeni), maternal bedene yönelik anlaşılması güç bir büyülenme olarak biçimlendirilmiştir. Dışkı imgeleri, Kristeva’nın “bir bedenin olmak için başka bir bedenden koparıldığı hatırlanması mümkün olmayan şiddet”

(10) ve “daima zaten kaybedilmiş bir ‘nesne’nin ardından tutulan yasın şiddeti” (15) tanımlamalarıyla kastettiği maternal bedeni temsil etmektedir. Fantezisinde kayıp nesneleri (rahim, meme ve süt) yeniden ilişkilendiren Dorothée, maternal bedeni eksik ya da iğdiş edilmiş olarak temsil etmez. Yine de, fantezi bir sembiyoz ve bütünlük düşüne gerilemez. Sahne bunun yerine, kayıp anksiyetesi ve acıyı geçiştirmektense, dışkılama imgelerinin muğlaklığı ve ikircikliği üzerinde durur.

Kayıp anneye, bölümün başında da bir alıntıyla aktardığım üzere filmin ilk kelimelerinden itibaren atıfta bulunulur. Dorothée’yi ABD’ye yapacağı yolculuk için iten, orada tahminen striptizci olarak çalışan annesini bulma isteğidir. Susie Sexpert ona, “Annen için endişe edecek yaşı geçtin,” diyene dek Dorothée annesini aramayı bırakmaz. Dorothée’nin anne arayışının aksine, filmde babayla ilgili tek bir kelime bile geçmez. *The Virgin Machine*’de paternal işlevin yokluğu barizdir.

İkinci ilksel fantezi (cinsel farklılığın kökeni), Dorothée’nin daha önce âşık olduğunu söylediği gey üvey kardeşiyle ilgilidir. Erkek kardeşin başka bir erkekle sarmaş dolaş olduğu kareleri, uçan kadın vitrin mankeni bacakları ve dans eden erkek takım elbiselerin olduğu kareler takip eder. Bu son iki imge, cinsel farklılığın boş ve ‘iğdiş edilmiş’ göstergeleri olarak yorumlanabilir. Dorothée’nin fantezisi, cinsel farklılığa dair bu oyunbaz görüntülerle, eşcinsel arzuya dair ve ensestvari görüntüleri bir araya getirerek ‘normal’ ödipal yoldan gitmeyi reddeder.

Üçüncü ilksel fantezi (cinselliğin kökeni), Dorothée’yle eski erkek arkadaşının cinsel ediminde görülebilir. Devasa bedeni ve traş edilmiş kafasından dolayı adam tehditkâr bir görünüme sahiptir. İlişki esnasında, alındaki Dorothée’nin perspektifinden yakın plandan çekilmesi ve seks yaptıktan sonra sümkürmesi, onu tiksindirici bir figüre dönüştürür.⁸⁸ Bu yolla fantezide heteroseksüel-

88) ‘Tiksindirici’dir, ama dışkı değildir, çünkü dışkının başlıca öğeleri bu çekimde yoktur: muğlaklık, sınırların belirsizleşmesi, mukoza, vs. *My Father is Coming*’de Treut, filmin adındaki baba Hans ile porno yıldızı Annie Sprinkle’in seks yaptıkları sahnede bir kez daha tiksindirici erkek bedenine odaklanır. Kamera Hans’ın şişman göbeğini aşağıdan gösterir, sonra da koltukaltına sabitlenip çekmeye devam eder. Son derece yakın plandan yapılmış bir çekimle bütün kare, dalgalanan beyaz et, kırıksıklıklar, sivilceler ve ter damlalarıyla kaplıdır, bu arada Annie’nin sesi hazzın vücudumuzun her hücresini erotik güçle doldurmasına izin vermemizi söylemektedir.

lik oldukça olumsuz bir şekilde sunulmuş olur. Bir bütün olarak fantezi sekansı, *Urfantasiën*'i ödipal yapılarından başka bir tarafa yönlendirmektedir.

Dolayısıyla *The Virgin Machine*, Dorothée'nin fantezisini kelime-nin gerçek anlamıyla anlatının merkezine yerleştirdiği gibi, yine bu sanrısız fantezi okumaya kapalı oluşundan dolayı filmin 'göbek deliği' haline gelir. Daha önce de belirttiğim gibi, feminist eleştiride gö-bek deliği maternal beden ve hamilelik temasıyla ilişkili görülmektedir. Felman'ın "açılmış dişil bir oyuğun bilinmezliğiyle ürpertici bir karşılaşma" hakkında söyledikleri, akla hemen *The Virgin Machine*'deki maternal bedene ilişkin dışkı imgelerini getirmektedir (1985: 65). Hamilelik teması, süt fişkırtan meme imgesiyle yaratılmıştır. Felman, göbek deliğinin bir yaranın izi olduğunu vurgular; göbek deliği 'kesilmiş bir bağ'dır ve dolayısıyla bize kayıp, unutulmuş ve 'dipsiz' maternal bedeni hatırlatır. Başka bir deyişle, göbek deliği bizim anlık bilgimizin ötesinde bir düğüm noktası teşkil etmekte, üstelik Freud'un keşfettiği ve "bilinmezin içine metinsel erişim"imizi (67) sağlayan "pozitif anlamda gebe bir kavram" (66) olan direniş metaforunu oluşturmaktadır. Mieke Bal da (1991) benzer şekilde, göbek deliğini yapısökücü eleştirinin bir metaforu olarak Derida'nın kızlık zarı figürüne karşı kullanmıştır. Göbek deliği figürünün çekiciliği sadece "anneye bağımlı olma halinin izi" olarak toplumsal cinsiyet uzantısını belli etmesinden değil, "hem erkeklerde hem de kadınlarda" dağılımının demokratik oluşundan da kaynaklanmaktadır (Bal, 1991: 23).

Fanteziyi ilksel kayıp ve ayrılıktan aldığımız yaranın izi olarak metaforik bir göbek deliği etrafında oluşturan *The Virgin Machine*, maternal bedeni Dorothée'nin arzusunun senaryosuna yerleştirir. Dorothée'nin düşü, fallusun üstünlüğünü tehdit edip kız çocuğun anneye olan arzusunu yeniden keşfederek ödipal örgüyü dönüştürdüğü derecede, bu sanrısız fantezinin düğüm noktasından göbek deliği metaforunun altüst edici potansiyelinin çıktığını düşünüyorum. Bu yolla fantezi, eskiden bu yana hem zevki ve ahlâkı bozmamak için terbiyeli toplum tarafından, hem de geleneksel temsil standartlarınca engellenmekte olan bu arkaik materyale dolambaçlı yoldan olsa da kararlı bir şekilde ulaşacaktır.

KIRIK DÜŞLER BULVARI

“Günah yazmayan iğfal ne büyük bir lütuftur.”

(Marlon Riggs)⁸⁹

The Virgin Machine'in aslında iki filmden oluştuğu ileri sürülebilir: İlki Almanya'nın Hamburg şehrinde, ikincisiyse California eyaletindeki San Francisco şehrinde geçmektedir. Dorothée'nin romantik aşk ve cinsel özgürleşme arayışı, dünyanın bu iki köşesinde farklı biçimlere bürünür. Dorothée Almanya'da düşler ve fantezilerden oluşan bir yeraltı dünyasına, pislik ve muğlaklık diyarına sürüklenir; cinselliğin karanlık yüzü aile içi yapılara hapsedilmiştir: olmayan baba, kayıp anne, gey üvey kardeş ve eski sevgili. Bu yabancılaştırıcı atmosfer, ele aldığımız fantezi sekansında doruk noktasına ulaşır. Filmin ilk yarısında belirgin olan tekinsiz atmosfer, Almanca *unheimlich* (tekinsiz) kelimesinin orijinal anlamını akla getirir: Eve ait olan alışılmış şey, en tuhaf hale gelir.⁹⁰

Tam da bu duruma uygun olacak şekilde Dorothée, feminizmle Almanya'da karşılaşmaz. Treut (1986) miyadı dolmuş ve eril güç ile dişil güçsüzlülük üzerine kurulu ikiye bölünmüş bir fikrin peşinden giden Alman kadın hareketi hakkında çok sert yazılar yazmıştır. Eşitlik ve kız kardeşlerin dayanışmasına dayalı huzurlu bir dişil aşk idealine, kadınları yeni baskı biçimlerine tabi kıldığı için alaylı bir üslûpla yaklaşır. Treut'a göre, özgürleştirici cinsel pratiklerin siyasal ve kültürel öncüleri, ABD'nin batı kıyısındaki lezbiyen altkültürlerde bulunabilir. Treut burada, California'da kurulan Samois grubuna

89) Siyah homoseksüel erkekler üzerine yaptığı deneysel filmde Marlon Riggs, *Tongues United* (ABD, 1989).

90) Filmin Almanya'da geçen kısmındaki kasvetli ve ürkütücü hava, mizansen kadar siyah beyaz çekimle de vurgulanmıştır; bu da faşist estetiği akla getiren teatral bir ortam yaratmaktadır. Treut, faşizm ile sadomasizim arasındaki teatral ilişki üzerine yazmıştır (1986, 1995). Üçüncü notta belirttiğim gibi, 1984 yılında Elfi Mikesch'le birlikte S/M ve faşizm tiyatrosunu ele alan *Seduction. The Cruel Woman* adlı sadomazoşizm üzerine bir film çekmiştir. Treut, kadınların teatral jestleri ele geçirip faşizmin kültürel göstergeleleriyle oynamaları gerektiğine inanmakta, çünkü böylelikle şiddet ile cinsellik arasındaki bilinçdışı bağın çözülebileceğini düşünmektedir. Bilinçli bir şekilde bu bağ kurup tiyatroya, ya da daha ziyade hayli estetize edilmiş sinemaya dönüştürmekle Treut, hem cinselliğin yeni biçimlerde temsil edilmesi için bir yol açtığını hem de faşist geleneği yapı-söküme uğrattığını ileri sürer (bkz. Treut, 1986: 18). Bu yönden baktığımızda, temsil edilebilirliğin sınırlarını zorlayarak acı veren bir geçmişle baş etmenin ve değişim ve dönüşümü sağlamanın arayışında olan diğer Yeni Alman Sineması yönetmenleriyle aynı bakış açısını paylaşmaktadır.

ve grubun rızaya bağlı sadomazoşist lezbiyen pratikleri göndeme getiren ve *On Our Backs* (*Entertainment for the Adventurous Lesbian*) ve *Outrageous Women* (*A Journal of Women to Women SM*) gibi dergilere yazan sözcüsü Pat Califia'ya göndermede bulunmaktadır. Ne var ki, Amerikan feminizmindeki cinsel politikaların arkaplanına ya da 1980'lerde alevlenen 'seks savaşları'na hiç değinmemesi şaşırtıcıdır.

Treut, Alman feminist harekete püritenliğinden dolayı eleştiri oklarını yöneltirken, çelişki yaratacak bir şekilde Amerikan feminizmindeki püriten çizgileri görmezden gelir. Kadınların pornografiye karşı sürdürdükleri mücadele Pornografi ve Medyada Şiddete Karşı Kadınlar (San Francisco, 1976) ya da Pornografi Karşıtı Kadınlar (New York, 1979) gibi grupların oluşmasına yol açmıştır. Bu militan örgütlenmeler için cinsellik, erkeklerce kadınların üzerinden yürütülen iktidar politikalarının basit bir oyunundan ibaretti: Pornografi, 'cinsel faşizm' anlamına geliyordu (Eisenstein, 1983: 117). Andrea Dworkin (1981), Rubin Morgan (1980) ve Susan Griffin (1981) gibi bu akımın temsilciliğini üstlenen yazarlar, pornografinin teori, tecavüzün de onun uygulaması olduğu fikrini benimsemişlerdi. Pornografi, cinselliği ve şiddeti fitilleyerek kadınların cinselliğinin göz ardı edilmesini amaçlayan ve yalnızca erkeklere tanınan bir imtiyaz olarak görülmekteydi. Bu türden bir cinselliğin görsel temsilleri, kadınları aşağılamaktan başka bir anlam taşıyamazdı. Bu bakış ile dişil cinsellik, iktidardan, fanteziden ve şiddetten arınmış masum ve saf bir alana dönüştürüldü. Samois gibi gruplar pornografi-karşıtı kampanyalara tepki olarak oluştu; bu kampanyaların dişil cinselliğe dair feminist ideaya uymadığını düşündükleri cinsel pratik ve fantezileri sansürledikleri fikrindeydiler. Polemik buradan başka çevrelere de sıçradı: Sansür ve ahlâkçılığın tuzağına düşmeyen feministler, lezbiyen S/M'yi, "patriyarkal cinsel ideolojiye sağlam köklerle bağlı" olarak gördüler ve bunun sonucunda reddettiler (Linden vd., 1982: 4). Bu durum tartışmaların hızla alevlenmesine yol açtı ve hem siyasal hem de teorik anlamda kutuplaşmaları da beraberinde getirdi (akademik değerlendirmeler için bkz. Chapkis, 1997; Eisenstein, 1983; Snitow vd., 1983; Vance, 1984).

Söz konusu olan bir başka mesele de S/M'nin teatralliydi. Sadomazoşist pratikler ritüeller, senaryolar, benimsenen roller ve maskelermelerden oluşmaktadır. Genellikle kaynağını faşist ikonografiden alan kalıplaşmış imgelerin mimetik tekrarı sayesinde işlev görürler

(bkz. bu bölümdeki 90. not). Tamamıyla rızaya bağlı olan bu pratiklerin amacı, haz almak ve altüst etmektir. Monika Treut'a göre, bu pratikler -tıpkı S/M'deki sinemasal temsil gibi- egemen heteroseksüelliğin altüst edici bir mimesisidir.

Öyle görünüyor ki bu tartışmalar Avrupa'da en azından bu kadar kutuplaşmış bir halde yaşanmadı (şu ana dek), bu yüzden de Treut, Dorothee'nin romantik aşk arayışına devam ettiği San Fransisco şehrinin cinsel zenginliğini idealleştirmektedir. Dorothee'nin Almanya'daki hayatında (fantezi dünyası hariç) erkeklerle olan ilişkiler egemenken (erkek arkadaşı ve ağabeyi), California'da daha çok kadınlarla ilişki içinde olur. Atmosferde çok belirgin bir değişiklik vardır: Hikâyenin Almanya'da geçen kısmı kasvetli ve tekinsiz imgelerle olayları içerirken, California'da geçen kısmı hedonizm ile çok daha mizahi bir niteliğe sahiptir.

Dorothee kısa süre içinde televizyonda yayınlanan reklamları vasıtasıyla hizmetlerini sunan güzel ve gizemli Ramona'nın büyüüne kapılır: "Eğer romantik aşk bağımlısıysanız, uygulayacağım terapiyle kurtulmanız mümkündür." Dorothee, yeni tanıştığı Uruguaylı Alman arkadaşı Dominique'e romantik aşk üzerine bir araştırma yapmak için yollara düştüğünü, şimdi de âşık olduğunu anlatınca, Dominique biraz da iğneleyici bir tavırla, "Ama bu aşk sana acı vermiyor, değil mi?" diye sorar. Dorothee tabii ki acı çekmektedir. Kara sevdaya tutulmuştur.

Dorothee sadece kadınların girebildiği bir barda erkek taklidi yapan Ramona'nın gösterisini izlemeye gider. Erkek kılığına bürünüp bıyık takan Ramona, üzerindeki giysilerin bir kısmını çıkarmakta, elindeki bira şişesini de penis gibi tutmaktadır. Gösteri, şişedeki biranın kadın seyircileri coşturarak köpürüp patladığı bir mastürbasyon taklidiyle sona ererek eril orgazmı dalgaya geçer. Gösterisinin hemen ardından Ramona, heyecan içindeki Dorothee'nin yanına gelir ve ertesi gün için ona randevu verir.

Dorothee 'Büyük Aşk'ını bulmuştur: Ramona özel şoförlü bir limuzin kiralar, şampanya patlatır, birlikte şehrin gece hayatına karışırlar ve tabii ki sonunda sevişirler. *The Virgin Machine*'in California'da geçen öyküsünde sergilenen eğlence ve aşırılık girdabına tezat oluşturacak şekilde, seks sahnesi çok daha ağırbaşlı ve mütevazı oluşuyla dikkat çekmektedir. İki kadın şehvetten ziyade şefkatle sevişmektedir ve tamamen sessizlik içinde gelişen sahne bo-

yunca kamera saygılı bir mesafeyi muhafaza eder. Bu empatik estetikleştirme, seyircinin lezbiyen seks izlediğinin farkına varmasına yol açarak rahatsız edici bir etki uyandırır; başka bir deyişle, seyirciyi kendi dikizleyici pozisyonunun farkında olan bir röntgen-ciye dönüştürür.

Filmin ironik tonu beklenmedik bir dönüşle yeniden su yüzüne çıkar. Dorothée ertesi sabah büyük mutluluk içinde uyandığında, Ramona çoktan üstünü giymiştir ve çıkmaya hazırlanmaktadır. Tıpkı profesyonel bir telekız gibi gerçekleştirdikleri randevunun faturasını keser, yaptıkları bütün harcamaları ve çalışma saatlerini de kattığında ortaya 500 dolarlık bir meblağ çıkmıştır. Şaşkınlık içinde olduğu yerde tek başına kalakalan Dorothée, darmadağın olan yanıl-samalarına tek tepki verebilir: kendinden geçercesine gülmek. Filmin son sahnesinde Dorothée, Ramona'yla tanıştığı barda faturayı ödeyebilmek için bir striptiz gösterisi sergilemektedir ve halinden memnundur. Arkadaşı Dominique ona rüyasına ne olduğunu sorduğunda, Dorothée rahatlamış bir halde cevap verir: "O düş artık yok." *The Virgin Machine* son sahnede, bu şekilde bir yandan keyif verici lezbiyen tutkunun belirişini kutlarken, diğer yandan romantik aşk düşünüyü alaya almıştır.

Toplumsal Cinsiyet Parodisi

Ramona'nın transvestit performansı biraz daha yakından incelenmeyi hak ediyor.⁹¹ Sahne, eril nazar ve dişil seyirliğin klasik izleme pozisyonlarını tersine çevirmektedir. Ramona'nın performansı bütün dikkatimizi 'kendi' fallusuna yönlendirir. Tam bu noktada kadınlara striptiz gösterisi yapan erkeklerden ayrılır. Heteroseksüel bir ortamda bir erkek striptiz yaptığında, penisin üzerinde genellikle olabildiğince küçük bir kumaş parçası bırakarak göstermez.⁹²

91) Karşı cinsin kıyafetlerini giyme fenomeni ve muğlak toplumsal cinsiyetler, feminist eleştirmenlerin ilgisini ciddi bir şekilde çekmiştir. Bkz Epstein ve Straub (1991) ve Garber (1992).

92) Genellikle kadın seyircilere hitap eden erkek striptizciler, penislerini örten bir iç çamaşırıyla kalırlar. Ancak, Chippendales gibi erkek grupların büyük başarı elde etmesinin sonucunda bazı erkek striptizciler, gerçekten de penislerini ortada bırakacak şekilde soyunmaya başladılar. Örneğin, London Knights tamamen soyunup, organlarını penis yüzüğüyle devamlı erekte olmuş halde tutarak, kendilerinden geçmiş bir halde hareket etmektedir. Ayrıca, şovlarında şiddet sergilenir; seyircilerin arasından seçilmiş kadınlara tecavüz ediyor gibi yapımlarından ve S/M sahnelerinden dolayı gösterileri çok sert öğeler barındırır.

Britanya yapımı kısa animasyon filmi *Girls Night Out*'ta da (Joanna Quinn, 1986) bu durumla dalga geçilmektedir. Bir gece aşığı tabakadan yaşlıca bir ev hanımı olan Beryl, kocasını televizyon karşısında horlarken evde bırakarak, ona şehirde çılgın bir gece yaşatmayı vaat eden arkadaşlarıyla buluşmaya çıkar. The Bull (Boğa) adlı gece kulübünde, kadın çılgınlıkları arasında striptiz yapan kaslı bir adamı izlemeye başlarlar. Beryl'in gözleri adamın acayip şişkin pazılarını ve kaba etlerini görünce yuvalarından fırlar, tıpkı düşlerindeki Tarzan'a benzemektedir. Arkadaşlar içip şakalaşırlarken heyecanları da giderek artmaktadır. Konuşmalarında bir yandan burjuva evliliğini makaraya alıp kocalarının ne iç karartıcı olduğundan dem vururlarken, bir yandan da striptiz yapan adamla dalga geçerler. Adam sahnede tam önünde dans ederken Beryl elini uzatır ve striptizcinin suratındaki haz ifadesinin de verdiği güçle penisini eller. Adam bir çılgılla yerinden sıçrayarak ne yapacağını bilemez halde özel bölgesini saklamaya çalışır, çünkü Beryl panter postu desenli g-stringi çıkarmış, muzaffer bir edayla çaresizlik içindeki adamın karşısında sallamaktadır. Adamın minicik penisi ortaya çıkınca kadınlar kahkahaya boğulurlar. Eve döndüğünde Beryl, g-stringi kıkırdarak banyoya asar.

Girls Night Out, mizahi unsurunu büyük ölçüde karşılarında genç ve çekici kaslı bir erkeği, özellikle de son sahnede *démasqué* olan (maskesi düşen) "bamyı gibi neredeyse seçilemeyecek kadar küçük organını" gördüklerinde kendilerini kaybeden geleneksel ev kadınlarının mütecaviz davranışlarından almaktadır. Animasyon, adamı büsbütün çıplak ifşa etmekle 'seyirlik malzeme olarak erkek'in ne kadar savunmasız olduğunu gösterir. Önceki bölümde 'seyirlik malzeme olarak kadın' fenomenini ve bunun *Bağdat Kafe*'de nasıl altüst edildiğini ele almıştım. Bununla birlikte, 'seyirlik malzeme olarak kadın'ın feminist film teorisinin anahtar kavramlarından biri olduğunu da savunmuştum. Son zamanlarda kültürel incelemeler alanında erkekçilik üzerine yürütülen çalışmalarda 'seyirlik malzeme olarak erkek' fenomeni de teorik anlamda dikkat çekmiştir (Easthope, 1986; Chapman ve Rutherford, 1988; Kirkham ve Thumin, 1993; Tasker, 1993; Jeffords, 1994).

Tıpkı maskeleye gibi seyirlik nosyonunun da o kadar güçlü kadınsı çağrışımları vardır ki, bu türden bir performans gerçekleştiren bir erkeğin sergilenmesi ya da bu erkeğin maske takıyor olması, ken-

di erkekliğini tehdit etmekte ya da en azından erkekliğini çelişki yaratacak biçimde fazla derecede ifşa etmektedir. Lacan bu etkiye fallusun anlamı üzerine yazdığı makalede değinir ve şöyle tanımlar: "...insanın erkeklikle ilişkilendirilen bir yönünün sergilenmesi, tuhaftır ki kadınsı olarak algılanmasıyla sonuçlanır" (1977: 291). Seyircilerin skopik tüketimine sunulan çıplak beden, yani seyirlik eril olduğunda, söz konusu erkek kadınsı bir konuma yerleştirilmektedir. Cinsiyetler arası mevcut asimetrik iktidar ilişkileri dahilinde kadınsılaştırılmak, küçük düşürülmekle eşdeğerdir. Birçok eleştirmenin gözlemlediği üzere, bu kadınsılaştırma, performansı sergileyen erkek için iki muhtemel tehlikeyi de beraberinde getirmektedir: Birincisi, kolayca alay konusuna dönüşebilir, ikincisiyse homoseksüel olduğunun düşünülmesi riskini taşır (Dyer, 1982; Neale, 1983; Tasker, 1993). Mulvey'in de belirttiği gibi, "eril figür, cinsel nesneleştirme yükünü taşıyamaz" (1989: 20).⁹³ Pek tabii gey eleştirmenler, Mark Simpson'ın tabiriyle "erkeksiliğin gerçek, doğal, tutarlı olma ve hükmetme iddiasını" (1994: 7) yapısöküme uğratmaktan büyük bir zevk duymuşlardır. Ne de olsa homoseksüel olarak görünmek, yalnızca heteroseksüel bakış açısından bir risk olarak tanımlanabilir.

Kadınsı bir konuma sokulan eril striptizci, ifşa edilmeye karşı savunmasızlaşır. Peki, tam olarak ifşa edilecek olan nedir? Eril striptizcinin g-string'inden medet ummasının sebebi nedir? Duruma erkekçil bir perspektifle bakarsak, bu kişinin ne de olsa ifşa edebileceği 'dikkat çekecek denli görünür' bir şeyi vardır. Fallusun etrafını çevreleyen sahip olma ve sahipmiş gibi görünme oyununa önceki bölümde değinmiştik. Performansı sergileyen eril kişi, seyirciye fallusa tekabül edecek bir şeyi sunmaktan hoşnut olabilir; ancak Lacan'ın zekice tespit ettiği gibi, "sahip olduğu şeyin değeri sahip olmadığından daha fazla değildir" (1977: 289). Lacan'a göre, fallus yalnızca üzeri örtülüyse işlevini görebilir. Bu yolla eril özne fallusa 'sahipmiş gibi' davranabilir, çünkü fallus nihai gösterendir,

93) Kadın seyirciler için gösteri yapan erkek gruplar, farklı stratejilerle bu türden tehlikeleri savmaya çalışırlar. The Chippendales bunu performanslarını giderek daha da profesyonel, hatta zarif bir gösteri haline getirirken, The London Knights abartılı ve agresif bir maskülenlik sergiler. Bu sayede The Chippendales'in gey olmakla 'suçlanmak'tan kurtulduğunu söyleyemeyiz ama. Erkek göstericiler, genelevlerde ya da gece kulüplerinde (erkeklerin gidip 'bir kız' satın alabildikleri yerlerdir buralar) çalışan kadınların aksine sahilik olmadıklarını göstermek için kadın seyircilerle aralarına bir mesafe koymaktadırlar. Dolayısıyla, erkek göstericilerin daha fazla alçalmadıkları bir alt sınır mevcuttur.

kimse sembolik düzeni yani Kanun'u tam anlamıyla sembolize edemez. 'Varmış gibi görünmek', fallusu korumak için 'sahip olmak'ın yerine konmuştur. Erkekliğin abartılı biçimde seyirlik hale getirildiği durumda eril striptizci, fallusun gösterenine sahipmiş gibi görünür, ancak bu, penisi örtülü olduğu sürece geçerlidir. Bu durum sürekli bir kayma olduğuna işaret etmekle birlikte, egemen heteroseksüel düzen dahilinde organ ile gösteren arasında sistematik bir yanlış yerleştirme olduğunu da göstermektedir. Kaymayı ve bununla birlikte fallusun temsil ettiği bütünlük yanılsamasını ortaya çıkaran bir hareketle, adam fallusa sahip olmadığı için dalavereci olarak ifşa edilmiş olur.

Spéculum'da Irigaray (1985a) eril öznenin fallusa 'sahip olabilmesi' için, fallusun iktidarını yansıttığı bir Öteki'nin 'olması'na ihtiyaç duyduğunu öne sürmektedir. Bu yansıtma oyunu fallik rejim açısından son derece önemlidir. Eril öznenin elinden bu iktidarın alınması, ayağının altındaki zeminin kaydırılması anlamına gelir. *Girls Night Out*'ta Beryl'in yaptığı tam da budur. Penisinin üzeri örtülü olduğu sürece striptizci sanki fallusa sahipmişçesine erkeklik gösterisi sergileyebilir. Ancak o an g-string'ile birlikte içinde bulunduğu yanılısama da elinden alındığından, ortaya çıkanı korumak ve üzerini örtmek için çırpınan birine dönüşüverir. Kadınlarsa gülmektedirler, çünkü fallik iktidarın yok olmasına sebebiyet vermişlerdir. Yanılıs olmayı herkesin gözü önünde açığa çıkararak, beraberce "fallusun bir hileden ibaret olduğu"na tanıklık ederler (Mitchell ve Rose, 1982).

İster kadın ister erkek tarafından yapılsın, seyirliğin son noktası olan striptiz, fallus 'olmak' ya da fallusa 'sahip olmak' eksenindeki heteroseksüel oyunu büyük ölçüde görselleştirmektedir. Striptiz, arzu ile anksiyete arasında gidip gelen bir noktada yer alır. Gösterinin son eylemi olan ifşa, beraberinde daima düş kırıklığını da getirir, çünkü yanılısalar ortadan kalkmaktadır: Dişil striptizci söz konusuysa fallik kadın yanılısaması, eril striptizci söz konusuysa fallik iktidar yanılısaması doğurmaktadır bu. *Girls Night Out*'ın organ olan penis ile sembolik düzenin göstereni olan fallus arasında süregelen kırılmanın altını çizdiğini söylemek mümkündür, ancak son ifşayla beraber film, aslında böyle bir kırılmanın imkânsızlığına işaret etmektedir. Judith Butler, fallus arzusunun imtiyazlı göstereni, dolayısıyla bir idealleştirme olduğundan, erkek cinsel organının hem '(sembolik) ideal' hem de '(imgesel) anatomi', yani idealin yakının-

dan bile geçemeyecek bir et parçası işlevi gördüğünü ileri sürmüştür (1993: 61). Erkek cinsel organının bu çifte işlevinden dolayı penis ile fallus arasındaki ayrım da pek kolay ortaya çıkamamaktadır.

Feminist yönetmenlerin fallusu kullanarak komik bir seyirlik yaratma yoluna gitmeleri, sanki Lacan'ın fallusa 'sahip olmak' ya da fallus 'olmak' meselesinin cinsler arası ilişkileri düpedüz komediye dönüştürdüğüne dair yaptığı mizahi gözlemi inceden altüst eder gibidir (1977: 289). *The Virgin Machine*'deki bar sahnesi, mizahi etkisini fallusun bir kadın, hem de lezbiyen bir kadın tarafından sadece 'kadınların girebildiği' bir barda ve lezbiyen seyirciler için satirik biçimde kullanmasından almaktadır. Burada gördüğümüz, bir lezbiyen fallusudur. Butler, lezbiyen fallusun fiilen mümkün olduğunu öne sürmektedir, çünkü fallus pozisyon değiştirebilir, "istenen şekle girebilir, aktarılabilir ve toplumsallaştırılabilir" (1993: 61). Fallus aktarılabilen bir mülkiyet olduğundan, sembolik anlamda ona sahip olma hakkını elinde tutan heteroseksüel eril özne dışında biri tarafından da kullanılabilir. Lezbiyen fallus açıkça bu istenen şekle girebilir, aktarılabilir ve toplumsallaştırılabilir mülkiyete göndermede bulunduğundan, olma ile sahip olma arasındaki ayrımın dengesini bozmaktadır.

Fallik iktidar ve hazzın parodisini yaptığı performatif eylemde Ramona, bira şişesi sayesinde fallusun yapısında bulunan istenen şekle girebilir, aktarılabilir ve toplumsallaştırılabilir olma niteliklerini açığa çıkarır. Fallus/bira şişesini kullanarak fallik bölüşüm sonucunda ortaya çıkan sabit pozisyonlar hakkında bir karmaşa yaratır ve bu yolla cinsellik ya da cinsel farklılığın doğal olduğuna dair bütün anlayışlara karşı koyar. Ramona'nın performansı anatominin hiçbir şekilde bağlayıcı olmadığını, Jacqueline Rose'un tabiriyle "sadece öyle gösterdiği"ni açığa çıkartmıştır (Mitchell ve Rose, 1982: 44). Ramona'nın penisin şişirme olduğunu ortaya çıkaran hareketi, anatomiye ait her kısmın genellikle beklentileri pek de karşılamayan bir performanstan ibaret olduğunu düşündürür.

Eğer fallusa sahip olmak hileli bir durumsa ve anatomi de şişirmeyse, o halde Ramona neyin taklidini yapmaktadır? Butler'ın toplumsal cinsiyet parodisi açısından ele alırsak, Ramona zaten performans olan bir şeyin taklidini yapmaktadır: "Gerçekte parodisi yapılan, tam da bir orijinale dair olan mefhumdur" (1990: 138). Performans, 'normal' olanı doğal olmaktan çıkarır ve 'orijinal' olanın aslın-

da bir kopya olduğunu ortaya koyar; başka bir deyişle, Ramona'nın gösterisi için kuşandığı erkekliğe dair 'orijinal' toplumsal cinsiyet kimliğinin kendisi orijinali olmayan bir taklitten ibarettir. Bana göre, bu gözlemler beraberinde kadınsılık meselesini de açıklığa kavuşturma ihtiyacını getirir. Ramona'nın erkek kılığına girmesi eğer erkekliği yapısöküme uğratiyorsa, karşımıza bu kılık değiştirmenin kendi kadınlığını bir kez daha teyit mi ettiği, yoksa yapısöküme mi uğrattığı sorusu çıkıyor. Performansın finali, Ramona'nın orijinal toplumsal cinsiyet kimliğini kadın olarak belirlediği izlenimi vermektedir. Bira şişesini elinden atarak kendini sahnenin üzerine bırakır, tek elini pantolonunun açık olan fermuarı üzerine koyar. Kamera, pantolonundaki kara bir deliğe odaklanmışken (görüntü vulvayı çağrıştırmaktadır), Ramona ironik bir gülümsemeyle bize bakar. Bu çekim Ramona'nın erkek kıyafetleri içinde oluşunu vurgulamaya yarar: Erkeksi bir cinsellik barındıran bu gösteri(ş), aslen bir kadın tarafından yapılmaktadır.

Ne var ki ertesi gün Ramona, Dorothée'yle randevularına seksi ve dişil giysiler içinde gelince, kadınsılığındaki bu aşırılık da bir maske ve toplumsal cinsiyet parodisi olarak algılanır.⁹⁴ Böylece, Ramona'nın karşı cinsin kılığına girdiğini bildiğimiz için, kendi kadınsı giysileri de erkek kılığı kadar kurgu ürünü ve suni görünür. Bu durum Butler'ın toplumsal cinsiyet parodisinin tam da cinsiyet farklılığına dair normları yerinden ettiği tespitini destekler niteliktedir (1990: 148). Cinsiyet farklılığı terimleri bir kez yer değiştirdi mi, egemen normlara masum bir şekilde dönmenin yolu da tıkanmış demektir. İlginçtir ki, söz konusu performansın finalindeki o kısa an, erkeksi maske ardındaki dişil bedenini sezebildiğimiz Ramona'nın en kadınsı haliyle görüldüğü andır.

Burada önemli olan, *The Virgin Machine*'deki mübalağalı parodinin altüst edici etkisidir. Bu açıdan, söz konusu parodi bir farkla Iri-garay'ın mimesisi bir yineleme olarak gördüğü düşünceye benzetilmektedir. Mimesisi yeni bir orijinal yaratmak üzere kopyanın bir olumlaması olarak okumak mümkünken, parodi yeni bir kopya yaratmak üzere orijinalin yapısöküme tabi tutulması olarak görülebi-

94) Bu filmi sınıfta her yıl işlediğimden, sınıfta daima feminen kadın Ramona'nın, barda gösteri yapan maço adamların aynı kişi olduğunu anlamayan öğrenciler çıktığını fark ettim. Toplumsal cinsiyete dair algılarıyla ve beklentileriyle oynandığını görünce hep çok şaşırıyorlar.

lir. İkisi de kadınsılığa dair yeni temsiller oluşturmak ve kimlik ve cinsel farklılıkla ilgili katı yargılara darbe indirmek için uygulanan birer stratejidir.

Uyum-suzluklar ve Kes-intiler

Fallik parodi, şu ana dek lezbiyen fallusun özgüllüğü hakkında bize pek bir şey söylemedi. Bu soruya cevap verebilmek için, karşı-mızdaki meseleleri bağlamsallaştırmamız gerekiyor. Daha önce değindiğim ‘pornografi karşıtlığı’ ve ‘lezbiyen sadomazoşizm’ gibi siyasal konumlar arasındaki şiddetli polemikler, fantezi, arzu ve politikalara dair teorik tartışmaları yeniden alevlendirmişti. Bir yanda pornografi-karşıtı feministler, hem katı birer ahlâkçı oldukları hem de fantezi dünyası ve arzunun ikircikliğini reddettikleri için eleştirilirlerken, diğer yanda lezbiyen sadomazoşistler hem özgürlükçü ‘her şeye tamam’cı tutumları hem de toplumsal ilişkileri ve politikaları hesaba katmadıkları gerekçesiyle saldırıya uğruyorlardı.

‘Seks savaşları’ üzerine süregiden hararetli tartışmalar, lezbiyen cinselliği meselesini, libidinal bir ekonomi olarak özgüllüğü ve iktidar ilişkilerini altüst etme ve bu yolla cinselliği özgürleştirme potansiyeli özelinde gündeme getirdi. Bazı lezbiyen feministler Adrienne Rich’in “lezbiyen uzanım”ını (1986) reddettiler ve bunun yerine, lezbiyen arzunun özgüllüğünü ileri sürerek *queer* teorisinin önünü açtılar (bkz. *Differences*, cilt 3 (2), 1991; cilt 6 (2-3), 1994). Lezbiyen uzanım nosyonu tarihsel açıdan jinosentrik ve kadın-özdeş* olan 1970’lerin bir kısmını biçimlendirmektedir. Kadınların cinsellik dahil olmak üzere farklı derecelerdeki yakınlıklarını konumlandıran Rich, lezbiyen kategorisini ‘politize’ etmiştir. Ancak Rich’i eleştirenler, lezbiyen özneyi çok geniş bir dişil deneyim alanına konumlayarak değersizleştirdiğini ileri sürmüşlerdir. Örneğin Monique Wittig (1992), Rich’in önerdiği dağınık lezbiyen öznelliğini reddederek daha net ve özel bir tanım getirmiştir: “Lezbiyen, kadın değildir.” Daha

*) Burada yazar, Radicalesbians’ın 1970 yılında yazdığı *The Woman-Identified Woman* adlı manifestoya gönderme yapıyor. Manifestoda, kadınların özgürleşmesi için verilen mücadelede lezbiyenlerin ön saflarda yer aldığı, çünkü lezbiyenlerin diğer kadınlarla özdeşleşmelerinin eril cinsel partnerler açısından yapılan geleneksel kadın kimliği tanımlamalarının karşısında durduğu anlatılır. Metne <http://scriptorium.lib.duke.edu/wlm/womid/> adresinden ulaşabilirsiniz. (ç.n.)

sonra bu sözler, Wittig'in ve onun takipçisi olan birçok radikal lezbiyenin mottosu haline gelmiştir. Wittig, 'lezbiyen materyalizm'iyile lezbiyenleri diğer birçok dişil toplumsal münasebet biçiminin banalliginden kurtarmayı hedeflemiştir. Ayrıca, lezbiyenleri belirli bilgi taleplerinde bulunmaya muktedir birer özneye dönüştürecek şekilde, onlara hem duygusal hem de siyasal bir önem atfetmektedir. Belirli bir lezbiyen özneligi üzerine belirtilen görüşler lezbiyen topluluklarının bölünmesine yol açarak, arzu ve cinsellik üzerine giderek daha da karmaşık hale gelen bir tartışmanın doğmasına yol açmıştır.⁹⁵

Kıta Avrupası perspektifinden yazan biri olarak, bu tartışmanın geçmişini Avrupa ve Amerikan feminizmi arasındaki önemli farklılıklar açısından ele almak istiyorum (bkz. Braidotti, 1994b). Avrupa'da, özellikle de Fransa'da feministler, tamamıyla lezbiyen uzanım fikrine bağlı kalarak onu cinsel farklılık ve *écriture féminine* (dişil yazın) teorileriyle ayrıntılandırmış ve dişil bir özgüllük tartışmasına dönüştürmüşlerdir.⁹⁶ Genellikle cinsellik konusunu gündeme getiren ve dişil arzunun özgüllüğüyle dişil hazzın altüst edilmesini belirleyen, (lezbiyen kültür ya da teori değil) feminizm olmuştur. Bu durumu en açıkça Irigaray'ın felsefesinde görürüz (Chanter, 1995), ancak *écriture féminine*'in kurmaca metinlerinde de bulmak mümkündür. Hélène Cixous gibi bir yazarın gözünde, bir başka kadına duyulan aşk dahil olmak üzere, dişil cinselliğin izleri bütün cinselliğin matrisi olan anneye kadar uzanır (bu fikre üretken bir yazar olan Cixous'nun çoğu yazısında rastlamak mümkündür; bkz. örneğin Cixous, 1980, 1983, 1986; Cixous ve Clément, 1986; ayrıca bkz. Stanton, 1986). Cixous'da hayli estetiğe edilmiş erotiğin etkisi sonucunda 'lezbiyen', bir özne pozisyonu olarak belirmez; bu konumu dolduran, dişil homoseksüel kadındır. Dolayısıyla, Avrupa feminizminde odak noktası sırf lezbiyen

95) Feminist teoride lezbiyenliğin kullanımı hakkında net bir eleştiri için bkz. Hooglan, 1997. Kitabı tam benimki baskıya girerken çıktığı için bu bölüme onun çalışmasını dahil edemedim.

96) *Écriture féminine* (edb.: 'dişil yazın') Fransa'da 1970'lerde kadınlar tarafından başlatılan deneysel bir uygulamaydı ve amacı dilde dişil olanı keşfetmekti. Yazarlar Hélène Cixous ve Luce Irigaray bu fikrin en önemli savunucuları olarak görülüyordu, onların haricinde feminizme mesafeli olduklarını belirten Julia Kristeva ve Marguerite Duras da bu uygulamaya katıldılar. Bkz. Marks ve de Courtivron, 1980; ayrıca bkz. Andermatt Conley, 1984; Braidotti, 1991; Shiach, 1991; Whitford, 1991; lezbiyen eleştiri için bkz. Roof, 1991.

cinselliğinin özgüllüğünden ziyade, homo-erotik deneyimler dahil olmak üzere dişil cinselliğın özgüllüğündedir.⁹⁷

ABD feminizmindeki 'seks savaşı'ndan (ve muhtemelen daha müstehcenliğe ilişkin daha baskıcı yasalardan) ötürü, cinsellik meselesinin birçok farklı çağrışımı ve gündemi olmuştur. Bunun sonucunda da ortaya kendine özgü bir işbölümü çıkmıştır: Cinsellik, arzu ve haz, radikal lezbiyen grupların gündem temalarını oluştururken; toplumsal cinsiyet, iktidar ve kimlik ise feminist gündemin başlıkları haline gelmiştir (bkz. Braidotti, 1994b). Bu da Rubin'in bir cinsellik teorisi için genel bir çağrıda bulunmasının (1984) nasıl *queer* araştırmaları açısından kurucu bir jest olarak algılandığını açıklamaktadır (bkz. Rubin, 1994). Feminist teori toplumsal cinsiyet eşitliği ve toplumsal cinsiyet kimliği sorunlarından başka hiçbir şeyle uğraşmazken, cinsellikle ilgili bütün meseleler gey ve lezbiyen araştırmalarının tekelindeydi. Bu işbölümü de, arzu ile fantezi arasındaki mekanizmayı sadece karşılıklı ilişki içinde bulunarak aydınatabilecek olan toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik arasındaki talih-siz kopukluğu yeniden oluşturmaktadır. Ancak Avrupa feminizminde (halen) kabul edilemeyecek araştırma biçimlerinde, örneğin psikanalitik bir bakış açısıyla oluşturulan lezbiyen arzu teorisinde (de Lauretis, 1994) ya da yapısökücü bir perspektiften *queer* arzusunun altüst edici gücüne olan siyasal yatırımda olumlu sonuçlar vermiştir bu (Butler, 1990, 1993).

Bu Atlantik aşırı 'kesinti' (Stanton 1985), *The Virgin Machine*'de Dorothee, California'nın muhteşem lezbiyen alemine girdiğinde yeniden su yüzüne çıkar. Cinselliğe dair iki siyasal kültür arasındaki kopukluk, filmin birbiriyle uzlaşması imkânsız iki yarı halinde yapılanmasına yol açmıştır, bu da Dorothee'nin öznelliğini yansıtmaktadır: İlk romantik Alman romantigi, sonraysa California'ya uyum sağlamış hedonist benlik.

De Lauretis'in *The Practice of Love*'da (1994) motto olarak kullandığı, "Lezbiyen olmak için tek değil, iki kadın gerekir," cümlesi meseleyi apaçık bir şekilde anlaşılır kılmaktadır. Ayrıca, rıza göste-

97) Gey ve lezbiyenlerin özellikle İskandinavya ve Hollanda gibi bölgelerde daha özgür olmaları, belki de Avrupa'daki lezbiyen hareketin ABD'dekine oranla daha az görünür olmasının bir başka sebebidir. Gey ve lezbiyen altkültürler anaakımla öylesine bütünleşmiş durumdadır ki, bazı gey ve lezbiyenler özelliklerini ve '*queer*'liklerini kaybederek 'normal' oldukları için şikayet etmektedirler.

ren bir öteki tarafından diyalektik olarak tanınmanın yanı sıra bir cemaatin izin veren rolünün de önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Ramona'nın *queer* eylemi de lezbiyen cemaat içinde yer almaktadır. Ramona'nın fallusunu lezbiyen olarak tanımlamak mümkündür, çünkü performansını kadınlar için sergilemekte ve onlarla erkekler yokken etkileşim içinde bulunmaktadır, üstelik söz konusu kadınların görünüş ve davranışları itibarıyla lezbiyen olduklarını anlarız. Başka bir deyişle, performansın izleyicisi kadar hitabı da, fallusun lezbiyen oluşunu belli etmektedir ve bu da Ramona'nın eylemine lezbiyen bir anlam atfeder. Söz konusu sahnede izleyicinin rolünün önemi, filmi seyredenlere lezbiyen arzuyu iletmesindedir. Erkek kılığına girilerek sergilenen bu performans, heyecanının büyük kısmını, bardaki kadın izleyicilerin coşkulu tepkilerini Dorothée'nin etrafa biraz da şaşkınlık içinde bakan gözleri vasıtasıyla izlememizden almaktadır.

Lezbiyen arzunun temsilinde izleyicinin rolünü ele alacak olursak, beraberinde 'performans'ın teatral yan anlamlarını da görmemiz gerekir. *The Virgin Machine*'de, Dorothée'nin hikâyesinin Almanya'da geçen kısmındaki içsel ve öznel fantezi dünyasına tam bir tezat oluşturacak şekilde California'da geçen kısmında, lezbiyen cinselliğe ilişkin performansların alenen sergilendiği sahneler yer almaktadır. Arzu, umumi mekânlarda olduğu kadar gerçekten sahne üstünde de eyleme dönüşmektedir: Örneğin, Susie Sexpert'ın San Francisco sokaklarında kendi seks malzemelerini sergileyişi, Ramona'nın erkek kılığına girdiği performans ve Dorothée'nin kadınlar barında striptiz yapışı gibi. Burada temsilin halka açık alanlarda, senaryoda, sahne dekoru ve izleyicide olmak üzere ne kadar çok kullanım alanı olduğunu vurgulamak isterim. Performativitenin teatral çağrışımlarına odaklandığımızda, kılık değiştirme, dış görünüş ve seslenmeyle ilişkili postmodernist öğelerin ön plana çıktığını görürüz. Bu da lezbiyen arzunun temsilinin giderek daha harici hale geldiğini düşündürmektedir.

The Virgin Machine'in Almanya'da geçen kısmında da performansla ilişkin öğeler yer alsa da (örneğin, kadın punk şarkıcı gibi), bu öğeler özel olma niteliklerini muhafaza ederler ve Dorothée'nin ağabeyine olan arzusuyla ilişkilidirler. Şarkıcıyı kiliseyi (ya da tiyatroyu) andıran bir binanın içinde görürüz, ancak anlatı yapısındaki yeri açıkça anlaşılamadığından ve ortada izleyici de bulunmadığından,

hareketli kamera çekiminin de etkisiyle sahneyi umumi bir performans olarak okumaktan ziyade, Dorothée'nin özel fantezi hayatından bir enstantane olarak düşünürüz (buradaki şarkı, filmin müzikal teması haline gelerek film boyunca tekrar eder). Dorothée'nin California'da karşılaştığı cinsellikle ilgili durumlarınsa, tam aksine, hep kamusal mekânlarda gerçekleştiğini biliyoruz. Otel odalarının anahtar deliklerinden içeriye gözetliyor olsa da Dorothée'nin gözleri aracılığıyla izlediklerimiz (tuhaf seks sahneleri), dikizlenmek üzere sahnelenmektedir. Böylece filmin ikinci yarısında cinselliğin temsili, basıp izlememiz için 'orada olan' umumi bir sahne eylemi haline gelir. Lezbiyen seks ise yalnızca lezbiyen bir izleyicinin varlığında anlam kazanan bir performans dönüşür.

The Virgin Machine'in iki yarısı arasındaki belirgin üslup kırılması, cinselliğin Almanya'da düş, fantezi ve de heteroseksüelliğin alanında ele alınması, California'daysa eylem, performans ve de lezbiyenliğe kaydırılmasıyla sonuçlanmıştır. Başka bir deyişle, lezbiyen cinsellik, heteroseksüelliğe göre daha 'gerçek'tir, çünkü daha umumdur, bu da yaşanabilir toplumsal bir cemaatin gereklerindendir. Ton ve üslûpta meydana gelen bu kırılma dikkatli bir seyirci için daha sorunlu hale gelebilir, çünkü film tekinsizce temsil edilen ve ilk yarıda baştan yazılan ilksel fantezilerle ödipal yapıların etkisini, hayata geçirilen lezbiyen arzuların verdiği hazla bütünleyememektedir. Almanya'yı terk eden Dorothée sanki bir çırpıda geçmişini unutabilir (ki bu, maternal bedenin yeniden bastırılması anlamına da gelmektedir) ve farklı bir libidinal hayata başlayabilirmiş gibi gösterilir. Dolayısıyla, ilk bakışta *The Virgin Machine*'de lezbiyen ütopyanın temsili, cinsel arzu ve pratiklerin bilinçdışının karmaşık işleyişinin engelleri olmaksızın hedonist ve kaygıdan arınmış biçimde ilan edilmesi şeklinde gerçekleşiyor gibidir. Söz konusu sorun da coğrafi bir yer değiştirmeye, kişinin cinselliğini en azından her türlü dış görünüşe açık olma avantajını veren ve Dorothée'nin kendi kendine dayattığı bir sürgünle giderilmiştir.

Bunu söylemişken, merak ediyorum da acaba filmin California'da geçen kısmı gerçekten bu kadar yapay mıdır? De Lauretis'in lezbiyen *She Must Be Seeing This* (O Bunu Görmeli; Sheila McLaughlin, 1987) filmi üzerine yaptığı okuma, belki lezbiyen cinselliğinde bilinçdışının ve yapıyı meydana getiren fantezilerin rolünü anlamamıza yardımcı olabilir, böylece *The Virgin Machine*'deki per-

formansları daha açıkça idrak edebiliriz. De Lauretis, performans unsurlarını lezbiyen fantezinin gösterenleri olarak alır; toplumsal cinsiyet pozisyonlarının kabulü ve cinsel rollerin yer değiştirmesi, “arzu eden öznenin pozisyonu”nu göstermektedir (1994: 103). De Lauretis, lezbiyen maskeleyişinde toplumsal cinsiyet ile performans arasında apaçık biçimde yer alan ve görünür olan boşluğa vurgu yaparak, bunu ‘hayaletleştirme etkisi’ olarak tanımlar. Lacancı psikanalizde dişillik maskeleyiş heteroseksüel erkeklere hitap etmektedir, böylelikle cinsel farklılık düzeni yeniden üretilmiş olur. Burada De Lauretis şu soruyu sormaktadır: Peki, ya bir kadın maskeleyiş eylemiyle bir başka kadına hitap ederse ne olur? Böyle bir durumda maskeleyiş, egemen heteroseksüel düzen içinde telafi edilmez, çünkü kadın, üstlendiği rolle özdeşleştirilmez. Tam tersine, lezbiyen maskeleyiş, özne ile performansı gerçekleştiren kişi arasındaki uyumsuzluğu ortaya çıkarmaktadır. De Lauretis’in *She Must Be Seeing This* filminde çözümlediği bir sahne, *The Virgin Machine*’de Susie Sexpert ve Ramona gibi karakterlerin performe ettiği camp* ve postmodernist lezbiyen cinselliği temsiline tamı tamına uymaktadır: “Rol canlandırmak heteroseksüel arzuyu temsil ettiği için değil, asıl etmediği için heyecan vericidir; yani, bu arzuyu taklit etmekle, tıpkı hayaletleştirme etkisi gibi, (heteroseksüel açıdan temsil edildiği haliyle) arzu ile temsil arasındaki tekinsiz mesafe açığa çıkarılmış olur...” (1994: 109-110). De Lauretis bunun tam da karakter ile rol arasındaki boşluk olduğunu ileri sürer. Temsil ve bu temsilin yapışökümü arasında, heteroseksüel arzu şemasını değiştiren ve lezbiyen arzuya yer açan bir alandır bu. Aslında, seslenme biçimiyle lezbiyen fallusun lezbiyen arzuyu imlediği söylenebilir; Susie Sexpert’ın dildoları ve Ramona’nın bira şişesi yer değiştirerek, sahip olması gereken kişinin elinden alınmış olduklarından uyumsuzdurlar ve yalnızca bu yol ayrımında lezbiyen arzuyu temsil edebilirler. Arzu, performasyonu sergileyen bedenin farkında, metinlerdeki mesafedir. Bu durum ancak varsayılan yoluyla gösterilebilir. Benim gözümde, (çoşuklu kahkahalar atılmasına yol

*) camp: Özellikle abartılmış ve teatral bir tarz; (bir erkeğin ya da tavırlarının) gösterişli ve abartılı bir şekilde efemine olması hali; argo homoseksüel jargonda banallik, sıradanlık, oyun, gösteriş, vs. eğlendirmek ya da zıddının görünümüne bürünmek amacıyla aşırılığa gitmek. Susan Sontag 1964 yılında kaleme aldığı “Notes On ‘Camp’” makalesinde, camp’i özünde doğal olmayana, yani oyuna ve abartıya olan düşkünlükle ilişkilendirmişti. (ç.n.)

açan) bu hiciv niteliğindeki komik tarz, arzunun temsilleriyle uyumsuz olma özelliğini mükemmel biçimde ifade etmektedir.

Lezbiyen Fetişizm

Ramona'nın performansı, *The Virgin Machine*'de lezbiyen arzunun temsil edildiği bir andır ve bunu da parodik bir yolla yapar. Tabii ki lezbiyen cinselliği parodi ve maskeleye dışında da temsil etmek mümkün olmalıdır. Lezbiyen cinselliğinin özgüllüğünü teorileşmenin zor bir iş olduğu bilinir, bu yüzden ben, lezbiyenliğin sinemasal temsillerinin lezbiyen teorinin faydalanabileceği birer kültürel pratik olduğu fikrindeyim.

The Practice of Love'da (1994) de Lauretis, sapkınlığı patolojik olmaktan çıkararak lezbiyen cinselliğe dair 'sapkın arzu' ekseninde psikanalitik bir teori geliştirir. Daha önce aktardığım pasajda de Lauretis, yapısal bir fanteziye yapılan lezbiyen yatırıma işaret etmekteydi. Bu ilksel iğdiş edilme fantezisi, ilk kayıp ve sahip olunanı yitirme fantezisi olarak anlaşılabilir. De Lauretis bu iğdiş edilme ve fallus kavramlarını, sapkınlık ve fetişizm ışığında bir kez daha okumayı önermiştir, çünkü "...lezbiyen özne iğdiş edilmeyi ne reddeder ne de durumuna razı olur, bunun yerine olduğunu kabul etmez" (204). Fetişizm, arzuya hareket kabiliyeti getirir; ama bu kadarla kalmaz: Fetiş, fallustan ve fallusun penise indirgenmesinden bir kurtuluş sağlar. Fetiş bir arzu gösterenidir, yani (olmayan) bir arzu nesnesine işaret eden bir gösterge işlevi görür. De Lauretis, "Lezbiyen fetiş, aşıklar arasındaki farkı ve arzuyu belirleyen herhangi bir nesne, herhangi bir göstergedir..." (204) şeklinde yazmıştır. Dahası, fetiş, en başta kaybedilen bir nesne için duyulan sapkın bir arzuyu imlemektedir. İlk nesneden (meme ya da rahimle temsil edilen maternal bedenle bir olma hali) koparılan bu imgesel ve fantazmatik öge bir başka nesneye aktarılmıştır. De Lauretis, dişil bedeninin annedeki bu ilk kaybının, dişil özne için kendi beden-egosunu kaybetmek anlamına gelebileceğini öne sürmüştür. Dolayısıyla, lezbiyen arzunun kayıp nesnesi daima dişil bedeninin ta kendisidir. Böylelikle iğdiş edilme, artık "kadınlardaki penis kaybını değil, dişil bedeninin kendini kaybetmesini ve ona erişiminin de engellenmesi"ni (243) imlemekten çıkar. Lezbiyen fetiş bu kayıp nesneyi telafi ederek, onu özne açısından mevcut ve erişilebilir bir hale dönüştürür. Başka bir deyişle, psi-

şik bir yapı olarak fetişizm, lezbiyenlerin erotik açıdan bir başka kadının bedenine yatırım yapmalarına izin verir.

De Lauretis'in öne sürdüğü teoriyi bu şekilde kısaca açıkladıktan sonra, *The Virgin Machine*'in anlatısının geri planında hep var olarak filme tutarlılık kazandıran (ve aslen bir kayıp ve sahip olunanı yitirme fantezisi olan) iğdiş edilme fantezisi üzerine spekülasyon yapmaya geçebilirim. Filmin Almanya'da geçen ilk bölümünde, Dorothee'nin sanrısız fantezisi en başta kaybedilen nesneye delalet etmektedir: maternal bedene ait rahim ve meme. California'da geçen ikinci bölümdeyse, iğdiş edilmenin kabullenilmeyişi lezbiyen cinselliğe dair performans ve pratiklerde vurgulanmaktadır: Susie Sexpert'in dildolarını göstermesi, Ramona'nın erkek maskeleymesi, Dorothee'nin Ramona tarafından baştan çıkarılması ve otelde geçen alışılmadık seks sahneleri gibi.

De Lauretis'in lezbiyen cinsellik teorisi, Ramona'nın performansının nasıl sırf bir toplumsal cinsiyet parodisi olarak açıklanamayacağını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Lezbiyen fallusu, daha önce başka bir kadına duyulan dişil arzuyu olumsuzlayan bir gösterge olarak, anlaşılan fetiş yerine geçirerek de Lauretis, zaman zaman penis isteği olarak algılanan şeyin gerçekte "kaybedilmiş, inkâr edilmiş dişil beden isteği" olduğunu ileri sürmektedir (264). De Lauretis, lezbiyenlerin genellikle erkeksi göstergeleri tercih ettiklerini, bunun sebebininse heteroseksüel düzende kadınlara duyulan arzuyu en açık ve görünür biçimde belli eden göstergelerin onlar olduklarını belirtmektedir. Dolayısıyla, Ramona'nın erkek kılığına girerek bira şişesiyle gerçekleştirdiği performans, kendi cinsine olan arzunun kamusal ve oldukça görünür biçimde sergilenmesini temsil etmektedir. Ancak yine de, kayıp dişil beden tam tersi bir söylemle, dişillikle de imlenebilir. Daha sonra Dorothee'yle buluştuklarında Ramona'nın abartılı bir dişil görünüme sahip olması da, aynı şekilde "fantazmatik bir dişil bedenin kaybı ve telafi edilişi"ni (265) gündeme getiren fetişleştirilmiş bir senaryo olarak okunabilir. Burada *femme* maskeleymesi, dişillik göstergelerini birer fetiş olarak almaktadır.

Lezbiyen arzunun sapkınlığı saptamasına tamamen uygun olacak biçimde, nesne yeniden bulunduğu anda kaybedilir: Ramona ne fallik nesne ne de Dorothee'nin Büyük Aşkı'dır, lezbiyen bir te-

lekızdır sadece. Ramona tam görüldüğü gibidir; ödeme nakit olduğu sürece onda istediğinizi görebilirsiniz. Arzunun ciltlerini deneyimledikten sonra Dorothée, lezbiyen cinselliği artık 'gerçek dünya'da tatmaya hazırdır. Nihayet, özgür olduğunu anlamının rahatlığıyla kahkahayı koyverir.

“Cherchez la femme”⁹⁸

Her ne kadar incelikli olsa da, yukarıdaki çözümleme beni tatmin etmiyor. Fetişizm nosyonu parodik performans için gereğinden fazla anlam ifade ederken, arzuya ve lezbiyen cinselliğe gelince yetersiz kalmaktadır. De Lauretis'in psikanalizi anlaşılması hayli güç bir şekilde yeniden okuması da kolayca göz ardı edilecek gibi değildir. Bütün zorluklarına karşın psikanalitik söylemin en kesin gibi görünen sınırlarını esnetmekte, ama yine de, belki de bu sayede, diğer yandan psikanalizin lezbiyen arzuya dair nereye kadar bir teori üretebileceğini de göstermektedir.⁹⁹ Ben bu noktada psikanalize dönerek, lezbiyen cinselliğe dair psikanalitik teoriler arasında gereken ilgiyi görmeyen bir teoriye işaret etmek ve özgül lezbiyen arzu konusunu değiştirmek istiyorum: arzunun aslen irrasyonel oluşu ve istikrarsızlığı. Arzu 'doğa'sı gereği (bunu söylediğim için mazur görün ama) süreklilikten yoksun ve tutarsız olduğundan, öznellik aldatmacadan başka bir şey değildir (Mitchell ve Rose, 1982: 57), kimlikse bir 'fi-yasko'dur (Rose, 1986: 91). Bu durum Dorothée'nin arzusunun film boyunca izlediği çizgide apaçık ortadadır: dikizcilik, erkek arkadaş, dışkı fantezi, yarı üvey ağabey, telefonda seks, dildo teşhiri, dikizcilik (bir kez daha), *butch* maskeleyme, bir *femme* ile seks deneyimi ve nihayetinde de kendi sergilediği striptiz performansı.* Dolayısıyla ben, özgül bir lezbiyen arzuda direktmek yerine, arzunun yarattığı

98) Edb.: 'kadını ara'. Bu sözü Hollanda'da yayımlanan *Lover* dergisinde (sayı 21 [4], 1994: 50-6), *The Practice of Love* (de Lauretis, 1994) kitabının üzerine yapmış bir tartışmadan aldım.

99) Elizabeth Grosz'un *The Practice of Love* 'sorgulama'sının başlıca argümanı buydu: Lezbiyen cinsellik söz konusuysa, başlıca paradigma psikanaliz olamaz (1994). Grosz, argümanını özgül bir lezbiyen cinsellikten bahsetmenin mümkün olup olmadığını sorgulamaya kadar götürmüştü. Ancak eleştirisi biraz samimiyetten yoksun olduğunu düşündürüyordu, çünkü kendisi de fetişizm bağlamında özgül bir lezbiyen cinselliği teorisi geliştirme gayretinde bulunmuştu (1991).

*) Lezbiyen altkültüründe ilişkide erkeksi rol benimseyene *butch*, kadınsı rol benimseyene *femme* adı verilmektedir. (ç.n.)

boşluklara ve izin verdiği fasılalara bakmak istiyorum. Böylece ilgim bir kez daha *The Virgin Machine*'de arzunun temsilinde yer alan parodi ve ironiye kaymış olacaktır.

Ramona'nın parodik maço erkek performansı ile ilgili yeterince söz söyledim, ancak lezbiyen cinselliğiyle ilgili çok önemli bir diğer sahneye henüz yeterince yer vermiş değilim: Dorothée ile Ramona'nın birlikte oldukları sahne. Tuhaftır ki, *The Virgin Machine*'deki seks sahnesi muhteşem bir görünüme sahip iki feminen kadın arasında geçmektedir. Bildiğim kadarıyla, bu dikkat çekici gerçek (California lezbiyen altkültürüne dair diğer sahnelerdeki *butch-femme* ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde) eleştirel anlamda hiç ilgi görmemiştir. Bu sessizlik *femme* lezbiyene karşı teorik bir direnişi ortaya koymaktadır. Söz konusu eğilim, Bidy Martin (1994) gibi bir eleştirmeni örtük bir kadın düşmanlığı içermesinden dolayı endişelendirmiştir. Martin çok doğru bir noktaya parmak basarak, hem *queer* hem de toplumsal cinsiyet teorilerinde kişinin toplumsal cinsiyetten cisimsizleşme veya cinsiyetler arası geçiş biçiminde kurtulabileceği fikrinin ne kadar yanıltıcı olduğuna işaret eder. Bu bakış içinde, dışıl olan her şey, toplumsal cinsiyet deli gömleğinin içine kıştırılmanın metaforu haline gelmektedir. Martin'e göre, parodileştirilmeyip abartılmayarak 'normal cinselleştirilen' dişillik olan bu direniş, görünürlük problemleriyle ilişkilidir: "Normlardan farklı olmanın görünür gösterenleri yanında, kadınlar bir kez daha silik kalmaktadır" (106). Teşhir, parodi ve performansın, yani görünürlüğün üzerindeki bu *queer* vurgu, psişenin 'içinin boşalması' salt toplumsal bir etkiye indirgenmesine yol açmaktadır (106).

Bana öyle geliyor ki, daha önce sözünü ettiğim Amerikan feminist teorinin toplumsal cinsiyet ile biyolojik cinsiyet arasında hizipleşmesi, burada özellikle olumsuz bir etkiye sahiptir. Cinsel politikalar üzerine yapılan hiçbir tartışmada, arzunun bilinçdışı yapısı ve bunun sonucu olarak fantezinin zorlaştırıcı ve bazen de karmaşık hale getiren rolleri inkâr ya da göz ardı edilmemelidir. Yine de, fantezi ve arzu arasındaki değişiklikler, içsel karmaşıklıklarını da göz önünde bulundurarak anlama çabası taşıyan bir cinsellik teorisi, toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerinin toplumsal inşasına dair bir eleştiri taşıyamaz diye bir şey yoktur. Kimlik ve cinsellik ile arzu ve toplum-

sal cinsiyet arasındaki ilişkide, elle tutulup gözle görülür bir şekilde ifade edilen dişillik (lezbiyen), feministler açısından daha az sorun ve tehdit teşkil edebilir.

Karşı cinsin kılığına girerek sergilenen bir parodinin dişiliğin ‘normal canlandırılması’na engel olmadığı ve performansın iç fantezi hayatını boşaltmadığı *The Virgin Machine*, dişil öznellik ve arzunun derinlemesine ele alındığı nadir örneklerden biridir. Ramona’nın erkek ve *femme* maskelemelerinde bulunan parodi ögesi yadsınmaz. Ancak Dorothée ve Ramona bir *butch-femme* çift olarak değil, iki kadın olarak sevişirler. Dorothée’nin dişilliği hiçbir zaman abartılmaz, bundan dolayı da filmde dişil olan “dışlanmaz, değersizleştirilmez ya da örtbas edilmez” (Martin, 1994: 112). İki kadının cinsel birlikteliğinin filme çekiliş biçimi, seyirciye seksten haz duyan iki dişil bedenin estetik açıdan hoş ve narsistik olarak tatmin edici imgelerini yansıtmaktadır. Ancak *jouissance*’ın bu olumlu temsili fazla sürmez, çünkü film uyumlu bir lezbiyen ilişki yanılsamasına meydan vermez. Treut’a göre, lezbiyen cinselliğine dair her şeyi kapsayan teoriler değil, arzunun karmaşık ve çelişkili değişimleri önemlidir. Artık bâkire olmasa da Dorothée, arzu makinesinin düzeneğine girmiştir bile.

SONUÇ

The Virgin Machine’in birinci kısmında dişil öznellik, ikinci kısmında da lezbiyen cinselliğinin temsil edilme biçimleri, aslında disimetri olarak hayli farklıdır. İlk kısımda belirgin olan dışkılama iken, ikinci kısım parodi ve kahrkaha açısından zengindir. Film, bölümün başında anlatılan fantezinin içinde yer alan bilinçdışı malzemeleri ele alıp incelemenin, ana karakter Dorothée üzerindeki özgürleştirici etkisini gösterir. Tek ve Biricik Büyük Aşk’ının var olmadığını bildiği halde o, aksine inanmaya devam etmektedir: “Biliyorum, ama...” Düşü, ancak arzusunun fetişist doğasının ve içine sıkıştığı inkâr yumağının farkına vardığında yok olur. Tek ‘uzlaşma’ yolu, kendi içindeki bölünme ve çelişkiyi kabul etmesinden geçmektedir.

Dışkılama ve parodi her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar da, ikisi de birer yadsıma, ihlal ve meydan okuma biçimi olduğundan,

altüst edici etkileri açısından ilişkilidirler. Kendilerine özgü yollarla sabit fikir ve normları sorgular, belli etmeden muhtemel, uygun ve saygıdeğer olarak görünenlerin sınırlarını değiştirirler. *The Virgin Machine*, metaforik olarak filmin göbek deliği olarak adlandırdığım sekansta yer alan maternal bedene dair bir dışkı temsiliyle olsun, Dorothée'nin kadın seyirciler karşısında dans ederken göbek deliğinin gülünç bir şekilde açılmasıyla olsun, dişil öznellik ve lezbiyen cinselliği açısından yeni bir söylemsel ve görsel alan açmıştır. Benim gibi müteşekkir seyirciler de rahatlamamanın etkisiyle gelen kıkırdama isteklerini bastıramazlar. Sfenksin bilinmezleri (Mulvey'in kuşağını çok uğraştıran bir dişillik muammasıydı), artık terbiyeyi dünkü 'camp' olarak gören kötü kızların kıkırdamalarına dönüşmüştür.



Ve ayna çatladı.

Feminizm, erkekçil kültürün mimetik aynasına zarar verdi. İster aynanın içinden geçmiş, ister tuzla buz etmiş olsun, aynanın çatlamasına sebep oldu bir kere. Bu yolla feminist sinema, 'Kadın' imgesini küçültüp üzerine başka anlamlar yüklerken "erkeğin görüntüsünü olduğundan iki katı büyük yansıtan" geleneksel görsel temsil alanını tamamen dönüştürmüştür (Virginia Woolf, 1977: 35). Eski temsil biçimlerini bir kenara atıp ortadan kaldıran feminist yönetmenler, kadınların hayatları ve deneyimlerini temsil etmek, dişil öznelliği görüntülemek ve dişil seyirciye seslenmek üzere yeni yollar bulma arayışına girmişlerdir.

Ve Ayna Çatladı kitabımı hazırlarken ben de, çalışmalarımı feminist sinema ve film teorisinin kesiştiği noktada sürdürdüm. Metin okumalarını doyurucu kılmak için önceliği film metinlerinin kendilerine vererek -yalnızca feminist değil- her türlü film teorisinden destek aldım. Film teorilerini hem tarihsel hem de teorik bir pers-

pektiften değerlendirerek her zaman ön plana filmleri koydum. Umarım bu çabam sayesinde farklı bir yaklaşım geliştirerek yeni perspektifler sunabilmişimdir.

Bu durum aynı zamanda, sözceleme konumumun da kitap ilerledikçe değişmesi anlamına geldi; ilk başlardaki hevesli seyirciden, eleştirel ve kendini yargılama kapasitesine sahip bir okura dönüştüm çünkü. Feminist seyirci ve film eleştirmenlerinin daha genç bir nesline dahil olmam, hem film teorisinin hem de feminist sinemanın tarihsel gelişimini belirli bir mesafeyi koruyarak incelememe izin veriyor. Feminist sinemaya yaklaşımında yöntem olarak benimsediğim bu mesafe, eleştirel bir boşluk ya da kuşak çatışmasını ortaya koymaktan ziyade, bana önemi daha sonradan anlaşılan noktaları görme ve daha önceki deneyimlerden faydalanma fırsatını vermektedir. Sembolik sermaye halindeki feminist film teorisiyle empati kurmak, filmlerin kendileriyle kurduğum duygusal bağ kadar çözümlene yöntemimin bir parçasıydı. 21. yüzyılın eşliğinde yer alan feminist film eleştirisini, feminizmin 20. yüzyılın ikinci yarısında elde ettiği kazanımlardan bağımsız olarak ele almam mümkün değildi. Tam aksine, bugünlerde hem popüler hem de ciddi film eleştirisinde fark edilebileceği üzere, feminist sinemanın (ya da kısacası, feminizmin) miyadı dolmuş ya da modası geçmiş olduğu için bir kalemde silinmesine karşı olduğumu belirtmek isterim. Dolayısıyla, bu tutumum yalnızca daha önceki feminist araştırmacı ve yönetmenlerin kazanımlarına duyduğum sadakat ya da minnetten değil, aynı zamanda feminist sinema ve teorisinin hem zamanından önce ortaya çıkmış, hem de çok geç kalmış olmasının yarattığını düşündüğüm tarihsel paradoksa olan ilgimden kaynaklanmaktadır. Feminist sinema ve teorisinin zamanından önce ortaya çıktıklarını söylememin sebebi, radikal ve disiplinlerarası oluşları nedeniyle yerleşik akademisyen ve gazetecilerden ciddi bir tepki alamamış olmalarıdır. Geç kaldıklarını söylememin sebebiyse, üstlendikleri siyasal yükümlülüklerin, hatta genel olarak ideolojilerin reddedildiği ve bu yüzden herhangi bir dönüştürücü toplumsal ve teorik proje gerçekleştirme amacından vazgeçmiş olduğunu düşündürten postmodern bir kültürün kör gözleri ve sağır kulaklarıyla karşılanmasıdır.

Feminist sinemanın toplumsal ve sembolik değişim açısından itici bir kuvvet olarak hareket ederek, görsel kültürü sonsuza dek dönüştürdüğü kanısındayım. Çağdaş sinema üzerindeki etkisine rağmen,

kanonlaştırılmayışı açısından feminist sinema büyük ölçüde görünmez kalmıştır. Kanonlaştırılmamış olması, sinemadaki ve eğitim kurumlarında sürdürülen sinema araştırmalarındaki krizle de çakışmaktadır. Feminist sinemanın hikâyesi henüz anlatılmamışken, film araştırmalarının ilgisi film teorisinden kültürel incelemelere kaymış durumdadır. Akademik odadaki bu değişim, film çekimine duyulan ilgideki ve bu alana yapılan finansal yatırımlardaki radikal değişimlerle rastlaşmaktadır; aynı durum sinemada olduğu kadar yeni bilgi ve multimedya teknolojilerinde de geçerlidir. Böylesine hızla değişen bir bağlamı göz önünde bulundurduğumda, feminist sinemanın ve son yirmi yıl içerisinde film teorilerince ortaya koyulan teorik perspektiflerin kanonlaştırılmasına katkıda bulunmak umuduyla, yakın geçmişle bir devamlılık sağlamayı özellikle tercih ettim.

Elinizdeki kitapta filmlere teoriden önce ya da teorinin hemen yanında yer vermiş olmam, ele aldığım filmlerin metin olarak sahip olduğu karmaşıklıklara ve seyircilerin deneyimlerine odaklandığımın bir kanıtıdır. Başka bir deyişle, burada, feminist sinemanın değişmekte olan dişil özneler üzerindeki yeni ve farklı eros ve pathos etkilerini ortaya çıkarmaya gayret ettiğimi söyleyebilirim. Bu filmler klasik temsil aynasını çatlatmakla, öncelikle kadınlara hitap eden yeni ve farklı görsel haz biçimleri üretmiş oldular. Hem feminist film teorisini hem de feminist sinemayı alımlayışında benim açımdan en büyük önem taşıyanın, duygulanımsallığın niteliği olduğunu inkâr etmeyeceğim. Duygusallık ya da kuru bir duygulanmayla karıştırılmaması gereken duygulanımsallık, bana göre hafızayı veya tarihsel bir geleneği hatırlama işini, olumlama, keyif ya da arzu gibi pozitif tutkularla birlikte barındıran etik bir çerçevedir. Duygulanımsallık, değişime ya da dönüşüme ulaştıracak umutlu arayış ile çözümlemenin veya anlamının ciddiyetini bir araya getirir. Kitap boyunca feminist ajandada yer alan -tecavüz, cinsel şiddet ve süregiden dişil öznellik mücadelesi gibi- bazı klasik maddeleri yeniden ele alırken, feminizmin yaratabileceği olumlayıcı ve pozitif farka sistematik bir vurgu yaptım. Umuyorum ki okur benim bu tavrımı kendi adına nazik bir davranış olarak kabul eder. Son söz olarak, yeni bir yüzyıla adım attığımız bugünlerde, feminist teori ve feminist sinemanın çığır açan kazanımlarına ve sahip oldukları karmaşıklıklara, ancak mizahi bir dokunuşun, halinden memnun bir tanımanın ve değerinin bilindiğini belli eden bir mesafenin yaşacağı fikrindeyim.



- Andermatt, Conley, V., *Hélène Cixous: Writing the Feminine*, Lincoln and Londra: University of Nebraska Press, 1984.
- Andrew, D., *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Ang, I., *Watching Dallas*, Londra: Methuen, 1985.
- Aumont, J., *Montage Eisenstein*, Londra: BH Publishing ve Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- L'Avant-Scène Cinéma*, Kasım-Aralık, *Bagdad Café*'nin senaryosu, 1988, s. 19-117.
- Bal, M., *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- Bal, M., *Reading 'Rembrandt'. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991.
- Barry, K., *Female Sexual Slavery*, New York: Avon Books, 1979.
- Barthes, R., *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang, 1975.
- Barthes, R., "The Death of the Author", *Image/Music/Text* içinde, Glasgow: Fontana/Collins, 1977, s. 142-148.
- Barthes, R., "The Third Meaning. Research Notes on Some Eisenstein Stills", *Image/Music/Text* içinde, Glasgow: Fontana/Collins, 1977, s. 52-68.
- Beauvoir, S. De, *The Second Sex*, Harmondsworth: Penguin, 1972 (1949).

- Berger, J., *Ways of Looking*, Londra: BBC ve Penguin Books, 1972.
- Bergsblom, J. ve Doane, M.A. (ed.), *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, özel sayı, "The Spectatrix", No: 20-21, 1989.
- Bobo, J., "Reading Through the Text: The Black Woman as Audience", M. Diawara (ed.), *Black American Cinema*, New York ve Londra: Routledge, 1993, s. 272-287.
- Bobo, J., *Black Women as Cultural Readers*, New York: Columbia University Press, 1995.
- Booth, W., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Bordo, S., *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley: University of California, 1993.
- Bordwell, D., *Narration in the Fiction Film*, Londra: Methuen, 1985.
- Bordwell, D., *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA ve Londra: Harvard University Press, 1989.
- Bordwell, D. ve Carroll, N. (ed.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison/Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1996.
- Bordwell, D. ve Thompson, K., *Film Art. An Introduction*. New York: Alfred A. Knopf, 1986 (gözden geçirilmiş basım).
- Boundas, C.V. ve Olkowski, D. (ed.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, Londra ve New York: Routledge, 1994.
- Braidotti, R., *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Cambridge: Polity Press, 1991.
- Braidotti, R., *Nomadic Subjects*, New York: Columbia University Press, 1994a.
- Braidotti, R., "Feminism By Any Other Name", *Differences*, Cilt 6 (2-3), Yaz-Sonbahar, 1994b, s. 27-61.
- Branigan, E., *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin: Mouton Publishers, 1984.
- Branigan, E., *Narrative Comprehension and Film*, New York ve Londra: Routledge, 1992.
- Browne, N., *The Rhetoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1976.
- Brownmiller, S., *Against Our Will. Men, Women and Rape*, Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- Bruno, G., *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Burke, C., Schor, N. ve Whitford, M. (ed.) *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Burnier, A., *De zwemhadmentaliteit*, Amsterdam: Querido, 1979.
- Buscombe, E., "Ideas of Authorship", J. Caughie (ed.), 1981, s. 22-34.
- Butler, J., *Gender Trouble*, New York ve Londra: Routledge, 1990.
- Butler, J., *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York ve Londra: Routledge, 1993.
- Carroll, N., *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Carson, D., Dittmar, L. ve Welsch, J.R. (ed.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Londra ve Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Casetti, F., *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.
- Caughie, J., *Theories of Authorship. A Reader*, Londra ve New York: Routledge and Kegan Paul, 1981.

- Chanter, T., *Ethics of Eros. Irigaray's Rewriting of the Philosophers*, New York ve Londra: Routledge, 1995.
- Chapkis, W., *Live Sex Acts: Women Performing Erotic Labour*. Londra: Cassell, 1997.
- Chapman, R. ve Rutherford, J. (ed.), *Male Order. Unwrapping Masculinity*, Londra: Lawrence and Wishart, 1988.
- Chatman, S., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1990.
- Chicago, J., *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*, New York: Anchor Press, 1979.
- Cixous, H., "The Laugh of the Medusa", Marks, E. ve de Courtivron, I. (ed.), *New French Feminisms*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980, s. 245-264.
- Cixous, H., *Le Livre de Promethea*, Paris: Gallimard, 1983.
- Cixous, „, *Entre l'écriture*, Paris: Des Femmes, 1986.
- Cixous, H. ve Clément, C., *The Newly Born Woman*, Theory and History of Literature Series, no. 24. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- Clover, C. J., *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Londra: British Film Institute Publishing, 1992.
- Cook, P., "The Point of Self-Expression in Avant-Garde Film", J. Caughie (ed.), 1981, s. 271-281.
- Creed, B., *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londra ve New York: Routledge, 1993.
- Deleuze, G., *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, G., *Masochism. An Interpretation of Coldness and Cruelty*, New York: G. Braziller, 1971. Yeniden basımı: *Masochism: Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books, 1985.
- Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la Sensation I & II*, Paris: Editions de la Différence, 1981.
- Deleuze, G., *Cinema 1. The Movement-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, G., *Cinema 2. The Time-Image*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Dickinson, E., *The Complete Poems*, ed. T.H. Johnson, Londra ve Boston: Faber and Faber, 1991.
- Differences, "Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities", 3 (2), 1991.
- Differences, "More Gender Trouble: Feminism Meets Queer Theory", 6 (2-3), 1994.
- Dittmar, L., "Beyond Gender and Within It: The Social Construction of Female Desire", *Wide Angle*, 8 (3/4), 1986, s. 79-88.
- Doan, L., *The Lesbian Postmodern*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Doane, M.A., *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Doane, M.A., "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" (1982), yeniden basım: *Femmes Fatales. Feminism. Film Theory. Psychoanalysis*, New York ve Londra: Routledge, 1991, s. 17-32.
- Docherty, T. (ed.), *Postmodernism. A Reader*, New York: Columbia University Press, 1993.
- Donnerberg, G., „Warum Die Stille um Christine M. Kein "patriarchalisches Erzählkino" ist, obwohl theoretisch alle Bedingungen dazu erfüllt sind“, *Frauen und Film*, 36. 1984, s. 61-72.
- Dowdeswell, J., *Women on Rape*, Guildford. Surrey: Biddies Ltd, 1986.

- During, S. (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Londra ve New York: Routledge, 1992.
- Dworkin, A., *Our Blood. Prophecies and Discourse on Sexual Politics*, Londra: The Women's Press, 1976.
- Dworkin, A., *Pornography: Men Possessing Women*, New York: Perigee/G.P. Putnam's, 1981.
- Dyer, R., "Don't Look Now: The Male Pin-Up", *Screen*, 23 (3-4), 1982, s. 61-73.
- Dyer, R., *Now You See It. Studies on Lesbian and Car Film*, Londra: Routledge, 1990.
- Dyer, R., "White", yeniden basım: *The Matter of Images. Essays on Representations*, Londra ve New York: Routledge, 1993, s. 141-163.
- Easthope, A., *What A Man's Gotta Do. The Masculine Myth in Popular Culture*, Londra: Paladin, 1986.
- Eisenstein, H., *Contemporary Feminist Thought*, Boston: G. K. Hall & Co., 1983.
- Eisenstein, S.M., *Selected Works. Volume I. Writings 1922-1934*, ed. ve çev. R. Taylor, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Eisenstein, S.M., *Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage*, ed. R. Taylor ve M. Glenny, Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Elsaesser, T., *New German Cinema. A History*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.
- Epstein, J. ve Straub, K. (ed.), *Body Guards. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, New York ve Londra: Routledge, 1991.
- Erens, P. (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Felman, S., "Postal Survival, or the Question of the Navel", *Yale French Studies*, 69, 1985, s. 49-72.
- Fetterley, J., *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Fischer, L., *Shot/Counter-shot. Film Tradition and Women's Cinema*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- Flitterman-Lewis, S., "Woman. Desire and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema", J. Caughie (ed.), 1981, s. 242-250.
- Flitterman-Lewis, S., *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*, Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- Förster, A., *Subjektivität. Met Tweede Gezicht 2*, Amsterdam: Cinemien, 1982.
- Förster, A., "Helke Sander", *Net Nederlandse Jaarboek Film 1985*, Weesp: Wereldvenster, 1985, s. 82-89.
- Foster, H. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington: The Bay Press, 1983.
- Foucault, M., "What is an Author?", *Language. Counter-Memory. Practice*, Ithaca: Cornell University, 1977, s. 113-139.
- Freud, S., *Interpretation of Dreams, Standard Edition*, ed. J. Strachey, Londra: Hogarth, Cilt IV ve V, 1964 (1900).
- Freud, S., "The Uncanny", *SE*, XVII (1919), s. 218-256.
- Freud, S., "Beyond the Pleasure Principle", *SE*, XVIII (1920), s. 3-64.
- Freud, S., "Medusa's Head", *SE*, XVIII (1922 (1940)), s. 273-274.
- Freud, S., "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between The Sexes", *SE*, XIX (1925), s. 243-258.
- Freud, S., "Female Sexuality", *SE*, XXI (1931), s. 223-243.

- Freud, S., "Femininity", SE, XXII (1933), s. 112-135.
- Gaines, J., "While Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory", *Screen*, 29 (4), 1988, s. 12-27.
- Gamman, L. ve Marshment, M. (ed.), *The Female Gaze. Women as Viewers of Popular Culture*, Londra: The Women's Press, 1988.
- Garber, M., *Vested Interests. Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Londra: Penguin Books, 1992.
- Genetic, G., *Narrative Discourse*, Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Gentile, M.C., *Film Feminisms. Theory and Practice*, Westport ve Londra: Greenwood Press, 1985.
- Gever, M., Greyson, J. ve Parmar, P. (ed.), *Queer Looks. Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, New York ve Londra: Routledge, 1993.
- Geyer-Ryan, H., *Fables of Desire*, Cambridge: Polity Press, 1994.
- Gledhill, C. (ed.), *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra: British Film Institute, 1987.
- Griffin, S., *Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature*, New York: Harper and Row, 1981.
- Grossberg, L., Nelson, C. ve Treichler, P. (ed.), *Cultural Studies*, New York: Routledge, 1992.
- Grosz, E., "Lesbian Fetishism?", *Differences*, 3, 1991, s. 39-54.
- Grosz, E., "The Labors of Love. Analyzing Perverse Desire: An Interrogation of Teresa de Lauretis's *The Practice of Love*", *Differences*, 6, (2-3), 1994, s. 274-295.
- Hall, S. vd., (ed.) *Culture, Media, Language*, Londra: Hutchinson, 1980.
- Halpern Martineau, B., "Subjecting Her Objectification or Communism Is Not Enough", C. Johnston, *Notes on Women's Cinema* (1973), SEFT, Glasgow: Screen Reprint, 1991, s. 32-40.
- Hamer, D. ve Budge, B. (ed.), *The Good, the Bad and the Gorgeous. Popular Culture's Romance with Lesbianism*, Londra: Pandora, 1994.
- Haraway, D., "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Londra: Free Association Books, 1991, s. 183-201.
- Haraway, D., *Modest_Witness @ Second_Millennium. FemaleMan Meets OncoMouse™*, New York: Routledge, 1997.
- Haskell, M., *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago ve Londra: The University of Chicago Press, 1987 (gözen geçirilmiş basım).
- Heath, S., "Comment on 'The Idea of Authorship'", J. Caughie (ed.), 1981, s. 214-220.
- Heath, S., *Questions of Cinema*, Londra: Macmillan, 1981.
- Higgins, L.A. ve Silver, B.R. (ed.), *Rape and Representation*, New York: Columbia University Press, 1991.
- Hoogland, R., *Elizabeth Bowen: A Reputation in Writing*, New York: New York University Press, 1994.
- Hoogland, R., *Lesbian Configurations*, Oxford: Polity Press, 1997.
- hooks, b., *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston: South End Press, 1990.
- hooks, b., *Black Looks. Race and Representation*, Boston: South End Press, 1992.
- hooks, b., *Outlaw Culture. Resisting Representations*, New York ve Londra: Routledge, 1994.

- Irigaray, L., *Speculum of the Other Woman*, Ithaca: Cornell University Press, 1985a.
- Irigaray, L., *This Sex Which Is Not One*, Ithaca: Cornell University Press, 1985b.
- Irigaray, L., *Sex and Genealogies*, New York: Columbia University Press, 1993.
- JanMohamed, A.R., "Sexuality on/of the Racial Border: Foucault, Wright, and the Articulation of 'Racialized Sexuality'", D.C. Stanton (ed.), *Discourses of Sexuality. From Aristotle to Aids*, Ann Arbor: The University of Michigan, 1992, s. 94-116.
- Jardine, A., *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca ve Londra: Cornell University Press, 1985.
- Jeffords, S., *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.
- Jelinek, E., *Malina. Ein Filmbuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- Johnson, A., "The Root of Evil. Suburban Imagery in Jane Campion's *Sweetie* and Bill Henson's series *Untitled 1985/1986*", E. McDonald ve J. Engberg (ed.), *Binocular. Focusing. Writing. Vision*, Sydney: Moet and Chandon, 1991.
- Johnston, C., "Women's Cinéma as Counter-Cinema", *Notes on Women's Cinema*, (1973) SEFT, Glasgow: Screen Reprint, 1991, s. 24-31.
- Jost, F., *L'Œil-Camera. Entre Film et Roman*, Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1989.
- Jost, F., *Un Monde à Notre Image. Énonciation, Cinéma, Télévision*, Paris: Meridiens Klincksieck, 1992.
- Jump Cut, özel sayı, "Lesbians and Film", 24/25, 1981.
- Kaplan, E.A., *Women in Film Noir*, Londra: British Film Institute Publishing, 1980.
- Kaplan, E.A., *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York ve Londra: Methuen, 1983.
- Kaplan, E.A., *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, New York ve Londra: Routledge, 1987.
- Kaplan, E.A., *Postmodernism and its Discontents. Theories, Practices*, Londra ve New York: Verso, 1988.
- Kappeler, S., *The Pornography of Representation*, Cambridge: Polity Press, 1986.
- Kirkham, P. ve Thumin, J. (ed.), *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, Londra: Lawrence and Wishart, 1993.
- Knight, J., *Women and the New German Cinema*, Londra ve New York: Verso, 1992.
- Knight, J., "The Meaning of Treut?", T. Wilton (ed.), *Immortal Invisible. Lesbians and the Moving Image*, Londra ve New York: Routledge, 1995, s. 34-51.
- Koch, G., "Warum Frauen ins Männerkino gehen", G. Nabakowski, H. Sander ve P. Gersen (ed.), *Frauen in der Kunst. Band I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, s. 15-29.
- Koenig Quart, B., *Women Directors. The Emergence of a New Cinema*, New York: Praeger, 1988.
- Kristeva, J., *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press, 1982.
- Kuderna, J. ve Kuderna, C., "Lauter ganz normale Frauen", *Frauenfilminitiative, Mörderinnen in Film*, Berlin: Elefant Press, 1992, s. 135-137.
- Kuhn, A., *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Londra: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- Lacan, J., *Écrits. A Selection*, New York ve Londra: Norton, 1977.
- Lacan, J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York ve Londra: Norton, 1981.
- Laplanche, J., *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore ve Londra: The Johns Hopkins University Press, 1985.

- Laplanche, J. ve J.-B. Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan (ed.) *Formations of Fantasy*, Londra ve New York: Methuen, 1986, s. 5-34.
- Lauretis, T. de, *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Lauretis, T. de, "Oedipus Interrupts", *Wide Angle*, 7 (1/2), 1985, s. 34-40.
- Lauretis, T. de, *Technologies of Gender. Essays on Theory. Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Lauretis, T. de, "Sexual Indifference and Lesbian Representation", *Theatre Journal*. 40 (2), 1988, s. 155-177.
- Lauretis, T. de, "Film and the Visible", *Bad Object-Choices* (ed.), *How Do I Look? Queer Film and Video*, Seattle: Bay Press, 1991, s. 223-264.
- Lauretis, T. de, *The Practice of Love, lesbian Sexuality and Perverse Desire*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Linden, R.R., Pagano, D.R., Russell, D.E.H. ve Leigh Star, S. (ed.), *Against Sadomasochism. A Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto: Frog in the Well, 1982.
- McCormick, R. W., *Politics of the Self. Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film*, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Maeckelberge, E., *Desperately Seeking Mary. A Feminist Appropriation of a Traditional Religious Symbol*, Kampen: Kok Pharos, 1991.
- Marks, E. ve de Courtivron, I. (ed.), *New French Feminisms*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Martin, B., "Sexualities Without Genders and Other Queer Utopias", *Diacritics*, 24 (2-3) 1994, s. 104-121.
- Mayne, J., *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Mayne, J., *Cinema and Spectatorship*, Londra ve New York: Routledge, 1993.
- Mayne, J., *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Mercer, K., "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", *Bad Object-Choices* (ed.), *How Do I Look? Queer Film and Video*, Seattle: Bay Press, 1991, s. 169-210.
- Metz, C., *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, Londra: Macmillan, 1982.
- Miller, N., "Changing the Subject: Authorship. Writing, and the Reader", T. de Lauretis (ed.), *Feminist Studies. Critical Studies*, Bloomington: Indiana University Press, 1986, s. 102-120.
- Mitchell, J. ve Rose, J., *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, New York: W. W. Norton and Company, 1982.
- Modleski, T., *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, New York ve Londra: Methuen, 1984.
- Modleski, T., *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Modleski, T., *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York ve Londra: Methuen, 1988.
- Modleski, T., *Feminism Without Women. Culture and Criticism in a 'Postfeminist' Age*, New York ve Londra: Routledge, 1991.
- Moi, T. (ed.), *The Kristeva Reader*, New York: Columbia University Press, 1986.
- Monaco, J., *How To Read A Film*, New York ve Oxford: Oxford University Press, 1981 (gözden geçirilmiş basım).

- Morgan, R., "Theory and Practise: Pornography and Rape", L. Lederer (ed.), *Take Back the Night: Women on Pornography*, New York: Wm. Morrow, 1980.
- Morrison, T., *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 1992.
- Möhrmann, R., "The Second Awakening of Christa Klages", S. Frieden, R.W. McCormick, V. Petersen ve L.M. Vogelsang (ed.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*, Cilt 1, Providence ve Oxford: Berg, 1993, s. 73-83.
- Mueller, R., "Introduction", *Discourse*, 6, 1983, s. 4-9.
- Mulvey, L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), yeniden basım: *Visual and Other Pleasures*, Londra: Macmillan, 1989, s. 14-26.
- Mulvey, L., "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*" (1981), yeniden basım: *Visual And Other Pleasures*, Londra: Macmillan, 1989, s. 29-37.
- Neale, S., "Masculinity As Spectacle", *Screen* 24 (6), 1983, s. 2-16.
- Nowell-Smith, G., "A note on 'history/discourse'" J. Caughie (ed.), 1981, s. 232-241.
- Orbach, S., *Fat is A Feminist Issue*, Londra: Hamlyn, 1978.
- Orbach, S., *Hunger Strike. The Anorectic's Struggle as a Metaphor for our Age*, New York: Avon Books, 1986.
- Oudart, J.-P., "Cinema and Suture", *Screen* 18 (4), 1977-1978, s. 35-47.
- Oudart, J.-P., "The Absent Field of the Author", J. Caughie (ed.), 1981, s. 261-270.
- Parker, R. ve Pollock, G., *Old Mistresses: Women. Art and Ideology*. Londra: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Patton, P., "Anti-Platonism and Art", C.V. Boundas ve D. Olkowski (ed.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, Londra ve New York: Routledge, 1994, s. 141-156.
- Peirce, C.S., "Logic as Semiotic: The Theory of Signs", R.E. Innes (ed.), *Semiotics: An Introductory Anthology*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Penley, C. (ed.), *Feminism and Film Theory*, New York: Routledge, Londra: BFI Publishing, 1988.
- Penley, C., Lyon, E., Spigel, L. ve Bergstrom, J. (ed.), *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis ve Oxford: University of Minnesota Press, 1991.
- Pollock, G., "Missing Women. Rethinking Early Thoughts on Images of Women", C. Squers, *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, Seattle: Bay Press, 1990, s. 202-219.
- Pribam, E.D. (ed.), *Female Spectators. Looking at Film and Television*, Londra ve New York: Verso, 1988.
- Radway, J., *Romancing the Reader: Women. Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Ramanathan, G., "Murder as Speech: Narrative Subjectivity in Marleen Gorris", *A Question of Silence, Genders*, 15, 1992, s. 58-71.
- Rentschler, E., "Life with Fassbinder: The Politics of Fear and Pain", *Discourse*, 6, 1983, s. 75.
- Rich, A., *A Wild Patience Has Taken Me This Far. Poems 1978-1981*, New York ve Londra: W. W. Norton, 1981.
- Rich, A., "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, New York: W. W. Norton, 1986, s. 23-75.
- Ricoeur, P., "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling", H. Adams ve L. Searle, *Critical Theory Since 1965*, University Presses of Florida, 1986, s. 424-434.

- Roof, J., *A Lure of Knowledge. Lesbian Sexuality and Theory*, New York: Columbia University Press, 1991.
- Root, J., "Distributing A Question of Silence. A Cautionary Tale", C. Brunsdon (ed.), *Films for Women*, Londra: British Film Institute Publishing, 1986, s. 213-223.
- Rose, J., *Sexuality in the Field of Vision*. Londra: Verso, 1986.
- Rosen, M., *Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream*, New York: Avon, 1973.
- Ross, A. (ed.), *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Rubin, G., "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", R.R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, s. 157-210.
- Rubin, G., "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality", C. Vance (ed.), *Pleasure and Danger*, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984, s. 267-319.
- Rubin, G., "Sexual Traffic", *Differences*, 6 (2-3), Yaz-Sonbahar, 1994, s. 62-99.
- Russo, M., "Female Grotesques: Carnival and Theory" (1986), yeniden basım: *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, New York ve Londra: Routledge, 1994, s. 53-73.
- Sander, H., *Der subjektive Faktor, vertrackt*, Berlin: Basis-Film-Verleih GmbH, 1980.
- Schlesinger, P., Dobash, R.E., Dobash, R.P. ve Weaver, C. K., *Women Viewing Violence*, Londra: BFI Publishing, 1992.
- Schor, N., "Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference", A. Jardine ve P. Smith (ed.), *Men in Feminism*, New York ve Londra: Methuen, 1987, s. 98-110.
- Schor, N., "This Essentialism Which Is Not One: Coming to Grips with Irigaray", C. Burke, N. Schor ve M. Whitford (ed.), *Engaging with Irigaray. Feminist Philosophy and Modern European Thought*, New York: Columbia University Press, 1994, s. 57-78.
- Shiach, M., *Helene Cixous. A Politics of Writing*, Londra ve New York: Routledge, 1991.
- Silverman, K., "Helke Sander and the Will to Change", *Discourse*, 6, 1983a, s. 10-30.
- Silverman, K., *The Subject of Semiotics*, New York ve Oxford: Oxford University Press, 1983b.
- Silverman, K., *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Silverman, K., *Male Subjectivity at the Margins*, New York ve Londra: Routledge, 1992.
- Silverman, K., *The Threshold of the Visible World*, New York ve Londra: Routledge, 1996.
- Simpson, M., *Male Impersonators. Men Performing Masculinity*, Londra: Cassell, 1994.
- Snitow, A., Stansell, C. ve Thompson, S. (ed.), *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, New York: Monthly Review Press, 1983.
- Sontag, S., *On Photography*, Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- Spivak, G.C., "Displacement and the Discourse of Woman", M. Krupnick (ed.), *Displacement, Derrida and After*, Bloomington: Indiana University Press, 1983, s. 169-195.
- Stacey, J., "Desperately Seeking Difference", *Screen*, 28 (1) 1987, s. 48-61.
- Stacey, J., *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londra ve New York: Routledge, 1994.
- Stacey, J., "Desert Hearts and the Lesbian Romance Film", T. Wilton (ed.), *Immortal Invisible. Lesbians and the Moving Image*, Londra ve New York: Routledge, 1995, s. 92-130.

- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Londra ve New York: Routledge, 1992.
- Stanton, D. C., "Language and Revolution: The Franco-American Disconnection", H. Eisenstein ve A. Jardine (ed.), *The Future of Difference*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1985, s. 73-87.
- Stanton, D. C., "Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva", N.K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, New York: Columbia University Press, 1986, s. 157-182.
- Studlar, G., *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Suleiman, S. R., *The Female Body in Western Culture*, Cambridge, M.A. ve Londra: Harvard University Press, 1986, s. 99-119.
- Tasker, Y., *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, Londra ve New York, 1993.
- Thompson, K., "The Concept of Cinematic Excess", P. Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, s. 130-142.
- Treut, M., "Perverse Bilder", K. Beinstein, *Obszöne Frauen*. Wien: Promedia Verlag, 1986, s. 5-19.
- Treut, M., "Female Misbehavior", L. Pietropaolo ve A. Testaferri (ed.), *Feminism in the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press: 1995, s. 106-121.
- Vance, C.S. (ed.), *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- Wallace, M., *Invisibility Blues. From Pop to Theory*, Londra ve New York: Verso, 1990.
- Wallace, M., "Race, Gender, and Psychoanalysis in Forties Film", M. Diawara (ed.), *Black American Cinema*, New York ve Londra: Routledge, 1993, s. 257-271.
- Weiss, A., *Vampires and Violets. Lesbians in the Cinema*, Londra: Jonathan Cape, 1992.
- White, P., "Female Spectator, Lesbian Specter: The Haunting", D. Fuss (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York ve Londra: Routledge, 1991, s. 142-172.
- Whitford, M., *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, Londra ve New York: Routledge, 1991.
- Williams, L., "A Jury of Their Peers: Marleen Gorris", *A Question of Silence*, E.A. Kaplan (ed.), *Postmodernism and its Discontents*, Londra ve New York, Verso, 1988, s. 107-115.
- Wilton, T., (ed.), *Immortal Invisible. Lesbians and the Moving Image*, Londra ve New York: Routledge, 1995.
- Wittig, M., *The Straight Mind and Other Essays*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Wollen, P., *Signs and Meanings in the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Woolf, V., *A Room of One's Own*, Londra: Panther Books, 1977 (1929).
- Wright, E. (ed.), *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Oxford: Blackwell, 1992.
- Young, L., *Fear of the Dark. 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, Londra ve New York: Routledge, 1996.

FİLMOGRAFI



BAGDAD CAFÉ. OUT OF RESONHEIM

Almanya, 1988

Yönetmen: Percy Adlon, *senaryo:* Percy ve Eleonore Adlon, *kamera:* Bernd Heint, *kurgu:* Norbert Herzner

Yapım: Peleleme Film GmbH/Project Filmproduction

Oyuncular: Marianne Sagebrecht (Jasmin), C.C.H. Pounder (Brenda), Jack Palance (Rudi Cox) ve diğerleri

91 dakika, renkli

BROKEN MIRRORS (GEBROKEN SPIEGELS)

Hollanda, 1984

Yönetmen: Marleen Gorris, *senaryo:* Marleen Gorris, *kamera:* Frans Bromet, *kurgu:* Hans van Dongen

Yapım: Matthijs van Heijningen/Sigma Filmproductions BV

Oyuncular: Lineke Rijxman (Diane), Henriette Tol (Dora), Coby Stunnenberg (Madame), Edda Barends (isimsiz kurban), Eddy Brugman (isimsiz katil) ve diğerleri

116 dakika, renkli

CRUEL EMBRACE (LES NOCES BARBARES)

Belçika/Fransa, 1987

Yönetmen: Marion Hänsel, senaryo: Marion Hansel, roman: Yann Queffelec, kamera: Walter vanden Ende, kurgu: Susana Rossberg

Yapım: Man's Films/Flach Film/TFI Productions/RTL-TV 1

Oyuncular: Thierry Fremont (Ludo), Marianne Basler (Nicole), André Penvern (koca) ve diğerleri

100 dakika, renkli

DUST

Belçika/Fransa, 1983

Yönetmen: Marion Hänsel, senaryo: Marion Hansel, roman: J. M. Coetzee, kamera: Walter vanden Ende, kurgu: Susanna Rossberg

Yapım: Man's Film/Daska Film/Flach Films/Fr 3 Production France

Oyuncular: Jane Birkin (Magda), Trevor Howard (Baas), John Matshikiza (Henrik), Nadine Uwampa (Anna) ve diğerleri

87 dakika, renkli

A QUESTION OF SILENCE (DE STILTE ROND CHRISTINE M.)

Hollanda, 1982

Yönetmen: Marleen Gorris, senaryo: Marleen Gorris, kamera: Frans Bromet, kurgu: Hans van Dongen

Yapım: Matthijs van Heijningen/Sigma Filmproductions BV

Oyuncular: Cox Habbema (Janine van den Bos), Henriëtte Tol (Andrea), Edda Barends (Christine), Nelly Frijda (An) ve diğerleri

109 dakika, renkli

THE SUBJECTIVE FACTOR (DER SUBJEKTIVE FAKTOR)

Almanya, 1981

Yönetmen: Helke Sander, senaryo: Helke Sander, kamera: Manin Schäfer, kurgu: Ursula Hof

Yapım: Filmproduktion/ZDF

Oyuncular: Angelika Rommel (Anni), Nikolaus Dutsch, Johanna Sophia, Lutz Weidlich ve diğerleri

138 dakika, renkli

SWEETIE

Avustralya, 1989

Yönetmen: Jane Campion, senaryo: Jane Campion, Gerard Lee, kamera: Sally Bongers, kurgu: Veronika Haussler

Yapım: Arena Film Pty Ltd

Oyuncular: Geneviève Lemon (Dawn/Sweetie), Karen Colston (Kay), Tom Lycos, Jon Darling ve diğerleri

97 dakika, renkli

THE VIRGIN MACHINE (DIE JUNGFRAÜENMASCHINE)

Almanya, 1988

Yönetmen: Monika Treut, senaryo: Monika Treut, kamera: Elfi Mikesch, kurgu: Renate Merck Prod. Hyäne Film I/II

Oyuncular: Ina Blum (Dorothee), Dominique Gaspar, Susie Sexpert ve diğerleri



ANNEKE SMELİK FEMİNİST ŞİNEMA VE FİLM TEORİSİ

Anneke Smelik'in yazdığı bu kitap, çağdaş feminist sinemanın siyaseti ve beğenilerini ele alan bir çalışmadır. Feminist yönetmenlerin son derece üretken yollarla yarattıkları alternatif film biçimlerini takip eden yazar, feminist filmlerin temelini oluşturan sinemasal sorunlar (yaratıcı yönetmenlik, bakış açısı, metafor, montaj ve imgesel aşırılık) üzerinde durmanın yanı sıra, teori ile sinema arasındaki kesintisiz bir ayna oyunu misali, bu sinemasal tekniklerin dişil özneliliği olumlu biçimde nasıl temsil edebildiğini de ortaya koymaktadır.

Feminist sinema görsel kültürü, bir toplumsal ve sembolik değişim motoru rolü oynayarak dönüştürmüştür. İşte, elinizdeki kitap da, eleştirmenlerin dikkatini fazla çekmemekle birlikte hepsi eşsiz birer eser olan filmler ("Bir Sessizlik Sorgusu", "Bağdat Kafe", "Barbar Düşünler", "Sweetie" ve "The Virgin Machine" gibi) üzerinden, ihtiyacı çok hissedilen kanonlaştırmaya önemli bir katkıda bulunmaktadır. Bu filmlerde feminist gündemin klasik konu başlıklarının bazıları (tecavüz, cinsel şiddet, aralıksız bir mücadele halini almış olan dişil faillik ve özerklik nosyonu ve lezbiyen arzuyu temsil etmenin güçlükleri, vb.) yeniden ele alınırken, feminizmin nasıl bir olumlayıcı farklılık yaratabileceğine ışık tutulmuştur...



www.agorakitapligi.com