

alan

SİNEMADA KADIN OLMAK

S. Ruken Öztürk

ALAN YAYINCILIK: 183
Sanat Dizisi: 5

SİNEMADA KADIN OLMAK

SEMİRE RUKEN ÖZTÜRK

Yayına Hazırlayan: Veysel Atayman
Kapak: Arslan Kahraman
Birinci Basım: Ocak 2000

Baskı: Mart Matbaacılık (0 212) 212 03 39
ISBN: 975-7414-76-X



Çatalçeşme Sok. Torun Han
No. 40 K. 3 Cağaloğlu-İST.
Tel: (0212) 511 26 00 • Fax: (0212) 528 00 69

Semire Ruken Öztürk

SİNEMADA KADIN OLMAK

Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri

alan

Semire Ruken Öztürk, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi'nden mezun olduktan sonra, A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün Güzel Sanatlar Eğitimi anabilim dalında master ve doktora yaptı. Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema anabilim dalında öğretim elemanı olan Öztürk'ün, (1997, Prof. Dr. S. Büyükdüvenci ile birlikte) derlediği ve çevirdiği *Postmodernizm ve Sinema* adlı bir kitabı bulunuyor.

Anneme, kardeşime ve S.'ye

Teşekkür

Bu çalışmayı hazırlarken, doğrudan ya da dolaylı katkılarından yararlandığım, yardımlarını gördüğüm kurum ve kişiler oldu.

Öncelikle, genelde üniversiteye ve akademik yaşama bakışımı büyük ölçüde değiştiren, özelde ise, bu çalışmanın planlanmasında ve yöntem sorununun çözülmesinde emeği geçmiş, ilk başvuru kaynağım, hocam Prof. Dr. Sabri Büyükdüvenci'ye çok teşekkür ediyorum.

Özellikle *Günbatımı* ile *Çığlıklar ve Fısıltılar* filmlerine yaptığı katkılar, sağladığı kaynaklar nedeniyle ve ayrıca beni hep yüreklendirdiği, yanımda olduğu için hocam Prof. Dr. Seçil Büker'e çok teşekkür ederim.

Zaman zaman (bu çalışma bağlamında) görüşlerimiz uyuşmasa da, süreç boyunca yardımlarıyla hep yanımda olan ve bana destek veren sevgili hocam Prof. Dr. Oğuz Onaran'a çok teşekkür ederim.

Özel alan konusu ile ilgili önerilerinden yararlandığım ve beni güzel kaynaklara yönelten Yrd. Doç. Dr. Aykut Çelebi'ye ve yazdığı Önsöz nedeniyle beni bir kez daha yüreklendiren Doç. Dr. Serpil Sancar-Üşür'e de en içten teşekkürlerimi gönderiyorum.

Ayrıca bu kitabın ilk hali olan doktora tezime verdiği ekonomik desteğinden dolayı AÜ Araştırma Fon Müdürlüğü'ne; çözümlediğim filmlerin kasetlerine ulaşmamı sağlayan ODTÜ'den Kurtuluş'a, Özlem'e ve Bülent'e; yine kasetler ve/ya da bilgisayarla ilgili her tür sorunumda yanımda bulduğum AÜ EBF'den araştırma görevlisi arkadaşlarım İsmail'e, Ömer'e, Faruk'a, İbrahim'e ve AÜ Kadın Çalışmaları'ndan Güzin'e ve eşine her şey için çok teşekkür ederim.

Son olarak titiz çalışması nedeniyle değerli editörüm Veysel Atayman'a ve Alan Yayıncılık'ta emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Gerçek anlamda ilk öğretmenim olan biricik annem Saniye Öztürk'ün ve kardeşim Ümit Metin'in katkılarını, desteklerini, insan üstü sabırlarını ne burada yazabilirim, ne de bunları içerebilecek uygun bir sözcük bulabilirim.

Bu yüzden bu kitap benim her şeyim olan anneciğime, kardeşime ve sevgilime...

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

GİRİŞ 13

I. "SANAT" FİLMLERİ 25

1- Felsefi ve Tarihsel Bir Arka Plan: Modernizm 25

2- Sinema Tarihi ve "Sanat" Filmi 31

3-"Sanat" Filmi/Popüler Film Ayrımı 37

II. FEMİNİZM VE SİNEMA 53

1- Kadın Hareketine Genel Bir Bakış 54

2- Feministler ve Özel Alan Sorunsalı 61

3- Filmlerde Kadın İmgeleri 69

A) Geleneksel Filmlerde Kadının Temsili 69

B) "Sanat" Filmleri ve Feminist Film Pratiği 76

4- Feminist Film Kuramı ve Eleştirisi: Farklı Yaklaşımlar 82

III. GÜNBATIMI'NDA (L'ECLISSE,1962) VITTORIA 95

1- Michelangelo Antonioni 95

2- İkili Karşıtlıklar 97

A) Doğa ve Kültür 97

B) "Erkek" Felsefe Dünyasında Anti-Feminizm 100

3- Günbatımı: Doğa Kadına Yakışır 103

IV. PİYANO ve (THE PIANO, 1993) ADA 127
1- Jane Campion 127
2- Dönemin Çifte Standart Ahlak Anlayışı 128
3- Ataerkillik ve Özel Alanda Cinsel Şiddet 130
4- Piyano: Özel/Kadın ve Kamusal/Erkek İlişkisi Yıkılıyor.... 134
V. ANTONIA (1995) 157
1- Marleen Gorris 157
2- Antonia: Özel Alan Özgürleştirir 159
VI. ÇIĞLIKLAR ve FISILTILAR
(VISKNINGAR och ROP, 1972) 177
1- Ingmar Bergman 177
2- Çığlıklar ve Fısıltılar: Kadınlar Arasında İletişimsizlik
ve Şiddet 178
VII. JULES ve JIM'DEKİ (JULES et JIM, 1961) CATHERINE .. 201
1- François Truffaut 201
2- Jules ve Jim: Catherine, Tehlikeli Kadın 202
SONUÇ 221
DİPNOTLAR 231
KAYNAKÇA 263

Önsöz

"Akademia'da kadın çalışmaları" son yıllarda "umut" adına yaşadığımız en önemli gelişmelerden biri. Üniversitenin 'kriz'de yaşadığı, entelektüellere "sen bu toplumun önemsiz bir parçasısın!" dendiği bir dönemde yaşanan bu gelişme, bir sürü çalışkan ve yürekli kadının emeği ile gerçekleşiyor. Elinizdeki çalışma da bu sürecin ürünlerinden biri. Ruken Öztürk, üniversitenin yenilenen enerjisini temsil eden bir kuşaktan geliyor ve yaptığı çalışma ile bizi gelecekten umutlu olmaya çağırıyor.

"Kadın çalışmaları", birçok alanda olduğu gibi, üniversitede de yeni bir ses ve ufuk açıcı bir bakış açısı ile ortaya çıkıyor. Türkiye'de çok yeni sayılan bu tür çalışmalar tıp alanından sanata, psikanalizden siyasete, birçok alanda önemli tartışmalar yaratarak gelişiyor. Sinema ise bu alanların içinde en çok ilgi çekenlerden biri. Sinemanın "sanal" dünyası ile yaşamın "realitesi" arasındaki mesafenin yok olmaya başladığı bir dünyada, sinemanın kurguladığı "imge"lerin yaşamımızı ne kadar somut biçimde etkilediğini yeniden ve yeniden keşfediyoruz. "Sinema mı yaşam deneyimlerimizin bir ürünü, yoksa yaşamımız mı sinema imgelerinin bir taklidi?" sorusunu sormak artık anlamsızlaşıyor. Sanat, insanın kendi hayallerine ve yaşama deneyimlerine tuttuğu bir ayna ise, bu aynada kendimizi görmemiz hiç şaşırtıcı değil. Elinizdeki bu çalış-

ma da böyle bir noktadan hareket ediyor. Sinema ürünlerinin yaratıcıları, kendi eserlerinde, kendi yaşam deneyimlerinden taşanları anlatıladıklarında, acaba kadın ve erkek olmalarından gelen bir farklılığı da imliyorlar mı? Bu çalışmada bu soruya olumlu bir yanıt verildiğini göreceksiniz.

Feminist kuramda güncel tartışmaların önemli bir bölümü toplumsal cinsiyet konumlarının ve bundan türeyen deneyim, zihniyet ve bakış açısı farklarının nasıl oluştuğunu açıklamaya yöneldi. Feminizmin tarihsel birikimi göz önüne alındığında, kadınların ve erkeklerin benzeşen doğası varsayımından türeyen eşit haklar tartışmasından, cinsiyet temelinde farklılaşan '*praxis*'in toplumsal sonuçlarını anlama noktasına geldiğimizi görüyoruz. 'Benzeşme' ve 'fark' kavramlarının etrafında dönen tartışmalar moda düşüncelerle ne kadar ilgili olursa olsun, özünde cinsiyetçi toplumsal sistemden kaynaklanan ve hâlâ cinsleraası eşitsizliğin kaynağını oluşturan toplumsal olgulara gönderme yapıyor: Kadınların özgürleşmesini engelleyen tahakküm ilişkileri. Kadınların tecrit edilerek özel alana "kapatılması"; cinsel tercihlerinin şiddet dahil, çeşitli yollarla denetlenip, erkeklerin gereksinmelerine hizmet eder hale getirilmesi; toplumsal konumlarının nesneleştirilip, suskunlaştırılması bu tahakkümü yaratan olguların kökeni olarak tanımlanıyor. "Cinsiyetçilik" dediğimiz bu gerçeklik, kadınların kendilerini, erkeklerin kurguladığı kurumlar, imgeler ve dilsel anlatılar aracılığıyla algılamaya mahkûm ediyor. Erkeklerin gereksinmelerini yansıtan bir aynadan kendilerini seyreden kadınlar, kendi yaşam deneyimleri ve gereksinmelerinin, yani kendi 'praxis'lerinin yarattığı 'bilinç' istemi ile çatışmalı bir ilişki içinde kendilerini buluyorlar. Bu tür 'şizofrenik' yarılmaların yarattığı sorgulamalar ise kadınları kendi aynalarını yaratmaya götürüyor. Kadınlar, kendilerini kapatmayan, bastırmayan, suskunlaştırmayan yeni yaşamlar hayal etmeye çalışıyorlar. Bu 'hayal'lerin çoğu zaman varolanı 'ters yüz' etmekten öte bir anlam taşımadığı da iddia ediliyor. Oysa ki, 'hayal etme', daha özgür ve eşit bir dünya yaratmanın hâlâ tek bilinen yolu.

Ruken Öztürk'ün elinizdeki çalışması, kadın ve erkek sinemacıların hayalleri arasındaki farkı ortaya koyarken, bunun "yaşanan gerçeklik" ile ne kadar da ilintili olduğunu bize gösteriyor. Kendi hayalini kurabilen kadınları görüyoruz bu çalışmada ve bu hayaller kendi gerçekliklerimiz haline dönüşüyor. Kadın sinema yönetmenlerinin 'hayalleri' kadını daha özgür, daha mutlu ve daha güçlü yapacak kadın deneyimlerinden örnekler sunuyor. Kadınlar kendi gereksinmelerine ve özlemlerine daha uyan bir dünya tanımına her gün yeni bir boyut katıyorlar.

Şimdi bazı okuyucuların şu soruyu sorduğunu duyuyorum: Kadınların ve erkeklerin hayalleri farklı ise, aynı dünyada, birlikte nasıl yaşayacağız? Her farklılaşmanın bir çatışma ile yeniden bir özdeşleşmeye doğru devindiğini varsayabiliriz; bu bizi rahatlatabilir. Dahası, ben hâlâ bir 'tarih'in olduğuna inanıyorum ve yaşayanların daha "özgür ve eşit bir dünya"nın umudunu içinde taşımaktan vazgeçmeyeceğini düşünüyorum.

Serpil Sancar Üşür

21.07.1999

Çankaya, Ankara

Giriş

Bir sorunu açımlamaya çalışırken benzetmelerden yararlanmak, çoğu zaman işi kolaylaştırır. Özellikle sanat yapıtlarında rastladığımız eğretilemeleri (metaforları), günlük yaşamda da ayırdına varmadan çok sık kullanırız. "Eğretileme, aydınlatıcı ve kuşatıcı olabildiği gibi zihni de kışkırtabilir."[1] Sinema sanatı söz konusu olduğunda ilk akla gelen benzetme, felsefe dünyasından (Platon'dan) ödünç alınmıştır. Platon'un mağarası gerçekten de tarihteki en aydınlatıcı, en kuşatıcı ve en kışkırtıcı eğretilemedir:

> Yeraltında mağaramsı bir yer, içinde insanlar. Önde boydan boya ışığa açılan bir giriş... İnsanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş, bu mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar... kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca alçak bir duvar...Bu alçak duvar arkasında insanlar düşün. Ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar... Ancak (mağaradaki insanlar) arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler. Bu adamların gözünde gerçek, yapma nesnelerin gölgelerinden başka bir şey olamaz.[2]

Bu gölgeleri ve gölgelerden çıkan sesleri 'gerçek' sanan insanlar, dönüp arkalarına baksalar, gerçeğe bir adım daha yaklaşacak, gözleri kamaşacak ve şaşıracaklar.[3]

Ya da: Sinema salonundayız, koltuğa yapışmış gibi oturuyoruz. Yüzümüz doğal olarak beyazperdeye dönük. Arkamızdaki projeksiyon makinesinden akan görüntüler ve sesler perdeye yansıyor. Gerçek sanıyoruz bunları. Koltuğumuzdan kalkıp dışarı çıksak, 'gerçek'le karşılaşacağız ve içeride olduğundan daha çok büyüleneceğiz. Salonda yaşadığımız tam bir yanılsama.

Oysa bu görüntüler bizi 'gerçeklik'ten uzaklaştırabildikleri gibi 'gerçekliğin' altında yatan asıl gerçeğe de yaklaştırıyor olabilirler. "İmgeler gerçeklik değildir, fakat gerçekliğe giden yolumuzdur."[4] Zavarzadeh'in belirttiği gibi, filmlerin de diğer sanatlar gibi gerçekliğin *yansımaları, anlatımları* ya da en azından *yorumları* olduğu kabul edilir. Ama zaten gerçeklik doğal değildir; kültüreldir ve yapılandırılmıştır; toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratikleri tarafından 'kurulmuştur.'[5]

Wittgenstein'a göre dil, uzlaşıma dayalı olarak kurulur. Dilin ve dil içinde örülen eylemlerin bütününe, dil oyunu adını veren[6] filozofun kavramları filme uygulanırsa, her filmin de bir 'dil oyunu' olduğu ve film dilinin uzlaşıma dayalı olarak yapılandırıldığı, sonuçta anlamların o dil oyunu ve o dilin kuralları çerçevesinde kurulduğu sonucuna varılabilir. Buna göre yönetmenler, hangi çerçeveden bakıyorlarsa, hangi dil oyununu seçiyorlarsa, filmlerini (ya da film dillerini) o çerçevede anlamlandırırlar. Sözgelimi erkekler, erkek egemen bir dil ve eylemler bütünü içinde yaşayınca, doğal olarak erkek egemen dil oyunları ile hareket ederler. Erkek yönetmenlerin de ister istemez erkek egemen dil oyunlarıyla filmlerini biçimlendirmesi, alışılagelmiş ve yaygın bir davranıştır. Aynı durum kuşkusuz, kadınlar için de geçerlidir. Ama siyasal ve kültürel bir hareket olarak feminizmin geliştiği bir dönemde, kadınların kendilerine öğetilen dil oyunları ile hareket etmeleri de beklenemez.

Michael Ryan ve Douglas Kellner'e göre, temsiller (*representations*), içinde yer alman kültürden de devralınır ve içselleştirilerek ben-

liğin bir parçası haline getirilir. Bu bakımdan bir kültüre egemen olan temsiller, aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak, toplumsal iktidarın korunması açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur. Sinema, günümüzde bu tür siyasal mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturur. Toplumsal gerçekliğin öyle ya da böyle kurulmasına zemin hazırlayan psikolojik duruşları ve dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan geniş bir kültürel temsiller sisteminin bir parçasıdır filmler.[7] O halde filmleri inceleyerek dönemin sosyo-politik ortamını anlayabilmek, filmin yaşamdan ne aldığını ve yaşama neler kattığım görebilmek, yönetmenin farkında olmadan işlettiği bilinçaltı süreçlerini yorumlayabilmek, kurulan 'dil oyunlarının' ayırdına varabilmek ve ideolojileri çıkarsayabilmek; en azından bunları tartışabilmek olasıdır. Toplumsal gerçekliğin, bir yandan filmler (ya da film dili) tarafından sinemaya özgü bir anlatım yoluyla (yeniden) kurulması, öte yandan filmlerin bu gerçeklikten etkilenmeleri karmaşık süreçlerin sonucudur.

Düş fabrikası olarak işleyen, büyüklere hoşlanacakları masallar anlatan, biraz cinsellik, biraz kovalamaca, biraz tehlike, biraz heyecan ve çokça hareket eklenerek oluşturulan, ama gene de bunların toplamından başka bir şey olan Hollywood filmlerini bir kenara bırakırsak, genel olarak yaşamın daha karmaşık ve daha farklı gerçeklikleriyle bizi yüz yüze getirmeye çalışan, çoğu zaman kendimizle hesaplaşmamıza neden olan (ya da böyle olduğu düşünülen) filmler, bu incelemenin malzemesini oluşturmaktadır. Yönetmenlerin kadın ya da erkek oluşları da çalışma açışından ayrıca önem taşımaktadır.

Ivan Illich'e göre, gerçekliğin gender (toplumsal cinsiyet)[8] ayrımına göre kavranışı, kendi ifadesini dilde bulur. Kadınlar erkeklerden farklı biçimlerde (tonlamadan sözdizimine kadar) ve farklı konularda konuşurlar. Günümüzde erkeklerin kadınsı biçimleri kullanmasından

daha çok kadınlar erkeksi biçimleri kullanır.[9] Oysa yıllardır süren siyasal mücadelelerin kazanımları sonucunda feminist bir bilinçle yaşadıkları dünyaya ve sanatlarına bakan kadın yönetmenler, kısa bir geçmişi de olsa, feminist film pratiğinden aldıkları güçle farklı bir dil yaratmaya, dillerini bulmaya çalışıyorlar. Bir yanda ne kadar 'entelektüel', 'eleştirel' ve 'ilerici' olursa olsun, erkek egemen dili, bakışı ve de bilinci filmlerinde sürdüren erkek yönetmenler, öte yanda bu geleneksel dil oyununa karşı duran kadın yönetmenler var.

Cinsiyet rollerinin toplumsal kurumlarla ve yapılarla, geleneksel bir anlayışla biçimlendirildiği, çoğu toplumda kadınların diğerleriyle olan ilişkileriyle tanımlandığı (birinin eşi, annesi, kızı gibi) toplumsal ve psikolojik baskının kişilik yapısında sürdürüldüğü[10] söylenegelir. Çocuklar erkek egemen bir toplumda doğarlar; üzerlerine pembe ya da mavi battaniyeler örtülür, kamyonlarla ya da bebeklerle oynarlar, kitaplardan cinsiyetçi iletiler alır, okullarda toplumsal cinsiyet açısından farklılaşırlar. 'Toplum' insanlara değerler yükler ve onları toplumsal beklentilere göre davranmaya zorlar. Toplum, kadınların başarısız ya da edilgen olmalarını bekler; onlar da öyle olurlar.[11] Nancy Chodorow'un belirttiği gibi, bazı kuramcılara göre toplumsal cinsiyet, emeğin ve sömürünün kapitalist ilişkilerinde, devlette, ailede, kadınlar arasındaki bölünmelerde, erkekler arasındaki birleşmelerde ya da erkek şiddetinde, kadınların yeniden üretimlerinin ve cinsel kapasitelerinin denetiminde içkindir. Gene kimi düşünür ve kuramcılara göre kadınlar, yeniden üreten anatomileriyle, bedenlerinin nesneleştirilmesiyle, annelik ya da evlilik ilişkileriyle, zorunlu heteroseksüellikle, kadının kültürel ya da ideolojik yapılandırılmasıyla, ev içi alana yerleştirilmesiyle ya da doğayla kurduğu ilişki ile tuzağa düşürülür. Yazara göre toplumsal cinsiyet farklılıkları ve buna ilişkin deneyimler, kadınlar arasındaki sınıf, ırk, cinsel tercih, ulus, etnik köken farklılıkları gibi toplumsal ve psikolojik açıdan yaratılır. Çocukluktaki cinsiyet rolünün öğretimi ve toplumsal etkileşim, geniş ölçüde bilinçaltı gelişmeye dayanır ve onu pekiştirir.[12]

Her insanın (erkeğin) bilinçdışında onun (erkeğin) tarihine ait tüm insanlık 'ideaları' yatar. Freud'un çözümlediği bilinçdışı, kültürün ya da ideolojinin yeniden üretildiği alan olarak tanımlanır.[13]

Psikanaliz tarihine özgün teziyle geçen Jung'a göre yüzyılların birikimi, 'toplumsal bilinçdışında' toplanır. Jung, erkeğin bilinçdışında kadının ortak bir imgesinin yer aldığını ve onun bu imge sayesinde kadının doğasını anladığını söylerken, erkekteki bu dişi ruha '*anima arketipi*' adını verir. Bu imge erkeğin kadınla asırlar boyu süregelen deneyiminin bir anlatımıdır ve erkeğin yaşamının akışı içinde gerçek ilişkileri yoluyla bilinçli ve elle tutulur bir hale gelir. Bu kadın imgesi, ortak (kolektif) bilinçdışının bir 'arketipi'dir; dolayısıyla da bu özelliğiyle çağlar boyunca erkeklerin kadınları betimlemelerinde sürekli ortaya çıkan özelliklere sahiptir. Doğal olarak bu özellikler onların sanatlarına da yansır. Bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan orospu, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere *anima*nın iki yüzü vardır. *Anima* doğaya daha yakındır; duygu yüklüdür ve tutarsızdır. Tersi olan *animus* ise daha çok tartışılmaz, akılcı, masa başında yargılar ileri süren bir tür babalar ya da soylular topluluğuna benzer.[14]

Feminist felsefeci ve tarihçiler, erkekleri siyasal ve akılcı, kadınları da daha kişisel, duygusal ve bakıcılığa eğilimli gören düşüncenin tarihsel özgüllüğüne dikkatleri çeker. Liesbet Van Zoonen'ın belirttiğine göre Landes, bu düşüncelerin kökenlerini Rousseau'nun çalışmalarına dayandırır. Cumhuriyetçilerin kadınları eve hapsetmelerinde esin kaynağı olanlar ve erkekleri siyaset dünyasındaki doğal görevlerini yerine getirmeye çağıranlar, Montesquieu ve Fransız Devrimi'nin diğer filozoflarıdır.[15] Ancak ileride de tartışıldığı gibi bu konuda 'Devrim filozoflarını' önceleyen birçok düşünür bulunmaktadır.

Görüldüğü gibi kadının baskı altına alınışını açıklamaya çalışan ve onun nasıl farklı konumlandığını inceleyen çok sayıda sosyolojik, psikolojik ve felsefi görüş birbirini bütünlemektedir; ilerleyen bölümlerde

ayrıntılandırılacak tüm bu görüşler, aynı zamanda savımın arka planını oluşturmaktadır. Erkekler istedikleri kadar gelişmiş ya da entelektüel olsunlar, gerek onları belirleyen toplum ve gerekse düşünsel yapı ve psikolojilerinden dolayı az da olsa kadına olumsuz bir gözle bakan geleneksel anlayışın kırıntılarını taşırlar. Yaşamlarının çeşitli alanlarında, bu yetişme biçimi yüzünden, ister istemez kadını toplumsal ve psikolojik baskılarıyla kuşatırlar.

Feministlerin medya üzerine yaptıkları araştırmalar da bu görüşlerle beslenmektedir. Zaman zaman temel anlayışları iç içe geçse de, feminizmin 'liberal', 'radikal' ya da 'sosyalist' bakışa uygun bir biçimde üç kategoriye ayrılması eğilimi hâlâ çok yaygındır.

Van Zoonen bu üç farklı yaklaşımın iletişim dünyasına eleştirilerini şöyle özetler: Liberallere göre medya ve aile, çocuklara kendi cinsel rollerini öğretir ve uygun davranışlar karşılığında onları simgesel olarak ödüllendirir. Bu kalıp yargıların egemen toplumsal değerleri yansıttığı ve erkek medya yapımcılarının da (bu çalışma açısından 'sanat' filmi üreten erkek yönetmenlerin) bu kalıp yargılardan etkilendikleri düşünülür. Amerikalı araştırmacılar, bir alanda kadın çalışan sayısının artmasının, o alana olumlu anlamda katkı yapmaktan çok, kadının toplumsal konumunun gerilemesine neden olduğunu belirtmektedirler. Örneğin ABD'de kadın gazeteci sayısının artması, medyadaki kadın imgelerinin iyileşmesine değil, gazeteciliğin meslek olarak değerinin düşmesine yol açmaktadır. (Sinemada kadın yönetmenlerin sayısının artması her ne kadar sinemanın değerini düşürmüyorsa da, en azından o yönetmenlerin filmlerinin fazla öne çıkarılmamasına ve biraz da önemsenmemesine neden olmaktadır; bunun da örnekleri özellikle Hollywood sinema sektöründe çoktur). Radikal feministler, erkeklerin, sosyalist feministler de tüketici kapitalizmin kadınlar üzerindeki iktidarı sürdürmede önemli çıkarları olduğunu savunurlar. Radikaller, özgürleşebilmek için erkeklerle tüm ilişkilerin kesilmesinden yanadır. Onlara göre medya, erkek patronların ve yapımcıların ellerinde olduğu için ataerkil toplumun çıkarları doğrultusunda işler (oysa birçok kadın yapımcının

'erkek' zihniyetiyle program yaptığı ya da kadın yönetmenin 'erkek' zihniyetiyle filmler ürettiği bir gerçektir). Sosyalist feministler, yalnızca toplumsal cinsiyeti değil, kadınların sınıfsal ve ekonomik koşullarını da göz önünde bulundururlar. Çocuk büyütme, ahlak, eğitim ve ev işleri gibi kadınların ailede yaptıkları işler, kapitalizmin sürdürülmesi için yaşamsal öneme sahiptir. Liberal feministler, kadınların ve erkeklerin temelde aynı olduklarını, ama eşit olmadıklarını söylerler; oysa radikal feministlere göre iki cins arasında fark vardır ve kadınlar 'dişilliklerini' yitirmeden kamusal alana çıkmalıdırlar. Sonuçta her üç görüş de, medyayı, kadınlar ve dişillik hakkında ataerkil ve egemen değerleri aktaran, kalıp yargıları üreten temel araçlar ortamı olarak görür.[16] Özellikle Hollywood sinemasının benzer bir biçimde işlediği, sinema literatüründe uzun zamandır benimsenmiş bir görüştür.

Bu çalışmada, "*Sanat*" sinemasının da erkek yönetmenler eliyle daha ince ve kapalı olmakla birlikte, sonuçta 'popüler/geleneksel' sinemayla aynı biçimde işlediğini, aynı 'dil oyunları' çerçevesinde devindiğini, buna karşılık feminist kadın yönetmenlerin uzun soluklu bir siyasal mücadelenin verdiği bilinçle farklı bir söylem ürettiklerini göstermeye çalışacağım.

Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri adlı bu kitap, feminist bir yaklaşımla 'sanat' filmlerine yönelik çok genel bir dayanak noktasından, 'sanat' filmlerinin son çözümlemede diğer filmlerden farklı olmadığı noktasından hareket etmektedir.

Yaygın söylem, her konuda olduğu gibi kadın sorunu konusunda da *'sanat' sinemasının* geleneksel sinemadan farklı yönde işlediğini öne sürer. Sanat filmlerinin kadını daha çok düşündüğü ve onu özgürleştirme kaygıları taşıdığı kuşku götürmez. Buna karşı incelemenin temel argümanı, sanat filmlerinin gene de kadınlar üzerinde sonuçta geleneksel filmler ile benzer noktalar gösterecek biçimde, daha incelikli, estetik, nitelikli ve kapalı ideolojik egemenlik kurduğu düşüncesine dayanmaktadır. Ancak bir farkla: Bu konuda kadın yönetmenlerin erkek yö-

netmenlere oranla daha duyarlı olduklarını öne sürüyorum. Bir başka deyişle, erkeklerin elinden çıkan sanat filmleri, kadını özel alana hapsederken, kadınların elinden çıkan sanat filmleri, ya hiyerarşik karşıtlıkları (özel/kamusal ayrımını vb.) eleştirecek biçimde konumlanır ve kadını özel alanda özgürleştirir, ya da geleneksel ilişkileri yıkarak kadını kamusal alana yerleştirir. Kısacası erkek yönetmenler kadını özel alanda *kuşatırken* (bir başka deyişle onu sınırlandırırken), kadın yönetmenler onu *özgürleştirir.*

Bu çalışmanın genel olarak iki temel ayağından biri sinema, diğeri feminizmdir. En genç ve en etkili sanat dallarından biri olan sinemada 'sanat' filmlerinin ayrı bir yeri vardır. Tarkovski'lerin, Antonioni'lerin, Bergman'ların ve diğer yönetmenlerin entelektüel üretimiyle oluşan 'sanat' filmlerinin, ele aldığı konuları derinlikli ve estetik açıdan üst düzeyde işlemesiyle, insanın hem estetik eğitimine hem de entelektüel gelişimine katkıda bulunduğu göz ardı edilemez. Genel olarak filmler, hem kitlelere kolayca ulaşır hem de onları etkilerler. TV'nin de bu sürece katkıları ve yaygınlığı unutulmamalıdır. Walter Benjamin'in belirttiği gibi[17] diğer sanat dallarından farklı olarak 'hâle'si (*aura*'sı) olmayan sinemanın kitleselliği öne çıkmaktadır. Genelde filmler, özelde ise sanat filmleri, ister istemez yaygın sosyo-kültürel eğitimi gerçekleştirir. Sanat filmlerini anlamlandırmaya çalışan izleyici, kişisel olarak özgürleşmeye yönelik bir adım atmış demektir. Bu bağlamda en yaygın sanat dallarından biri olan sinemanın ve bu alan içinde en derinlikli ve özgürleştirici tür olan sanat filmlerinin seçilmesi rastlantı değildir. Bir bilim dalı olarak 'kadın çalışmaları'nın özellikle 1980 sonrasındaki hızlı gelişimi de dikkate alınarak disiplinler arası bir yaklaşımla 'sanat' filmlerinde kadının nerede ve nasıl durduğu incelenmiştir.

İncelemenin genel amacı, dünya sinemasında önemli bir yer tutan 'sanat' filmlerindeki kadının özel alanına yönelik bakış açısını ortaya çıkarmaktır. Bu amaca ulaşabilmek için sırayla şu sorulara yanıt aranacaktır: 'Sanat' sinemasını klasik/popüler sinemadan ayıran özellikler

nelerdir? Feminizm bağlamında 'özel alan'm anlamı nedir? Kadın sorunsalı bağlamındaki tartışmalar, genelde filmlere, özelde sanat filmlerine nasıl yansımıştır? Sanat filmlerinde kadın ve erkek yönetmenlerin bakış açılarındaki ayırt edici temel özellikler nelerdir? Sanat filmlerinde kadının özel alandaki duruşu bu ayrım göz önünde bulundurulduğunda ne tür farklılıklar göstermektedir? Sanat filmleri sonuç olarak kadını özel ve kamusal alanda devindirirken nasıl bir ideoloji üretmektedir?

Sinemada Kadın Olmak, öncelikle 1960'tan günümüze Avrupa ağırlıklı sanat filmleriyle sınırlıdır. Sinemada kadın sorununun ortaya çıktığı tarih, daha çok 1960'lardan sonraya denk düştüğü ve aynı tarihlerde de sinemada yeni bir anlatı dili geliştiği için, sanat filmlerinde kadının temsili 1960'lardan günümüze kadar incelenecektir. Kadının kamusal alan karşısında özel alanda nerede ve nasıl durduğu, sözgelimi duygusal ilişkilerinde cinselliğini ne derece özgürce yaşadığı, evlilik kurumuna girip girmediği, aldatıp aldatmadığı, ailesi içindeki konumu, karşı cinsle ve hemcinsleriyle ilişkileri vb. konulara bakılarak yönetmen tarafından nasıl bir söylem üretildiği, tarihsel durum ve sosyo-politik ortam da göz önünde bulundurularak ve ilgili filmler çözümlenerek irdelenecektir.

Tartışılan sorunlar çerçevesinde örnek olay (*case study*) olma özelliğine sahip beş 'sanat' filmi metin çözümlemesi (*textual analysis*) yöntemi ile çözümlenmiştir. Van Zoonen'ın *Pribram*'dan aktardığı gibi psikanaliz, yapısalcılık ve göstergebilimin kavramlarını kullanan metin çözümlemeleri, özellikle film incelemelerinde oldukça yaygındır.[18] 'Metinsel çözümleme', genel bir terimdir ve özel bir bağlamdan (eleştirel bir etkinlik olarak okuma ve yorumlama yöntemlerine yeniden yönelen Fransız yazınsal eleştiri kuramından) ödünç alınmıştır.[19] 'Metinsel çözümlemenin' en belirgin özelliği, *gösteren* unsurlara dikkat çekmek ve yöntemi sürekli sorgulamaktır.[20]

Ruby Rich, farklı coğrafyalarda ve farklı ideolojik bağlamlarda or-

taya çıkan iki tip feminist film eleştirisinden söz ederken kişinin kendi sesi ile tarihin sesi ayrımından yararlanır. Bu iki tür feminist film eleştirisinden biri Amerikandır, diğeri İngiliz. Amerikan olanı, kişinin kendi sesinden yola çıkar, toplumbilimsel ya da özneldir. Tarihin sesinden yola çıkan İngiliz olanı ise *yöntembilimsel* ya da daha nesnel görülür. Son yıllardaki çalışmalar bulanıktır. Sözde toplumbilimsel olan Amerikan yaklaşımının güçsüzlüğü, içgözleminin sınırlılıklarından ve uygun yöntemden yoksun oluşundan kaynaklanır. Göstergebilim ve psikanaliz gibi çok ileri eleştirel çözümleme araçlarından bazılarını kullanan ve sözde kuramsal olan İngiliz yaklaşımı, filmin nasıl anlamlandığını araştırır. Bu yaklaşımın güçsüzlüğü de kişisel olanın bastırılması ve çözümleyici araçların tarafsızlığına yönelik sahte inançtan kaynaklanır. Bu yaklaşımın en önemli ürünlerinden ikisi Laura Mulvey ve Claire Johnston tarafından verilmiştir. Sonuçta bu iki yaklaşım, bir yandan fenomenolojik bir temele dayanırken Amerikan (toplumbilimsel ya da kişinin kendi sesi) öte yandan çözümleyici bir temelde ilerlerken İngiliz'dir (kuramsal ya da tarihin sesi). İngiliz olanı karamsar, Amerikan olanı iyimser bulmaktadır Rich. Ona göre feminist film eleştirisinde bu arayı kapatmak, bu çekişmeyle yüzleşmek ve buradan olabilecek etkili eleştirel pratiğin bir sentezini geliştirmeye başlamak önemlidir.[21] Elinizdeki ürünün, bu farklı yaklaşımların bir sentezi olduğu düşünülebilir. Diğer bir anlatımla, hem bir dereceye kadar öznel, hem de yönteminden dolayı nesnel bir yaklaşım seçilmiştir.

Feminist film göstergebilimcileri, cinsel ayrımın filmde anlamları nasıl ürettiğini inceler. Başka bir deyişle, filme önceden verilmiş bir anlamın yansıması olarak değil, anlamın oluşturulması olarak bakar.[22] Sanat yapıtı, Eco'nun sözleriyle ikircikli bir bildiri, bir tek gösterende birlikte var olan bir gösterilenler çokluğudur. Yazar (ya da yönetmen) yorumcuya *tamamlanacak* bir yapıt sunar. Her yapıt, belli bir görünüşün ötesinde, sayısız olası 'okuma'ya yatkınlık gösterir.[23] Mailloux "Okuma anlamın keşfedilmesi değil, yaratılmasıdır," der. Dillon'a göre oku-

ma algı, kavrayış ve yorum olmak üzere üç düzeye sahiptir.[24] Bu çalışmada filmler, feminist bir bakış açısından okunmuş, dolayısıyla yorumlanmıştır.

Çözümlenecek filmleri belirleyebilmek için sanat sinemasının en önemli yönetmenlerinin kadın sorununu derinlemesine sorgulayan ve tartışan ünlü filmleri belirlenmiş, farklı ülkelerin ve farklı dönemlerin dağılımı da göz önünde bulundurularak seçim gerçekleştirilmiştir. Buna göre, seçilen ülkeler, erkek yönetmenler ve filmleri şunlar: Fransa'dan François Truffaut'nun *Jules ve Jim*'i (Jules et Jim, 1961), İtalya'dan Michelangelo Antonioni'nin *Günbatımı* (L'Eclisse, 1962) ve İsveç'ten Ingmar Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ı (Viskningar och Rop, 1972).

Leo Braudy, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başından itibaren uluslararası etkileri olan beş önemli yönetmen sayar. Bunlar Truffaut, Godard, Fellini, Antonioni ve Bergman'dır.[25] Araştırmaya dahil ettiğim yönetmenler içinde, yukarıda adı sayılan beş önemli erkek yönetmenden üçü bulunmaktadır.

Dudley Andrew'ın da gözlemlediği gibi, büyük modernist *auteur*'ler (Hitchcock, Fellini, Bergman, Kurosawa...) estetik açıdan geleneksel Hollywood yönetmenleri gibidirler: Dürüst değil ve ideolojiktirler.[26] Bu çalışma en azından filmlerini çözümlediğim yönetmenlerin *kadına yönelik bakış açılarını* görünür kılar ve Andrew'ın sözünü ettiği genel ve büyük yargıyı da özel bir çerçevede (kadının özel alanında) sınar. Truffaut'nun, Antonioni'nin ve Bergman'ın dürüst olup olmadıkları sorusunu bir yana bırakalım, kadın sorununa yönelik hiç de göründükleri gibi 'saf' olmadıklarını, hatta bu çerçevedeki ideolojik duruşlarının tartışmalı olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Kadın yönetmenlerin filmleri ise Yeni Zelanda'dan Jane Campion'un *Piyano*'su (The Piano, 1993) ve Hollanda'dan Marleen Gorris'in *Antonia*'sı (1995) ile sınırlıdır. Böylece 1960'lı yıllardan Fransa ve İtalya'dan iki erkek yönetmenin filmi, 1970'li yıllardan İsveçli bir erkek

yönetmenin filmi, 1990'lardan günümüze kadar olan filmler içindense Hollandalı ve Yeni Zelandalı iki kadın yönetmenin filmi seçilmiştir. Her iki kadın yönetmen de 1982'den bu yana film çekmektedir. 1980 öncesinden kadın yönetmenlere yer verilmeyişinin ise, kadınların 80'lerden sonra seslerini daha çok duyurmasıyla ve kendilerine daha sağlam yer edinmeleriyle ilgisi vardır.

I. "Sanat" Filmleri

1- Felsefi ve Tarihsel Bir Arka Plan: Modernizm

Genelde sinemaya, özelde ise *sanat filmlerinin* çıkışıyla ilgili tartışmalara geçebilmek ve modern çağın bu en önemli buluşunu kavrayabilmek için, onun hangi aşamalardan geçtiğini, hangi dönemlerde hangi anlayışlarla çakıştığını belirlemek gerekir. Feminizmin ne olduğunu algılayabilmek için de aynı yolu izlemek gerekir.

Belki de sinematografın gelişmesinin modernizmin başlangıcına denk düşmesi ve feminizmin modern bir hareket olarak yüzyılımızda yerini alması rastlantı değildir. Bu çerçevede 'modernizm', sinema ile feminizmi dönemsel olarak birbirine bağlayan önemli bir paydadır.

Yaygın kullanım, alışkanlık eseri olarak *modernlik*'den bir yanda Rönesans, rasyonalist felsefe ve Aydınlanma yoluyla, öte yandan mutlakıyetçi devletten burjuva demokrasilere geçişle önü açılan bir çağı anlar. Genellikle modernliğin 16. ve 17. yüzyılda başladığı kabul edilirken, modernizm, sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan bir paradigma değişikliği olarak görülür.[27] Marshall Berman, modernliğin tarihini üçe ayırır: 16. yüzyıl başlarından 18. yüzyıl başına dek uzanan ilk evrede insanlar modern yaşamı algılamaya başlar. İkinci evre 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla ortaya çıkar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle bir anda büyük ve modern bir kamu doğar. Son evre olan 20.

yüzyılda, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılır, gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlar. Modern olmak, Berman'ın sözleriyle, bizlere serüven, iktidar, haz, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat ederken; bir yandan da sahip olduğumuz, bildiğimiz ve olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi; Marx'ın deyişiyle, "Katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktır.[28]

Octavio Paz'a göre modernlik, "Hiçbir zaman kendisi değildir; hep *'öteki'*dir. Modern olanın ayırt edici özelliği yalnızca yenilik değil, ötekiliktir. Tuhaf bir gelenek ve tuhaf olanın geleneği olan modernlik, çoğulculuğa mahkûmdur. Modern olan geçmişi yadsır, kendi geleneğini kurar; modern çağ bir ayrılmadır, bir şeyden uzaklaşmak, bir şeyden kopmak anlamında."[29]

Özellikle 19. yüzyılda sanayi devriminin hızlanması, mekanik üretimin artması, el sanatlarının gerilemesi ve orta sınıfın doğuşu yeni bir dönemin başlamasına neden olur.[30] Kapitalizmin üretim aşamalarını kuramsallaştıran Ernest Mandel, *"Geç Kapitalizm"* adlı kitabında bu evrimi şöyle sıralar: "1848'den başlayarak buharlı motorların makineyle üretimi teknolojisi, piyasa kapitalizmidir. 19. yüzyılın 90'larından bu yana elektrikli ve yakıtla çalışan motorların üretim teknolojisi, tekelci dönem ya da emperyalist aşamadır. 20. yüzyılın 40'larından bu yana elektronik ve nükleer güçle çalışan aygıtların üretim teknolojisi, postendüstriyel (çokuluslu ya da geç kapitalist) dönem olarak adlandırılır. Şu anda yaşadığımız dönem, üçüncü makine dönemidir. Mandel'in aşamalarından esinlenen Jameson, bu üç aşamaya karşılık gelen kültürel tarih dönemlerinden söz eder. Buna göre ulusal ya da bölgesel kapitalizm 'realizmi', tekelci kapitalizm ya da emperyalizm aşaması çeşitli 'modernizmleri' üretir. Son olarak geniş bir çevrede 'postmodernizm' olarak bilinen şeyin tuhaflıklarının hesabını tek başına verebilen alan. çokuluslu alandır. Bu üç aşamanın birbiriyle ilişkileri de diyalektiktir."[31] Jameson yine Mandel'i izleyerek 1960'ların başından bu yana

kültür üretiminin "Genel olarak meta üretimi ile bütünleştiği" yeni bir çağa girdiğimizi ileri sürer.[32]

Yüzyılımızın başlarında gösterim dünyasının temelinde ciddi bir dönüşüm yaşanır. Ancak bunun felsefi ve tarihsel bir geri planı vardır. Geçen yüzyıllardaki anlayışı ve dönüşümü David Harvey şöyle aktarır: Aydınlanma projesi, herhangi bir soruya verilecek olası tek bir yanıtın bulunduğu varsayımından yola çıkarak sanatta da tek doğru temsil tarzının olduğunu varsayar. Bu, mantıksal olarak şu demektir; eğer doğru bir biçimde temsil edebilirsek, dünyayı denetleyebilir ve akılcı biçimde düzenleyebiliriz. Ama 1848'den sonra 'tek gösterim tarzı' düşüncesi çöktü ve farklı gösterim tarzlarına vurgu yapılarak Aydınlanma düşüncesi daha çok sorgulandı.[33] Daha önce de belirtildiği gibi Lash'in modernizmi, modernliğin varsayımlarından bir kopuş olarak nitelemesi, Paz'ın modern edebiyatın modern çağı reddettiğini ve modernliğin eleştirisi olarak başladığını söylemesi[34] Harvey'in yukarıdaki savıyla örtüşür. Berman'a göre, modern sanat modern toplumsal yaşamla hiçbir ilişki kuramaz. Modernizm, modern sanatçıyı modern yaşamın bayağılıklarından kurtarmaya yarayan yüce bir çaba olarak belirir.[35] Böylece sanatlardaki modernizm ile modern dünyanın modern yaşamı ve düşünce biçimi birbirinden ayrılır.

Paz'a göre avangard (öncü) sanat, kendinden hemen önce gelen edebiyatta simgecilikle (sembolizmle) ve doğalcılıkla (naturalizmle), resimde izlenimcilikle (empresyonizmle) bağlarını koparır; bu kopuş, romantizmin başlattığı bir geleneği sürdürür. Alman dışavurumculuğu gibi en çekingen olanından, İtalyan ve Rus gelecekçiliği gibi en coşkulu olanına kadar, Avrupa avangard akımları güçlü bir romantik renkle boyanır. Modern sanatın biçimciliği (kübizm, konstrüktivizm, soyut sanat), Yunan-Roma geleneğinin doğalcılığının ve insancıllığının bir yadsınmasıdır. Modern çağ bölünmenin, kendini yadsımanın ve eleştirinin çağıdır. Modern sanat eleştirel olduğu için moderndir. Onun eleştirisi iki çelişik yönü açığa çıkarır: Modern çağın çizgisel zamanını ve kendini reddeder. İlkiyle modernliği yadsır, ikincisiyle onu onaylar.[36]

Modern sanatın modern çağı yadsıması ve modernizmin modernliteden kopması gerçek anlamını yüzyılımızın başlarında bulur.

Ancak sinemadaki modernizmin diğer sanat dallarındaki modernizmin tarihiyle çakışmadığını da biliyoruz. Bir başka deyişle edebiyatta, resimde, müzikte ve tiyatroda modernizm gelişirken, sinema klasik diline yeni yeni kavuşuyor; kendi olanaklarını geliştirmeye çalışıyor ve sınırlarını yeni yeni tanıyordu. Diğer sanat dallarında 1960'lardan sonra postmodernizmden söz edilirken, sinema modern anlatı diliyle tanıştı; postmodernizm sinemaya ancak 1980'lerde ulaşabilmiştir. Bu dönem çatışması nedeniyle sinemada modernizm, belki de "Postmodernizmin tuhaflıklarının hesabını tek başına verebilen bir alan" olan çokuluslu alanla yani geç kapitalizmle örtüşmektedir.

Sanatlarda modernizmin başladığı tarih olan 19. yüzyıl sonunda, özellikle plastik sanatlardaki gelişimi izlemek yararlı olacaktır.

Lynton,[37] resimde "modern sanatın öyküsü"nü izlenimcilerle (empresyonistlerle) ve en çok da onlardan etkilenip 20. yüzyıldaki en önemli akımların öncüsü olan izlenimcilik-sonrası ressamlarla başlatır. Buna karşılık "*Sanatın Öyküsü*"nü yazan Gombrich'e göre[38] sorun, tek başına ele alındığında sanatta yeni sayılmaz. Çünkü 15. yüzyılda İtalya'da doğanın keşfi ve perspektifin bulunuşu Ortaçağ resimlerindeki düzenlemeyi tehlikeye atar. İzlenimcilerin Rönesans sanatçılarıyla amaçları benzer, ama araçları farklıdır.

Hauser de Gombrich gibi "*Sanatın Toplumsal Tarihi*"nde modern sanatı izlenimcilikle başlatmaz. Hauser'e göre izlenimcilik doruk noktasıdır ve dört yüzyılı aşkın bir süreden beri olagelen gelişimin sonudur. İzlenimcilik-sonrası sanat, ilke olarak tüm gerçekliği canlandırabilme ya da yansıtma hayallerini terk eden ve doğal nesnelerin biçimini bozan ilk akımdır. Kübizm, konstrüktivizm, fütürizm, ekspresyonizm, dadaizm ve sürrealizm doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilikten uzaklaşmak gibi ortak bir noktaya sahip olan akımlardır. Kuşkusuz izlenimciliğin doğrudan doğruya kendisi böyle bir gelişime

zemin hazırlamıştır.[39] Ama asıl zeminlerden birisini, 19. yüzyılın başlarından sonuna değin fotoğrafın bulunuşu ve bu tekniğin sürekli geliştirilmesi oluşturur; resim sanatına bakış değişir; 'gerçeği' yansıtma, artık bu yeni sanatın (fotoğrafın) işlevi olur.

Bu tartışmalara dayanarak en azından modernizmin, plastik sanatlardaki ilk kilometre taşı sayılabilecek izlenimciliği göz ardı etmemek gerekir. 1870'lerden sonraya denk düşen izlenimciliğin doğuşundan yaklaşık yirmi beş yıl sonra resmen yeni bir sanat dalı olarak sinemanın ortaya çıktığını görüyoruz. Hauser'e göre[40] geleneksel anlatım yollarına karşı açılan sistematik savaş ve bunun sonucu olarak da 19. yüzyıla ait sanatsal eğilimlerin, geleneklerin yıkılması, 1916 yılında dadaizmle başlamıştır. Bu savı kabul edersek, sinemanın çıkışı geleneklerin yıkılmasından yaklaşık yirmi yıl önceye denk düşer.

İster o tarih, ister bu tarih olsun çeşitli sanat dallarında geleneksel anlatının kırılması ve yeni anlatım yollarının bulunması, aşağı yukarı 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarıyla örtüşmektedir.

Harvey, yüzyıl başındaki dönüşümü şöyle anlatır: Geçen yüzyılda Baudelaire ve Flaubert gibi yazarlar, Manet gibi ressamlar farklı tarzları denediler. Çoğu düşünür, bu coşkulu deneyciliğin 1910-1915 yılları arasında modernizmin doğasında ortaya çıkan nitel bir değişimle sonuçlandığı konusunda aynı görüştedir. Proust'un, Joyce'un, Lawrence'ın, Mann'ın ünlü kitapları; Matisse'in, Picasso'nun, Duchamp'ın, Braque'ın, Klee'nin resimleri; Bartok'un, Stravinski'nin, Schoenberg'in, Berg'in atonal müziği; dilbilimde Saussure'ün çıkışı; Einstein'ın görelilik kuramı ve diğer yenilikler, bu tarihlere denk düşer. Gösterim ve bilgi dünyasının temelinde bir dönüşüm yaşanır. Yaşanan değişim, kuşkusuz ilerlemenin kaçınılmazlığına olan inancın yitirilmesiyle ve Aydınlanma düşüncesinin kategorik sabitliğinin geçersizliği konusunda artan kuşkularla birlikte büyüyen huzursuzlukla ilgilidir. Modernizmin değişimi, aynı zamanda siyasal-ekonomik yaşamda akıllara durgunluk verici bir çalkantı, huzursuzluk ve tutarsızlık yaşandığı bir

dönemde, Nietzsche'nin tohumlarını ektiği anarşi, düzensizlik ve umutsuzluk duygusuyla hesaplaşma ihtiyacından kaynaklanır. Modernizmin bu özgül dalgası sonucunda dünyayı tek bir dil çerçevesinde temsil etmenin olanaksızlığı kabul edilir. Modernizm, çok yönlü bakışı ve göreliliği, karmaşık da olsa, hâlâ bütünsel ve tek bir temel gerçeklik olarak kabul ettiği dünyayı yansıtmanın bilgikuramı olarak benimser.[41]

Edebiyata James Joyce ve Virginia Woolf gibi yazarlarla birlikte görelilik, öznellik, bilinçakışı tekniği girerken Aristocu ilkelere göre yapılandırılmış klasik tiyatro, Brecht'in epik tiyatrosu ile altüst olur.

Friedberg'e göre modernliği yansıtan kentsel ve kültürel değişimlerle aynı dönemlere denk gelmesi yüzünden sinemanın "modern" bir araç olduğu düşünülür. Oysa sinemanın modernizm ile ilişkisinin tartışılıp değerlendirilmesi, çelişen karşıt görüşlere sahne olmaktadır. Popüler bir kitle kültürü haline gelen sinemadaki gibi gelişmiş anlatısal ve taklit gelenekleri, kesinlikle modernizmin karşı çıktığı temsil gelenekleridir. Sinema, "modern" teknolojik kisveye bürünmüş, açıkça modern olmayan anlatı geleneklerini (son verme-kapalılık, mimesis, gerçekçilik gibi) biçimlendiren "modern" bir biçim olarak görülebilir.[42] Yine de Jameson'ın belirttiği gibi[43] sinema tarihinde Hollywood döneminde "gerçekçilikten"; büyük *auteur*'ler döneminde ise "modernizmden" söz edilmektedir. Bu bağlamda Friedberg'in tanımladığı "modern teknolojik kisveye bürünmüş modern olmayan anlatı geleneklerini biçimlendiren sinema", Hollywood sineması ile temsil edilen egemen sinemadır. Bir başka deyişle, artık geleneksel sinemanın karşısında "modern" anlatı biçimlerine sahip bir sinema söz konusudur.

"Modern" sanat denince, genellikle geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşlemediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat düşünülür.[44] Örneğin kübist ressamlar, o zamana kadar kimsenin düşünemediği biçimde nesnelere

baktılar. Ya da Eisenstein kimsenin yapmadığı bir biçimde çekimleri birleştirdi.

Olivier, modern sanat akımlarının, kendilerini kuşatan toplumsal gerçekliğe eleştirel açıdan karşı koymaya çalışmalarından söz eder.[45] Zizek'e göre[46] modern bir sanat yapıtı, "anlaşılamaz", "kavranamaz" oluşuyla betimlenir ve egemen ideolojinin simgesel evreninde; tamamlanmış olana karşı koyan ve günlük sıradan yaşantımızın rahatlığının altını kazıyan bir sarsıntının yayılması gibi, bir şok işlevi görür. Jameson[47] modernizmin belirleyici özellikleri olarak biçem (üslup), öyküsüzlük, ironi ve öznellikten söz eder.

Modern sanat gibi 'sanat' filmleri de genellikle "anlaşılamaz", "kavranamaz" oluşlarıyla, hatta zaman zaman bir öykülerinin bulunmayışıyla, karmaşık yapılarıyla ya da toplumsal gerçekliğe ciddi bir biçimde eleştiri yöneltmeleriyle ve tehdit unsuru olmalarıyla betimlenirler.

2- Sinema Tarihi ve "Sanat" Filmi

Bu çalışmada, son derece tartışmalı olduğu için sürekli tırnak içinde kullandığım "sanat" sineması (*art cinema*) terimi, kimi düşünürlerin kullandığı aynı derecede tartışmalı olan 'karşı-sinema' (*counter-cinema*), 'modern[48] sinema', 'çağdaş sinema', '*auteur* sineması', 'yapıbozumcu-yıkıcı' (*deconstructive*) sinema gibi terimlerin kastettiği anlamları içerecek biçimde kullanılmıştır. 'Sanat' sinemasını, tüm bunları içeren geniş ve genel bir kategori olarak düşünebiliriz.

Bu terimlerin karşıtı olarak sinema literatüründe 'popüler sinema', 'tecimsel (ticari) sinema', 'klasik sinema', 'geleneksel sinema', 'egemen sinema' ve 'Hollywood sineması' kullanılmaktadır. Kural dışı örnekler olarak Hollywood'da çekildiği/popüler olduğu/"klasik"[49] olarak

adlandırıldığı halde, aşağıda kalın çizgilerle betimlemeye çalışacağım 'sanat' sineması ile benzer özellikler gösteren film örneklerine her zaman rastlamak olasıdır. Bu yüzden bu çalışma süresince, eski bir biçimi ve eskimiş/geri/egemen olan değerleri ve/ya da biçimi yeniden ürettiği anlamında egemen, geleneksel, klasik ya da popüler sinema terimleri kullanılmaktadır.

Adorno ve Ortega y Gasset gibi farklı filozoflar, modern sanatın "temelde popüler olmadığını" ve aslında "popüler karşıtı" olması gerektiğini belirtirler. Böylece popüler olan, daha çok popüler deneyime ve daha az bilgi gerektiren bir kavrayışa dayalı olan alana, *kitsch*'e[50], eğlenceye ya da popüler kültür endüstrisine itilir.[51]

Aşağıda 'sanat' filmlerini diğerlerinden ayırmaya yarayan ve onu "öteki" kılan nitelikler üzerine geniş bir tartışma bulunuyor. Ancak popüler filmler ve 'sanat' filmleri arasındaki ayrımlara ve tartışmalara geçmeden önce sinema tarihine kısaca göz atmak gerekiyor.[52]

Resmi doğum tarihi 1895 olan sinema, fotoğrafla birlikte kültürel modernizmin en büyük atılımıdır. Ortaya çıktığı tarihin geç olmasından dolayı, modernizm serüvenine doğal olarak diğer sanat dallarıyla aynı tarihlerde yelken açamaz. Ama kısa zamanda arayı kapatarak olanaklarını geliştirir. 1870'lerden sonra farklı ülkelerde bilim alanında çalışan birçok insan, ilk sinema araçlarını yaratırlar. Ancak sinema tarihinde bu onur, 28 Aralık 1895'de ilk halk gösterisini gerçekleştiren Fransız Lumière kardeşlere aittir. Yüzyılın ilk yarısında sinemayı iki gelenek geleceğe taşır. Biri Méliès'nin yolunu açtığı düşlemsel, diğeri Lumière'lerin başlattığı belgesel-gerçekçi gelenektir. Biçimci kurama hem uygulamada hem de düşünsel boyutta katkı getiren Eisenstein, Rusya'da montajı geliştirirken, Almanya'da dışavurumcu film örnekleri (1919-1924) verilir. Bir yanda Fransız izlenimcileri ve gerçeküstücüleri (1917-1930) varken öte yanda öncü sanatçılar, soyut sanatçılar ve dadaistler bulunur. Sessiz sinema döneminde klasik Hollywood sineması, yüzyılın ilk çeyrek diliminde gelişir. Klasik Amerikan filminin ilk ör-

neği Porter'ın *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery, 1903) adlı filmidir. 1927'de Crosland'ın *Caz Şarkıcısı* (The Jazz Singer) ile sinemaya ses, 1930'lardan sonra da renk gelir. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance, 1916) adlı filmleri ile birlikte klasik sinemanın dili de gelişir. İtalya'da uzun süre suya sabuna dokunmayan bir film geleneğinin ardından İtalyan sineması, II. Dünya Savaşı'nın yıkıntısına, savaşa, faşizme, yoksulluğa en sert yanıtı 'Yeni Gerçekçi Akım'ı (1942-1951) yaratarak verir. Ve ne olduysa yüzyılın ikinci yarısında, savaş sonrası dönemde olur.

Daha önce de belirtildiği gibi 20. yüzyılın başlarında resimde, müzikte, tiyatroda ve yazında görülen değişim, sinemaya yüzyılın ikinci yarısında yansır. 1950'li yılların sonunda çoğu kaynakta "sanat" filmi olarak anılan yeni bir anlatı türü gelişir. Andrew Tudor bu türe şu beş filmi örnek gösterir: İsveç'ten Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ü (Det Sjunde Inseglet, 1956) ve *Yaban Çilekleri* (Smultronstället, 1957), İtalya'dan Antonioni'nin *Serüven*'i (L'Avventura, 1960), Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ı (La Dolce Vita, 1959) ve Fransa'dan Resnais'nin *Hiroşima, Sevgilim*'i (Hiroshima, Mon Amour, 1959).[53] Sorlin, bu yıllarda görülen Avrupalı yönetmenlerin çoğunun arkasında güçlü bir kültürel donanımları olduğunu ileri sürer.[54]

Lev'e göre sanat filmi, II. Dünya Savaşı sonrasında yapılan, yüksek kültürlü izleyiciyi hedefleyen, içeriği ve biçimiyle yeni yaklaşımlar gösteren filmlere gönderme yapar. Bu filmlerin çoğu, Avrupa'da yapılır ve son kırk yılın en önemli Avrupa film akımları (İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Çek Yeni Dalgası, Yeni Alman Sineması vb.) sanat filmi olgusunun parçası olarak görülür.[55]

Kuşkusuz bu yeni yaklaşıma yol açan, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru ortaya çıkan ve başını Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ile Luchino Visconti'nin çektiği '*Yeni Gerçekçi Akım*'dır.[56] İtalya'da stüdyoyu reddeden, kamerayı dışarı çıkaran, güncel konulardan yola çıkan, profesyonel olmayan oyuncu kullanan ve bir iletisi olan bu an-

layış, Fransa'daki doğalcılıktan, İtalya'da bir yazın akımı olan Verismo'dan, İngiltere'deki belgesel sinema geleneğinden ve Sovyet sosyalist sinemasından etkilenmiştir.

'Sanat' filmlerinin tarihini birçok kuramcı gibi II. Dünya Savaşı'na yakın başlatanlardan biri Lev'dir. Bu çerçevede uluslararası izleyiciye ulaşabilen, düşük bütçeli, sanatsal açıdan tutkulu filmlerle ortaya çıkan İtalyan '*Yeni Gerçekçiliği*', bir dönüm noktasıdır. Yeni gerçekçi filmler şatafatlı ve lüks sinemayla bağlarını şiddetle keser, olay örgüsünden çok toplumsal çevreye ve karakterlere odaklanır.[57]

Diğer sanat dallarında modernizmin 'gerçekçi' biçimden bir kopuş olarak da tanımlandığını söylemiştik. Örneğin gerçekçiliği bozduğu için resimde kübizm modern bir akımdır. Sinema tarihindeki tartışmalarda iki karşıt görüş dikkat çeker. Gerçekçi kuramın savunucularına göre sinema, gerçeği olduğu gibi yansıtabildiği, gerçeği bozmadığı ve onu çırılçıplak gözler önüne serebildiği için, sanattır. Biçimci kuramın savunucuları ise, gerçekliğin alabildiğine parçalanıp bozulması ile (montaja dayanarak) sinemanın sanat olabileceğini ileri sürer. '*Yeni Gerçekçilik*' o güne dek denenmemiş bir biçimi denediği için 'yeni'dir. Bu anlamda sinema tarihinde '*Yeni Gerçekçilik*', dönemi ve neye karşı çıktığı düşünüldüğünde modern bir akım olarak durmaktadır. Ancak geniş anlamıyla aldığım 'sanat' filminin tarihini '*Yeni Gerçekçi*' akımla başlatmıyorum. Kanımca bir film; gerçekliğe, sanata ya da yaşama hangi açıdan bakarsa baksın, hangi kuramdan çıkış bulursa bulsun, belirli temel özellikleri karşıladıktan sonra 'sanat' filmi olarak adlandırılabilir (bu özellikleri bir sonraki ayrımda tartışıyorum). Örneğin '*Yeni Gerçekçi*' iyi bir film ne kadar sanat filmi ise, Eisenstein'ın elinden çıkma en 'biçimci' ve iyi film de o denli 'sanat' filmidir. Bununla birlikte sanat filmlerinin 1950'lerden sonra, yani yüzyılın ikinci yarısında yeni bir dili en yetkin bir biçimde kullanarak geliştiği de bir gerçektir.

1950'lerin ortalarında nitelikli İngiliz belgesel geleneğini canlandırma girişimi olarak '*Özgür Sinema*' ortaya çıkar. Aynı tarihlere denk

düşen Fransız '*Yeni Dalga*'sı bir okul değildir, ama İngiltere'deki benzerinden daha uzun süre dayanır. Çoğu zaman birbirlerinden çok farklı tarzda çalışmalarına karşın yeni yönetmenler, temel bir inancı paylaşırlar. Çekimlerin stüdyoda yapılması yerine kameraya tam bir özgürlük tanır ve filmin duygusal niteliğini artırırlar. Fransa'da o yıllarda '*Cahiers du Cinéma*' dergisinde yazan eleştirmenler (Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer...) kuramsal çalışmalarının yanı sıra film çekmeye de başlar.

Böylece '*Politique des auteurs*' (auteur yaklaşımı) adıyla çıkan anlayış kısa zamanda ABD'de Andrew Sarris'in elinde '*auteur theory*'ye (auteur kuramı) dönüşür. *Auteur* ya da yaratıcı yönetmen anlayışı, film yönetmenlerini tıpkı yazarlara benzetir; bu terim filme biçemiyle damgasını vuran, ayırt edici nitelikleri olan yönetmenler için kullanılır. Andrew Sarris'e göre, İngilizce'de yayımlanan eleştirilerde '*auteur*' kuramının tanımı bulunmaz. '*Auteur*' kuramının ilk öncülü bir değer ölçütü olarak yönetmenin teknik yeterliliğidir. İkinci öncül yönetmenin ayırt edici kişiselliğidir; üçüncü ve son öncül ise içsel bir anlamla, bir sanat olarak sinemanın nihai zaferiyle ilgilidir. İçsel anlam, yönetmenin kişiselliği ve malzemesi arasındaki gerilimden çıkarılabilir. '*Auteur*' kuramının üç öncülü, iç içe geçmiş üç daireyle gösterilebilir. Dış dairede teknik, ortada kişisel biçem ve iç dairede içsel anlam bulunur. Her bir niteliğe sahip olan kişi, teknikçi, biçemci ve sonunda bir auteur olur.[58] *Auteur* kuramı, en parlak olduğu zamanda, dikkatini sanatçının bireyselliği, izleği ya da biçemsel parmak izleri üzerine yoğunlaştırmıştır.[59]

1959 yılı belki de 'sanat' sineması tarihinde dönüm noktası olur. Sanat sinemasının zaferi, bu tarihle birlikte resmileşir. 1959 Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü *400 Darbe* filmi ile Truffaut'nun olur. Altın Palmiye Camus'nün *Siyah Orfe*'sine gider. Yarışma dışı gösterilen Resnais'nin *Hiroşima, Sevgilim*'i ise en çok konuşulan, tartışılan ve beğenilen filmdir.

Fransa'da bunlar olurken, İtalya'da Fellini ve Antonioni, İngiltere'de Richardson, Anderson ve Reisz öne çıkar. İlginçtir o sıralarda ABD'de Fellini ya da Resnais değil *Ve Tanrı Kadını Yarattı* ile seks simgesi haline gelen Brigitte Bardot tanınmaktadır.[60] Her ne kadar Amerika'da Hollywood endüstrisiyle işin tecimsel yönü öne çıkıyorsa da, günümüzde 'sanat' sineması özellikle 'bağımsız' Amerikalı yönetmenlerden önemli ölçüde destek görmektedir.

'Sanat' filmi tarihinin henüz yazılmadığını belirten Lev, bunun uluslararası bir olgu olması nedeniyle önemli bir sorun oluşturduğunu; 'sanat' filminin tam bir tarihinin Doğu ve Batı Avrupa'yı, Birleşik Devletler'i, Kanada'yı, Japonya'yı, Hindistan'ı, Latin Amerika'yı, Afrika'yı vb. kapsaması gerektiğini belirtir.[61]

Sinemanın doğuşundan günümüze kadar, önce sinemanın sanat olup olmadığı, sonra da sinemada 'sanat' filmi diye bir türün olup olmadığı tartışılmıştır. Sinemanın, çağımızın en önemli ve en çarpıcı sanat dallarından biri olduğuna kuşku yok. Kanımca 'sanat' filminin doğuşu sinemanın doğuşuyla başladı. Kameranın arkasında öncelikle bir sanat yapıtına imza attığını düşünen ve yapıtını estetik bir duyarlılıkla ören ilk yönetmenler de ilk 'sanat' filmlerini yönettiler. Lumière'den Méliès'e, Eisenstein'dan Rossellini'ye, Godard'dan Loach'a, Kusturica'dan Kieslowski'ye, Wertmüller'den Von Trotta'ya kadar sinema tarihinde yer eden yönetmenler bazen biçimiyle, kimi zaman da seçtiği konuyla izleyicilere yeni bir yaklaşım sundular; onların yaşama farklı bir gözle bakmalarına yol açtılar. Onları diğer film yönetmenlerinden ayıran şey, yaşama ve sanatlarına bakışlarındaki farklılıktır; yaşama ilişkin bir sorunlarının ya da sorularının olması, insanlara anlatacak (ya da aktaracak) bir şeylerinin bulunması, bir konuyu dile getirmelerindeki cesaret, o konuyu özgün, düzeyli, özen gösteren bir biçimle işlemeleridir. Kısacası 'sanat' filmi yapmak, sinemanın sanat olduğunu bilerek, bilinçle film üretmektir.

3- "Sanat" Filmi/Popüler Film Ayrımı

Sorlin'e göre klasik ya da popüler sinemadan söz etmek, bir anlamda Amerika'dan söz etmek anlamına gelir. Klasisizm kolayca tanımlanamaz ama herkes 'klasik' olanın ne olduğunu bilir. Aslında 18. yüzyıldan beri var olan anlatı biçimi sinemaya da yayılmıştır.[62] 'Popüler sanatın' ya da eğlencenin kendi gelenekleri vardır ve geniş bir izleyici kitlesince kolayca kabul edilir. 'Popüler sanat' duygusal açıdan doğrudandır: İnsanları güldürür, ağlatır, güzel zaman geçirtir. Alışıldığı şekilde yüksek sanat (*high art*) ya da güzel sanatlar, resmi, yontuyu, edebiyatı, tiyatroyu, müziği ve dansı içerir. Her ne kadar bazı eleştirmenler bu ayrımın anlamsızlığına karşı koysalar da, sinema genellikle popüler bir sanat olarak düşünülür. Bununla birlikte, belli türden filmler üretilmekte ve 'yüksek sanatın' beklentileri içinde izlenmektedir.[63] Sinemanın popüler bir sanat dalı olması, onun ürünlerinin 'yüksek sanat' içinde değerlendirilemeyeceği anlamına gelmez.

'Yüksek sanat' ve 'popüler sanat' arasındaki ayrım Richard Shusterman'a göre sorunludur ve belirsizdir. Shusterman, bu konudaki ayrıntılı ve doyurucu tartışmasıyla ufuk açıcıdır: Tarih, bize aynı kültür içinde bile bir yapıtın popüler mi yoksa yüksek sanat mı olduğunu belirlemenin o yapıtı halkın nasıl değerlendirdiğine bağlı olduğunu gösterir. Popüler bir ürünün yıllar sonra yüksek klasiklere dönüştüğü yaşanan olgulardandır. Yazar popüler kültürü savunmanın güçlüklerinden söz eder. Çünkü 'pop kültür' taraftarları bir yandan yabancılaşmış, 'tutucu' entelektüellerin savlarına karşı zevklerini savunmak zorunda olmadıklarını düşünürler. Ama bir yandan da onun estetik kusurlarını zaten kabul ederler. Herbert Gans'a göre yüksek sanat, 'yenilik', 'yaratma', 'biçimde deneme', 'toplumsal, siyasal ve felsefi sorunları derinlikli bir biçimde işleme' ve 'çeşitli düzeylerde okunabilme' kapasitesi yüzünden daha çok ve belki daha uzun erimli estetik haz sağlar. Gans'a göre, "Yüksek kültürü seçmek için gerekli olan sosyo-ekonomik ve eğitimsel fırsatlardan yoksun," altsınıflar, bu seçimlerinden dolayı

mahkûm edilemez; popüler kültür ancak daha iyisini yapamayanlar için iyidir. Popüler sanata yönelik suçlama, onun yalnızca 'kâr etmesi'nden (ki bunu yüksek sanat da yapar) değil, "tüketici kitlesine dönük birbirine benzer ve standart ürünler yaratarak" kâr etmesinden kaynaklanır. Shusterman'a göre ise bu yargı, popüler sanatın yaratıcılığına, özgünlüğüne ve sanatsal özerkliğine karşı estetik bir suçlamadır. Popüler sanata yönelik temel suçlamalar arasında, onun gerçek estetik doyum sağlamada başarısız olduğu iddiası yer alır. Bu doyumun geçici olduğu için gerçek olmadığı ileri sürülür. Yazara göre uzun süreli doyumda ısrar etmenin de sorgulanması gerekmektedir. Popüler sanat, sık sık herhangi bir estetik karşı duruş ya da etkin tepki gösteremediği için eleştirilir.[64] Popüler sanatın derin gerçekler ve yaşamsal sorunlarla ilgilenmemesi, yapay ve boş olması, standartlaşması da ona yöneltilen eleştiriler arasındadır. Eğlenceyi arzulayan bu sanat, sıradan insan gereksinimlerine hizmet ederek estetik geçerliliğini yitirir, 'biçimle' yüksek sanat kadar ilgilenmez, biçimsel deneme zevkinden yoksundur. Shusterman'ın da belirttiği gibi, tüm bu eleştirilere karşı savlar yöneltmek ve uygun örnekler bulmak olasıdır. Örneğin popüler sanat, 'rock' ve 'rap' müzik gibi yeni tür ve biçimler için denemelerini sürdürür. Estetik olarak yüksek sanattan ayrılmasına karşın popüler sanatın da birlik ve karmaşıklık, metinlerarasılık ve açık metin, deneysellik ve aracın öne çıkması gibi nitelikleri söz konusudur. Yazar bu savını ayrıntılı örnekleriyle temellendirir.[65] Her ne kadar yazar çeşitli nedenlerle popüler sanattan yana duruyorsa da, popüler sanata yöneltilmiş çok sayıda eleştiriyi arka arkaya sıraladığımızda (her birine verilecek bir yanıtın olduğunu bildiğimiz halde) genel bir çerçeve elde etmek mümkün olacaktır: Özetle popüler 'sanat' insanları daha çok eğlendirir, tecimsel amaçlıdır, birbirine benzer ürünler üreterek yaratıcılığı en alt düzeyde kullanır, kısa süreli-geçici estetik doyum sağlar, estetik bir karşı duruş geliştiremez, eleştiri getirmez...

Popüler filmlerin eleştirel olmayışı ile ilgili görüş, 'tür' filmi olgusuyla da desteklenir görünmektedir. Nilgün Abisel, tür filmlerinin

(western, korku filmleri, müzikaller gibi) *popüler* ve *ticari* olduğunu, bir tragedyanın tüm özelliklerini taşıdığını, *kurulu düzenin meşrulaştırılmasına* yaradığını ileri sürmekle birlikte, bir filmin hangi tür içine gireceğine ilişkin bir belirlemenin çok zor ve öznel olacağını da belirtmektedir.[66] Tıpkı 'sanat' filmi ve diğerleri arasında yapılacak ayrım gibi.

Bu saptamaların ve tanımlamaların hepsi göz önüne alındığında, 'sanat' filmi/popüler film ayrımını yapmak da doğal olarak güçleşmektedir. Ancak bir yandan da olgular, ne kadar tersi örnek bulunursa bulunsun, ağırlığın eğlenceden, kâr amacından, yavanlıktan, kısa süreli rahatlatmadan, verili değerleri olduğu gibi kabul etmekten yana olan filmlerin bu özellikleriyle geniş bir kitleye ulaşarak 'popüler' olduğunu bize gösterir. Öte yandan kitleye ulaşma anlamında popüler olsun ya da olmasın (işin tecimsel yönünü öne çıkarmadan) yönetmenin tavrını içeriğiyle ya da biçimiyle yenilikten, deneysellikten, eleştiriden yana koyuşu, bir başka deyişle estetik düzeyden ve kaliteden ödün vermeyişi ile üretilen filmler ister istemez 'sanat' filmi dediğimiz, ne olduğu tartışmalı olan ve bir ölçüye vurulamayan o geniş ve belirsiz kategorinin içine girecektir.

Herhangi bir 'sanat' filmi popülerlik kazandığında, sözcüklerin ne kadar tehlikeli olduğunu görürüz. Gerçekten de geleneksel dediğimiz filmler, kimi durumlarda popüler olamıyor ve 'sanat' filmi olarak adlandırdığımız filmler gişe başarısı elde ediyorsa, sanat/popüler ayrımına dayanmanın oluşturduğu sorunları da baştan kabul etmek gerekiyor. Ancak 'popüler sanatın' yalnızca 'kâr'a endeksli olmadığı da açıktır. Kuşkusuz yönetmenin niyeti ve yapıtın kalıcılığı önem taşır bu noktada. Yönetmenin büyük bir kitleye ulaşmak istemesi doğaldır. Ne yazık ki, izleyiciyi özellikle 'avlayarak' büyük bir kitleye ulaşıyorsa ve ilk amacı tecimselse, bu filmin 'yüksek' sanat içine girebilmesi, estetik düzeyi üstün bir film olması da beklenemez. Estetik düzeyinden ödün vermeden yapılması, sonuçta popüler olsun ya da olmasın, o filmi diğerlerinden ayırmaktadır. Sözgelimi Hollandalı yönetmen Marleen

Gorris'in 1995'de çektiği ve çözümlenen filmler arasında yer alan *Antonia*, klasik bir anlatı dilini izlediği (başı, ortası, sonu olan; neden-sonuç ilişkisi kurulan; geri dönüşlerle beslenen vb.) ve popüler olduğu halde estetik düzeyinden ödün vermemiş ve izleyiciyi yakalamak için türlü 'numaralara' başvurmak zorunda kalmamıştır. Sanat filmi, ele aldığı 'karakteri sergiler'.[67] bir anlamda açımlar. *Antonia* da, olay örgüsünden çok bir dizi kadın karakterle ilgilenmektedir; çizgisel anlatısı ve görüntüleri bu amaca hizmet eder. Bu film, en azından biçimiyle olmasa bile içeriğiyle yenilikçi ve radikal görünmektedir, çünkü yılların biriktirdiği erkek egemen değerleri altüst eder ve her şeyden önce samimidir.

Bu yüzden her popüler olan, mutlaka 'sanatsal' olandan uzaklaşmaz. Buna karşın sinema sanatının özellikle de Hollywood kaynaklı popüler türlerin, pazarla ne denli iç içe olduğu ve bunun ideolojik karşılıklarının bulunduğu unutulmamalıdır.

Çünkü Amerikan kapitalist ideolojisi ya da daha özgül olarak değerleri ve tarzları, klasik 'Hollywood sineması' tarafından güçlendirilmiş ve o sinema içinde biçimlendirilmiştir.[68] Ama aynı Amerika'da varlığını sürdüren ayrıksı yönetmenleri, 'sanat' sinemasının en önemli kaynaklarından olan bağımsız sinemayı ve bağımsız-entelektüel yönetmenleri de unutmamak gerekir. Bu arada 'Hollywood sineması'nın zaman zaman özgürleştirici değerleri öne çıkardığı ve liberalizmi çeşitli dönemlerde Amerika içinde geliştirdiği de Ryan ve Kellner'in o güzel çalışması (*Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*) ile gözler önüne serilmiştir.

Bu kadar sorunlu bir alanda çok genel de olsa 'popüler' filmin ve 'sanat' filminin temel özellikleri neler olabilir?

Klasik bir anlatı olan tragedyalar ile klasik/popüler sinema arasındaki ilişki hep dikkatleri çekmiştir. Aristoteles *Poetika*'da[69] tragedyaları, ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin (*praxisin*) taklidi olarak betimler. Bir eylemin tak-

lidi öyküdür. 'Öykü denince' olayların örgüsü (*plot*) akla gelir. Bir tragedyanın altı unsurundan (öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik) en önemlisi 'öykü'dür; diğer bir ifadeyle olayların uygun bir biçimde birbirine bağlanmasıdır. Bütün bu adı geçen öğeler yönünden zayıf olan, fakat öyküsü bulunan ve olayların bağlılığına dayanan bir tragedya, öbüründen çok daha üstün olan bir tragedyadır. Tragedyanın temeli ve aynı zamanda ruhu 'öykü'dür. Öyküden sonra ikinci olarak 'karakterler' gelir. Kısaca tragedya tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir. Kuşkusuz her bütünün başı, ortası ve sonu vardır.

Popüler sinemada tragedyanın bu özelliklerini görmemek olanaksızdır. Tragedyanın ruhu olan 'olay örgüsü', popüler sinemayı tek başına taşıyan bir özelliktir. Pierre Sorlin'in isabetli bir şekilde dile getirdiği gibi, klasik sinema, "yaşamın bir taklidi" olduğunu gizlemez. Yakın, güvenilir bir taklittir bu, ama yaşamın kendisi değildir.[70] Bu 'güvenilir bir taklit' olma olgusunu gerçekçi yazında da görürüz. Nitekim Metz de Hollywood filminin, geleneksel filmin köklerini 19. yüzyıl gerçekçi romanında görür.[71]

Eleştirilerin çoğu klasik anlatı sinemasının Hollywood modelini izleyen bir sinema düşüncesine dayalı olduğunu ileri sürer. 'Hollywood sineması'nın üç önemli kusuru olduğu düşünülebilir: İlki Amerikan oluşu ve bu yüzden siyasal açıdan damgalanması, ikincisi en bağnaz 19. yüzyıl anlatı geleneğinden gelmesi; üçüncüsü de endüstriyel bir olgu olmasıdır.[72] Egemen sinema, hem dünya film pazarındaki üretimi, dağıtımı ve gösterimi kuşatan kurumsal çerçevesiyle hem de filmlerin kendilerindeki ayırtedici özellikleriyle (neye benzedikleri ve nasıl okunduklarıyla) tanımlanabilir.[73] Bu çalışma için önemli olan, egemen sinemanın (ve aslında onun karşıtı olan 'sanat' sinemasının) ikinci yönü, bir başka deyişle ayırt edici özellikleridir.

Modern estetiğin sinemaya yansımalarını görebilmek için Eugane Lunn'un kavramlarından yararlanılabilir. Lunn[74] şu noktaları moder-

nizmdeki estetik biçim ve toplumsal bakış açısının belli başlı yanları olarak görür: Estetik öz-bilinçlilik ya da öz-düşünümsellik;[75] eşzamanlılık, bitişiklik ya da montaj; paradoks, çift anlamlılık ve belirsizlik; 'insansızlaştırma' ve bütünleşmiş tekil özne ya da kişilik.

Örneklerini modern sinema bağlamında vereceğim bu özellikler kısaca şu anlama gelmektedir: Modern yapıt, kendi gerçekliğini, bilinçli olarak bir yorum ya da oyun olarak açığa vurur. Bu durum, kişinin (estetiğin, örneğin filmin düzleminde) ve kendi varlığının bilincine varması anlamında bir düşünümü ve bilinçliliği gerektirdiği için, estetik kategorisi içinde yer alır. Bu kategoriye sinemada en güzel örnek Fellini'nin *"8 1/2"* (1963) adlı filmidir. Film, hem film çekimi hem de filmin yönetmeni üzerinedir. Eşzamanlılık, bitişiklik ya da montajın örneği en kolay romanlarda bulunabilir. Çağdaş romancılar (Proust, Joyce, Woolf...) artzamanlılık yerine geçmişi, şimdiyi ve geleceği bitiştiren eşzamanlılığı yeğler. Aynı durum, başını Braque ve Picasso'nun çektiği kübist resim akımı için de geçerlidir. Nesnenin yalnızca gözle görülebilen kısmı resmedilmez, aynı zamanda görülmesi mümkün olmayan kısımlar düşünsel olarak eşzamanlı bir biçimde tuvale aktarılır. Eşzamanlılığa sinemadan verebileceğim bir örnek Resnais'nin *Hiroşima, Sevgilim* filmindeki koşut (paralel) kurgudur. Filmde bir Fransız kadın oyuncu ile bir Japon erkeğin sevişme eylemleri, Hiroşima'da yaşanan acılarla bitiştirilir. Bu durum, resimdeki gibi eşzamanlı olmasa da (teknik açıdan), izleyicide eşzamanlılık duygusu yaratır; geçmiş ve şimdi, kurguyla harmanlanır. (Kuşkusuz sinemada montaj denince akla ilk gelen kişi, montaj kuramının yaratıcısı Sergei Eisenstein'dır.) Paradoksa, çift anlamlılık ve belirsizliğe gelince, modernistler gerçekliği farklı bakış açılarından görürken, çift anlamlı imgelerin estetik zenginliğini kullanmaya çalışırlar ve açık uçlu paradokslar yaratırlar. Tıpkı Amerikalı bağımsız yönetmen Jon Jost'un *Uyuduğun Yatak* (The Bed You Sleep in, 1993) filminde olduğu gibi. Film bir belirsizlikler yumağıdır ve yönetmen tarafından açık kapılar bırakılmıştır. Anne, yurtta kalan kızından mektup alır. Mektupta, küçükken sık sık babasının cinsel tacizine

uğrayan kızın derin acısı aktarılır. Bir süre sonra kızın intihar ettiğini öğreniriz. Baba ise, taciz suçlamasını sürekli reddeder. Anne, kime inanacağını bilemez. Evliliğe güvensizlik karışınca, ailenin sahte mutlu görünüşü de parçalanır. Anne bilinemezliğe dayanamaz ve intihar eder; bunu gören baba, önce bir su kenarında yüzünü yıkar (arınır), sonra silahla intihar eder. Film Jost'un da dediği gibi, olaya sahtekârlık karışınca neler olacağı üzerinedir. Tıpkı bir Yunan trajedisindeki gibi olayların önü alınamaz. Film, "Gerçeğin her türlü ihlali, toplumun sağlığına vurulmuş bir darbedir," sözleriyle biter. Ama 'gerçek' nedir? Bu belirsizlik, yalnız içerikte değil biçimde de duyumsatılır. Eşiyle yaptığı konuşmada erkeğin yüzünün aynaya yansıması ve bu yansımanın net bir biçimde seçilemeyişi, belirsizliği anlatır. Bu film, paradoksa, çift anlamlılığa ve belirsizliğe örnektir. Lunn, ayrıca bir de "insansızlaştırma" ve bütünleşmiş tekil özne ya da kişilik sorunundan söz eder. Howe'a göre, "Joyce, Woolf, Faulkner gibi modernistler için, karakter, tutarlı, tanımlanabilir ve iyi yapılanmış bir varlık olarak değil, bir ruhsal savaş alanı, çözümsüz bir bilmece ya da algılar ve duygular akışı için bir fırsat olarak görülür."[76] Howe'un sözünü ettiği duruma pek çok film karakteri örnek verilebilir. Genelde modern sanat, özelde de modern sinemada karakterler, kişilikler dağılır, çözülür, yalnızlaşır, kendine döner, yabancılaşır, tanımlanamaz, anlatılamaz. Örneğin Kieslowski'nin *Mavi*'sinde (Blue, 1993) "ruhsal bir savaş alanı"na dönen ve tanımlanamayan bir özne olan Julie gibi.

Popüler-klasik filmler, yukarıda tartışılan modern estetiğin özelliklerine de ters düşerler. Örneğin Sorlin'e göre[77] klasik filmler, tek anlamlı iletilerin aktarılmasına önem verirler. Bunun yanı sıra, estetik özbilinçliliğe ya da öz-düşünümselliğe yol açmadıkları da bir gerçektir. Ayrıca Aristocu ilkeler bağlamında neden sonuç ilişkilerine önem verdiğinden ve olayları bir dizi biçiminde (giriş, gelişme, sonuç) birbirine bağladığı için eşzamanlılık (zamanın düz bir çizgide ilerlemeyip iç içe geçişi) ve bu anlamda bir belirsizlik de söz konusu değildir.

Popüler sinema/sanat sineması bağlamında yapılacak bir tartışma-

nın en temel ve klasikleşmiş metinlerinden biri kuşkusuz Peter Wollen'ın 1972'de Godard'ın *Doğu Rüzgârı* (Vent d'Est) filmi üzerine yazdığı "*Godard and Counter-Cinema*" başlıklı makalesidir.[78]

Wollen'a göre Godard, ortodoks sinemanın karşısında konumlanan değerlere sahip bir karşı-sinemayı radikal bir biçimde geliştirmiştir. Wollen, eski/klasik sinemadan 'Hollywood-Mosfilm'i kasteder; bu türe özgü yedi ölümcül günah belirler. Godard'ın temsil ettiği yeni sinema ise devrimci ve materyalisttir ve yedi önemli erdeme sahiptir.

Klasik Sinema	Karşı Sinema
Geçişli anlatı (narrative transitivity)	Geçişsiz anlatı (narrative intransitivity)
Özdeşleşme (identification)	Yabancılaşma (estrangement)
Saydamlık (transparency)	Öne çıkma (foregrounding)
Tek diegesis[79] (single diegesis)	Çoğul diegesis (multiple diegesis)
Kapalılık (closure)	Açıklık (aperture)
Hoşlanma (pleasure)	Rahatsız olma (unpleasure)
Kurmaca (fiction)	Gerçeklik (reality)[80]

Godard'ın Hollywood sinemasıyla ilişkisini kesmesini ve 'karşı sinema'yı oluşturmasını Wollen haklı bulur. Bu bağlamda 'karşı sinema' başlığı altında yedi özellikle karşılaşırız ki bunlar 'sanat' filmi için de geçerli olur. Fakat bu, klasik sinema başlığı içine girecek herhangi bir filmin asla 'sanat' filmi olmayacağı anlamına gelmez. 'Karşı sinema' başlığı altındaki özellikler, bizi sadece *"sanat" filmlerine götürecek ipuçları* olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle, zorunlu 'olmazsa olmaz' nitelikler değildir bunlar.

Wollen'ın makalesinde Aristoteles'in adı geçmez, ama birçok ilkenin tespitinde ondan esinlenilmiştir. İlk olarak klasik sinemanın özel-

likleri arasına giren geçişli anlatı, özdeşleşme ve bunun doğal sonucu olarak hoşlanma duygusu, Aristoteles'in betimlediği tragedyaların temel nitelikleridir. Tragedyalar gibi geçişli anlatı da, birbirini nedensel zincirlerle izleyen olay örgüsüne sahiptir; bir şey varsa, mutlaka onun mantıksal bir açıklaması, bir nedeni de vardır. Buna karşılık geçişsiz anlatıda başka bir deyişle 'sanat' filmlerinde, aralar, kesintiler, bölümlü yapılar, boşluklar, düzenlenmemiş ara sözler yer alır. Godard'ın sineması, Brecht ve Artaud tarafından kurulan çağdaş geleneğin içindedir. Duygudaşlığa (empatiye), karaktere duyulan duygusal bağlılığa (özdeşleşmeye) karşı doğrudan seslenme, çok ve bölünmüş karakterler (yabancılaşma öğesi) söz konusudur. Karşıdaki ürünle izleyici arasında uzaklık yaratılır. Brecht'in sözünü ettiği yabancılaştırma efektlerinden yararlanılması, geçişli anlatının kırılması için gereklidir. 'Sanat' sinemasında filmin/metnin kendisi öne çıkar. Lunn'un modernizmin özellikleri bağlamında sözünü ettiği şey, estetik öz-bilinçlilik, öz-düşünümsellik adıyla bu kategoriye girmektedir. Resimde, tuval öne çıkarılır, filmde ise filmin kendisi. Daha önce bu konuda Fellini'nin *"8 1/2"* filmi örnek verilmişti. Dördüncü olarak, bütünlüklü, homojen bir dünyaya (tek öykü) karşılık heterojen dünyalar (çok öykü) söz konusudur. Hollywood filmlerinde her şey aynı dünyaya aittir. Düz bir çizgide giden tek öykü olgusundan ilk radikal kopuş Godard'ın *Haftasonu* (Weekend, 1968) filmi ile gerçekleşmiştir. Çoğul öyküler, tek anlatılı dünya yerine çoğulcu dünyaların birbirine kenetlenmesi ve iç içe geçmesiyle oluşur. Beşinci olarak, kendi kendine yeten bir nesneye ve kendi sınırları içindeki uyumluluğa (kapalılık) karşı açık-sonluluk, aşırı dağınıklık ve imleme, aktarma ve parodiden oluşan metinlerarasılık (açıklık) söz konusudur. Eğlendirmeyi ve izleyiciyi memnun etmeyi hedeflemeyen (hoşlanma) karşı sanat filmlerinde, ağırlıklı olarak kışkırtma, izleyiciyi memnun etmemek ve böylece onu değiştirmeyi hedeflemek (rahatsız etmek) gibi özellikler bulunur. Wollen'a göre, eğlence sinemasına yapılacak bir saldırı, tüketim toplumunun bütününe yapılacak bir saldırının parçası olmalıdır. Son olarak, geleneksel filmlerde mak-

yajlı, boyanmış oyuncular varken ve bunlar bir öyküyü canlandırıyorlarken (kurmaca); 'sanat' filmlerinde, gerçek yaşam, temsilin çöküşü ve gerçeklik (*truth*)[81] bulunur. Ancak bu görüş o kadar tartışmalıdır ki, Elizabeth Cowie'nin de haklı olarak belirttiği gibi, zaten "sinema gerçekliği basitçe filme almaz; dünyayı betimlemek için selüloit üzerinde onu çerçeveler, bu yüzden seçer ve dışlar,"[82] dolayısıyla öznel bir seçimle 'o şeyi' temsil eder ve sonuçta kurmacadır.

Bizi 'sanat' filmine götürecek ipuçları arasında yer alan ve Wollen'ın 'karşı sinema' başlığı altında belirttiği özelliklere birkaç örnek vermek yaralı olacaktır:

Alain Corneau'nün *Dünyanın Bütün Sabahları* adlı filminin yaklaşık ilk beş dakikasında hiç kesme yapılmadan, oyuncu Gerard Depardieu gösterilir. Depardieu, hiçbir şey yapmaz, oysa karşısındakiler konuşmaktadır. Bu tarz bir çalışma geleneksel/popüler filmlerde zor bulunur. İzleyici olarak konuşan kişinin gösterilmesine, hemen ardından karşısındakine geçilmesine, birkaç saniye arayla yapılan çekim/karşı çekime o kadar alıştırılmışızdır ki, kameranın beş dakika boyunca bir tek karaktere odaklanması izleyiciyi tedirgin eder.

François Truffaut'nun *Komşu Kadın*'ındaki anlatıcı kadın kameraya bakar ve "Kamera biraz uzaktan alsa daha iyi olur. Geriye, geriye," der. Böylece izleyiciye 'bir film izlediği' anımsatılır, kendini öyküye kaptırmaması istenir. İzleyici düşünmelidir. Anlaşılacağı gibi filmin kendisi 'öne çıkar'; Wollen'ın öne çıkma dediği olgu, Lunn'un öz-düşünümsellik dediği şey, Brecht'in epik tiyatroda kullandığı yabancılaştırma tekniği ile birleşip özdeşleşmeyi kırarak 'sanat' filmlerinde yerini alır.

Kieslowski *Öldürme Üzerine Küçük Bir Film* adlı filminde, ölüm ve ölüm cezaları üzerine derin bir tartışmaya girer. Mike Leigh'nin *Büyük Umutlar ve Yaşam Tatlıdır* adlı iki filminin de başkalarına anlatacağımız konuları yoktur. Çünkü giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan klasik anlatı diline sahip değildir bu filmler. Aynı durum Tarkovski'nin

Ayna'sı için de söz konusudur. Tarkovski'nin özyaşam öyküsü olarak anılan *Ayna*, kırık bir aynadır. Kahramanın geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanı karıştığı gibi, gerçekler ve düşler de iç içe geçmiştir.

Daha önce de adı geçen Jost'un *Uyuduğun Yatak* adlı filminde, kamera sık sık anlattığı (daha doğrusu klasik bir biçimde anlatmak istemediği) öyküyü keserek doğaya odaklanır ve yaklaşık bir dakika boyunca orada kalır. İzleyici, doğal olarak şaşırır, rahatsız olur çünkü görüntü durağandır. Doğaya odaklanmak filmin bütünü içinde (büyük bir olasılıkla) birçok anlama gelebileceği gibi, belki de yabancılaştırma dışında bu sahnelerin hiçbir anlam ve işlevi yoktur.

Godard, *Her Şey Yolunda* filminde taraf olmamızı ister ve kahramanlar doğrudan bize seslenerek izleyiciyi sorgulamaya çağırır. Aynı yönetmenin *Yaşam Yaşamaktır* adlı filminde kamera, konuşan kişiyi arkasından çeker. Bir sahnede de kamera konuşan karakteri izlemekten sıkılır ve onu bırakıp sokakları kaydetmeye başlar.

Cédric Klapish, *Herkes Kendi Kedisini Arar* adlı filminde, Paris'te kaybolan kedisini arayan ana kadın karakteri dışında ona bu aramada yardım eden yaşlı kadınlara ve diğer insanlara da odaklanarak farklı (çoklu) dünyaları ve yalnızlık duygusunu sıcak ve mizahi bir biçimde öne çıkarır.

Wollen'ın iki sinema tipi için vurgu yaptığı noktalardan, çeşitli kuramcılar ve eleştirmenler farklı bağlamlarda, ama benzer anlam çerçevesi içinde söz ederler.

Örneğin Sorlin'e göre[83] klasik olmayan sinemanın yani 'sanat' sinemasının birbirine karşıt olmayan ve çoğunlukla birlikte bulunan iki yönelimi vardır. Bir yanda bir anlatı yapıtı içinde anlatının tutarsızlıklarına ve sınırlılıklarına vurgu yapılır. Öte yanda kesin bir anlam vermeye karşı koymak ve esnekliği sınamak için anlatım malzemeleriyle oynama uğraşı söz konusudur.

Annette Kuhn, 'karşı sinema'ya da 'yıkıcı (*deconstructive*) sinema'

demeyi yeğler. 'Karşı sinema'yı genellikle hem gösteren hem de gösterilen düzeyde egemen sinemaya karşı olan ve meydan okuyan film yapıtları olarak tanımlar.[84]

Kuhn'a göre 'yıkıcı sinema', biçimiyle olduğu kadar içeriğiyle de egemen sinemadan ayrılır: Bu sinema siyasal olarak muhalif durumlardan söz eder ya da egemen sinemada bastırılmış ya da göz ardı edilmiş konularla ilgilenir. Muhalif içerik, 'yıkıcı sinema' için gerekli olmakla birlikte yeterli değildir. 'Yıkıcı sinema', muhalif içeriğe muhalif biçimin de eklenmesiyle tanımlanabilir. 'Yıkıcılıkla' eşanlamlı olduğu sık sık düşünülen 'karşı sinema' terimi, bilinçli muhalefet anlamını çok iyi taşır. Brecht'e bağlı olan 'epik' tiyatro ile 'yıkıcı sinema'nın süreçlerini ve siyasal amaçlarını karşılaştırmak yararlı olabilir. 'Epik tiyatro', geleneksel tiyatro biçiminden, anlatının parçalı olması, kesintilere maruz kalması, anlatı zamanının doğrusal olmaması vb. özelliklerle ayrılır. 'Epik tiyatro' ve 'yıkıcı sinema' arasındaki benzerlik, ikisinin de bir 'oyun' olduklarını göstermeleri ve yabancılaştırma için kullandıkları yöntemlerdir.[85] Epik tiyatronun en önemli özelliği sahnedeki gerçeklik yanılsamasını önleyecek yadırgatma yöntemi kullanmasıdır. Böylece izleyicide hoşlanma, özdeşleşme ve arınma (*katharsis*) yaratılmayarak; onun bilinçli bir biçimde düşünmesi sağlanır. Epik tiyatronun özellikleri arasında yer alıp 'sanat' sinemasının da etkilendiği bu tarza (anlatının parçalara ayrılması ve izleyici ile anlatılan arasında mesafe bırakılması, yadırgatma) başta Godard'ın filmleri olmak üzere, birçok film örnek gösterilebilir. Bugün 'sanat' filmi gözüyle bakılan birçok film, gerçekten de bu özelliklerin bir kısmını içinde barındırır: Yabancılaştırma, öteki deyişle yadırgatma, muhalif bir içerik, muhalif bir biçim, çizgisel olmayan bir anlatı ve diğerleri.

'Sanat' filmi ve modernizm arasında ilişki kuran Siska, modernist anlayışı, öznel bakış açısı, görelilik, öznellik, düşünümsellik ve açık metin tanımlarıyla özetler. Siska'ya göre Wollen'ın sözünü ettiği ilk beş ilke, bunlara karşılık gelir. Bu özellikler, daha önce yapılan modernizm ve 'sanat sineması' bağlamındaki tartışmalarla da uyumludur.

Modernist entelektüel anlayışın bir anlatımı olan 'sanat filmi', derin düşünme (*tefekkür, contemplation*) niteliklerini taşıdığı için düşündürücü ve zihin yorucudur (*contemplative*). 'Sanat' filmi ya da modern anlatı filmi, Siska'ya göre, soyut ya da kavramsal sorunların konu olarak öne çıkarıldığı, işlendiği bir türdür. Ancak böylesi keskin bir yargıya karşı birçok örnek bulmak da olasıdır. Modernistler için geleneksel film, gerçekliğin konu dışı sözler, bölümleme, aktarma, imleme olmaksızın bütünlüklü bir öyküde yapılandırılabileceğini varsayan bir mite dayanır. Modernizm, geleneksel toplumsal yapıları ya sorgular ya da tümden reddeder. İzlek açısından üç genel modernist anlatı tipi vardır. İlki dinsel ve toplumsal yapıya dayalı olan geleneksel ahlaki kuralların etkisizliğini, yararsızlığını 'ortaya çıkaran' filmlerdir. Örneğin Bunuel'in *Viridiana*'sı (1961) ve *Kıyamet Meleği* (The Exterminating Angel, 1962), Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ı (La Dolce Vita, 1961) ve Bergman'ın *Kış Işığı* (Winter Light, 1963)... Bu filmlerde geleneksel kurumların değerlerine kahramanın duyduğu güven yıkılır. Sonuç; boşluk ve umutsuzluktur. İkinci tipte mutlak değerlerin olmadığı bir dünyayı kabullenmeye ve boşlukta yaşamaya çalışan kahramanları buluruz. Bergman'ın *Sessizlik*'i (Silence, 1963), Godard'ın *Erkek-Kadın*'ı (Masculin-Feminin, 1966) gibi. Sonuç yine umutsuzluktur. Üçüncü tip, geleneksel yapıların güvenilmezliğini kabul eder ve genellikle devrimci siyasal eylem aracılığı ile onların yerini almaya çalışır. Godard'ın *Haftasonu*, Rocha'nın *Antonio-Das Mortes*'i (1969), Jancso'nun *Kızıl İlahi*'si (Red Psalm, 1971) bu türe örnek gösterilebilir.[86]

David Bordwell'in biçimci çözümlemesinde 'sanat' filmi, karakter üzerine yoğunlaşmasıyla, neden-sonuç mantığının zayıflatılmasıyla, olay örgüsündeki ve çözümdeki boşluklarla, gerçekçilik ve yazara ilişkin dışavurucu özellik üzerine vurgunun artmasıyla belirlenir. İzleyici için 'sanat' filminin temel niteliği belirsizliğidir. Birçok 'sanat' filminde belirsiz malzeme Bordwell'in dediği gibi, "karakterin öznelliğini, yaşamın düzensizliğini, *auteur*'ün görüşünü öne sürerek" yorumlara açık niteliktedir. Bu açıklık 'sanat' filmini modern edebiyat ve resim

akımlarına bağlar; tartışılabilir bir biçimde insansal deneyimleri, Hollywood'un çizgisel olan ve neden-sonuç ilişkilerine dayanan anlatılarından daha gerçektir. Bordwell'in belirlemeleri sanat filmindeki 'sanat' kavramının ötesine geçmesi konusunda bir ilk girişim olması açısından önemlidir. Steve Neale'nin sanat filmini 'metinsel' tanımlaması da Bordwell'inkine benzer. Ona göre karaktere ve görsel biçeme dikkat çekilir, eylem bastırılmıştır ve dramatik çatışmalar söz konusudur. Neale'nin kurumsal çözümlemesinde 'sanat' filminin iki amacı vardır: Avrupa'nın yerel pazarına hükmeden Amerika'ya karşı olmak ve yerel film endüstrisini, film kültürünü desteklemek. Bu amaçlara ulaşma çabasıyla 'sanat' filmi Hollywood ticari sinemasından farklılaşır; yüksek sanata ve kültüre bağlanır. 'Sanat' filminin uluslararası görünümlerinden biri de çeşitli uluslardan olan karakterlerle empati kurabilecek, milliyetçi olmayan bir izleyiciyi varsaymasıdır. Neale, 'sanat' sinemasının birçok tipi olduğunu vurgular. Savaş sonrası İtalya'sındaki 'Yeni Gerçekçi' filmler ve Antonioni'nin 'öznel anlatımcı' filmleri gibi. İlginçtir, 1950'lerin sonuna doğru gelişen anlatı biçimi, artan derecede 'öznel gerçekçilik' olarak adlandırılmıştır. Dudley Andrew ise Bordwell ve Neale'nin 'sanat' filmi tanımlarına alternatif bir yaklaşım getirir. Andrew'a göre 'sanat' filmi, ölçüleri belli bir metnin dışında biricik ve sürpriz nitelikleri olan bir metne sahiptir. Ona göre 'sanat' filminin kimliği tek tek izleyicilere bağlıdır.[87]

Sonuçta 'sanat' filmleri, öyle ya da böyle bir biçimde geleneksel/klasik/popüler filmlerden (içeriği ve/ya da biçimiyle) ayrılır. Yukarıda tartışıldığı gibi, kuramcılar ve eleştirmenler, 'sanat' filminin farklı niteliklerine odaklanıyorlar. Ticari kaygılarla yola çıkan, klasikleşmiş bir dili sürdüren (giriş-gelişme-sonuç ve neden-sonuç ilişkileri), genellikle özdeşleşmeye, mutlu sona, romantik düşlere, eğlenceye, olay örgüsüne, starlara dayanan, anlam boşlukları yaratmadığı için edilgen bir izleyiciyi talep eden ve izleyicisini hemen hiçbir zaman şaşırtmayan, onu rahatsız etse bile bunun geçici olduğu izlenimini yaratan, onun boşalıp rahatlamasına yol açan, var olan değerleri savunan, son çözümle-

mede tutucu metinlere sahip olan filmler, geleneksel/popüler/klasik filmler olarak adlandırılır. Bu özelliklerin tersi özelliklere (hepsine olmasa bile bir kısmına) sahip olan filmler ise, genel bir kategori olarak 'sanat' filmleri kapsamına girerler. (Tek tek film örnekleriyle bu görüşü desteklemek ve sinema tarihinde bunun karşılığını bulmak da genel olarak kolaydır)

Bu özellikler aslında ölçüt değil birer ipucudur. Sinemada bu anlamda keskin bir ölçütün olabileceğini düşünemiyorum. Ne kadar çerçevesini çizmeye çalışırsak çalışalım, 'sanat' filmi o çerçeveden taşar, sürpriz nitelikleriyle ya da daha önceden düşünülmemiş yönleriyle öne çıkar. Sanatın doğasından da kaynaklanır bu. Bir filmin 'sanat' filmi olup olmadığı, her şeyden önce öznel ve sezgisel bir biçimde belirlenebilir. Sezgilerle belirlenmiş bir 'sanat filmi' tasarımına, somut olarak olsa olsa daha yakın (örneğin Tarkovski'nin, Antonioni'nin filmleri) ve biraz daha uzak (örneğin Campion'un *Piyano*'su gibi) film örnekleri bulmak söz konusu olacaktır.

Belki en güzel belirlemeyi sinemayı (doğal olarak) aklına getirmeden sanat için temel bir ilkeden söz eden bir ozan yapmıştır. Kısacası, 'sanat' filminin bir özelliği, Baudelaire'in modern sanatçı için söylediği sözlerden çıkarılabilir. Ona göre başarılı modern sanatçı (bana göre sanat filmi yönetmeni), "günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden" evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, "hayat şarabının buruk ya da başdöndürücü tadını imbikten geçirerek damıtabilen" sanatçıdır.[88] 'Sanat' filmi de buradan süzülmüştür.

II. Feminizm ve Sinema

Gelişen feminist eleştiri geleneği, temelinde özgürlükçü ve demokratik söylemlerin biçimlendiği 'Aydınlanma felsefesi' ve Fransız Devrimi bağlamında çağdaş siyasal düşüncenin temel yapılarının nasıl (toplumsal anlamda) cinsiyetlendirildiğini göstermektedir.[89] 'Aydınlanma düşüncesi' ve 'Fransız Devrimi'yle gerçekleşen kurumsal yapılanma, kadınları burjuva kamusal alanından dışlamıştır.[90]

Mary Wollstonecraft'ın, Susan Anthony'nin ve John Stuart Mill'in de yapıtlarında anlattıkları gibi, "devletin ve piyasaların akılcılaştırılmasıyla yakından bağlantılı, yurttaşlık haklarını evrenselleştirmeye yönelik 18 ve 19. yüzyılların güçlü eğilimi ile kadınların ev içi ataerkil sistemde tek tek erkeklere tabi olmaları arasında giderek derinleşen bir çelişki vardı."[91] Nietzsche'nin de belirttiği gibi, 'Fransız Devrimi'nden bu yana kadının hak ve yetkilerinin artışıyla orantılı olarak Avrupa'daki etkisi azalmıştır.[92]

Luce Irigaray'a göre 'Aydınlanma'nın değerlerinin kadına uygulanamayacağı açıktır. Irigaray, 'Aydınlanma'nın aklını tam anlamıyla eril bir akıl olarak görür.[93] Çünkü akıl, tarih boyunca erkeklerle ilişkilendirilmiş. Aydınlanma da rasyonel olmayan öğeleri yadsımıştır.

Seyla Benhabib ve Drucilla Cornell'in de belirttikleri gibi, modern

çağın en kapsamlı kuramlarından biri 1970'lerden sonra gelişti ve feminist kuramcılar Jürgen Habermas'a ait olan 'özel ve kamusal alan' arasındaki ikiliği ve kurumsal yarılmayı inceleyerek eleştirilerini bu ayrıma yönelttiler.[94] Kadınlara ilişkin bir alan olarak tanımlanan özel alan, hep tartışmalı bir konu olarak kaldı.

Bu bölümün odağında 'özel' (ve doğal olarak kamusal) alanın diğer disiplinlerdeki yansımaları değil, feministlerin bu soruna nasıl baktıkları ve bunun da filmlerle olan ilişkisi ve bu bağlamda filmlerde kadın temsilleri kuramsal ve eleştirel bir çerçevede yer almaktadır. Asıl tematik ilgimiz 'özel' alan olduğu ve bu sorun da karşıtıyla tanımlandığı için, 'kamusal alan' paranteze alınmıştır.

1- Kadın Hareketine Genel Bir Bakış

1960'ların politik ve toplumsal karışıklıklarının, gençlik hareketlerinin, siyahların başkaldırması, ulusal bağımsızlık hareketleri ve diğerlerinin arasından sıyrılan 'Kadın Hareketi' ile yeni politikalar ve yeni kavramlar yaratıldı. Dört yüzyıldır 'Kadın Kurtuluşu Hareketi' olarak bilinen ve sürdürülen eski bir savaşım, 20. yüzyılın sonlarına doğru yeni feminizm olarak hem politik hem de kültürel pek çok yeni ve radikal güç tarafından biçimlendirilip canlandırılmıştır.[95]

20. yüzyılın kültürel ve siyasal hareketlerinden 'feminizmin' ve öne çıkan disiplinlerinden kadın çalışmalarının el atmadığı alan neredeyse kalmamıştır. Bu alandaki literatürde, temelde liberal, radikal ve sosyalist olmak üzere üç tür feminist yaklaşımdan söz edilir. 'Liberal feminizm' yerine 'burjuva' ya da 'reformist feminizm' de denilirken, 'sosyalist feminizmin' içine devrimci marksist feministlerden sosyalist eko-feministlere kadar birçok tür girer.

"Kadınların tarihi her şeyden önce baskı altına alınışlarının ve bu-

nun gizlenişinin tarihidir," der Michel.[96] Kadının ilk çağlardaki konumuna ilişkin tartışmalar çok farklı spekülasyonların ortaya atılmasına neden olmaktadır.[97]

Yaklaşık olarak, Batı'da cinslerin birinin dışlanmasını gerektiren ataerkil mantık İÖ. 5. yüzyıl ya da Atina demokrasisinde işlerlik kazanmış, bu mantığın sonunu haber veren gelişme de demokrasinin herkes için geçerliliğini savunan 'Fransız Devrimi'yle başlamıştır denilebilir.[98] Çoğunlukla 'Fransız Devrimi'nin özgürlükçü yanının öne çıkarıldığı görülür. Oysa ikinci bölümün girişinden de anlaşılabileceği gibi, birçok feminist için 'Devrim', aynı zamanda kadınları kuşatan bir anlayışla donanmıştır.

Rowbotham'a göre kadınların geçmişte nasıl baskı altında tutulduklarını doğru olarak saptamak olanaksızdır, böyle bir araştırma yararsız bir köken arayışından öteye de gitmez. Bu nedenle, kadınların bedensel bakımdan güçsüz oldukları ve gebelik dönemlerinde korunmaya gereksinim duydukları için erkeklerin üstün konuma geçebildiklerini varsayabiliriz ancak;[99] Millett'e göre tarih öncesi devirler hakkında yapılan spekülasyon, spekülasyon olarak kalmaya mahkûmdur.[100]

Bu alanda en temel ve tartışmalı yapıtlardan birinin sahibi Friedrich Engels'tir. Engels, kadının toplumsal hayatın başlangıcında erkeğin kölesi olduğu yolundaki fikrin 'Aydınlanma'dan (18. yüzyıldan) bize kalan en saçma fikir olduğunu yazar. Engels, tarih öncesindeki 'anaerkilliğe' vurgu yapar. Komünist ev ekonomisinde de ev içinde kadınlar ağır basarlar. İlk başta erkek ormanda, kadın evde egemendir. Tarihte kendini gösteren ilk sınıf çatışması erkekle kadın arasındaki uzlaşmaz karşıtlığın karı-koca evliliği içinde gelişmesiyle ve ilk sınıf baskısı da dişi cinsin erkek cins tarafından baskı altına alınmasıyla örtüşür. Anaerkil hukukunun yıkılışı, kadın cinsinin büyük yenilgisi olur. Üç aşamaya uygun düşen üç evlilik biçimi söz konusudur. 'Yabanıllığa' grup halinde evlilik, 'barbarlığa' iki başlı evlilik, 'uygarlığa' da eş aldatma ve fuhuşla tamamlanan tekeşlilik karşılık gelir. Aile içinde erkek bur-

juvadır, kadın proleter rolünü oynar. Kadının kurtuluşunun ilk koşulu, bütün kadın cinsinin yeniden toplumsal üretime dönmesidir ve bu koşul, karı-koca ailesinin toplumun ekonomik birimi olarak ortadan kaldırılmasını gerektirir. Büyük sanayi, kadını evden koparark emek pazarına ve fabrikaya gönderdiği ve onu çoğunlukla ailenin desteği durumuna getirdiğinden beri, proleterin evinde, erkek üstünlüğünün son kalıntısı da temelini yitirmiş olur.[101]

Engels, döneminin en saygın iki kurumu olan aile ve evliliğe karşı çıktığı ve tekeşli evliliğin de bir aldatmaca olduğunu ileri sürdüğü için tepki çekmiştir. Ancak yüzyılımızdaki çağdaş sosyalist feministler, bir yandan Engels'in haklı olduğu noktaları vurgularken, öte yandan onun eksiklerini bulmakta ve yeterli olmadığı için onu eleştirmektedir. "Modern feminizm, tekeşli evliliğin ve işbölümünün eleştirisi noktalarında Engels'i aşmış olsa bile, Engels'in hâlâ çözüm bekleyen bazı can alıcı sorunlara parmak bastığı unutulmamalıdır."[102] Cinsiyetçi işbölümünü 'doğal' bulduğu ve onu sorgulamadığı, yeniden üretimin[103] yükümlülüklerinin sadece kadının payına düşmesini eleştirmediği için; ayrıca ataerkil ailenin doğuşunu açıklamaya çalışırken (kadınların tekeşliliğe olan arzuları ve erkeklerin mülkiyetlerini kendi kanlarından gelen erkeklere geçirmeye olan içgüdüsel isteği) kullanması ve toplumsallaştırılmış işlerin, yalnızca kadınlar tarafından yapılması geleneğinin sona ereceği konusunda herhangi bir ipucuna rastlanmaması nedeniyle, Engels'in (ve Marx'ın da) kadınlar konusundaki bilgilerinin hiç denecek kadar az olduğuna yönelik eleştirilere, ilgili literatürde ve tartışmalarda sık sık rastlanmaktadır. Ayrıca Engels'in kapitalist koşullar altındaki proleter ailesine atfettiği ayırtedici özelliklerin bugün için geçerli olmadığı da belirtilmektedir.[104]

Marksistlerin eleştirilmelerine şaşırmamak gerekir; çünkü Anne Phillips'in de belirttiği gibi, 'feminizm', zaten Marksizme yönelik güven kaybına bir katkıda bulunmuş ve toplumsal cinsiyete ilişkin taleplerin sınıftan bağımsız olarak işlediğini ortaya koymuştur.[105]

Nitekim 'Yeni Sol' içindeki kadınlar, 1960'larda kadın haklarını

'kadın kurtuluşu' adı altında daha kapsamlı bir tartışmayla gündeme getirdiklerinde erkek yoldaşlarının korkularıyla, düşmanlıklarıyla ve Marksist politik kuramı bu tepkilere destek olarak kullanmak isteyen eğilim ve çabalarla karşılaştılar. 'Yeni Sol' erkeklerinin çoğu, toplumsal cinsiyet sorununun ikincil olduğuna inandılar; onlara göre '*toplumsal cinsiyet*', sınıf ve ırk gibi temel baskı biçimlerinden sonra geliyordu.[106]

Shulamith Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği*'nde Marks ve Engels'in kadınlar üzerine yazdıklarından değil de kullandıkları çözümleyici yöntemden (diyalektik materyalizmden) yararlanılması gerektiğini yazar. Engels'in, "Tarihsel maddecilik, tarihin akışına, tüm tarihsel olayları doğuran büyük itici gücü ve bu olayların en son nedenini toplumun ekonomik gelişmesinde, üretim ve takas yollarının değişmesinde, bunun sonucu olarak, toplumun sınıflara bölünmesinde, bu sınıfların birbirleriyle mücadele etmelerinde bulan bir görüşle bakmaktır," diyen açıklamasıyla radikal bir biçimde oynar. Nitekim 'radikal feministleri' 'sosyalistlerden' ayıran da bu sözlerdir:

> Tarihsel maddecilik, tüm tarihsel olayların büyük itici gücünü, bu olayların en son nedenini, *cinselliğin diyalektiğine* bağlayarak tarihin akışına bakmaktır: Toplumun üreme amacıyla iki ayrı biyolojik sınıfa bölünmesi, bu sınıfların birbiriyle kavgası, bu kavgaların sonucunda evlilik biçimlerinde, üremede ve çocuk bakımında meydana gelen değişiklikler, buna bağlı olarak fiziksel bakımdan farklılaşmış sınıfların meydana gelmesi (kastlar); cinslere dayanan ve sonra gelişerek sınıf sistemine dönüşen ilk (ekonomik-kültürel) işbölümü.[107]

Feminizm cephesinden Marksizme yöneltilen tüm haklı eleştiriler, yalnızca Marksist görüşe kan kaybettirmemiş, bir yandan da güncel söylemlere ayak uydurabilmek için, Marksistlerin görüşlerini gözden geçirmelerine ve gözlerini marjinal gruplara yöneltmelerine yol açmıştır. Ancak bu konuda Marksist anlayışın yeterince başarılı olduğu ileri sürülemez.

İlgili literatürde ve cinsel devrimin birinci aşamasında (1830-1930)

Millett'e göre[108] üç ayrı tepki görülmektedir. İlki gerçekçi ya da devrimci tavırdır. Engels'den Stuart Mill'e, Ibsen ve Shaw'dan Dickens ve Meredith gibi ılımlılara kadar geniş bir köktenci çözümlemeden söz edilebilir. İkincisi, Ruskin gibi amacı kurulu düzeni korumak olanların savunduğu şövalye tavrıdır. 'Fantezi ekolü' diye tanımlanabilen üçüncü gruptakiler, erkeksi bir bakış açısını kullanırlar. Bu görüştekiler, genellikle 'dişi şeytan' dedikleri cinselliğe karşı bilinçaltı bir karşıtlığı temsil ederler. Tamamen kendi benliğiyle ilgili bir erkek davranışıdır bu.

Günümüzdeki adıyla 'feminizm' 17. yüzyılda İngiltere'de kendilerini yeni toplumun ilke ve öğretilerinin tümüyle dışında bırakılmış ayrı bir sosyolojik grup olarak gören kadınların bir dizi istemleri ve görüşlerinin bir karışımı olarak doğdu.[109] Ortaçağdan 20. yüzyılın ikinci yarısına gelene kadar kadınların, giyotin altına gitme hakkı varsa, konuşma kürsüsüne çıkma hakkının olması gerektiğini ileri süren, direndikleri için 'cadı' ilan edilip yakılan, kadınların eğitilmediklerinden yakınan, kamusal yaşamdan dışlanmış olmalarını eleştiren, cinsel ilişkilerdeki çifte ahlakı reddeden, evlilik dışında da cinsel haz haklarının olduğunu savunan, örgütlenen, oy hakkı için ya da sekiz saatlik işgünü için savaşan, kadınların kurtuluşunun bütün emekçilerin kurtuluşuyla, yani erkeklerin de kurtuluşuyla ilintili olduğunu savunan, bununla birlikte "dans edemiyorsam devriminizi ne yapayım" diyerek başkaldıran, "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözüyle öne çıkan pek çok dirençli, ilerici kadın bulunmaktadır.

Feminist literatür 1960'lardan sonra hızla canlandı. 20. yüzyılda Batı'da ortaya çıkan ve her çeşit renkten görüşleri taşıyan feministler, varoluşçu bir çizgiden sosyalizme, oradan sınıf mücadelesiyle kadın kurtuluşu mücadelesinin iç içe yürütülmesi gerektiğini savunacak bir aşamaya gelen, ama "Sartre'ın sevgilisi" olarak anılmaktan bir türlü kurtulamayan Simone de Beauvoir'nın çocuklarıdır aslında.

1980'li yıllardaki feminist politikalara ilişkin uygulamalar, üstanlatılara (*meta-narrative*) karşı durduğu halde, yeni bir baskı mekanizma-

sı üretir. Son yıllarda beyaz olmayan kadınlar, yoksul ve işçi sınıfındaki kadınlar ve lezbiyenler, yaşamlarını iyileştirme ve sorunlarını iletme konusunda başarısız kalan feminist kuramlara karşı yönelttikleri itirazlarına daha çok dinleyici bulmuşlardır. Bu kadınlar, kadının "ev içi alana" hapsedilmesine ve bağımlılığına ilişkin evrensel varsayımlara sahip yarı üstanlatıların, ikinci dalganın başında etkili olmuş heteroseksüel, orta sınıf ve beyaz kadınların yaşantılarından yola çıkan yanlış çıkarsamalara dayandığını gözler önüne serdiler.[110]

Aynı şekilde Mary Mellor da, birçok kuramcıya gönderme yaparak feminizmin, orta sınıf ve ev kadınının deneyimini hatalı bir anlayışla evrenselleştirmesinden dolayı, bütünüyle haklı eleştirilere uğradığını söyler.[111] Aynı sorunu bir başka yönüyle Berteke Waaldijk dile getirir ve biyolojik cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımının Avrupa ve ABD'de "beyaz, orta ve alt sınıftaki kadınlar için geçerli ve birincil dereceden belirleyici olduğunu," ama örneğin Amerika'da kölelik koşullarında yaşayan siyah Amerikalılar için anlamsız bulunacağını öne sürer.[112] Sandra Harding'e göre "Erkeklik ve kadınlık, her sınıf, ırk ve kültüre ve ayrıca bireylere göre değişen kategorilerdir; bir anlamda evrensel bir kadın ya da kadın deneyimi yoktur."[113]

Marksist bir antropolog olan Eleanor Leacock, kadınların evrensel düzlemde tabi kılındıkları ve boyun eğdirildikleri varsayımını eleştirir. Daha önce feminist yazarlarca öne sürülmüş iki tartışmaya da karşı çıkar. Buna göre: "1- Kadınların konumunun doğrudan doğruya çocuk doğurma ve bakma büyütme işlevleriyle ilişkili olduğunu ve 2- 'Ev içi'/'kamusal' ayrımının, toplumsal cinsiyetçi ilişki çözümlemelerinde kültürler arası geçerli bir çerçeve olduğunu" reddeder. Bir başka deyişle, bazı feminist antropologların tersine, kadının konumu, ne onun annelik rolüne ne de 'ev içi' alana hapsedilmesine bağlıdır. Leacock'a göre kadınların durumları "1- Olanakların artmasını; 2- Kendi çalışma koşullarını ve 3- Kendi emeklerinin ürünlerinin dağıtımını" denetleyip denetleyemediklerine bağlıdır. Ayrıca Leacock, 'ev içi' ve 'kamusal' ayrımının, hane üretimi ve yönetiminin aynı anda 'kamusal', ekonomik

ve politik yaşamı temsil ettiği küçük ölçekli topluluklarda anlamlı ve geçerli olmadığını da belirtir.[114]

Feminizme en önemli destek ve eleştiri, postmodern kuramcılardan gelmektedir. Best ve Kellner'in belirttiği gibi, çoğulculuk, farklılık, ötekilik, marjinallik ve heterojenliğe postmodernizmin verdiği önemin, kendilerini marjinalleştirilmiş, 'Akıl Hakikat' ve 'Nesnelliğin' alanından dışlanmış görenler için çekici gelmesi şaşırtıcı değildir.[115] Hümanist söylem, toplumsal olarak kurulmuş eril özellikleri ve etkinlikleri (akıl, üretim, iktidar istemi gibi) insan özüne ait nitelikler olarak, insan varlığını oluşturan evrensel bir öz olarak kabul edip ortaya atar. Özne kimliklerinin önceden verili birer öz olduğunu belirten özcü görüşe karşı, öznelliğin çeşitli toplumsal ortamlar içinde toplumsal olarak kurulduğunu vurgulaması ile postmodern feministler öne çıkar. Best ve Kellner'a göre postmodern politika, hem 'kimlik politikası' hem de 'farklılık politikası' çatısı altında kuramsallaştırılır. Farklılık politikası, daha önceki modern politikada ırk, toplumsal cinsiyet, cinsel tercih ve etnik köken gibi ihmal edilmiş olan kategorilerle yeni siyasal gruplaşmalar kurma projesi olarak ortaya çıkar. 'Postmodern feminist kuram', Nancy Fraser ve Linda Nicholson'a göre, evrenselci olmayacak, tarihin öznesi düşüncesinden vazgeçecek, üniter 'kadın' ve 'dişil toplumsal cinsiyet' kimliği yerine çoğul toplumsal kimliklere başvuracak, sınıf, ırk, etnik köken, yaş ve cinsel yönelim gibi çizgileri de göz ardı etmeyecektir.[116] Feministler bu eleştirileri görmezden gelmezlerse yeni arayışlar içine girerek hareket alanlarını genişletebilirler.

Bu çalışmada filmler çözümlenirken, kadın deneyimini evrenselleştirme iddiası taşınmamış, çalışma daha çok özel/kamusal alan ayrımına odaklanmıştır. İncelenen filmler tam da Avrupalı, beyaz, orta sınıf kadınlardan söz etmektedir. Bu bağlamda soruna onlar için önemli bir kategori olan 'özel/kamusal alan' ayrımı açısından bakılmıştır. Filmlerle ilgili tartışmalar, evrensel bir kadın deneyimi varsaymadığı ve ötekileri (siyah, yoksul, lezbiyen kadınları...) içermediği için, doğal olarak yalnızca adı geçen filmlerdeki kadınları bağlamaktadır.

2- Feministler ve 'Özel Alan' Sorunsalı

Ortaçağ fermanlarında 'publicus' (kamusal) 'hükmetme' ile ilgili kullanılır. Almancada 'privat' sözcüğüne (Latince *privatus*'tan gelme, İngilizcesi private, Fransızca'sı *privé*) 16. yüzyıl ortalarında rastlanır. 'Privat' (özel), kamusal görevi olmayan anlamına gelir. 'Özel' devlet aygıtının dışında olmayı anlatır; çünkü 'kamusal', bu arada mutlakıyetçilikle birlikte egemenin kişiliğinden bağımsızlaşarak nesnelleşmekte olan devlete ilişkindir. "Sorun, kadınların *aynen* işçiler, köylüler ve diğer erkekler gibi burjuva kamusal alanından dışlanıp dışlanmadıklarıdır," der Habermas. Ona göre kadınların dışlanması, temel toplumsal haklardan mahrum olan erkeklerin dışlanmasına benzemez.[117]

Özel/kamusal hiyerarşik karşıtlığını, ilk çağlardan başlayarak kuran birçok düşünür bulunmaktadır. 'Polis' yaşamına ne kadar karşı çıksalar da bütün Yunan filozofları özgürlüğün siyasal alanda yer aldığını, zorunluluğun da aslen özel haneye özgü siyaset öncesi bir görüngü (fenomen) olduğunu; zorunluluğun hâkimi olmanın ve özgür olmanın tek aracı olduğundan, zor ile şiddetin bu alanda haklılık taşıdıklarını sorgusuz kabul ettiler. Bütün insanların, zorunluluğa tabi olmalarından dolayı başkalarına karşı şiddet kullanmaya hakları vardır; şiddet, kişinin kendini, özgür bir dünya uğruna yaşamın zorunluluğundan kurtarmak için giriştiği siyaset öncesi bir eylemdir. Polisin özgürlüğünün koşulu, ev içinde yaşam zorunluluklarına egemen olmaktan geçer.[118]

Aristoteles, erkekleri yönetim konusunda dişilerden daha yetenekli bulur.[119] Platon ve Aristoteles, politikanın kamusal dünyasını, evin özel dünyasının karşısına koymuştu; ev, bu noktada hem üretimin hem de yeniden üretimin alanıydı.[120] Hegel, açıkça kadını olanı, kamusal-özel ayrımının özel tarafına yerleştirirken, kadının siyasal yaşamdan dışlanmasını da rasyonalize etmeye çalışmıştır.[121] Bir başka filozof Ortega y Gasset de, bir başka açıdan meslek sahibi olmanın (kamusal alanın) er-

keğin en erkeksi özelliği olduğunu söyler. Öyle ki "işi gücü olmamayı", bir mesleği bulunmamayı, erkekte bir kadınlaşma belirtisi olarak görür.[122]

Bir etkinliğin özel mi yoksa kamusal alanda mı yerine getirildiği kayıtsız kalınabilecek bir sorun değildir.[123] Çoğu toplumda ev içi ve ailesel dünya, kadınların dünyasıyken, kamusal ve politik dünya erkeklerin dünyasıdır.[124]

Sonuçta kamu alanı toplumsal ilişkilerin, değerlerin, savaşımların gerçekleştiği bir yaşam alanı iken, özel alan kişinin ailesiyle, yakın çevresiyle, özel işleri ve seçimleriyle betimlenen bir alandır. Kısaca özel alanın cinsiyeti de 'kadın'dır.

Pateman'a göre feministler ve liberaller, 'kamusal' ve 'özel' alan arasına çizilmiş olan ayırma çizgisinin nereden ve niçin geçtiği konusunda aynı fikirde değildirler. Hatta bazı çağdaş feministler böyle bir çizginin çizilip çizilemeyeceğini de tartışmaktalar. 'Liberal feminizm' liberal kuram ve pratiğe temel oluşturan özel ve 'kamusal alan' arasındaki ayrım ve karşıtlığa da en azından meydan okuyan radikal içerimlere sahiptir. Feministler, liberalizmin, sınıf ilişkilerine olduğu kadar ataerkillik tarafından yapılandırıldığını ve 'özel' ile 'kamusal' arasındaki ikiliğin görünüşte evrensel, siyasal ve toplumsal eşitliğe inanan, bireyci bir düzen içinde kadının erkeğe tabi olduğunu gizlediği görüşündedir. Kadınların ve erkeklerin farklı biçimlerde özel yaşam ve kamusal dünya içinde yerlerini almaları karmaşık bir durumdur; ancak bu karmaşık gerçekliğin altında yatan şey, kadınların doğasının böyle olduğuna, erkeklere tabi olduklarına ve yerlerinin de özel, ev içi alanlar olduğuna duyulan inançtır. Erkekler uygun bir biçimde her iki alanda ikâmet ederler ve her iki alana egemendirler. Temel feminist argüman, liberal kuramın görünüşteki bireyciliği ile toplumsal ve siyasal alandaki eşitlikçiliğinin, toplumsal eşitsizliğin ataerkil gerçekliğini ve erkeklerin kadınlara hükmettiğini gizlediği yönündedir.[125]

Rosaldo'ya göre 'ev içi' en alt düzeydeki oluşumlara, annelerle ço-

cukları çevresinde örgütlenmiş etkinlik tarzlarına, 'kamusal' ise anne-çocuk gruplarını birbirine bağlayan, hiyerarşik bir kademeye sokan, düzenleyen ya da sınıflandıran kuruluş biçimlerine, kurumlara ve etkinliklere işaret eder. Bu karşıtlık, cinsiyetlere değer biçilirken kültürel kalıp yargıların temelini oluşturur, çok genel bir biçimde kadını ev içi yaşamla, erkeği ise kamusal yaşamla özdeşleştirmeye katkıda bulunur.[126]

Kadınlar çoğunlukla, Judith Williamson'ın sözleriyle, tarihin dışındaymış (mutlak ve değişmezmiş) gibi görünen yaşam alanlarını (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil ederler; öyle ki yaşamın bu yüzleri gerçekten "kadınların alanı" haline gelmiş gibidir. Eğer 'kadın' ev, aşk ve cinsellik anlamına geliyorsa, anlamına gelmediği şeyler, genelde para, iş, sınıf ve siyasettir. Bu durum, yaşamda aile ile ilgili, kişisel ya da cinsel boyutların siyasal olmadığı anlamına gelmez.[127] Çünkü bir alandaki etkinlik, diğer alandaki etkinliğe bağlıdır.[128]

Ev yaşamı alanının kadınsı ilkeyle temsil edilişinin nedeni, yalnızca kadınların kamusal yaşama girmelerinin engellenmiş olması değil, daha çok modern aileyle ilintilendirilen özelliklerin kadınsı olarak anlaşılıp kavranması ve bu özellikler bazında bir kadınlık kavramının kurulmuş olmasıdır. Erkeklik ve kamusal alan arasındaki bağlantı da yalnızca üretim, dağıtım ve yönetim dünyasına büyük ölçüde erkeklerin egemen olduğu gerçeğiyle değil; kadınlar bunlara sahip olsalar bile kamusal yaşamın gerektirdiği kapasitelerin eril kapasiteler olarak anlaşılıp kavranması ve kamusal yaşam tarafından kurulmuş kimlik biçiminin bir eril kimlik biçimi olması gerçeğiyle açıklanabilir.[129] Buna en iyi örnek – ülkemizde de görüldüğü gibi – dünyada çeşitli ülkelerde başa geçen kadın başbakanların, görevlerini 'erkek kimliği' ile sürdürmeye zorlanmaları ya da bu kimliği zaten içselleştirmiş olmalarıdır.

Carole Pateman'a göre de kadınlar, kadınlık ve kadın bedeni 'özeli' temsil eder, kamusal alandan dışlanır. Kadınlar kamusal dünyanın kurumlarına katılmaktan tamamen dışlanmazlar, ama erkeklerden

farklı bir tarzda kamusal yaşama dahil olurlar. 'Özel/kamusal' ayrımı, feminist literatür ve politik mücadelenin neredeyse iki yüzyıldır merkezindedir. Siyasal kuramda *sui generis*[130] var oluyormuş gibi algılanan kamusal alanın, özel cinsel ilişkileri ve ev içi yaşamı etkilemeden kendinde anlaşılabileceği varsayılır. Cinsler arasındaki ilişki yapısı önemsenmez ve cinsel ilişkiler özel ya da politik olmayan paradigmaya dayanır. Oysa 'özel' ve 'kamusal' karşılıklı olarak birbirine bağımlıdır. Pateman'a göre iki alanın birbiriyle ilgili olması, gelecekteki demokratik feminist toplumsal bir düzenin zorunlu boyutlarındandır.[131]

Feministler, kadınların 'kamusal alan' ve 'özel alan' arasına keskin bir ayrım çizgisi çeken bir dizi güçlü uzlaşım sonucunda politika dışında tutulduklarını ileri sürerler. Bu ayrım, kamu sorunlarının içeriğini ve kapsamını önemli ölçüde daraltır ve sıradan yaşamın küçük kaygıları olduğu düşünülen her şeyi 'özel' olana havale eder.[132] Anne Phillips'e göre her şeyden önce kadınların kamu yaşamına katılmalarını en başta engelleyen etmen, özel yaşamlarının yaşanma biçimidir. Kadınlar ve erkekler arasındaki işbölümü, çoğu kadın için çifte bir çalışma yükü anlamına gelir (kaldı ki örneğin çocuk yetiştirmenin kendisi bile Fraser'ın iddia ettiği gibi *çifte görünümlü bir etkinliktir*).[133] Ancak özel yaşamlarımızın düzenlenme biçimi, erkeklerin katılımını özendirirken kadınların katılımını azaltır. Çocukları kimin okuldan aldığı ve yemeği kimin hazırladığı önemli derecede politik bir sorundur. Bir zamanlar kişisel varoluşun mahremiyetinde gizlenen şeyler birer kamu sorunudur ve olmalıdır. Bu nedenle 'kişisel olan politiktir' feministlerin kullandığı bir slogandır. Phillips, özel ve kamusal arasında bir ayrıma ihtiyacımız olduğunu ve bu ayrımdan vazgeçmek yerine onu kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıklardan ayırmanın vurgulanması gerektiğini ileri sürer.[134] Zorunlu olarak özel ile kamusal alana bölünmüş durumda yaşarız. Phillips'in de belirttiği gibi en azından bu alanları bir an önce cinsiyetlerinden arındırmamız gerekir.

Farklı bir görüş Judith Mayne'den gelir. Ona göre çoğu feminist ku-

ramcının üzerinde önemle durdukları özel ile kamusal varoluş alanları arasındaki bölme, yanlış bir ikiye bölmedir. Bu konuda Mayne, Sheila Rowbotham'ı örnek verir. Gerçekten de Rowbotham'a göre erkek/kadın rollerinin ayrılması, hem maddesel hem de ideolojik bakımdan kapitalizmin korunup sürdürülmesinin bir gereğidir. Mayne de, kapitalist Batı toplumlarında ev ile iş arasındaki bölünmeyi, özel/kamusal alan arasındaki ilişkiyi öteki tanımla, mal üretimi ve ataerkil aile içinde deneyimlenen ideolojik bir ilişki olarak tanımlar. Geleneksel ve tarihsel olarak kadınların alanı aile, ev ve kişisel ilişkileri kapsayan özel alan iken, erkeklerinki resmi iş ve üretimin alanı olan kamusal alandır. "Oysa kadınlar her zaman çalıştılar ve erkeklerin de hep özel bir alanı vardı; bu yüzden 'özel' ve 'kamusal', çok derin bağları gizleyen ideolojik ayrımlardır."[135]

1960'larda ve 70'lerde feministler, kadınlar ve erkekler arasındaki rol dağılımının dengesiz tablosuna karşı çıktılar. Bu tabloda, annelik ve ev işleri kadına ayrılmıştı; onların yazgısıydı ve başka hırsları olan kadınlar; yaşamlarını politikaya, işe, sanata ya da bilime adamak isteyen kadınlar, patolojik olsun olmasın anormal sayılmalıydı.[136] Cinsiyetler arasındaki bu işbölümü, aynı zamanda bir otorite paylaşımıdır: Kamusal alandaki rolü sayesinde erkek; baba, koca, evin reisi olarak karısı dahil ailenin üyeleri üzerinde otorite sahibidir. Kamusal alanda kadınlara en uygun görülen iş türü, içeriği ve statüsü açısından kadınların ev içi rollerinin bir uzantısıdır. Sonuç sekreter, hemşire, çocuk bakıcısı olarak her yerde bulunabilecek kadın imgeleridir.[137]

Sanayi toplumu, bir yanda iş, ticaret, politika ve kültürden oluşan kamusal dünya ile öbür yanda aile, cinsellik ve ev işinden oluşan özel dünya arasında bölünmüş durumdaki kadınları, toplumsal düzlemde şizofrenik hale getirir. Erkekler özel dünyada kadınların hizmeti sayesinde yaşarlarken, kamusal dünyaya da egemendirler. Kadınlar, kamusal dünyaya, yalnızca kendi özel dünyalarındaki sorumluluklarını reddederek ('fahri erkekler' olarak) girerler. 19. yüzyılın 'ilk dalga' feministleri, kamusal dünyaya eşit bir temelde girmek için mücadele yürütmüş-

lerdi. 20. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ise kadınlar kendi yaşamlarındaki bölünmeleri yıkmanın, özel dünyayı kamusal dünyayla birleştirmenin zorunlu olduğunu artık fark etmiş durumdaydılar.[138] Bu bağlamda, kapitalist düzendeki toplumsal işbölümü çerçevesinde, meta üreticilerine, yani çalışan erkeğe bakma görevi, kendileri de meta üretimi alanına girseler bile büyük ölçüde kadınlara verilmişti; kadının evde çocuk doğurmak ve erkeklerle çocukları besleyip büyütmek için harcadığı emek, meta üretiminde harcanabilecek kadın emeği miktarını da belirler. Aile, kadınların iş yaptıkları yerdir. Ev işi, genel kabul gören çalışma anlayışına uygun düşmediği için, gizemli bir biçimde iş olmaktan çıkar; hiç göz önüne alınmaz. Ev kadını çalışmayan kadın olarak tanımlanır. Kadın işe gitmez, uyanır uyanmaz işbaşı yapar; ev, iş demektir, işse ev.[139]

Oysa Rosalind Delmar'ın da belirttiği gibi,[140] "Kadın, bir erkeğin her yaptığını yapabileceği gibi, bir kadının her yaptığını da erkek yapabilir." Kadının ezilmesinin özünü kadının özelleşmiş ev ekonomisi alanıyla sınırlı olması oluşturur.

Ann Kaplan[141] farklı bir yaklaşımla, ev içi alanın, anneliğin ve kadınların dostluğunun henüz erkekler tarafından sömürgeleştirilmemiş alanları temsil ettiğini belirtir. Bu anlamda, bu alanlar kadınların direnebildikleri egemenlik alanlarıdır; yine de bu alanların sanki yalnızca kadınlara aitmiş gibi kurulması tehlikelidir. Bunların yeni bir düzende kadınları tanımlayan alanlar olmayacağında ısrarcı olunmalıdır; yeni bir düzen oluşturmanın temeli budur. Kaplan, kadınların sahip oldukları tek alanda – sanki alanın tek sahibi olmak zorundalarmış gibi – direndiklerini söylerken, McCormick[142] bu konuda bizi uyarır. Evin sıcaklığı ve içtenliğiyle ilişkili olarak (çünkü özel alan, politikanın kötülüklerinden uzakta, keyifli ve mutluluk dolu sıcak bir yuvadır) kadınlar bu alanda 'ayrıcalıklıdır', bu 'ayrıcalık' onların iktidar alanından dışlandıkları gerçeğini de gizler.

'Özel alan', yalnızca liberal ilkelerden ve politik sorumluluktan dış-

lanmakla kalmamakta; aynı zamanda bu alandaki etkinliklerin ve çalışmaların sivil toplum açısından taşıdığı değer de bilinmemektedir.[143] Oysa kadınların egemen oldukları ve her zaman küçümsenen 'özel alan' Poole'a göre[144] kamusal dünyada temsil edilmekten men edilmiş, ama toplumsal yaşam için zorunlu niteliklere sahip bir alandır. Kaldı ki Rowbotham'ın da belirttiği gibi, 'özel alan' yani en kişisel ve en özel deneyimlerimiz bile dış toplumsal ilişkilerden etkilenmektedir.[145] İstesek de istemesek de özel ve kamusal alanı öyle kolayca birbirinden ayıramayız, ayırsak bile onu cinsiyetlendirmemeliyiz; bunun yanı sıra özel alan sanıldığı gibi toplumsal yaşam için gereksiz ve önemsiz bir alan değildir, bütün sorun bu alanın hiyerarşik açıdan ikincil sırada konumlanmış olmasıdır.

Bütün bir kadın tarihi, bu bölünmenin hiyerarşik bir karşıtlık olduğunu da ortaya çıkarır. Waaldijk'in bu noktada haklı bir sorusu var: Neden 'özel alan' tarih kitaplarına girme konusunda yeterince önemli bulunmamışken politikanın, ekonominin, bilimin ve sanatın kamusal alan tarihi çok iyi kaydedilmiştir.[146] Bu anlamda kaydedilen yalnızca politikanın, bilimin ya da sanatın tarihi değil, gerçek anlamda "erkeklerin" tarihidir.

Bu alan karşılaştırmasını postmodern feministlerin eleştirilerini dikkate alarak bitirmek yararlı olabilir: Genel bir kategori olarak her şeyin özel/kamusal alan ayrımıyla açıklanamayacağını, bu yönde özcülük eleştirisi yapmanın şart olduğunu, bunun yanı sıra ırk ve sınıf olgusunun en az toplumsal cinsiyet sorunu kadar önemli bir genel kategoriyi temsil ettiğini ve bir de orta sınıf, beyaz, ve heteroseksüel kadınları dikkate alan her genellemenin bu bağlamda bir eleştiri süzgecinden geçirilmesi gerektiğini anımsatmak yerinde olacaktır. Bununla birlikte 1970'lerden sonra feminist literatürde ortaya çıkan özel/kamusal alan ayrımında bir sorun olduğunu düşünmekteyim. Özel alan, birçok feminist kuramcının sandığının aksine, yalnızca ev içi alana eşit değildir. Kaldı ki, ev içi alanda bile özel/kamusal alan karşıtlığını bulmak olasıdır. Pratik yaşantımızdan yola çıkıp düşünecek olursak, ev-

lerin kadınlara, sokaklarla işyerlerinin de erkeklere ait olmadığını görürüz. Çünkü evlerde de mutfaklar kadınlara, salonlar erkeklere aittir. Böylece mutfak bir özel alan olarak kurulurken, televizyonun izlendiği, gazetenin okunduğu ve politik tartışmaların yapıldığı oturma odaları erkekler için kamusal alan olarak kurulmuştur. Aynı odada oturan kadın (kadın) arkadaşlarıyla duygusal ilişkilerini konuşurken erkek (erkek) arkadaşlarıyla spordan, iş yaşamından ve siyasetten söz edebilmektedir. Bunun yanı sıra erkek de mutfağa girer. Ancak erkeğin, kadından farklı bir biçimde mutfağa girdiği de kesindir. Evde çocuklar ve onların her türlü bakımı kadınlara, telefon faturaları ise erkeklere aittir. Örnekleri uzatmak olası. Kısacası istesek de istemesek de, yaşamlarımız özel ve kamusal olarak ayrılmış ve kadınlar hep 'özel' tarafta konumlandırılmıştır. Ama 'özel', ev içinden de öte bir şeydir. Özel alanı yalnızca ev içi alan olarak görmekten kurtarıp, kadınların kurdukları her tür duygusal ilişkileri, aşkları vb. olmak üzere tüm kişisel ilişkileri içeren bir alan olarak tanımlamak ve örnekleri bu yöne de yaymak gerekiyor.

Geniş çapta cinsiyetçi bir kültürün ürünleriyiz. Cinsiyetçilik toplumumuza nüfuz eder, tutumlarımızı etkiler. Cinsiyetçiliğin en itici gücü yasal engeller değil, bilinçaltında kalmış güçlerdir. Egemen kültür TV, sinema, kitaplar ve müziği işgal etmiş durumda olan cinsiyetçi kalıpları sürekli yaymaktadır.[147]

Williamson'ın da yazdığı gibi, kadınlar geniş anlamıyla "kitle kültürü"nün arenasıdır. Kitle kültürünün büyük bölümü boş zaman, aile yaşamı, özel yaşam ve ev gibi 'kadınsı alanlar'da gerçekleşir ya da tüketilir; ayrıca kadınlar yoğun olarak bu alanda temsil edilir.[148] Örneğin en çok kadınlara seslenen, sonuçta ev içi ve kişisel olanla ilişkilendirilerek gösterilen 'pembe'/'sabun köpüğü' diziler (*soap opera*'lar) geleneksel bir biçimde kamusal ve özel, iş ve boş zaman, akıl ve duygu arasındaki yarılmaya dayanır.[149]

Sanat ürünlerinde, sanatsal pratiklerde kadının sadece cinsel nesne olarak ya da sadece özel alana sahipmiş gibi gösterilmesinde kuşkusuz

bir sorun var. Farklı temsiller (örneğin kadını kamusal alanda, erkeği özel alanda devindiren bir film), bireyin yaşama farklı bir gözle bakmasını sağlar. Ancak filmlerde kadınlar, özel alan yerine kamusal alanda gösteriliyorsa, bu tek başına 'olumlu' bir temsil olmayabilir. Önemli olan, kadın hangi alanda gösterilirse gösterilsin anlatılmak istenilen olayın niteliğidir. Örneğin mutfağa her girişinde, çocuklarıyla her ilgilenişinde kadının "özel alana hapsedildiği" anlamı çıkarılamaz; ilişkiler ve olgular bu kadar mekanik ve yüzeysel yorumlanamaz. Ya da sözgelimi "kadın kahramanlar aşk yerine işi seçiyorlar, bu çok olumlu bir tercihi gösteriyor" gibi bir bakış açısı da olmamalıdır. Bu ikili kategoriye (aşk/iş) birçok filmde rastlamak olasıdır. Genellikle sevdiği insanı yeğleyen kadınların bu eylemleri de bağlamlarına göre değerlendirilmelidir. Çünkü aşk özeldir, iş kamusal; ama bu, aşkın aşağılayıcı, işin yüceltici bir niteliği olduğu anlamına gelmez. Bu yüzden her şey bağlamı içinde değerlendirilmelidir. Çünkü biz, bir yandan kadınların yalnız özel alanda yaşıyorlarmış gibi gösterilmelerini eleştiriyorken, öte taraftan dahil oldukları (mahkûm edildikleri) özel alanın da değerini biliyoruz.

3- Filmlerde Kadın İmgeleri

A) Geleneksel Filmlerde Kadının Temsili

Bireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada da kadının temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur.

Sharon Smith, kadınların filmlerde cinsel nesne olarak ön plana çıkmasının yavaş başladığını ancak hızlı geliştiğini öne sürer.[150] Aslında serüvenimiz sinemanın bulunuşuyla başlamıştır diyebiliriz.

Christine Mohanna ilk örnek olarak Méliès'nin *Aya Yolculuk* (Le Voyage Dans La Lüne, 1902) adlı filmini verir. Aya gitmek için yola çı-

kan serüvenci erkek bilim adamları, yolculuk sırasında yıldızı anımsatan, göz kırpan, işveli, albenili kadınların bulunduğu yıldız kümelerinin önünden geçerler. Méliès'nin filmi dönemin cinsel klişelerini yansıtır. Sanat olarak sinemanın kendi diline kavuşmasında büyük katkıları geçen Griffith'in kadın kahramanları da kırılgan ve naziktir. Hatta *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915) filminde ırkçılık ve cinsiyetçilik iç içedir; bu filmde kadınlık, siyahlardan uzak tutulması ve korunması gereken bir çiçek olarak sunulur. Ama bu dönemlerde kadının güçlü olduğu ve cinsel nesne olarak sunulmadığı filmler de bulunmaktadır. (Örneğin Carl Dreyer'ın 1928'de çektiği *Jan Dark'ın Çilesi* "The Passion of Joan of Arc" gibi. Mohanna, "Kaç erkek onun gibi ateşte yakılmayı göze alabilir" diye sorar). Mohanna'ya göre 1971'e kadar, kadın ve erkek rolleri yüzyılın başında sinemanın başlamasından beri hemen hemen aynı, belli, kesin ve kırılmaz kalıplar içinde kalmıştır. Erkekler hâlâ başarılarıyla, güç ve eylemleriyle, kadınlar ise erkeklerle olan ilişkileriyle tanımlanmaktadır.[151]

Ancak sinema ve kadın ilişkisi bağlamında bakıldığında sorun, yalnızca kadının nasıl temsil edildiği , kadına nasıl bakıldığı boyutuyla değil, aynı zamanda sektör içinde çalışan kadın sanatçılarla ve onların (kadın olmaktan kaynaklanan) sorunlarıyla da ilişkilidir. Amerika'da yapılan bir araştırmada 1949'dan 1979'a kadar yapılan 7.332 konulu filmin yalnızca 14'ünün kadınlar tarafından yönetildiği ortaya çıkmaktadır. Yönetmen Barbra Streisand boşuna dememiş "Kadının hatası kapıyı sonuna kadar kapatırken, başarısı aynı kapıyı sadece bir parça aralar," diye.[152] Kadın sanatçıların sorunları çeşitlidir ve sektör içinde çok az temsil edilmektedirler, ama bu incelemede sorunun bu yanına değinilmemiştir.

Dakovic, Derman ve Ross, *Gender and Media*'nın girişine yazdıkları yazıda Christine Gledhill'in, geleneksel sinemanın niçin ve nasıl ataerkil ve burjuva olduğunu, dolayısıyla ataerkil, burjuva bir izleyicinin üretilmesine katkıda bulunduğunu göstermeye çalıştığını belirtirler. Eril egemenlik, klasik sinemayı ve anlatıları bütünüyle planlamakta;

metinler genellikle ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla yapılandırılmış kadın izleyicinin zevkine göre organize edilmektedir. Dişil imgeler ve karakterler eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdür. Kadın, eril olmayan 'öteki' dir. Sinemanın başlangıcından beri bu böyledir. Lumière'in ilk filmleriyle birlikte kadın, bakışın nesnesi konumundadır.[153]

Klasik Hollywood filminin, kadınları 'zaptetmek' için geleneksel biçimde temsili bir sistemi kullanmak isteyen ataerkil bir tarza sahip olduğu kesindir. Tecimsel film eleştirisi, kameranın, kadını kurban konumuna indirgeyen, bakışın nesnesi yapan, seyirlik hale getiren bir araç olduğunun ortaya çıktığını ima eder.[154]

Linda Williams'ın da belirttiği gibi, küçük kızlar ve yetişkin kadınlar, flört ettikleri erkeğin omuzlarının arkasına gizlenir ya da gözlerini kaparlarken, küçük erkek çocukları ve yetişkin erkekler bakma ayrıcalığına sahiptirler. Kadın izleyici gibi kadın kahraman da çoğunlukla bakmayı, kendisini arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez. Klasik anlatı sinemasında bakmak, arzulamaktır. Sessiz sinemada çoğu 'iyi genç kız' kahramanın genellikle eğretilemeli olarak hatta düzanlamda bile kör olması bu bakımdan şaşırtıcı değildir. Bu bağlamda körlük tam bir arzu yokluğunu gösterir. Kadın kahraman düzanlamda kör olmasa bile yaşadığı başarısızlık ve hayal kırıklığı, cinsel saflığının en önemli işareti olabilir. Williams'ın da aktardığı gibi, Mary Ann Doane "Kadının etkin ve inceleyen bakışı, yalnızca kendi kurbanlaştırılmasıyla eşzamanlı olabilir" der. Kadın bakışı filmlerde cezalandırılır.[155]

Wood'a göre klasik anlatının sonu – örneğin Hollywood'daki 'mutlu son' bunun tipik biçimidir – ataerkil düzenin eski haline getirilmesine yardımcı olur; günahkâr kadın ya bağışlanır ve bu düzene bağlı kalır ya da çoğunlukla ölüm yoluyla cezalandırılır.[156]

Robin Wood, klasik Hollywood filmlerindeki iki ideal figürden söz eder.

1- İdeal erkek: Erkeksi (güçlü) bir serüvenci, kuvvetli, tuzağa düşmeyen adam.

2- İdeal kadın: Eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza dek yuvasının ve evinin güvenilir dayanağı.

İdeal çiftin şaşırtıcı aykırılığının birleşmesinden çıkan kadın/erkek yansımaları şunlardır:

1- Evine bağlı bir koca/baba, güvenilir, ama sıkıcı.

2- Erotik kadın (serüvenci, kumar oynayan kadın, salon kadını), büyüleyici ama tehlikeli, kahramanı aldatır ya da yırtıcı bir panter kesilir.

Örneğin güçlü-serüvenci erkek aile çevresine girince hemen yansımasıyla yer değiştirir; hem *The Searchers*'da (Ford, 1956) hem de *Bir Kuşkunun Gölgesi*'nde (Shadow of a Doubt, Hitchcock, 1943) evine bağlı bir koca/baba olur.[157]

Lynne Segal'e göre erkekler 1950'lerde evcimenleşir. Bu durum, Hollywood'a da yansır. Sert erkekler gözden düşer, genelde aile, iş yaşamından önde tutulur. Savaş sonrası bu evcimenlik kültüründe kadın yıldızlar, erkekleri uygarlaştırmakla meşguldür. Ellili yıllar, mutlu ev kadını simgesinin yanında Hollywood'un (baştan çıkarıcı kadınlardan çok) iş kadınlarını *femme fatale* olarak canlandırdığı bir dönem değil, aynı zamanda eşcinselliğe baskının da olduğu bir dönemdir. 1980'lerle birlikte, *Kramer Kramer'e Karşı* (Kramer vs. Kramer, 1979) ve *Sıradan İnsanlar* (Ordinary People, 1980) gibi filmlerde Hollywood, uysal evcimenliklerinin sonucunda benmerkezci hırslı karılarından *daha* duygulu olan ve çocuklarına *daha* iyi bakan babalar haline gelen erkekler yaratır. Leonard Nimoy'un *Üç Adam ve Bir Bebek* (Three Men and a Baby, 1987) filmi de böyle bir filmdir. Görünüşe göre babalık yapmaya ve babalığa karşı her yerde yeni bir ilgi doğar.[158] İyi babalarla dolu filmlerde çeşitli nedenlerle görevini yerine getiremeyen, başarısız annelerin varlığı duyumsanır.

'Hollywood sineması' aileyi korumayı da sürdürür. Geleneksel evliliğe ve aileye karşı alternatif arayanların seçimleri kısıtlanır, daha tutucu bir cinsel iklim yaratılır. Tüm dünyada alışılmadık ani bir başarı kazanan basmakalıp gerilim filmi *Öldüren Cazibe*'de (Fatal Attraction) bekâr bir kadının sağlıklı, mutlu, sağlam çekirdek aile için yarattığı ölümcül tehlike anlatılmaktadır; filmin gördüğü ilgi, aileyi öne çıkaran tutucu cinsel iklimin bir kanıtı sayılabilir.[159]

Marilyn French'e göre filmlerde kadınlara öylesine haksız davranılır ki, *New York Times* eleştirmenlerinden, Janet Maslin bile feminist olmadığı halde dayanamayıp *Dick Tracy*'de Madonna'nın, *Brooklyn'e Son Çıkış* ve *Miami Blues*'da Jennifer Jason Leigh'in, Pedro Almodovar'ın yönettiği *Bağla Beni*'de Victoria Abril'in ve *Teldeki Kuş*'ta Goldie Hawn'ın düşürülmüş oldukları küçültücü duruma isyan etmekten kendini alamaz. Hawn, avukat rolündedir, ancak aklı havada olmakla kalmaz, filmin büyük bölümünde yarı çıplak dolaşır. Başrollerdeki kadınlar, film reklamlarında yarı çıplak ya da Gerard Depardieu'nun omzundan sarkarken gülümsemeyi beceren Andie McDowell gibi (*Yeşil Kart*), erkeğe kendini teslim etmiş kimseler olarak gösterilir. Uzun yıllar Hint filmlerinde çok seyrettiğimiz tecavüz ya da cinsel taciz, artık ABD'deki şiddet filmlerinin vazgeçilmez unsuru olmuştur. Buna, filmlerdeki meslek kadınlarının içten pazarlıklı ve bencil (*Çalışan Kız)* ya da inanılmayacak kadar kötü (*Öldüren Cazibe)* olanlarını da eklersek, durum korkunç boyutlara ulaşır.[160]

Geleneksel sinemada bu bağlamda çok sayıda örnek bulabiliriz.

Örneğin *Robin Hood* filminde Hood'un sevgilisinin gözleri görmektedir ve kendisini koruyacak kadar da genç ve güçlü bir kadındır. Oysa kör ve yaşlı bir adamın koruması eşliğinde bir yerden başka bir yere gider. Bir anlamda erkek ne kadar kör ve yaşlı olsa da genç ve gören bir kadından daha güçlü, daha güvenilirdir. Çünkü 'erkektir'.

Özel Bir Kadın'daki (Pretty Woman) sevimli fahişe, mucize eseri karşılaştığı erkek tarafından birinci sınıf bir kadın gibi yetiştirilmeye

çalışılır. Erkek öğretmendir, kadınsa başarısız bir öğrenci. Filmin komik yanlarını kadının başarısız olduğu sahneler oluşturur. Kadın bir kez daha cinselliğini kullanarak sınıf atlar.

Birçok popüler filmde kadınların nasıl ikincil görüldüğünü, ana karakter olsalar bile edilgen ve yardıma muhtaç kimseler olarak yansıtıldıklarını, filmlerin erkek bakış açısından üretildiğini örneklerle açıklayan Sharon Smith, kadına yüklenen rolü çok katı sınırlar içinde görerek aynı soruna toplumca uygun görülen, kabul gören, ölçülü, iyi filmlerde ve hatta mükemmel olarak nitelendirilen ve beğenilen filmlerde bile rastlandığını belirtir. Çünkü filmler yaratıcılarının (genellikle erkeklerin) düşlemlerini ve bilinçaltlarını yansıtırlar.[161]

Robin Wood, ilerici Hollywood filmlerinde bile "Kadın Hareketi"nden söz edilemeyeceğini, yalnızca kendilerini sınırlanmış hisseden bireyselleşmiş kadınların bulunduğunu ileri sürer ve Hollywood feminizmini temsil etmek için Paul Mazursky'nin *Evli Olmayan Bir Kadın* (An Unmarried Woman, 1978) ile Martin Scorsese'nin *Alice Artık Burada Oturmuyor* (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974) adlı filmlerini örnek gösterir. Ancak yine de temkinlidir. Ona göre feminizmin Hollywood üzerinde hiç etkisinin olmadığını söylemek yanlış olacaktır.[162]

Bununla birlikte feminist hareket, Hollywood'da destekten çok muhalefetle karşılanmıştır. 70'lerde feminist eleştirmenler, sinemasal temsillerin kadını; duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıttığına dikkati çekerler. Kadınlar, erkek arzularının nesnesi, fetişi ve erkek iktidarının edilgen doğrulayıcılarıdır. Erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer veya aşk ya da kariyer veya evlilik temalarında karşılığını bulur. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilir. Olay örgüsü ve diyaloglar genellikle kamusal değil, kişisel sorunlar çevresinde döner, olayların geçtiği mekânlar sıklıkla ailenin sınırlandırıcılığını anlatacak şekilde kapatılmıştır. Filmler çoğunlukla geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla

son bulur ve kadın özgürleşmesini geleneksel olarak erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş hakkının kazanılması olarak yorumlarlar. Kadın filmlerinin çoğu orta ya da üst orta sınıftan kadınlara eğilir. 70'lerin başlarında, kadınların dışarıdaki dünyada erkeklerin yol göstericiliği olmadan tutunamayacakları savunulurken, 80'lerde az da olsa kadınların özgürleşmesine ve güç kazanmasına izin verilmiştir. Kadınlar tarafından yazılmış ya da yönetilmiş filmlerde, aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinilir. Bu filmlerde kadına bakış daha özneldir; kadınlar fethedilmeyi bekleyen nesneler olmaktan çok, yaşama mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlanırlar.[163] Bu sav da, kadın ve erkek yönetmenler için ileri sürdüğüm savı destekler görünmektedir. Ancak yazarlar bu düşünceleri 'sanat' filmlerini değil Hollywood filmlerini gözlemleyerek öne sürüyorlar..

Türlerle ilgili ilginç bir belirlemeyi Schatz ve Rowe yapar. Thomas Schatz, popüler film türlerini '*western*', '*gangster*', '*dedektif*' filmi gibi erkek egemenliğinde olan ve olay ve kahramanları tek, bireysel erkeklerce temsil edilen filmler ile müzikal, komedi, aile melodramı(*) gibi kadın egemenliğinde olan ve film kahramanının hem erkek hem de kadın tarafından temsil edildiği (çift/ortak kahramanlı) filmler olmak üzere ikiye ayırır. Kathleen Rowe'a göre böyle bir saptama kuşkusuz yerindedir. Ayrıca Rowe, tragedya ve komedya arasındaki farkları sıralarken kamusal alanı (savaş, hukuk, devlet, egemenlik) tragedyaya, özel alanı (ev, aile) ise komedyaya dahil eder. Rowe araştırmasında; boyun eğmeyen (çok şişman, çok komik, çok yaygaracı, çok yaşlı, çok isyankâr) asi kadınların toplumsal hiyerarşileri rahatsız edip düzeni bozduklarını düşünür ve asi kadınların çeşitli toplumsal pratiklere ve estetik biçimlerin sınırlarına karşı çıktığını gösterir.[164]

Aslında örneğini yüzyıllardır tiyatro tarihinde gördüğümüz ve günümüze kadar gelen bir belirlemeden söz edilebilir. O da, tür olarak

(*) Yayınevimizce yayına hazırlanan *Kalbin Pornografisi. Melodram Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (G. Seβlen, B. Rollaff) popüler kültür ve sinemada 'kadın'ın konumunu çok ayrıntılı bir çözümlemenin nesnesi yapıyor. (Yayına hazırlayanın notu.)

tragedyanın hep daha üstün tutulduğu, komedyanın ise ikincil düzeyde görülmesi alışkanlığıdır. Tragedya ciddidir, büyük erdemlerle ilgilenir ve eğiticidir; komedya ise her şeyden önce eğlendirir. Rowe çok önemli bir saptama yapmaktadır. Konularından ve işlevinden dolayı asıl ve temel olan tragedya kamusal alana, yani erkeğe ait; ikincil olan ve gündelik yaşamın sıradan ayrıntılarıyla insanları güldüren komedya ise özel alana yani kadına aittir. Böylece bütün taşlar yerine oturur. Tür olarak değersiz ve ikincil olan (komedya), tıpkı hiyerarşik bir belirlemeyle ikincil duruma düşen cinsin (kadının) alanına (özel alana) girer.

Bu kısımda ağırlıklı olarak 'Hollywood filmleri'nden örnekler verildi, şimdi de genel olarak kadınların 'sanat' filmlerindeki imgelerine ve feminist film örneklerine bakılacak; ilerdeki kısımda feminist film kuramına ayrıntılı biçimde değinilecektir.

B) "Sanat" Filmleri ve Feminist Film Pratiği

Yeni bir yüzyıla girerken feminizmin birinci büyük dalgası, aşağı yukarı sinemanın bulunuşuna denk gelmişti. 1960'lar ve 70'ler boyunca gelişen ikinci dalga, eleştirel/kuramsal olan etkili bir yapı ve biraz da mükemmel avangard/alternatif filmler üretti.[165] Bir anlamda ilk bölümde de belirttiğim gibi, öncelikle 'modern' sanatların gelişmesi, sinemanın bulunuşu ve feminizmin 'birinci dalgası', sonra da 'modern' sinemanın ('sanat' sinemasının) gelişmesi, feminizmin 'ikinci dalgası' ve 'alternatif' filmler aynı döneme denk düştü.

Feminizmin ikinci dalgası gelişirken, doğal olarak sinemada da erkek ve kadın yönetmenlerin kadınlara bakışlarında giderek daha çok farklılıkların ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Aslında doğumla birlikte bütün erkek ve kadınlar farklı biçimlerde toplumsallaşır; yine de her iki cins ömürleri boyunca ataerkil düzeni ve egemen ideolojiyi ayakta tutmaya ve sürdürmeye yönelik ortak eğitim alırlar. Sorunu ciddi bir biçimde duyumsayan kadın yönetmenlerin, kadınların özellikle özel

alanda yaşadıkları sorunlara daha duyarlı baktıklarını söylemek abartı olmaz. İlk bakışta nitelikli feminist film çeken kadın yönetmenlerle yan yana durduğu düşünülen yönetmenler, 'sanat' filmi çeken ve daha çok Avrupa'da çalışan erkeklerdir. Ancak görünüş aldatıcı olabilir.

Radikal yönetmenler ve eleştirmenler, filmin ideolojiyi nasıl yeniden ürettiğini anlamaya çalışırlar.[166] 'Sanat' sinemasındaki yönetmenler de filmlerde kadınlara karşı ataerkil ideolojinin nasıl yeniden kurulduğunu ve buna karşı ne yapılabileceğini araştırırlar. Elisabeth Badinter, yıllar önce başlayan olağanüstü değişime karşın erkeklerin hâlâ korudukları sessizliği şaşırtıcı bulur. Onlar (erkekler) yeni durumlarıyla ilgili ne bir kitap yazdılar, ne bir film çevirdiler, ne de dişe dokunur bir düşünce ürettiler. Bu arada erkeğin bebekle olan yeni ilişkisi üzerine düşünen bile bir kadın yönetmen (Coline Serreau) oldu.[167] Erkekler kendi yeni durumlarına eski tarz ve yollardan bakmakla kalmayıp, kadınları da eski biçimler aracılığıyla temsil ettiler.

Örneğin bu konuda en çok ve en tartışmalı ürünleri veren ve hakkında zaten çok yazılıp çizildiği için de özellikle bu bağlamdaki herhangi bir filminin çözümlemesini bu çalışmaya almadığım Godard'a kısaca bakmak yararlı olabilir: Godard'ın beden imgesini, ısrarla sömürücü olmayan bir biçimde kullandığı, tartışmalıdır. Mulvey ve MacCabe'ya göre Godard'ın iç mekânları, kadınların gündüz düşlerinden oluşan dünyasını sınırlamak için hem kurmaca hem de eğretilemeli işlev görür. Godard kadını *toplumsal formasyonuyla ilişki* içinde çözümlemek için bu küçültülen mekânı (evi) kullanır. Godard kadını 'içerde' betimleyerek önemli bir işe kalkışır; bu imge 'kadın'a gönderme yapmaz, ama eril bilinçdışının bir kuruntusudur. *Çılgın Pierrot*'da (Pierrot le Fou) Marianne, şiddetin kaynağıdır. O, gizemli, anlaşılması zor, büyüleyici ve yıkıcıdır. Godard, kadını eril kahramanın arzusuna ve korkusuna dayalı bir düşlemde, eylem dünyasının dışında betimler. *Evli Bir Kadın* (Une Femme Mariée) filminde Charlotte mükemmel bir imgedir, ama bu filmde kadın, verili toplumsal formasyonda (kadın=cinsellik) sunulur. Godard'ın ekonomi bağlamı içinde kadını algılaması

hem aydınlatıcı hem de bilgiden yoksun bırakıcıdır. Önemli bir kusuru vardır; cinsellik ve ekonomik sistem arasındaki yakın ilişkiyi göstermesine karşın, sonuçta kadın ve cinsellik arasındaki denkliği yeniden üretir. Bir dizi Godard filmi kadın bakış açısını takınıyorsa da bu bakış açısı, kadının cinselliğiyle belirlenmiştir. Godard filmleri kadını ve cinselliği birleştirir. Godard *Her Şey Yolunda* (Tout va Bien) adlı filmi dışında, kadını asla (cinsel işlevin ya da onun toplumsal rasyonalizasyonu olan evliliğin söz konusu olmadığı) ekonomik ya da toplumsal rolünü üstlenmiş bir konumda tasarlayıp göstermez. Sanki kadın yalnızca cinselliğiyle ilgi çekebilir. *Evli Bir Kadın ve Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey*'de (Deux ou Trois Choses Que Je Sais D'elle) Godard kadınları toplumsal bir formasyon içinde, ekonomik bağın bir halkası olarak cinselliğiyle gösterir. *İki Numara*'da (Numero Deux) cinselliğin ve ailenin radikal sunumuna karşın Sandrine'in bedeni, egemen imge üretim biçimleri içinde cinsel çekiciliğin ve dişil güzelliğin geleneksel kullanımları sorgulanmadan gösterilmektedir. Dişil çıplaklık, kadının sömürülmesinin çağrışımlarını taşır. Sonuçta Godard'ın kadın betimlemelerindeki açık çelişkiler, yani cinselliği göstermek için bir yandan dişil biçimi kullanması, ama bir yandan da kendi içinde film biçimini şiddetli bir tarzda sorgulaması arasındaki çelişkiler, kadın imgelerini kuşatan sorunların ve şaşkınlığın bir ifadesidir.[168]

Bir başka erkek yönetmenden farklı ve çarpıcı bir örnek daha: Ünlü İspanyol yönetmen Carlos Saura'nın *Tatlı Saatler* (Dulces Horas, 1981) adlı filmindeki bir sahne, erkek yönetmenlerin feministlerle bir sorunları olduğunu belli eder. Saura da Avrupa 'sanat' sinemasının önemli temsilcilerindendir. Filmde erkek kahraman evine kız arkadaşını getirir. Kadın incecik, şık, dekolte bir gece elbisesi giymiştir. Erkek mutfakta viski koyarken kadın da mutfağa girer ve ortalığın çok kirli olduğunu görür (çünkü hizmetçi kadın gelememiştir). Böyle bir giysi içindeki bir kadın asla mutfakta çalışırken düşünülemez; oysa izleyicinin başına tam da düşünmediği şey gelir. Kadın bir önlük ister, gece giysisinin üzerine önlüğü takar, erkeğin yardım teklifini reddeder, bu-

laşık yıkamaya başlar. Kamera kadını arkadan çeker, böylece kadın sıradanlaşır; evinde bulaşık yıkayan herhangi bir kadın gibidir. Neşe içinde, şarkı söyleyerek mutfakta çalışan kadın ironiktir de: "Feministler beni görseler çok kızarlardı." Saura çektiği sahnenin bir yandan günahını çıkarırken, öte yandan hemcinsleri aracılığıyla feministlerle dalga geçer.

Oysa feminist bilinç taşıyan sanatçılar, ne kadınları cinsellikleriyle özdeşleştirerek sunar, ne feminist mücadele ile dalga geçer, ne de var olan ataerkil düzeni 'çaktırmadan' sürdürmeye eğilimlidir.

Sanatsal ürünlere yöneltilmiş kadınca bir 'bakışın' gerekliliği ortadadır. Çünkü Denzin'in de belirttiği gibi, kadınsı, eşcinsel ve etnik 'bakış', tarafsızlık ve akılcılık normlarıyla yönetilen beyaz erkeksi bakışın gözünden kaçan şeyleri görür. Nesnellik normlarına ve bütünsel, nihai gerçeklik iddialarının karşısına, bu Ortodoks olmayan bakış muhalif bir tepki olarak çıkar.[169] 'Ötekiler' yani kadınlar, etnik azınlık, gay'ler ve emekçi sınıf kendi kimliklerine ve bir sese kavuşabilmek için istemlerini dayatmaktadırlar.[170] Bu yönde yapılacak her küçük katkı 'onlar'ın mücadelesine destek verir.

Annette Kuhn feminist dilden çok, dişil dile yönelik bir ilgiden söz eder ve bu alanda 1970'lerde ortaya çıkan film örnekleri olarak *Thriller* (Potter, 1979), *Lives of Performers* (Rainer, 1972), *Daughter Rite* (Citron, 1978) ve *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Akerman, 1975) adlı filmleri gösterir.[171]

Julia Knight, kadınları ve *Yeni Alman Sineması*'nı incelediği kitabında Helke Sander, Ulrike Ottinger, Helma Sanders-Brahms, Ula Stöckl ve Margarethe von Trotta gibi Alman kadın yönetmenlerin yapıtlarının (Fassbinder, Herzog gibi), erkek meslektaşlarınınki kadar "alternatif görüntüler ve karşı temsiller" aracılığıyla ortaya çıktığını ve bu kadın yönetmenlerin filmlerini sosyo-politik açıdan yoğun bir biçimde sorgulayıcı bulduğunu yazar.[172]

Sonya Michel, Amerikan çalışan kadının kamusal tarihine ilişkin üç filmden söz eder. Julia Reichert ve Miles Mogulescu'dan *Union Maids* (1976), Lyn Goldfarb ve Lorraine Gray'den *With Babies and Banners* (1978) ve Connie Field'den *The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980).[173] Bu anlamda, geçmişte Amerika'da çekilen iki önemli filmi de John Hess anımsatır. Jo Ann Elam'ın *Rape*'i (1974) ile Michelle Citron'un *Daughter Rite* (1978) adlı filmleri, kadınlar arasında şiddetli kişisel ve politik tartışmalar üretmiştir. Bu filmler çok fazla sınıf bilinci yansıtmamalarına karşın, ataerkil toplumda kadınları baskı altında tutan ev içi ve toplumsal ideolojileri açıkça betimleyerek çözümlemekte ve bu ideolojileri destekleyenlerin (erkeklerin ve annelerin) fiziksel gücünü göstermektedir. Bu filmler, ortaya dökülen iktidar ilişkilerinin devrimci toplumsal değişmeyle değiştirilebileceğini gösterirler.[174]

Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman* (1975) adlı filmi ev kadını, dul, anne ve aynı zamanda fahişe olan bir kadının yaşamından üç günü kronolojik olarak anlatır. Bu film, savaş sonrası Avrupa'sının ekonomik koşulları altında çekirdek ailede kadının yabancılaşmasını anlatmak için, gerçek süresi içinde evdeki kadın etkinliklerini gösteren, ev işini irdeleyen ilk filmdir. Üç saatten uzun olan bu film, diyaloglardan da kaçınır. Film, bilinçli feminist bir duyarlılıkla, kadınlar tarafından yazılmış, yönetilmiş, görüntülenmiş ve kurgulanmıştır. Akerman, kamerayı kadının yüksekliğini ortaya çıkarmak için bilinçli olarak alçak bir yerde konuşlandırmayı seçtiğini söylemiştir.[175]

Laura Mulvey Peter Wollen'la birlikte yönettiği *Penthesilea* (1974) ve *Riddles of the Sphinx* (1976) filmleri ile Chantal Akerman'ın filmlerini psikanaliz ve melodram geleneği arasındaki bir buluşma olarak görür. Akerman'ın *Jeanne Dielman*'ı, günlük yinelemeler ve ev içi ayrıntılar üzerinde inceden inceye durarak, bir kadının üç günden fazla bir zaman kesiti içindeki yaşamını gösterir. *Riddles of the Sphinx*, ataerkil toplum içinde yaşanan anneliğin çıkmazlarını sergiler. İki yaşındaki kızıyla birlikte önce evli olan ve evinde yaşayan, sonra ayrılmış ve çalışan bir kadının öyküsünü anlatır.[176]

Ann Kaplan'a göre yeni filmler öncelikle kadın kahramanın alınyazısına ve sesine sahip olmaktan çok, nasıl 'konuşturulduğunu' ve sonra da, ataerkil amaçlar uğruna kadın kahramanın nasıl kurban edildiğini göstermek için (bu ikincisini *Thriller* başarır, *Dora* ise kısmen gerçekleştirir) ataerkil amaçlar uğruna ataerkilliğin kadın kahramanı nasıl kurban ettiğini açıklamak için melodramı 'yapıbozumuna' uğratır. Laura Mulvey ve Peter Wollen'm filmleri *Penthesilea* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1976) ve *Amy!* (1980), dışlamanın özel bir biçimi olarak kadınların erkek kültüründen ve dilinden dışlanmalarının soyut ve genel bir incelemesinden hareket ediyor gibidir. Her üç film de, filmi erkek izleyici için yapılandırmaktan, yani kadın bedenini erkek bakışının nesnesi yapmaktan kaçınmak için kadının temsili sorunuyla karşı karşıya kalır. Önceki araştırmalar, kadınların sınırlı bir bağlam içinde, sadece kırılgan olduğunu ve özel alanlarında özerklik ve bağımsızlık aşamasına erişebildiklerini gösterdi. *Amy!* adlı film, Amy Johnson'ın ünlü Amerikalı kopyası Amelia Earhart üzerine yapılan *Christopher Strong* adlı klasik Hollywood filmine bir bakış sunar. *Amy!*, kadınlar kamusal alanda ne kadar başarılı olursa olsunlar ataerkilliğin kadınların eylemlerinde de etkisini gösterecek kadar genişlediğini gösterir.[177] Mulvey ve Wollen'ın Amy Johnson'ın egemen kültüre meydan okumasına ilişkin yaptıkları çözümlemeleri, Cynthia Darington'ın *Christopher Strong*'da "aile yapısında ve Yasa'da bir çatlağa" nasıl yol açtığını görmemizi sağlar. Cynthia iki noktada sisteme karşı çıkar; ilki başarılı bir pilot olarak ve ikincisi Strong'la yaşadığı zina ilişkisinde. Strong'la karşılaşmadan önce mutludur ve kendi kendine yetmektedir, ama sonuçta erkeğin baskısı altında uçmayı bırakır. Ancak film, Cynthia'nın denetlenmesini, zaptedilmesini ve sonuçta günahları nedeniyle cezalandırılmasını gösterir.[177] Dorothy Azner'in 1933 yapımı bir Hollywood filmi olan *Christopher Strong*, Laurie Shrage'ye göre, ataerkil tekeşliliği doğal kabul eden anlayışa karşı çıkar. Film, dikkatlerimizi hem geleneksel olsun ya da olmasın birtakım amaçlara ulaşmayı başaramayan kadınlara, hem de ataerkil evlilik gibi onları engelleyen toplumsal sistemin sorun-

larına çeker. *Christopher Strong*, eril söylemin her yerde mevcut olduğu savına da karşı çıkar. Shrage'ye göre *Christopher Strong* feminist bir bakış açısından bütünüyle doyurucu bir film olmayabilir, ama kadınların gönlünü okşayacak kadar da ataerkil duyarlılıklara zarar verir.[178]

4- Feminist Film Kuramı ve Eleştirisi: Farklı Yaklaşımlar

Rich'e göre yönetmenlik ve film eleştirisi alanında kadın çalışmalarının günümüzdeki durumu istikrarsızdır. Yönetmenlik ve film eleştirisi alanı, kadınlara ait çalışmaları tanımlayabilecek adlandırmalardan yoksundur. 'Kadınlar tarafından yapılan filmler', 'feminist film', 'filmde kadın imgeleri' ya da 'kadın filmleri' olarak çeşitli biçimlerde adlandırılmalarına karşın, sinema ve kadın hareketi arasındaki örtüşmenin nasıl nitelendirileceği belirsiz ve sorunludur.[179]

Laura Mulvey'e göre, 'kadın ve film' ile 'filmde kadın' olgusu yaklaşık bir on yıldır eleştirel bir kavram olarak varlığını sürdürüyor. Feminizm ile film arasındaki çarpışma, feminizm ve ataerkil kültür arasındaki patlayıcı bir buluşmanın parçasıdır. 'Kadın Hareketi', kültürün siyasal önemine dikkat çekerek kadının sanatta ve edebiyatta yerini almayışını eleştirdi. Yaratıcı geleneklerden geniş ölçüde dışlanmış; edebiyatta, popüler sanatlarda ve görsel temsilde ataerkil ideolojiye maruz bırakılmış kadınlar, kültürel cinsiyetçiliğe karşı durmak ve varoluşları adına çoğunlukla yaratıcılığın erkeksi anlayışına bağlı olan bir sanatı kıracak yeni anlatım yolları bulmak zorundaydılar. Tartışma "Kadınların kültürel pratiği nasıl olmalı?", "Kadınları baskı altına almayacak bir ideoloji içindeki sanat ve edebiyat nasıl olmalı?" soruları çevresinde dolanır. Bir yanda hem bastırılmış dişil anlamı keşfetmeye. hem de ataerkilliğe bir şamar gibi inen kadın dilini ve bir polemiği öne sürmeye hem de kendini tanımadaki hazza dönük

bir istek söz konusudur. Diğer yanda suya batırılmış bir sünger gibi egemen ideolojiyi emen dile ve temsile saldıran bir *estetiği ilerletme* isteği vardır.[180]

> Artık duymaktan usandığımız o "Erkekler başyapıtlar yaratırken kadınlar ne yapıyorlardı?" sorusunun basmakalıp yanıtını değiştirmek gerekir: Kadınların kültüre katılması yasaklanmıştı, annelik rolünde sömürülmekteydi kadınlar. Ya da bunu tersine çevirelim: Çocuk yarattıklarına göre resim yaratma gereksinmesi yoktu kadınların. Sevginin, kültürle bağlantısı çok daha derinlere iner. Erkekler düşünüyor, yazıyor ve yaratıyorlardı, çünkü kadınlar tüm güçlerini bu erkeklere akıtıyorlardı; kadınlar kültür yaratamıyorlardı çünkü sevgiden başlarını kaldıramıyorlardı.

Shulamith Firestone, bu sözlerini (eril) kültürün, kadınların sevgisi üstüne ve kadınların pahasına kurulduğunu söyleyerek özetler. Üstelik bu kültür evrensel değildir, yan tutmaktadır ve hayatın yalnızca bir kesimini yansıtmaktadır.[181] Bu noktada Firestone ile aynı görüşleri paylaşmaktayım. Sanat filmi yöneten entelektüel yönetmenlerin nasıl yan tuttuklarını ve hayatın yalnızca bir kesimini yansıttıklarını örneklerle görüyoruz. Ama örneğin *Antonia*'da hem âşık olan, hem annelik yapan, hem de resimle (ya da matematikle) uğraşan kadınların olduğunu göreceğiz. Bunları yapabiliyorlar, çünkü bu bakış açısına göre enerjilerini alıp götüren ya da onları tüketen erkekler yok. Firestone'a göre kadınlar erkek kültürüne katıldıklarında her şeyi erkeklerin kurallarına göre yapmak zorunda kalmışlardır. Oysa gerçek bir "kadın" sanatı ortaya koyabilmek için, kadınların bütün bir kültür geleneğini yadsımaları gerekecektir.[182] Böylece "Antonia" ve "Ada" gibi çizilen sıradışı kadınlar dünyamızı genişletir.

Erkek egemen kültür adına ve bu kültür tarafından geliştirilmiş anlatı gelenekleri ve türleri aracılığıyla ataerkil bir endüstri içinde eklemlenmiş feminist olması şart olmayan dişil bir söylemin var olma olanakları nelerdir?[183] 1976'da Silvia Bovenschen "Dişil bir estetik var mı?" sorusuna farklı nedenlerle hem "evet" hem de "hayır" yanıtını ve-

rebiliyordu: "Eğer estetiğin farkında olmaktan ve duyuşsal algı tarzlarından söz ediyorsak kesinlikle var. Ama olağanüstü sanatsal üretimlerden ya da özenle yapılandırılmış bir sanat kuramından söz ediyorsak kesinlikle yok."[184] Bugün, bu sözlerin ne kadarı geçerli olabilir? Feminist bir estetiği fark etmenin de ötesinde uzun süredir çok özenli sanatsal üretimlere ve feminist bir sanat kuramının varlığına tanık olmaktayız.

Nitekim Andreas Huyssen de, kadınların ortaya koydukları sanat, edebiyat ve eleştirinin 1970'lerin ve 1980'lerin postmodern kültürünün önemli bir parçası ve bu kültürün canlılık ve enerjisinin bir ölçütü olduğunu ileri sürmektedir.[185]

1970'lerin ortalarında üretilen feminist film kültürü, birbiriyle anlaşamayan iki film türünün ve kadın hareketinin iki yönü arasındaki ikiliği vurgulamaya yönelir. Türlerden biri, temsilde yer alan ideolojik amacıyla lışmalarda, ya da daha doğrusu, toplumsal bir teknoloji olarak anlaşılan sinemasal araçlarda ısrar eder. Diğeri ise siyasal eylemliliği, bilinç yükseltmeyi, kendini ifade etmeyi ya da kadının "olumlu imgelerini" araştırmayı amaçladığı için doğrudan belgeler.[186]

1970'lerin başlarındaki feminist film eleştirisine ve festivallere bakılacak olursa, doğrudan bilinç yükseltme ve propaganda karışımı olan 'Kadın Hareketi'nden gelen kadınlar tarafından üretilen filmlerin ilk birleşik dalgasına tanık olunacaktır. Filmler, toplantılardaki kadınların deneyimleriyle ve düşünceleriyle etkileşim kurabilsinler diye, kadınların konuşmalarını ve sonra tartışmalarını kaydetmekte kullanılır. İlk dönemlerde bile filmler diğer kadınlar için kadınlar ve feminist politikalar üzerine, yalnızca kadınlar tarafından yapılırdı. Bu filmler belirli feminist konular çevresinde bilinç yükseltme ve ajitasyon ideolojisiyle yakından ilişkilidir. Onların güçleri buradan gelir, güçsüzlükleri ise gerçekçi sinema geleneğinin sınırlı oluşunda yatar.[187]

Kadınların güçleri yeni ve farklı enerjilerinden kaynaklanır. Sezginin ve olumlu bir gücün sineması, şimdi egemen sinemanın dayanakları haline gelmiş ölü bir geçmişin yeniden diriltilmesine karşı çıkar.

Rich[188] feminist film çalışmalarının başlangıcından ve gelişmesinden bu yana Kuzey Amerika'da ve Büyük Britanya'da 70'lerin en önemli olaylarının tarihsel sırasının araştırılmadığını öne sürmektedir. Bu anlamda üç bilgi türü göz ardı edilir: 1) Bazıları son derece önemli olmasına karşın Avrupa festivalleri ve yayınları; 2) 1980-90 yılları arasında kadınlar tarafından yapılan yüzlerce film ve 3) Bu filmlere kuramsal güç ve arka plan oluşturan, anımsanması gereken *Sexual Politics, The Dialectic of Sex ve Sisterhood is Powerful* gibi 1969-70'lerde yayımlanmış önemli feminist kitaplar. Bu bağlamda birkaç tarih vermek feminizm ve sinema buluşmasını anlamak için yararlı olabilir. Daha doğrusu Jane Campion ve Marleen Gorris gibi feminist yönetmenlerin nerelerden beslendiğini görmek açısından da önemlidir bu: 1971'de ilk kuşak feminist belgeseller çekilir. 1972 önemli bir tarihtir. İlk 'New York Uluslararası Kadın Filmleri Festivali' yapılır ve 'Edinburgh Film Festivali'nde konu 'Kadın Sorunları'na ayrılır. İlk dergi *Women and Film* 1972'de çıkar. 1973'de kadınları konu alan festivaller artar. Kadınlar üzerine ilk film kitabını Marjorie Rosen *Popcorn Venus* adıyla yayımlar. Aynı yıl Claire Johnston'ın derlediği *Notes on Women's Cinema* çıkar. 1974'de *Jump Cut* dergisinin ilk sayısı okura ulaşır. Molly Haskell *From Reverence to Rape*'i ve Joan Mellen *Women and Their Sexuality in the New Film*'i yayımlar. 1975'de New York ve Los Angeles'da Medyada Feministler üzerine bir konferans düzenlenir. Olumsuz bir gelişme olarak *Women and Film* dergisi yayımını durdurur. Yine Johnston'ın derlediği *The Work of Dorothy Arzner* ve Sharon Smith'in *Women Who Make Movies* adlı kitapları basılır. 1976 yine festivaller yılı olur. 1977'de *Camera Obscura*'nın ilk sayısı çıkar.[189] Kadın ve film üzerine ilk eleştiri antolojisi Karyn Kay ve Gerald Peary'in *Women and the Cinema*'sıdır. 1978'de Ann Kaplan *Women in Film Noir*'ı derler. 1979'da Patricia Erens *Sexual Stratagems: The Word of Women in Film*'i çıkarır ve festivaller, dergiler, derlemeler, kitaplar, konferanslar giderek artan bir biçimde ortaya çıkmaya başlar. 1980'lere hızlı bir biçimde on yıllık bir birikimle girilir.

Estetik dil sorununa ve imge politikalarına duydukları ortak ilgide birleşen film kuramı ve feminizm, göstergenin bölünmüş doğası (göstergebilim) ve temsildeki bilinçdışı patlama (psikanaliz) konusunda hem son zamanlarda yapılan entelektüel tartışmalardan, hem de Louis Althusser'in Marksist felsefesinden etkilenmiştir. Feminist bakış açısından önemli bir mücadele, ideoloji ile ya da ideoloji içinde sürdürülen mücadeledir. Ataerkil ideoloji, cinsel farklılıkların anlamı, kadının toplumdaki yeri, kadınsılığın gizemi ve benzer konular hakkındaki 'gerçekler'den oluşan önkabullerin arkasına gizlenir. Feminist hareket için burjuva ya da ataerkil ideolojinin çelişkilerini yakalayıp kavramak çok önemlidir; ebedi ve ezeli değildir.[190] Kısaca feminist film kuramı ve eleştirisi, var olan alanları (göstergebilim, psikanaliz, yeni – Marksist ve yeni – Freudcu yaklaşımları) kendine uygun bir biçimde dönüştürür.

Sanatta kadından söz edilince bu olgunun iki boyutu olduğu belirtilmişti: Kadın sanatçının erkek sanatçıdan farklı olarak çektiği güçlükler ve (varsa) yapıtlarındaki farklılıklar. Bir de yaratıcısı ister kadın isterse erkek olsun, sanatta kadının temsili ve kadın imgeleri. Feminist eleştiri ve feminist kuram, filmlere bu noktaları dikkate alarak farklı gözlerle bakmamız için bize yol gösterir.

Anneke Smelik'e göre kadın filmleri festivallerinde kadınlar, unutulmuş olan kadın filmlerini, kadın yönetmenleri, senaristleri ve oyuncuları yeniden keşfetmişler ve 1970'lerin başlarında bu durum, film tarihine yeniden bakılmasına yol açmıştır. Tarihsel ve toplumbilimsel bir yaklaşım sinemada eşitliği ve özgürlüğü arar. İlk feminist film eleştirmenlerinin eleştirisi klasik ya da egemen sinemaya, yani 'düş fabrikası' olan Hollywood'a dönüktür. 'Hollywood filmleri' perdede 'gerçek' kadını değil, kalıp yargı kadın imgelerini gösterir. Oysa feminist film pratiği 'gerçek' ve sıradan kadınların, gerçek yaşamlarını ve günlük sorunlarını işler. Göstergebilim ve psikanaliz, feminist film kuramının hızla gelişmesine yeni bir güç kazandırmaktadır. Marksist feministler satılması gereken bir ürün olarak filmin ideolojik ve ticari yönden öne-

mine ve film üretimine dikkatleri çeker. Göstergebilimsel bir bakış açısından eleştirmenler, kameranın işleyişi ve kurgu gibi film gereçlerinin önemli rolüne ağırlık vermeye başlarlar. Psikanalitik bir bakış açısı ise, film kuramcılarını öznellik, arzu ve görsel haz gibi yeni kavramlarla tanıştırır. Bu yeni kuramsal yaklaşımlarla feminist film kuramı tasarısı temelden değişir. Smelik, göstergebilimsel çözümlemeyi Johnston'a (1973) dayanarak tartışır. Johnston, klasik sinemada 'kadın'a yüklenen anlamla ilgilenir ve sinemada kadın karakteri bir 'gösteren' olarak geleneksel biçimde kodlandığını belirtir. Gösteren konumundaki 'kadın', yalnızca erkeğin ideolojik anlamını-önemini temsil eder. Sinemada kadın erkeklerle ilişki içinde kalarak bir şeyi gösterir; yani kendi başına bir hiç(lik)i. Johnston'a göre kadınlar 'erkek olmayan olarak' olumsuz bir biçimde gösterilir, 'kadın olarak kadın' film metninde yoktur. 'Kadın'ın bu ideolojik temsili, klasik sinemanın gerçekçi gelenekleri sayesinde gizlenir. Johnston için bu anlamlandırma süreci, sinemada kadının baskı altına alınmasının ve dışlanmasının bir maskesidir. Ancak sinemada kadın imgesinin göstergebilimsel çözümlemesi hâlâ kadının niçin nesneleştirildiğini kavramamıza yetmediği gibi, sinemanın 'büyüsünü' de açıklamaz. Bunu anlamak için feminist film eleştirmenleri psikanalize yönelirler. (En çok aktarılan ve en etkili makale olan Mulvey'in 1975 tarihli klasik yazısına, *Piyano* adlı film tartışılırken dönülecektir).[191] Filmde üç tür 'bakış' söz konusudur: Kadın karakteri kontrol eden izleyicinin, kameranın ve film içindeki erkek karakterin 'bakışı'. Deneysel kadın sinemasındaki sanatçılar, geleneksel anlatı yapılarını ve bakıştan kaynaklanan görsel hazzı kırarken yıkıcı bir pratik yaratırlar. Feminist yönetmenler gerçekten yapıbozumcu iken, feminist kuramcılar cinsel ayrım sorunlarına dikkat çekmek için klasik sinemaya odaklanmayı içtenlikle sürdürmektedirler. 1980'lerde feministler pek çok psikanalitik ve göstergebilimsel sinema yapıtları yayımlarlar. Örneğin argümanlarını Freudyen bir yeniden okuma üzerine dayandıran Teresa de Lauretis'in (1984) kuramına göre, geleneksel film anlatısı dişil özneye zavallı bir yaşam ve aynı derecede acıklı bir arzu verir.

Gerçekte bir özne bile değildir o. Ama kadınların çektiği çoğu filmde, dişil karakterin özne değilken özne olmaya doğru geliştiğini de görürüz.[192] Hem *Piyano*'da hem de *Antonia*'da özne-kadın karakterler öne çıkar.

Claire Johnston, Pam Cook, Laura Mulvey ve diğerleri tarafından feminizm bağlamında yeni-Marksist yapısalcı kurama bağlı bir grup, klasik Hollywood metninden ve film üretiminin egemen 'gerçekçi' tarzından bir kopuşu dile getirdiler. Pam Cook ve Claire Johnston'ın anlatışında sinemasal imge, bir seyirlik olarak kadın bedenini erotik eril bakışa sunar, aynı zamanda kendisini "eril olmayan" olarak gösterir öyle ki, kadının imgesi *fallusla*[193] yer değiştirebilir. Bu yüzden temsil eylemi, sırf bu nedenle kadınların nesneleştirilmesini ve dişil cinselliğin baskı altına alınması durumunu içerir. Ataerkil ideolojinin muhtaç olduğu "eril olmayan" ya da "fallusun yerine geçenin" yananlamı, kurmaca ya da anlatısal kodlardan çok, ikonik bir sistem içine yüklenir ve bu yüzden kadınlar konuşmayan ya da eylem durumunda olmaktan çok "bakılan" imgeler olarak karşımıza çıkarlar.[194]

Gledhill'e göre[195] feminist film eleştirisinin en önemli amacı 'kadınların sinemada kadınlar olarak' temsil edilmedikleri, seslerinin çıkmadığı, dişil bakış açısından duyulmadığı gerçeğini araştırmaktır. Sharon Smith, *Women and Film*'in ilk sayısında şöyle yazar: "Bu roller (çocuk/kadın, fahişe, orospu, eş, anne, sekreter, meslek sahibi soğuk kadın, vamp vb.) hep yanlış ve tek boyutlu olarak betimlendiler." Claire Johnston'ın da *Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması* adlı yazısında belirttiği gibi, cinsiyetçi bir ideoloji ve erkek egemen bir sinema içinde kadının temsil ettiği şey kendisi değil, yerine geçtiği, yer değiştirdiği eril fallustur. İzleyici olarak kadına sinemada çok vurgu yapılmış olmasına karşın, kadın olarak kadının çoğunlukla görülmediğini söylemek daha doğru olur. Feminist film kuramı, hem hegemonik hem de radikal talepleri kucaklayan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılda egemen olan gerçekçilikle kaçınılmaz olarak karşılaşmalı ve onunla savaşmalıdır. Gledhill'in aktardığı gibi, Elizabeth Cowie 1977'de *Screen Educa-*

tion'da şunları yazdı: "Bir görüntüdeki cinsiyetçiliği görüntüdeki renklerin ya da nesnelerin oluşturduğu düzanlamsal unsurlar gösterebilir ama cinsyetçilik içerikte somut olarak gösterilemez... Siyasal feminist bakış açısı yananlamsal okumanın ileri bir düzeyini üretir." Cowie'ye göre "ışıklandırma, kamera açıları, aktörler ile yakın çekim/uzun çekimin kullanılması arasındaki kesme, yani film sürecindeki tüm teknikler, perdede erkeklerin ve kadınların temsilini radikal olarak birbirinden koparıp farklılaştırır."

Laura Mulvey klasik yazısında ataerkil sinemanın geleneksel hazzını kırmak ister. Claire Johnston da kadın sinemasının geleneklerle ve biçimlerle bağlantısını radikal bir tarzda kesmek için hazırlık yapması gerektiğini söyler.[196] Belirli biçemci gelenekler anlatı sinemasıyla birlikte gelişir. Biçim dili, öykünün özgür akışına karışmamalı ya da onu gölgede bırakmamalı ve içeriğin sivrilmesine izin vermelidir. İşte feminist film eleştirisinin ilk adımı, bir imge olarak kadının sömürülmesi ve sinemasal anlatının cinsiyetçi içeriği üzerine yoğunlaşmak olmalıdır.[197]

Mulvey'in 1975'deki makalesi Görsel Haz ve Anlatı Sineması "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", feminist film kuramını geliştirmek için Lacancı psikanalizi kullanan ilk yazıdır. Feminist film kuramı içinde önemli bir yer tutan Lacancı görüşte, "Bilinçaltı ruhsal yaşamın temelidir"; dilsel olarak oluşturulmuştur ve bu kurulan bilinçaltı, bizim cinselliğimizdir.[198] Claude Lévi-Strauss gibi Lacan da insan gerçekliğini üç düzleme ayırır. İlki *doğa*, üçüncüsü *kültürdür*; ortadaki düzlem doğanın kültüre dönüştüğü *(sembolik) düzlemdir*. Sembolik düzen, hem dili hem de anlam üreten diğer sistemleri içerir, ama temelde dil tarafından yapılandırılır.[199] Lacan'ın özgün kuramına göre çocuk, önceleri kendini ayrı parçalar dizisiymiş gibi algılar, beden bütünlüğü algısı yoktur. Kendi gövdesini annesinin gövdesinden ayırt edemez. 6-18 aylıkken ayna yardımıyla bütünlük duygusu kazanır. Ayna ile gerçekleşen ilk özdeşleşme önemli bir sorun yaratır; çünkü özdeşleştiği kendisi değil, (aynadaki sureti) imgesidir ve bu özdeşleşme anne-çocuk özdeşleşmesini de içerir. Annenin egemen olduğu ayna evresinde baba

yok sayılır; bu evre imgesel düzende gerçekleşir ('ayna evresi' denen bu dönem, düzanlamıyla algılanmamalıdır). İlk özdeşleşmeden sonra devreye baba girer ve çocuğu anneden ayırır. Bu ayrım, çocuğun sonradan özdeşleşeceği 'Baba'nın Yasası'yla ilk karşılaşmasını da oluşturur. Dilin kazanıldığı bu *ödipal* evrede, anne yok olduğundan çocuk onu temsil etmek için anlamlı dilsel karşıtlıklara başvurur (gitti-geldi, var-yok gibi). Çocuk, gerçek babayla değil 'Baba Yasası' ya da Baba'nın Adı ile özdeşleşir. Dilin ve kültürün dünyasına giren çocuk artık simgesel düzendedir.[200] Bu durum şematik olarak şöyle de ifade edilebilir:

Ayna Evresi	Ödipal Evre
İlk özdeşleşme	İkinci özdeşleşme
Anne'nin önemi	Baba'nın önemi
İkili ilişki	Üçlü ilişki
İmge	Dil
İmgesel düzen	Simgesel düzen

Chodorow'un belirttiği gibi, bu kurama göre kişi, 'özne' olarak dünyadaki yerini ancak 'simgelerin' alanına, bir başka deyişle anneye duyulan arzuyu (*ensesti*) yasaklayan ve iğdiş edilme (*kastrasyon*) tehdidini sembolize eden dil ve kültürün alanına girince alabilir. Bu sembolik müdahaleyi *fallusu*yla simgeselleştirilmiş baba gerçekleştirir. Fallus, simgesele girişi temsil eder. Bu görüşe göre, öznellik cinselliktir ve cinsellik yalnızca *fallus*un yokluğu ya da varlığıyla, cinsel farklılıkla betimlenir. Dolayısıyla cinsel yapılanma ve öznellik, *fallus*a sahip olan erkek ve olamayan kadın için farklıdır.[201] Mulvey'e göre cinsel farklılığın Lacancı temsili, kadına, ataerkil iktidar ilişkilerini betimleyen bir kuram içinde tuzak kurar ve onu "erkek-olmayan" biçiminde tanımlayarak olumsuz bir durumda bırakır.[202]

Mulvey'in klasik metninden iki yıl önce Claire Johnston *Women's*

Cinema as Counter Cinema'da eril Narsisizm ve Freud'un simgesel yer değiştirme kuramını izleyerek fallik cinselliğin yerine geçen fetişleştirilmiş dişil imgeyi çözümlemişti. Son zamanlardaki tüm geleneksel dil ve resimsel temsile ilişkin psikanalitik kuramın varsayımları, çocuk cinselliği psikolojisinin kökenindeki nedenlerden dolayı eril eğilimlidir. Egemen sinemayı bütünüyle dikizlemeci (*voyeuristic*) olarak anlamak ve kadının tüm cinsel temsilini fallik yer değiştirme içinde belirlemek için siyasal çözümleme şarttır. Günlük bakışımız bile, dergi sayfalarında kadınların betimlenmesiyle yeniden üretilen ataerkil iktidar ilişkileriyle düzenleniyorsa o zaman hepimiz ideolojik açıdan birer tutsağız. Dahası, hepimiz eğer ideolojik olarak 'kuşatıldıysak', eğer burjuva toplumunda üretilen tüm dil ve tüm imgeler, ataerkil ideoloji içinde demleniyorsa o zaman dişilliği 'sessizlik' olarak kuramsallaştıran Freudcu çözümlemeyi ödünç alan feministler için bir avantaj söz konusudur. Kendimize sürekli, erkek egemen bir kültürde kadınların kendilerini anlatabilmelerinin imkânsız olduğunu hatırlatıyoruz. Kadının dışlanmasına dayalı bir kuram, kadın bedeninin fotojenik kullanımının siyasal yanlarını deşifre edip yorumlayan ya da alternatif temsiller yaratan feminist yönetmenlere karşı durur. Bu temelde bazı feministler eleştiride tümüyle Freud'un kullanılmasına karşı çıkarlar. Psikanalizi kullanan İngiliz feministleri, Freudcu kuramı toplumsal cinsiyet yapısının konumunu aydınlatan ya da ideolojik bir betimleme çeşidi olarak alıp yeniden okuyan Juliet Mitchell'i izler. Marksistlere göre psikanalizin kullanılması iki açıdan sorun yaratır, çünkü özerk bir alana cinselliğe ayrıcalık tanır ve toplumsal sınıftan ya da tarihten koparılmamış özneyi hayrete düşürür. Bu arada Ann Kaplan'ın sinemasal gözetlemecilik (*scopophilia*) tanımlaması da Mulvey'inkine dayanır. Sinemada haz, doğal olarak gözetleme yoluyla yaratılır. Mulvey ve Johnston tarafından önerilen feminist karşı sinema, devrimci bir sinema adına Godard'ın amaçlarının sürdürücüsüdür. Kla-sik sürekli kurguyu yıkan yeni kurgu anlayışı, öznel bakış açısı yapısı ve anlatı birliğinin boşunalığı, reddedişe dayalı olan yeni bir estetiğe öncü olur. Kla-

sik anlatının kesintiye uğraması, *mainstream* eğlencesinin kodlarının yıkılması anlamına gelir. 'Karşı sinema', Brecht'in eleştirel uzaklığa dayalı epik anlatım düşüncesini ödünç alır.[204]

Annette Kuhn, feminist 'karşı sinema' adına birbiriyle ilişkili iki noktayı tartışır. İlki tüm yanılsama biçimlerinin ideolojik olarak işe karıştırıldığını ileri sürerken, ikincisi, egemen sinema, özellikle de klasik Hollywood anlatısı tarafından kurulan aynamsı ilişkilerde[205] üretilen haz biçimlerine odaklanır. Film imgesi düzeyinde egemen sinemanın ideolojik söylemi kapitalist olduğu kadar cinsiyetçi de görünür.[206]

Feminist politikalar bir yandan her şeyde olduğu gibi sanatta da demokratik, seçkinci olmayan pratikleri gerektirirken, öte yandan aşırı radikal olan feminist film kuramı, "fallus merkezli" olan geleneksel söylemi reddeder ve bütünüyle yeni bir sinemasal dilin yapılanmasını ister. Lesley Stern tarafından bu ikileme önerilen bir çözüm, yeni bir dille birlikte yeni bir izleyici oluşturmaktır. Bu da eleştiriler, eleştirel makaleler, film kuramı üzerine yapılan tartışmalar gibi, diğer sinemasal etkinlik ve malzeme yoluyla yapılabilir; ancak böyle bir hareket yüksek derecede motive olmuş, belki akademik ve bilinçli bir izleyiciyi gerektirir.[207]

Feminizm, kadınların yaratıcı ve sanatsal alanlarda olumsuz ilişkiler içinde sunulduğuna dikkat çekmektedir. Feminist film eleştirisi imgeleri, erkeksi ve kadınsı arasındaki sahte dengenin arkasına gizlenmiş iktidar ilişkilerini ortaya çıkaran, popüler kültürde ve mitolojideki cinsel farklılığın küstahlığını açığa vuran ve ötekilik örüntülerine dikkat çeken politik bir konu olarak ele alır (kamusal/özel alan, göçebe/yerleşik, güneş/ay, zihin/beden, yasal olan/cinsel olan, kültürü oluşturan/doğaya yakınlık gibi).[208]

Cinsiyetçilik eleştirisi de, feminist kültürel çalışmalar içinde gelişmektedir. Feminist eleştirmenler, erkekler tarafından yaratılan kadın imgelerinin evrensel temsiller biçiminde metinlerde ve toplumsal pratiklerde üretildiğini gösterirler. Gerçek ve yaşayan kadınların deneyim-

leri, kamusal alanda tartışılmadıkça gerçeklikte karşılığı bulunmayan, hayal ve düşlem ürünü kadın, erkekler tarafından üretilen sanatın öznesi olur. Feminist kültür eleştirmenleri, erkek sanatı içinde kadınların kullanılmasına hem karşı çıkar hem de bu sanatı çözümlerler.[209]

Rowbotham'a göre bizler, erkekler tarafından yaratılan kadınlar aracılığıyla öğreniriz kendimizi. Erkek, erkek film yönetmeni ya da erkek yazar değildir; o yalnızca bir yönetmen ya da yazardır.[210] Oysa kadınların filmlerinden söz edilirken özellikle 'kadın yönetmen' vurgusu yapılır. *Erkek yönetmenlerin yalnızca yönetmen oldukları tam bir aldatmacadır.*

Huyssen'e göre feminist eleştirinin eleştirel bakışı olmasaydı 'İtalyan feminizminin', 'Rus konstrüktüvizminin', 'Yeni Nesnelcilik'in (*Neue Sachlichkeit*) ya da sürrealizmin eril sınırlamalarını ve sabit fikirlerini algılamayacak, bunların farkında bile olamayacaktık. Dolayısıyla Marie Luise Fleisser'in ve Ingeborg Bachmann'ın yazıları, Frida Kahlo'nun resimleri hâlâ yalnızca çok az sayıda uzman tarafından tanınıyor olacaktı.[211] Kuşkusuz Jane Campion'ı ya da Marleen Gorris'i bize gösterip dikkatlerimizi onların üzerine çeken etmen de feminist kuram ve eleştiridir.

Sorlin'e göre sinemanın kadın kahramanları toplumsal görünümleriyle çoğu zaman örtüşmezler. Kadınların imgeleri açık değil, kısmen soluktur.[212] Kadın imgeleri 'soluk' olmadığı zaman da 'özel' alana sıkıştırılmış ve bastırılmış durumdadır. Ama kadın yönetmenler belirgin bir biçimde güçlü kadın imgelerini perdeye taşır. Bir kadın bakışı olmasaydı, kadın eleştirmenler ve kuramcılar olmasaydı kuşkusuz bu kadın yönetmenler sinema tarihine geçemezlerdi.

Kadın ve erkek yönetmenler arasındaki fark; kadınları ve erkekleri gösterme biçimlerindeki farklardır.

Molly Haskell'e göre, ister Avrupa ya da Amerikan filminde olsun, isterse toplumbilimsel bir ürün ya da sanatsal bir yaratma olarak görül-

sün 'Batı toplumu' yasaları ve film yapımı mantığı tarafından kadınlar genellikle eril değerlerin yansıtıcıları olarak ortaya çıkarlar. Bir *auteur*'ün ya da sistemin ürünü olarak kadınlar, erkek düşleminin aracı, ortak eril bilinçdışının '*anima*'sı ve eril korkunun sorumlusudurlar.[213]

Ticari sinemanın 'kadın imgesini' 'sanat sineması'ndan daha çok manipüle ettiği görüşüne, her şeyden önce sinema karşı çıkar. *Kalıp yargıların daha kapalı ve ince sunulmaları, Avrupa 'sanat sineması'nda ticari, popüler sinemadakinden daha az cinsiyetçi ideoloji bulunduğu anlamına gelmez.*[214]

Çözümlediğim ilk film, perdeye 'olumsuz' kadın imgeleri taşıyan bir yönetmen olarak asla anılmayan Antonioni'ye aittir. Sonuçta Antonioni gibi 'en olmayacak yönetmen'in *Günbatımı* gibi 'en olmayacak film'inde bile ortak bilinçdışının *anima*sı perdeye yansır, kadın kahraman, çözümlemede görüleceği gibi 'başka türlü' bir özel alana yerleştirilir.

III. Günbatımı'nda (L'eclisse, 1962) Vittoria

1- Michelangelo Antonioni

1912 doğumlu İtalyan Michelangelo Antonioni, çağdaş sinema tarihinde kendine özgü, kişisel bir yer edinmiş ve 'sanat' filmleri tarihinde önemli bir kilometre taşı olmuş, kırk yılı aşkın bir süredir film yapan, özellikle kadın ve çevre sorunlarına duyarlı, ele aldığı konuları felsefi bir derinlikle işleyen önemli entelektüel yönetmenlerden biridir.

Filmlerinde kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiyi, daha doğru bir ifadeyle, insanlar arasındaki iletişimsizliği, yabancılaşmayı, kimlik sorununu ve yaşamı sorgulamayı kendine özgü bir biçimle işler. Bir 'kadın yönetmeni' olarak da tanınan Antonioni, kadın kahramanlarını çoğunlukla çevrede amaçsız bir biçimde dolaştırır. Kadın karakterler, yaşamlarını yeniden anlamlandırabilmek için aslında bir "iç yolculuğa" çıkarlar.

Sayısız filmleri arasında ilk akla gelenler *Serüven* (L'Avventura, 1960), *Gece* (La Notte, 1961), *Günbatımı* (L'Eclisse, 1962), *Kızıl Çöl* (Il Deserto Rosso, 1964), *Cinayeti Gördüm* (Blow-up, 1966), *Zabreskie Noktası* (Zabreskie Point, 1970), *Yolcu* (Profession: Reporter/The Passenger, 1975) ve Wim Wenders'le birlikte 1995'de çektiği *Bulutların Ötesinde*'dir (Al di là delle Nuvole).

Siska'ya göre Antonioni'nin ilk dört filminde (*L'Avventura, La Notte, L'Eclisse, Il Deserto Rosso*) kadınlara eşlik eden erkekler, kadınların uymak zorunda oldukları modern dünyayı temsil ederler.[215] *Serüven* (1960), *Günbatımı* (1962) ve *Kızıl Çöl*'de (1964), üretimci etkinlikten ayrılan anomiyi, tüketim anomisini betimlemek için kadın kahramanlar kullanılmıştır.[216] Antonioni'nin *Kızıl Çöl* adlı filminde kadının içindeki karmaşık, ıstırap dolu dünyası iki saatlik film boyunca yeterli biçimde işlenmiştir. Kadın acı, ıstırap çeker; ancak bunun nedeni erkek değildir. Kafasındaki onu rahatsız eden, onun sinir sistemini bozarak ona acı veren ve eskiden beri süregelen kimliksizlik sorunu en önemli nedendir.[217]

Antonioni'den seçilen film, 1962 yılında Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü alan *L'Eclisse*'dir. Vermilye, Antonioni üçlemesine (*Serüven, Gece, Günbatımı*) en yakın giriş olan *Günbatımı*'nı, "var oluşsal kederin ve can sıkıntısının işaretinin bir gezintisi" biçiminde "duygu ve iletişim yokluğu üzerine", "kolay olmayan, mutlu da bitmeyen" bir film olarak niteler.[218] *Günbatımı*, olayların en aza indirgendiği ve soyutlandığı, incelikli ve zengin çağrışımlara yol açan bir filmdir.

Filmin senaryosunu Antonioni ile birlikte Antonioni senaristlerinden Tonino Guerra yazmıştır. Filmin kadın oyuncusu, Antonioni'nin birçok filminde oynayan İtalyan Monica Vitti'dir. Molly Haskell'e göre Antonioni gibi çoğu yönetmen için görsel bir varlık olan kadın, aynı zamanda görsel bir araç olan film estetiğinin ilk ilkesi, idolü, ikonu ve sanat nesnesidir. Antonioni, Monica Vitti'nin sarışın güzelliğinden çıkardığı "tedirginlik" duygusunu etkili bir biçimde "kullanmıştır."[219] Erkek oyuncu Fransız Alain Delon'dur, film siyah beyaz çekilmiştir.[220]

Ancak film çözümlemesine geçmeden önce 'özel alan/kamusal alan' sorununun arkasında bulunan doğa/kültür ikili karşıtlığı incelenecek ve yorumlar bu temel üzerinden geliştirilecektir.

2- İkili Karşıtlıklar

A) Doğa ve Kültür

Herkese eşit bir biçimde açık olan kamusal alan ile bireysel aşka, sevgiye dayalı özel-mahrem alan arasındaki ayrım ve kamusal, genel çıkarlar ile özel, tikel ilgiler arasındaki karşıtlık modern Batı toplumlarının yalnızca kurumsal yapısını oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda onlarda egemen olan mantık ve rasyonalizm anlayışını da biçimlendirir.[221] Aynı rasyonellik, modern çağın onu pekiştirmesiyle karşımıza her yerde somut, kanlı canlı, hiyerarşik bir düzeni çıkarır.

Yakından bakıldığında tüm Batı felsefesinin temelde ruh/beden ve tümel/tikel karşıtlığına indirgendiğini görürüz.

Zihin/beden karşıtlığı, diğer egemen karşıtlıkların arasında (siyah/beyaz, sömürge olan/fetheden, köylü/soylu, burjuva/proleterya) gibi en tipik olanıdır ve her durumda baskı altında olan, ezilen doğayla (bedenle ilintiliyken), egemen olan, kültüre (zihne) bağlıdır.[222] Williamson'a göre kendisi doğal olan cinsel farklılık, ideolojinin içinde 'doğa' ve 'kültür' farklılığı dahil başka önemli farklılıkları 'taşımak' üzere kullanılır.[223]

Hélène Cixous ve Catherine Clément haklı olarak sorarlar:

Kadın hangi tarafta?

Etkin/Edilgen

Güneş/Ay

Kültür/Doğa

Gündüz/Gece.[224]

Kamusal yaşamın erkeksi ve ev yaşamının dişil dünyasında biri değerli, diğeri değersiz olan iki dünya deneyimi, çiftler dizisinin özünde yatar: Soyut/somut, akıl/beden, kültür/doğa, ideal/gerçek, durağan/değişen. Bu ikilikler toplumsal cinsiyetle yüklenir, böylece her kavramsal

çiftin ilk terimi eril bir karaktere bürünür. Doğa ve kültür arasındaki ikilik sonucunda, toplumsal etkileşim yerine zorunlu olan/öncelikli olan (örneğin ev işi) değerden düşer ve bu emek ikincil durumda kalır.[225] Böylece yaşamımızı sürdürebilmemiz için gerekli olan işler (yeniden üretim) değerini yitirsir. Bu işler, cinslerden sadece birisini ilgilendirdiği için doğal olarak o cinsin de değeri düşer.

Jane Flax'e göre doğayı (kendimizden) korumak için çağdaş Batı'da birçok insan, seks (biyolojik cinsiyet) /biyoloji/doğa/*gender*'ı (toplumsal cinsiyeti) birbirine eşitler ve bunları kültürel/toplumsal/insan (*human*) olanın karşısına yerleştirir. Bu eşitlemelerin toplumsal eklemlenmesi seks/biyoloji/doğa/kadın: Kültürel/toplumsal/erkek anlamına gelir.[226] Doğa, cinsiyetlendirildiğinde 'kadın'a dönüşür. Kültürel alanda var olan insan (*human*) ise 'erkek'tir (*man*).

Ne kadar çeşitli ve heterojen olurlarsa olsunlar, cinsel farklılıkların her yapılanışı, kadını erkeğe tabi bir kutup olarak kurmaktadır. Bu nedenle bir cinsiyet/sınıflama sisteminden (*sex*-biyolojik cinsiyet/*gender*-toplumsal cinsiyet sisteminden) söz etmek mümkündür.[227] İşte bu cinsiyet/sınıflama sisteminde toplumsal cinsiyet, hiyerarşik karşıtlıklarla yüklenerek kurulur.

Kadın ve erkek arasındaki farklılıklar bir dizi karşıtlık olarak düşünülebilir. Kadınlar "aşağı" düzlemde, "sol" konumda, "alçak" nitelikle, "doğa"ya ilişkin olanla ve "güçsüzlük" özelliğiyle ilişkilendirilirken, erkekler kadına göre "yukarı" düzlemde, "sağ" konumla, yüksek" nitelikle, "kültürel" olanla ve "güçlülük" özelliğiyle ilişkilendirilir. Bu ilişkiler ne biyolojinin içinde, ne de cinsiyetlerin toplumsal olarak doğasında yer alır, yalnızca hem belirleyen hem de onlar tarafından belirlenen toplumsal etkinlikler aracılığıyla güçlendirilerek kültürel olarak kurulur.[228]

Örnekleri çeşitlendirmek olasıdır. Carole Pateman'a göre popüler ve akademik anlayışta, erkek-kadın ikiliği. liberal ayrımlar ve zıtlıklar döngüselliğinin oluşumuna hizmet eder: Buna göre dişil (*female*) doğa

ile, kişisel-olan ile, duygusal olmasıyla, aşkla, özel alan ile, sezgisel alanla, ahlakla ve doğumla[229] kendine özgü ve bağımlı olmakla ilgilidir. Eril *(male)* ise kültür, siyaset, akıl, adalet, felsefe, iktidar, başarı ve özgürlük dünyasıyla ilgilidir; kamusal alandadır ve evrenseldir.[230] Görüldüğü gibi felsefe de erkeklerin payına düşmektedir, akıl da, iktidar da, kültür de.

Kültürün karşısında yalnızca doğa bulunmaz. Sabri Büyükdüvenci'nin belirttiği gibi, insanların 'öznel dünyaları' da kültürün karşısında yer alır. Bu noktada insanın kendi değerlendirmesi, seçimleri, coşkuları ve duygularıyla karşılaşırız. Bu yüzden 'içsel alanlar' (*inner realms*), çevresel ve davranışsal koşullardan uzak kalarak kişisel kimliklerin oluşmasına yardım eder.[231] Doğaya yakın oldukları ve kültürel alandan dışlandıkları için, kadınların da içsel alanları sayesinde kişisel kimliklerine erkeklerden daha çok yaklaştıkları düşünülebilir. Bir anlamda kadınlar kendileriyle baş başa kaldıkları için daha çok 'kendileri' olmaktadırlar. Bu açıdan bakılırsa, kadınların doğaya yakın durmaları olumlanır. Bununla birlikte eko-feministleri saymazsak, kadının doğaya yakın durmasını eleştiren ve onu kültür alanına çekmeye çalışan birçok feminist bulunmaktadır. Çünkü kadının kültür'e dahil edilmesi, aynı zamanda felsefeye, akla, özgürlüğe ve iktidara dahil edilmesi anlamına gelmektedir.

Antropolog Sherry Ortner, 1974'te yazdığı ünlü makalesinde ("Doğa kültür için ne ise, kadın da erkek için o mudur?") her kültürün örtük olarak doğa ve kültür (insan bilinci ve onun ürünleri) arasında bir ayrımı varsaydığını ve tanıdığını ileri sürer. Kadınların bütün kültürlerde, erkeklerin altındaki düzlemlerde yer aldıkları yolundaki kültürel değerlendirmelere işaret eden Ortner'a göre erkek, doğanın karşıtı olarak insanların yarattığı her şeyi içeren kültürle özdeşleşmekle kalmaz, özellikle insan düşüncesinin – geçmişte verilmiş anlamı ile – en güzel ve en yüksek boyutlarını (sanat, din, hukuk gibi) içeren kültürle de özdeşleşir. Kültür, hep doğayı içeren ve onu aşan bir şey olarak düşünülür. Kadınlar da doğanın bir parçası olarak düşünüldüğünde o zaman kültür,

kadının tabi kılınmasını "doğal" bulur ve onlar üzerindeki baskıdan söz etmez. Oysa kadının doğaya erkekten daha yakın bulunmasının nedenleri vardır. "Kadının fizyolojisi" (bedeni ve onun işlevleri), "toplumsal rolü" ve bunlardan kaynaklanan farklı "ruhsal yapısı"ndan dolayı kadın doğaya yakınmış gibi durur.[232] Pateman da aynı görüşü paylaşır. Kültür erkek dünyası ve yaratısı olarak anlaşılır ve tanımlanır; çünkü kadının biyolojisi ve bedeni doğaya erkekten daha yakındır. Çocuk büyütmeleri, ev içindeki görevleri, toplumsallaşmamış çocuklarla ve kaba malzemelerle ilgilenmeleri kadınları doğaya daha yakın bir yere koyar. Böyle olunca da kadınların ve ev içi alanın, kültürel alana ve erkek etkinliklerine göre daha aşağı düzeyde yer aldığı kabul edilirken, kadınlar erkeğe zorunlu olarak bağımlı görünürler.[233]

Büyük kentlerin coğrafyası, doğal olanı özel olan ile kültürü de kamusal ile özdeşleştirerek doğa ve kültür ilişkisi üzerinde düşünmemizi kolaylaştıracak bir olanak sunarlar. Doğa ve kültür arasındaki karşıtlık, özel/kamusal karşıtlığı yoluyla somut hale geldikçe, aile de giderek doğal bir olgu olarak algılanır. Bu algılamanın ışığında aile, sokak ya da tiyatro gibi bir kuruluş değil, 'doğanın kucağıdır'. Buradaki düşünceye göre, doğal ve özel olan bir ve aynı şeyse, her insanın kurduğu aile ilişkileri onun doğa ile kurduğu ilişki anlamına da gele-cektir.[234] Gerçekten de kitle kültürünün önemli göstergelerinden olan *kitsch* resim örneklerinden biri, aileyi, doğanın kollarındaki sıcak bir kuş yuvasına benzetmektedir.

Böylece genel uzlaşım sonucunda, doğadan söz edildiğinde özel alan, kültürden söz edildiğinde kamusal alan anlaşılır.

B) "Erkek" Felsefe Dünyasında Anti-Feminizm

Feminist literatür, erkeklerden yeterince destek alamadığı gibi, bir erkek alanı' haline gelen felsefe dünyasından da destek bulamamıştır.

Felsefe tarihi, bir bakıma kadınların baskı altına alınmalarının örnekleriyle doludur. Bir yanda kadın filozoflar görmezden gelinirken,

öte yanda kadınları küçümseyen pek çok erkek filozofun varlığı bilinmektedir.

Genevieve Lloyd'un Batı felsefesinde iki cinsi çözümlediği yapıtında[235] bu konuda çok sayıda örnek bulmak olasıdır. Buna göre kadınlık, felsefi düşüncenin doğuşundan beri simgesel olarak aklın dışında kaldığı varsayılan şeylerle eş tutulmuştur. Kurulan bu simgesel çağrışımlar, akıl idealleri ve ideası üzerinde yapılan daha sonraki düzenlemeler sırasında da olduğu gibi korunmuş; erkeklik, düşüncenin açık ve kesin, kadınlık ise muğlak ve belirsiz biçimleriyle ilişkilendirilip durulmuştur. İÖ. 6. yüzyılda Pisagor'un düzenlediği karşıtlar tablosunda kadınlık, açık bir biçimde sınırlanmışın (tam ve açık olarak belirlenmişin) karşıtını temsil eden, sınırlanmamış olanla (muğlak ve belirsiz olanla) bir tutulur.

İÖ. 6. yüzyılda ya da 20. yüzyılda da felsefe dünyasında kadına bakışın değişmediğini gösteren ne yazık ki hâlâ bir sürü örnek gösterilebilir. Ortega y Gasset, yüzyılın başlarında "özü gereği erkek berraktır, kadın belirsizdir" demiştir. Ona göre, erkeğin iç dünyasında her şeyin çizgileri sert ve kesindir, böylelikle erkekler kaskatı kenarlarla bezeli bir varlık olur çıkarlar. Kadınsa sonu gelmez bir alacakaranlıkta yaşar; istiyor mu istemiyor mu, yapacak mı yapmayacak mı, pişman mı değil mi, bir türlü bilemez kadın. İçinde ne öğleüstü vardır ne geceyarısı: O bir alacakaranlık varlığıdır.[236]

Bu şiirsel ifadeler bizlere ister istemez felsefe tarihinde ayrı ve özel bir yeri olan Friedrich Nietzsche'yi anımsatır. Azgın kadının düşüne girmektense katilin eline düşmeyi yeğleyen; kadınları dostluğa yeterli olmadıkları için kedilere, kuşlara ya da olsa olsa ineklere benzeten; kadında her şeyin bir bilmece olduğunu söyleyen; en tatlı kadını dahi acı bulan ve erkekleri ısrarla kadınlara karşı uyaran filozofumuzu, bu yüzden yaşlı kadın uyarır: "Kadınlara mı gidiyorsun. Kırbacını unutma!" Kadının en büyük sanatının yalan olduğunu yazan Nietzsche şöyle der:[237]

> Kadında saygı ve yeterince korku uyandıran şey, onun *doğasıdır*; erkekten daha 'doğal' olan, sahiciliği, yırtıcılığı, aldatıcı oynaklığı, eldiven içindeki kaplan pençeleri, bencilliğindeki çocuksuluk, eğitilemezliği ve içindeki vahşiliği; kavranamazlığı, genişliği ve kaypaklığı arzularının ve erdemlerinin...

Kadının yazgısının "erkeğin varlığını hesaba katarak var olmak" olduğunu söyleyen, ne var ki bunun (nasıl oluyorsa) hiçbir biçimde onun özgürlüğünü aşındırmadığını da özenle ekleyen, kadından "zayıf cins" olarak söz eden ve bu zayıflığı yüzünden "bizi mutlu eder, kendi de mutlu olur," diyen ise Nietzsche değil Gasset'dir. Bu anlamda Gasset'nin, Nietzsche'nin yolunu son derece başarılı bir biçimde izlediğini söylemek abartı olmaz. Dahası, kadın zihninin yaşamın her evresinde yalnızca bir tek şeye yönelebildiğini, erkek zihninin ise çok merkezli olduğunu; kadın imgeleminin erkeğe oranla güçsüz olduğunu ve dehanın neredeyse kadınları dehşete düşürdüğünü söyleyen Gasset'in[238] Antik Yunanlı Philo'dan da yararlandığı belli olmaktadır. Erkek kadından nasıl daha üstünse, zihin de duyudan üstündür ve üstün tür olan erkeğe özgüdür. Zihin ve akılla ilişkili olan rasyonel, erkek soyundandır; duyunun çalışma alanı olan irrasyonel ise kadın soyundandır.[239]

Bu çerçevede felsefe tarihinde mimli olan filozoflardan biri de Schopenhauer'dır. *Kadınlar Hakkında* adlı denemesinde, kadının akıl yürütme gücünden yoksun oluşunu doğuştan gelen bir olgunlaşmamışlık olarak niteleyen Schopenhauer, kadınların oldukça sınırlı türden bir akıl yürütme becerisi kazanabileceklerini ve "ömürleri boyunca büyük bir çocuk olarak" kalacaklarını düşünmektedir.[240]

Belki bu yüzden Fraser ve Nicholson'ın[241] belirttikleri gibi, feministlerin tıpkı postmodernistler gibi *geleneksel felsefi dayanaklara güvenmeyen* yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştirme yollarını araştırmaları hiç de boşuna değildir.

3- Günbatımı: Doğa Kadına Yakışır[242]

Film, Vittoria'nın sevgilisinden (Riccardo) ayrılmasını, ardından borsa binasında annesini ararken bir borsacıyla (Piero) tanışmasını ve onunla iletişim kurma çabalarını anlatır.[243]

Açılış sahnesinin mekânı, ayrılığın yaşanacağı bir ev içi alandır. Özel alanda mutsuzluk ve tedirginlik yaşanır. Film, masanın üzerindeki yanan bir lambayla açılır. Lamba, filmde önemli bir imgedir; *Günbatımı*, masa lambasını görüntüleyerek açılır ve bir sokak lambasına odaklanarak biter. Adamın kolu, lambanın hemen yanındaki kitapların üzerindedir ve kamera adama yöneldiğinde, onun huzursuz bir biçimde karşısındakini izlediğini görürüz. Filmdeki ilk bakış erkeğe aittir. Adamın solunda lamba, kitaplar, sağında ise yine bir masa lambası (açık) ve bir vantilatör bulunmaktadır. Boğucu bir ortamla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Vantilatör sık sık karşımıza çıkacak ve kısır-döngüyü somutlaştıracak nesnelerden biridir. Siyah, kolsuz bir elbise giymiş sarışın kadını (Vittoria) perdeleri kapalı bir pencerenin önünde görürüz. Henüz doğa ile arasında bir perde bulunmaktadır. Pencerenin önünde canı sıkılan kadın, masanın üzerindeki nesnelerle (vazo, küllük, boş çerçeve...) oynar. Bir heykeli boş çerçevenin ortasına yerleştirerek resim/fotoğrafla, yani temsille ilgili ilk ilişkisini kurar. Ardından duvarda asılı duran şehir fotoğrafına bakar. Vittoria, odada dolaşırken kamera sadece kadının bacaklarını arkadan çeker. Ayaklardan biri yerdeyken diğeri hafifçe yukarı kalkmıştır. Bu sahnede 'Hollywood sisteminin' öpüşme kodu ters çevrilir. Kamera bacaklardan yukarı kaydığında bunun bir öpüşme sahnesi olmadığı anlaşılır. Tam tersine bu bir ayrılık sahnesidir. Vittoria pencereye yürür ve doğayla ilk kez ilişkilendirilir, perdeyi hafifçe aralayıp ağaçlara bakar.

Antonioni'nin filmlerinde pencerelerin çerçevesi, kapıların kenarı, direkler, dikey nesneler, uçurumlar ve ufuk çizgileri mekâna, nesneleri ve gövdeleri yerleştirmek için kullanılır. *Günbatımı*'nda bu durum o kadar belirgindir ki, filmin başında Vittoria boş bir çerçevenin içini dü-

zenlerken sanki büyülenir ve kendisine dışarıdan bakma olanağı bulur.[244]

Ian Wiblin'e göre Antonioni'nin birçok filminde balkonlardan ya da pencerelerden ya da aşağıdan yukarıya, evlere bakan ve tek başına çerçevelenen karakterlerin anlamlı çekimleri vardır. Yukarıdan bakıldığında caddedeki insanlar çoğunlukla küçük, yalıtılmış ve soyutlanmış gibi görünür. Monica Vitti, Antonioni tarafından *Serüven* filminde de Claudia karakteri olarak böyle çizilmiştir.[245] Yönetmenin Monica Vitti'yi birçok filminde aynı biçimde kullanması yüzünden (duvara dayandığı, pencereden baktığı, başını yukarı kaldırıp evleri seyrettiği... sahneler), bu tür görüntüler, oyuncunun bu hareketlerini neredeyse fetişleştirmiştir. Vitti'nin sarışınlığına, Haskell'e gönderme yaparak dikkat çekmiştim. Sinemada geleneksel 'sarışınlığa' ilişkin kodlar, Vittoria üzerine aktarılmış ve Vitti bir kez daha fetişleştirilmiştir. Freud'un fetişizm üzerine 1927'de yazdığı makalede, fetişin eğretilemesel olarak *annenin* kayıp penisinin yerine geçtiği bilgisi yer alır: "Fetiş, kadının penisinin temsilcisidir." Normal cinsel nesne yerine geçen nesne, cinsellikle ilişkilidir, ama cinsellik işlevini tam olarak yerine getiremez.[246] Vittoria'nın gövdesinden ayrı çekilen bacakları, yerdeki parkede yansımasını bulur. Daha ilk sahnelerde Vittoria'nın bacağının, topuklu ayakkabılarının gösterilmesi, kadın bedeninin nasıl parçalandığını, belli organlarının nasıl fetişleştirildiğini gösteren iyi bir örnektir de.

Çünkü Claire Johnston'ın da belirttiği gibi:

> Kamera (aslında) egemen ideolojinin 'doğal' dünyasını yakalar... Kadınların baskı altına alınma 'gerçeği', kameranın 'masum' görünmesi yüzünden filmde 'yakalanamayabilir'; bu (gerçek) (aslında) yapılandırılmakta/uydurulmaktadır.[247]

Kamera, bir başka deyişle, ataerkil ideolojiden yana durduğu için Johnston'ın vurguladığı gibi, gerçekten de masum değildir. Daha başlarda kadın bedeninin parçalanmasına yol açan şey, erkeğin (Riccardo'nun) bakış açısıdır.

Kadın, adama yönelir. Riccardo çalışma masasının yanında, "Bir karar verelim," der. Vittoria kararını zaten vermiştir, "Gidiyorum Riccardo." Ne yapacağını bilemeyen Vittoria kahve fincanlarını mutfağa götürür, sadece vantilatör sesi duyulur. Kadın gittikçe uzaklaşır, arka arka gider, aynada kendine bakar, ürker ve geri döner.

Dayanamaz, perdeleri açar, erkeklik organını anımsatan bir kule görürüz. Riccardo yeniden onunla birlikte olmak ister, onun her istediğini yapacağını, onu mutlu etmek istediğini söyler; kadın reddeder. Adam banyoya girer. Vittoria diğer perdeleri açar ve boydan boya bir doğa manzarası görülür; lambaları tek tek kapatarak evin içini karartır, böylece yalnızca günışığı, doğa ve kendisi görüntüde öne çıkar. Günışığı/lamba karşıtlığı bağlamında düşünecek olursak, Vittoria doğadan yana olan tavrını günışığını yeğleyerek gösterir. Daha sonraki sahneler de bu sahnelerle uyumludur. Örneğin filmdeki ilk çekimlerde bile, masa lambasıyla aynı çerçevede görüntülenen kişi erkektir (Riccardo).

Vittoria, gündelik yaşama ilişkin hiçbir iş yapmaz, yalnızca nesnelere dokunur. Traş olan adamın yanına, banyoya girer ve çeviri işini yapamayacağını söyler, (çevirmen olduğunu anlarız). Aralarında şöyle bir diyalog geçer:[248]

V: "Gidiyorum"

R: "Bekle"

V: "Neyi bekleyim?"

R: "Biraz daha bekle"

.....

R: "Beni seviyor musun? Yoksa artık evlenmek istemiyor musun?"

V: "Bilmiyorum"

R: "Beni sevmekten ne zaman vazgeçtin?"

V: "Bilmiyorum."

Adam nedenini sorar, kadın mutlu olmadığını söyler, hayatında başka biri de yoktur. Kendisini arayıp arayamayacağı sorusuna kadın ke-

sin ve net bir yanıt verir: "Hayır." Tek kesin yanıt budur ve Vittoria ayrılma konusunda kararlıdır. Bu başlangıç sahneleri dışında kadının kendinden emin olduğu, kararlı olduğu başka bir durumla ne yazık ki karşılaşmayız. Vittoria en önemli sorulara üç kez "Bilmiyorum," yanıtını vermiştir.

Simone de Beauvoir'a göre, hepimiz bölünmüş durumdayız ve belirsiziz; ama kadınlar bu özellikleri daha çok taşıyorlar. Kadın temelde belirsizliğiyle tanımlanır; *Özne* yerine *Nesne* ve *Biri* yerine *Öteki* olarak toplumsallaşmasının sonucunda, özgürlük ile yabancılaşma, aşkınlık ile her yerde bulunma, özne-varlık ile nesne-varlık arasında acı çekerek parçalanır. İnsanın genel varlıkbilimsel (ontolojik) belirsizliğinin, kadınlar üzerindeki toplumsal baskılar aracılığıyla yinelenmesindeki ve güçlendirilmesindeki temel çelişki ya da yarılma, ataerkil baskı ve tahakküm altındaki kadına özgüdür.[249]

"Karakterlerim belirsizdir. Onlar için ne derseniz aldırmıyorum. Kendim belirsizim. Kim değil ki,"[250] diyerek karakterlerini savunan (bir anlamda yaptığı işi rasyonalize eden) Antonioni, bütün film boyunca belirsizliği, bilinemezliği, kararsızlığı, bulanıklığı kadına yükleyerek felsefe tarihi boyunca sahneye çıkan filozofların görüşüne destek vermektedir neredeyse. Bir önceki aynı bölüm için de sözünü ettiğimiz gibi, "özü gereği erkek berraktır, kadın belirsizdir," diyen Ortega y Gasset'in düşünceleri, Michelangelo Antonioni'nin *Günbatımı*'yla örtüşmektedir. Kadın karakter, bir 'alacakaranlık varlığı' olarak bu kez de sinema perdesinde karşımızdadır. Yüzyıllardır değişmeyen bir *anima*, Antonioni tarafından yeniden kurulur.

Vittoria evin dışına çıkar, yürür; görüntüde bir kule varken müzik devreye girer. Kahramanımız ağaçların arasından, geniş alanlardan, sokaklardan geçerken küçücük kalır. Belli ki Vittoria tek başına yürürken huzurludur, ama Riccardo arabayla peşinden gelir, Vittoria arabaya binmek istemez. erkek arabadan iner, ona eşlik eder, elini tutmak ister, kadın istemez.

Antonioni (olumlu bir biçimde) bu filmde çocukları erkek kahramanlarla ilişkilendirir. Riccardo yanından geçen küçük çocuğun başını okşar. Riccardo, "Kahvaltı etmek ister misin?" diye sorar. Vittoria iki kez vurgular: "Aç değilim Riccardo, aç değilim." Burada bir yer değiştirme söz konusudur. Riccardo'nun yemek yeme isteği ve sorusu, erotik-cinsel taleplerinin yerine geçer. Claude Lévi-Strauss, dünyanın her yerinde, insan düşüncesinin çiftleşme edimi ile yeme edimi arasında tasarlar göründüğü derin benzerliğe birçok örnek verir. Bu benzerlik öyle bir noktaya götürmüştür ki, çoğu dilde iki edim aynı sözcükle belirtilir. Örneğin Yoruba dilinde, 'yemek' ve 'evlenmek', genel anlamı 'kazanmak, elde etmek' olan tek bir eylem sözcüğüyle ifade edilir. 'Tüketmek' eylemini hem evlilik, hem de yemek için kullanan Fransızcayla simetrik bir kullanımdır bu. Yazar, günümüzde de (Fransızca'da) 'kızartmak', 'tavadan geçirmek' anlamına gelen deyimlerin argoda cinsel anlamlarda kullanıldığını belirtir.[251] Vittoria, Riccardo'nun cinsel ilişki kurma isteğini daha önce açıkça geri çevirmişti. Şimdi eğretilemeli anlamıyla iki kez reddeder.

Kadın apartmandan içeri girer, adam vedalaşmak zorunda kalır; arkasına bakmadan bahçe kapısını kapatır ve gider. Kapalı demir parmaklıklar bize bu ilişkinin geleceği olamayacağını gösterir.

Filmin ilginç nesnelerinden biri de tuğlalardır. Kadın dairesine giderken ve pencereden dışarı bakarken apartmanın duvarındaki tuğlalara odaklanırız.

Vittoria taksiden iner, kalabalığa karışır ve borsa binasının içine girer. Borsada erkekler çoğunluktadır. Koyu takım elbiseli, sigara içen, ellerinde kâğıt kalem olan bir erkek topluluğuyla karşılaşırız. Bir borsacı (*broker*) olan Piero'nun bir milyon liret kazandığını öğreniriz. Vittoria'nın annesi, bir kadınla birliktedir. Piero ile Vittoria'nın şans eseri buluşmaları, Adams Sitney'in de belirttiği gibi kapitalizmin simgesi olan şans salonunda, ama ölüm söz konusu olduğunda gerçekleşir.[252] Bir borsacı öldüğü için, hareketli kalabalık bir dakikalık saygı duruşu-

na davet edilir. Bir dakikalık film zamanı içinde kalabalığın gürültüsü kesilir, ama çalan telefonların ve vantilatörün sesi aracılığıyla ne kadar yapay bir ortam yaratıldığı vurgulanır. Filmin en güzel eğretilemesi bu sahnededir. Saygı duruşu sırasında Vittoria ve annesi büyük bir sütunun sol tarafında kalır, Piero ve diğer erkekler ise sağ taraftadır. İki dünya, erkeklerin ve kadınların dünyası keskin bir biçimde ayrılmıştır.[253]

Antonioni sık sık, görkemli bir klasik mimari örneği olarak Roma borsasının içine odaklanır. İçinde çoğunlukla erkeklerin bulunduğu iş merkezinde, sütunlar dikkat çeker. Vittoria ile Piero'yu ayıran dev sütun öne çıkar. Sütunlar erkeklerle ilişkilendirilir; aynı dikey durum kadınların dünyasında ağaçlara karşılık gelir. Ağaçların doğal oluşuna ve sürekli Vittoria ile ilişkilendirilmesine karşılık sütunlar yapaydır ve erkeklerin dayandığı bir nesnedir (Vittoria da sık sık alan değiştirmek istermişçesine sütunlara dayanır). Erkeklerle ilişkili olarak iç mekândaki sütunların yerini dış mekânda direkler (hatta ilk sahnelerdeki erkeklik organına benzeyen kule) alır. Birçok sahnede titreşen ağaçlara, çalılara karşılık titreşen direkler gösterilir. Böylece kule-sütun-direk özdeşliği kamusal mekânın 'gösterenleri' olurlar. Kadınların dünyası doğayı, yani özel alanı temsil ederken, erkeklerin dünyası kültürü, yani kamusal alanı temsil eder.

Kamusal yaşam, rasyonalleşmiş kapitalist üretim kurumlarından, piyasadaki değiş tokuştan ve bürokratik yönetimden oluşur. Weber'in de belirttiği gibi, başat piyasa etkinliği, kapitalist üretim ve bürokratik yönetim anlayışları; ailevi, cinsel yaşamın özellikleri olan duyguları, ilişkileri ve bağlılıkları dışlar. Bu durum, duygu, bağlılık ve cinsellik için uygun bir yer oluşturan ayrı bir toplumsal uzam olarak bir ev yaşamı anlayışı yaratır. Giderek duygular, sadakat ve cinsellik, insan hayatının akılcı olmayan – Weber'e göre akıldışı – yanları olarak kavranırlar; duygularla ilintili olan şeyler üretim, dağıtım ve toplumsal örgütlenmeye ilişkin daha geniş sorunlardan hem ayrılır hem de onlara dayanırlar.[254] Vittoria sol tarafta kaldığı halde, ilginçtir, yüzünün yarısı görünür, diğer yarısı sütunun arkasında kalmıştır. Bu durum uyum sağ-

lamak istediği (ya da anlamak istediği) halde kapitalist sisteme yabancılaşmış, sistemin uzağına düşmüş bir kadına gönderme yapar. İki dünyanın farklılığı, yalnız görüntüde değil, diyaloglarda da dile getirilir. Vittoria, Piero'ya ölen borsacıyı tanıyıp tanımadığını sorar. Piero'nun yanıtı ilginçtir, "Elbette. Ama burada bir dakika milyarlar demektir." Aslında kahramanımız yalnızca kültür alanını temsil eden Piero'dan ayrılmaz, aynı zamanda annesi de onun farklı dünyasını açıkça ilan eder ve kızına, "Neden beni dışarıda beklemiyorsun?" der. Vittoria'nın yeri borsa binası değildir. Kamusal yaşamı oluşturan her şey (kurumlar, ilişkiler) ona yabancı gelir. Dışarda beklerken dolar satan insanları ve bir pazar yerini gözlemleriz. Annesi gelir ve iki bin dolar kazandığını söyler, ama pazarda armut alırken pazarlık eder, kızı bu duruma şaşırır. Para ilişkilerinde son derece ince düşünen anne, Vittoria'nın, "Sana bir şey söyleyeceğim," sözüne kayıtsız kalır. Vittoria, sevgilisinden ayrıldığını annesine söyleyemez.

Vittoria filmde resimle üçüncü ilişkisini kurarak (ilkinde boş çerçevenin içini düzenlemiş, ikincisinde şehir fotoğrafına bakmıştı) kitaplığının arasına bir fidan resmi yerleştirir ve ona bakar. Her türlü doğa temsili, daha sonra da göreceğimiz gibi onun ilgisini çekmektedir. Işığı yakar ve duvara çivi çakar. Ancak komşusu Anita gelerek eşinin çekiç seslerinden rahatsız olduğunu, uyandığını ve gürültü yüzünden her zamanki gibi ona kızdığını söyler. Anita, eşinin sürekli uçak işleriyle uğraştığından ve üç gündür başka bir şey konuşmadığından yakınır. Erkek, erkeksi bir işle uğraşmaktadır ve bir kez daha mesleğinden dolayı kamusal yaşam içinde algılanır. Komşu kadın, uçaklara ve eşinin mesleğine (kamusal yaşama) ilgisizdir ve hatta bu durumdan (kamusal yaşamdan söz edilmesinden) rahatsız olmaktadır. Vittoria, bütün gece uyumadığını, kavga ettiklerini, yorgun olduğunu ve ne yapacağını şaşırdığını söyler; yine ne yapacağını bilememektedir. "Bir giysiye, bir iğneye, bir kitaba, bir adama sahip olduğun anlar vardır, hepsi de aynı şeydir," der. Sitney'in dediği gibi, Vittoria profesyonel bir çevirmen olduğu halde, dokunuşunu ve bakışını cezbeden şeyleri ifade edecek bir

nitelemeden yoksundur[255] ya da Arrowsmith'in vurguladığı gibi, Vittoria artık hiçbir şey duyumsamamaktadır.[256] Telefon çalar ve karşı komşu (Marta) onları çağırır. Yeni komşuları Marta, uzun yıllar tropik bir orman içinde Kenya'da yaşadıktan sonra ülkeye dönmüştür. Kadınlar içeri girdiklerinde Marta, "Kocam burada yokken uyuyamıyorum," der. Diğer komşu kadın ise en rahat kocası yokken uyuyabildiğini söyler. Evde Naorobi'deki bir gölün fotoğrafı ve Klimanjaro'nun karlı dağlarını gösteren fotoğraf Vittoria'nın hemen ilgisini çeker (resim-fotoğrafla kurulan dördüncü ilişki). Bu arada "Klimanjaro'nun karlı dağları, biliyorum," diyerek Hemingway'in kitabına gönderme yapar. Marta Kenya'yı anlatır, ona göre orası Afrika'nın en güzel yeridir; çünkü çok büyük ağaçları vardır. Birlikte ağaç resimlerine bakarlar. Bir ara Vittoria uzaklaşarak bir Afrika müziği koyar. Doğanın içinde, doğal dünyanın ve doğal yaşamın en açık temsillerinden biri olan yerlilerin fotoğraflarına bakar, büyülenmiştir. Kılık değiştirir (bir havluya sarılır, kolunda ve boynunda tasma, kulaklarında kocaman küpeler) ve yerel dansları taklit eder. Değer sıralamasında (beyaz erkek, beyaz kadın, siyah erkek, siyah kadın) son sırada bulunan siyah kadına öykünülmesi ilginçtir.

Vittoria, egzotik dansı sırasında malzeme olarak eline bir mızrak alır. Psikanalitik kuramda tüm uzantılı nesneler, uzun ve keskin silahlar, erkeklik organı yerine geçebilir, *mızrak* gibi.[257] Vittoria gerçek yaşamında aşkını bulamamıştır, ama dans ederken *fallus*u ele geçirmiş olmaktan mutludur. Ama ev sahibi tarafından engellenir. Tıpkı bir diğer simge olan *çekici* eline aldığında komşusu Anita tarafından engellendiği gibi. Ev sahibi müziği kapatır ve zencilerin taklit edilmesinden rahatsız olduğunu söyler. Oysa yatağın üzerinde yaptıkları ve özellikle Vittoria'nın da katıldığı konuşmada ırkçılığın belirtileri vardır. Ev sahibi, herkesin silahlandığını, orada yetmiş bin beyaz ve altı milyon zencinin olduğunu söyleyerek siyahların-yerlilerin eğitimsizlikleriyle alay eder ve onları maymunlara benzetir. Evde köpeğin kaçtığının anlaşılması herkesi hareketlendirir. Köpeğin değeriyle ve siyahlarla (maymu-

na benzetilerek) alay edilmesi bir karşıtlık yaratır. "Kocam döndüğünde onu evde bulamazsa çok kızar," der. Vittoria'nın her iki komşusu da *kızgın* kocalarından yakınır. Antonioni, kadının evlilik kurumu içindeki ezilmişliğini ve edilgenliğini, erkeğin bir korku nesnesi olarak kadınlar üzerinde kurduğu egemenliği gösterir. Buna karşın kadınlar bu durumun bilincinde değillerdir ve kamusal dünyayla da ciddi anlamda bir ilgileri yoktur. Vittoria kuşkusuz bu açıdan şanslıdır. Marta'yla yaptıkları konuşma sırasında burada her şeyin, hatta aşkın bile karışık olduğunu ileri sürer. Ama kesin olan bir şey varsa o da aşk konusunda Vittoria'nın kafasının karışık olduğu gerçeğidir. Marta'nın siyah kaniş köpeği sonunda bulunur (Marta bu sahnelerdeki konuşmalar boyunca evinin babasına ait olduğunu ve babasının Kenya'da da bir çiftliğinin bulunduğunu söyler: *Baba* her şeye sahiptir). Vittoria, gece sokakta dolaşırken ürkek ve tedirgindir. Filmde kamusal-erkek dünyasının bir göstereni olan titreşen direkler (sütunun ince hali), sanki Vittoria'yı tehdit eder. Anlamı genişletirsem, *kentin ve erkeklerin onu tehdit ettiğini söyleyebilirim.*

Eski sevgilisi Riccardo, Vittoria'nın kapısı (demir parmaklı bahçe kapısı) önündedir, ama apartman kapısı Riccardo'ya kapalıdır. Vittoria giyinir ve Franco adındaki arkadaşına telefon eder, ona Riccardo'dan ayrıldığını (karşı taraf buna sevinir), onun bu yüzden kötü durumda olduğunu ve onu yalnız bırakmaması gerektiğini söyler. Bu konuşmada Vittoria erkek arkadaşı tarafından rahatsız edilir. Franco "Senin yanında olmayı çok isterdim, görüşemez miyiz?" der. Vittoria telefonu kapatır. Filmde buraya kadar bu ayrılık olayından erkeğin olumsuz bir biçimde etkilendiğini, bu kararı paylaşmadığını, çok üzüldüğünü ve kendisine yeniden verilecek bir şans için çabaladığını görürüz. Kadın erkeğin üzüntüsünün farkındadır, ona arkadaşı (Franco) aracılığı ile yardım etmek ister. Ama kendisinin bu ayrılığa ilişkin ne bir pişmanlığı, üzüntüsü söz konusudur, ne de yeniden Riccardo'yla görüşmek ister.

Kanattan yapılan çekim bizi uzun süre uçaklarla karşı karşıya bıra-

kır. Uçaklarla ilgili sekans yaklaşık beş dakika sürer. Verona'ya yapılan yolculukta uçağı önde iki erkek kullanır, arkada ise Vittoria ve arkadaşı vardır. Bulutların arasında kentin üzerinde alçaktan uçarlar. Vittoria uçak kullanmayla ilgilenir ve bu işin zorluklarını sorar. Adam "Gitmek istediğin yere gitmen," der. Uçabilen insan her istediğini yapabilmektedir. Uçmak, özgürlük anlamına gelir. Freud'a göre de uçmaktan "bir kuş gibi olmak" anlamı çıkarılabilir.[258] Arrowsmith'e göre Antonioni'deki tüm kurtuluş düşleri, aşkınlığa duyulan özlemin; bireysel varoluş acısını, yalnızlığı ve sorumluluğu *ortadan kaldırma* açlığının; geçmişin cennetine, çocukluğa, uzaya ya da erotik aşka dönme açlığının, ama her şeyden önce tüm diğer cennetlerin (geçmiş, çocukluk, doğa, içgüdü ve bilinçaltı) açıklaması olan Eros'un cennetine dönme açlığının açık bir işareti olan uçma hayalidir.[259] Yere indiklerinde Vittoria uzun süre uçağa bakar, sonra gökyüzündeki uçakları izler. O da erkekler gibi her istediğini yapabilecek kadar özgür olmak ve erosun cennetine dönmek ister. Oysa küçük bir sorun vardır: *Ne istediğini tam olarak bilememektedir*. Uzak, genel bir planda uçağın yanında ve geniş alanın içinde Vittoria küçücük kalır. Dünya ona hep büyük gelmekte, geniş planlarda iyice yalnızlaşmakta, tekleşmekte, küçülmektedir. Vittoria indikleri havaalanında bir eve girerken iki siyah erkeğe bakar. Sonra iki beyaz erkeğin karşısına tek başına oturur.[260] Arkasında doğa manzarası vardır ve arkadaşına kendisini iyi hissettiğini söyler. Doğa içinde hep huzurlu ve mutludur.

"Havanın sıcak" olduğu filmde zaten vantilatörler aracılığıyla duyumsatılıyordu. Borsa binasında sıcağın insanları boğduğu bir kez daha anımsatılır. "Çok sıcak" der bir borsacı. Borsadaki hareketlilikte hisse senetleri satın alınır. Piero, gürültüye karşın telefonda konuşmaya çalışır. Borsaya gürültü, sıcak ve yabancı olan bir insanın anlayamayacağı jestler ve erkekler egemendir. Anne borsaya girerken "Oda spreyi sıksanız iyi olur" diyerek hoşnutsuzluğunu dile getirir. Bu çekim, kadına ve kadınlığa özgü ev içi alana dahil olan bir temizlik-titizlik anlayışının kadınca bir alışkanlıkla kamusal yaşama taşındığını gösterir; ama

bu söz aynı zamanda çift anlamlıdır. Anne, felaket ve çürük kokuları aldığını söyler, böylece kötü bir şey olacağı duyumsatılır. Anne, uğur getireceğini söyleyerek yere tuz döker ve tuza basar, sonra Piero'yla konuşur.

Borsa bütün canlılığıyla işler;[261] hisse senetlerinin yazıldığı ışıklı pano göz alıcıdır ve yukarda büyük bir pervane göze çarpar. Vittoria annesini ararken bir koşuşturmaca başlar ve borsada hisse senetleri düşer, hareketlilik artar. Anne "Hep sosyalistler ortalığı karıştırıyor," diyerek sosyalist politikacıların borsaya müdahale ettiklerini ileri sürer ve onları suçlar. Vittoria sakindir, olayın ciddiyetinden ve heyecanından uzaktır: "Herkes bilir, borsa iner ve çıkar," der. Oysa küçük yatırımcılar için küçük kayıplar bile büyük anlam taşır. Borsada sosyalistlere karşı kendiliğinden bir yürüyüş örgütlenir.

Piero ona çok büyük miktarda para kaybetmiş bir yatırımcıyı gösterir. Hiçbir anlamı olmadığı halde Vittoria adamı izler. İzleyiciye, adamın intihar edeceği duygusu yaşattırılır. Vittoria da belki böyle düşünür. Oysa adam önce eczaneye girip bir yatıştırıcı alır, sonra bir yere oturur ve maden suyuyla ilacını içer. Bu sırada elindeki kâğıda bir şeyler yazar. Vittoria adam kalkınca masaya yaklaşır ve kâğıdı alır, bu kâğıdı barda Piero'ya gösterir, "Bak, çiçek çizmiş," der.

Kapitalizmin tanrısı paradır. Yalnızca para bir erkeğe mevki, aşk ve mutluluk sağlayabilir.[262] *Para erkek için iktidar anlamına gelir, fallik bir güç gibi işlev görür. Ancak gücünü (parasını) kaybeden erkek çiçek resmi çizebilir, böylece kadınlara yakınlaşır, kadınsılaşır.* Vittoria daha sonraki sahnelerde annesinden söz ederken, "O (para) kaybedince çiçek çizenlerden değil" der. Bu söz, toplumsal cinsiyet açısından erkeğin ayırt edici bir özelliğine (para, iktidar ve erkek birlikteliğine) gönderme yapar.

Piero barda da çok hareketlidir. Bir yandan bir şeyler yer, bir yandan telefon eder; öte yandan Vittoria ile konuşur. Vittoria borsayı, bir başka deyişle kapitalizmin işleyiş biçimlerinden birini anlamaya çalı-

şır,[263] bir çocuk gibi sorular yöneltir Piero'ya. Hatta borsada kaybedilen paranın nereye gittiğini iki kez sorar. Piero, "Hiçbir yere," der.

Birlikte annesinin evine giderler, fotoğraflara, özellikle babasının askeri üniformalı fotoğraflarına bakarlar. Vittoria babasını çok küçükken kaybettiğini ve annesinin en korktuğu şeyin yoksulluk olduğunu söyler. Piero'ya göre yoksulluk, herkesi korkutur. Vittoria, "Ben öyle düşünmüyorum, zengin olmayı da düşünmüyorum," diyerek kapitalist sistemde ayakta kalmak için yapılan oyunlardan uzak kalmak istediğini ima eder. Piero'nun kendini öpmesine izin vermez. Anne, mutsuz bir şekilde eve girer. Bu sahnelerde ev içinde duvarlara asılmış çiçek ve ağaç resimleri dikkati çeker.

Aracı kurumda patron, müşterilere kötü haberi verir. Patrona göre borsa sağlıklı bir endüstriye işaret etmektedir. Piero da kadın müşterisine bunun (para kaybetmesinin) kendi hatası olduğunu söyler. Diğer bir müşteriye ise, "Bu sizin suçunuz, sonuçlarına da siz katlanacaksınız" der. Aşağıda kız arkadaşıyla buluşur; onunla konuştuktan kısa bir süre sonra kadın ayrılır. Piero arabasıyla Vittoria'nın evine gelir. Tıpkı daha önce Riccardo'nun yaptığı gibi aşağıda, demir parmaklıklı bahçe kapısının önündedir. Bu defa Vittoria Piero'yu gözler. Aynı anda sarhoş bir adam, pencerenin önünden geçerken Vittoria'ya selam verir. Piero demir parmaklıklara asılı halde Vittoria ile sohbet eder. Kadın çeviri yaptığını söyler. Sarhoş adam, Piero'nun arabasını çalarak hızla uzaklaşır. Piero karakolun yerini sorar. Vittoria filmde dördüncü kez "Bilmiyorum" der, ama taksi çağırmak için telefon eder.

Ertesi gün arabayı gölden çıkarırlar. Vittoria olay yerine gelir, beyaz gömleğinin üst düğmeleri açıktır. Vittoria ile Piero kalabalığın arasında kalırlar. Arabada bir de ölü bulunmasına karşın Piero kaportanın durumunu merak eder. "Ne yani şimdi sen kaportayı mı düşünüyorsun?" sorusuna "Hayır, motoru da düşünüyorum," yanıtını verir. Vittoria şaşırmıştır. Piero arabayı satmayı planlamaktadır.

İkisinin ağaçlar arasında yürüdükleri sahnelerde Vittoria'ya sorulan

"Ne oldu, iyi misin?" sorusuna Vittoria "İyiyim," yanıtını verir (O, ancak ağaçlar arasında iyidir). Kamera onları çoğunlukla yukardan çeker. Piero, Vittoria'nın düğmeleri açık gömleğine bakar. Parkta koşarlar. Müzik sesi duyulur. Piero'nun "Piyanist kim acaba?" sorusuna Vittoria doğal olarak yine, "Bilmiyorum," diye karşılık verir.

Genel çekimlerde caddede ikisini görürüz, koşarlar. Vittoria çocukça bir şey yapar. Ağacın arkasına gizlenerek bisikletli adamın arkasından ıslık çalar, bisikletli dönüp bakar. Marta'nın evinin yanında balon uçururken Marta'dan ateş etmesini ister. Marta balona ateş eder. Piero Vittoria'nın gitmesini istemez. Vittoria düğmesini ilikler. Piero "Karşıya geçince seni öpeceğim" der. Yolu yarılarlar ve kadın durur: "Şimdi yolu yarıladık". Rüzgârda uçuşan ağaç dallarına bakar. Karşıda öpülmeyi bekler, öpüşürler, geri çekilir ve gideceğini söyler. Giderken yanda bulunan bidonun içindeki suya küçük bir tahta parçası bırakır. Kamera onun gidişini arkasından çeker. Gözlendiğini anlayan kadın kahramanımız geri döner ve arkasına bakar, kimseyi göremez.

Akşam Piero'ya telefon eden Vittoria, konuşmayarak telefonu kapatır.

Vittoria bir arazide yığılı duran tuğlalara bakar. Elektrik direkleri, ağaçlar, bina, bidonda bıraktığı tahta parçası... Tek tek nesneleri izleriz. At arabası geçer. Kadın beyaz, adam siyah giyinmiştir. Renklerle karşıtlık yaratılır. Vittoria kendisine yöneltilmiş "Nasılsın?" sorusuna bir kez daha "İyiyim," der. Piero bir BMW satın alacağını söyler. Adamın önerisiyle onun evine gitme kararı alırlar. Kadın, tanımadığı bir adamın arkasından bakar "Çok hoş bir tip değil mi?" der. Garip davranışlarıyla Piero'yu hep şaşırtır. Piero daha önce Riccardo'nun yaptığı gibi bir çocukla ilgilenir ve bebek arabasındaki çocuğa bakar, kadın çocuklara ikinci kez kayıtsız kalır.

Piero evini açmakta zorlanır. Böylece Vittoria ile ilişkisinde de zorlanacağının işaretini verir. Adamın evinde resim ve heykeller vardır. Vittoria portrelerle değil her zamanki gibi bir manzara resmiyle il-

gilenir ve "Bu ne?" diye sorar. Piero ressamını söylemek yerine "O, hep oradadır." yanıtını verir. Piero, sorulan sorulara uygun yanıtlar veremez (entelektüel olmadığı kesindir). Vittoria içki istemez, Piero ikram edeceği çikolatanın bittiğini görünce güler. Birbirlerine akşam (Vittoria'nın arayıp da telefonu kapattığı akşam) nerede olduklarını sorarlar ve her ikisi de yalan söyler. Kadın, "Yoksa telekızlarla yemeğe mi gittin?" diye sorar. Adam "Telekızlarla yemeğe gidecek vaktim yok. Ben zaten bir telekızım," der. (Gülerler). Piero kapitalist dünyada *broker* olarak işlevini bilir ve bundan dolayı mutludur. Vittoria karanlıktan rahatsız olur, pencereye yürür ve dışarıya bakar. Birbirlerine çok soru sorduklarını, birbirlerini sevmek için tanımaya gerek olmadığını, belki sevmeye bile gerek olmadığını söyler. Hâlâ aşk konusunda ne yapacağını bilemez durumdadır. Söz yine dönüp dolaşıp borsaya gelir. Kadın borsayı bir türlü anlamadığını söyler ve "Gerekli bir yer mi?" der. Borsada elini kaptıranın kolunu alamayacağını söyleyen Piero'ya anlamlı bir soru sorar: "Kolunu kapan kim?" ("What grabs hold of you, Piero?"). Sesi üzgündür çünkü pazarın, Piero'nun yaşamındaki yönetme tutkusuna karşılık geldiğini bilir.[264] Bir camın iki tarafından dudaklarını yapıştırır ve öpüşür gibi yaparlar. Adam öpmeye kalkışırken kadının elbisesi yırtılır, özür diler. Vittoria, Piero'nun odasına girer. Bir gemi maketi ve masanın üzerinde bir kalem vardır. Kalemi çevirince çıplak bir kadınla karşılaşır. Kalem *fallik* bir simgedir, ama bu kez erkeğe aittir. Piero duvara oyun kâğıtları (sinek kız, kupa papazı) asmıştır. Vittoria odaya girer, soyunacakken durur, büyük bir olasılıkla Piero'nun annesi ve babası olan bir kadın ve bir erkeğin duvardaki portrelerine bakar, dayanamaz (daha doğrusu bir aile fikrine dayanamaz, belki de gözlenmek hoşuna gitmez), pencereden dışarıyı gözler, yabancılaşır. Adam odaya girmek için izin ister, kadın izin vermez, adam öbür kapıdan girer. Öpüşürler, oyun oynarlar, yataktadırlar ve kadın ilk defa direnmez.

Kadın ağacın altına uzanmıştır. Aralarında geçen diyalog, iletişimsizliklerini su yüzüne çıkarır:

P: "Biliyor musun kendimi yabancı bir ülkede gibi hissediyorum." (Alain Delon gerçekten de yabancı bir ülkededir)

V: "Ne garip ben de aynı şeyi hissediyorum."

(Monica Vitti'nin canlandırdığı karakter dünyaya ve sisteme yabancıdır)

P: "O halde evlenelim."

V: "Evliliği özlemiyorum."

P: "Hiç evlenmemişsin ki, nereden bileceksin!"

V: "Söylemek istediğim bu değildi."

P: "Açıkçası seni anlamıyorum."

V: "Anlayacak bir şey yok."

Vittoria bu diyalog süresince bir kez daha "Bilmiyorum." der. Ona âşık olmak istemediğini de söyler.

Ofiste, koltukta öpüşürler. Bankta oturan sevgili taklidi yaparlar, sonra da camdan öpüşenleri (kendilerini) taklit ederler, çok eğlenirler, yere düşerler, gülerler, zil çalar. Kadın adamın işini ima ederek, "Geç oldu, senin için, benim için değil," der. Ertesi gün ve daha sonraları için birbirlerine görüşme sözü verirler. O akşam saat sekizde aynı yerde randevulaşırlar. İzleyici bu randevuyu filmin sonuna kadar boşuna bekleyecektir.

Vittoria merdivenden yavaş yavaş iner, apartman boşluğundaki tahtalar (onarım nedeniyle oradadır) dikkatimizi çeker. Freud, basamakları, merdivenlerden inip çıkmayı (ama daha çok da çıkmayı) cinsel eylemin temsili olarak görür.[265] Vittoria merdivenleri çok yavaş ve sürekli arkasına bakarak indiğinden bu durum, kararsızlığını imleyebilir ve Piero ile ilişkisini nereye oturtacağını bilemediği şeklinde yorumlanabilir.

Adam büroda kalır. İzleyiciyi gülümseten bir sahnede, bütün odalarda açık bıraktığı bir sürü telefonu tek tek yerine koyar ve telefonlar çalmaya başlar. Oysa adam etkilenmiştir ve telefon zilini uzun süre fark

etmez. Antonioni'nin yorumuna göre, Piero'da görülen değişim ve farklılık, rüzgâr imgesiyle açığa çıkarılır. Arkasındaki ve masasındaki kağıtlar, sonra saçları rüzgârda uçuşur. Kapitalizmin çarkları arasında küçük bir dişli olan Piero'nun değişimi, Vittoria'dan etkilenmesi kuşkusuz çok hoştur.

Vittoria dışarı çıktığında tedirgindir, yolda yürüyenlerle çarpışır, yürümesini beceremez; tel örgülü yerin önünde durur. Çağdaş dünyaya uyum sağlayamamakta, ne yapacağını bilememektedir ve mutlu değildir. Onun mutlu olduğu tek yer doğadır. Nitekim kameranın aşağıdan yukarıya ve sonra kesme ile sağa doğru çevrinmesiyle önce yalnızca ağaçları, sonra da aynı kare içinde ağaçlarla birlikte sarışın kadının başını görürüz. Kadın ağaçlara bakmaktadır, sırtı bize dönüktür, sonra bize döner ve belli belirsiz aşağıdaki kameraya bakar.

Bundan sonra altı dakika sürecek sahnede, film boyunca hiç yabancısı olmadığımız bir mekânı tararız: At arabası, bebek arabalı kadın, aynı sokaklar. ağaçlar, karşıdan karşıya geçiş şeritleri, otobüs durağı, boş sokaklar, rüzgâr, otobüs, delinmiş bidon, suyun akışı, bir yolcunun elinde tuttuğu ve bize de gösterilen *L'Espresso* gazetesinde "Barış çok uzak" yazısı (Kenya'da da insanlar silahlanıyordu. Kimbilir gazete neden söz ediyor?), insanlar, ağaçlar, güneşin yavaş yavaş batması, bir dairenin dıştan görünüşü, binanın üzerinde iki güvercin, günbatımı ve nihayet, yanan sokak lambaları. Karanlıkta "Son" yazısı bir sokak lambasının gözü rahatsız eden soğuk ışığının üzerinde kalır.

Filmin ana karakteri, son altı dakikada ortadan kaybolur. Vittoria'nın son bakışı, Piero ile buluştukları yerde çeşitli biçimlerde düzenlenmiş nesnelerin çekimlerinin kurgulanmasına yol açar ve orada var olanlar betimlenir. Antonioni'nin topladığı birçok görüntü, fotoğraf duygusu yaratır.[266] Kuşkusuz filmin sonunda herhangi bir insanın bakış açısının olmamasının, yalnızca saf bir biçimde nesnelere odaklanılmasının, insanların sırtlarının çekilmesinin ve her şeye kentin egemen olmasının. insansızlaştırılmış karamsar bir çevre yaratılmasına katkıla-

rı vardır. Yine Wiblin'e göre mimari, Antonioni sinemasının önemli bileşenlerinden biridir. Antonioni'nin görüntüyü kurgulaması, bitmemiş, kusurlu bir kent çevresini öne çıkarır. Binaların bitmemiş ve yüzüstü bırakılmış görüntüleri, insan ilişkilerinin durumunu yansıtır.[267]

Antonioni bu film için şunları söylemiş:

> Size *Günbatımı*'nın öyküsünü nasıl anlatabilirim ki? Birkaç sözcükle, hapsedilmiş duyguların öyküsüdür bu. Her şey anlamını yitirir. *Günbatımı*'nda genç ve çalışan bir kadın artık sevmediği bir adamdan ayrılır, sonra hâlâ sevdiği bir başka adamı terk eder.
>
> Dünya bugün para hırsıyla ve korkusuyla mahvoluyor. Bu da tinsel sorunlara yönelik tehlikeli bir edilgenliğe yol açıyor. Aşk bundan etkilenir. Filmimde kötü bir ilişkiyi bitiren Vittoria, bir borsacı olan Piero ile tanışır; Piero, Vittoria'nın biricik aşkı olabilecekken, yatırımlar ve spekülasyonlar dünyasına bağlanmıştır. Piero pazarın sarsıcı çalışmaları içinde yitip gitmiştir. Pazar, onun her eylemini, hatta aşka bakış biçimini de etkiler.[268]

Arrowsmith, Antonioni'nin "hapsedilmiş duygular" sözünden yola çıkarak görüntüdeki çitlere, kapılara, engellere, pencere çerçevelerine ve bir de kapalı yerde kalma korkusuna (örneğin Vittoria'nın açılış sahnesinde Riccardo'nun evindeki huzursuzluğuna) dikkatleri çeker. Mahkûm kafesleri çoğul bir imgeye dönüşür. Hücre benzeri odalar, Riccardo'nun, Piero'unun, hatta Marta'nın (Marta duvarlarına Afrika'daki ağaçların, dağların vb. resimlerini asarak kendi sınırlanmışlığından simgesel olarak kaçsa bile) daireleri birer yalnızlık işareti olabilir, ama Antonioni imgelerini böyle belirgin okumanın tehlikeleri de vardır. Bu arada Antonioni'nin kadınları, başkaları yüzünden giderek yabancılaştıkları, sıkıştıkları ve hapsedildikleri için evliliğe direnirler. Piero evlenmek ister, Vittoria bundan kaçar. Çünkü evlilik, cinsel bir kafese dönüşecektir.[269]

Gilles Deleuze'a göre Antonioni'nin filmlerinde, günlük sıradanlığın şaşırtıcı döngüsü ortaya çıkar. Nitekim *Günbatımı*'nda karakterleri, insansızlaştırılmış manzaralara, boş mekânlara iten durumlar söz konu-

sudur. Coğrafya betimlenirken filmdeki her türlü yer, boş ya da çöle benzeyen ıssız mekânlara dönüşür. Bu boş mekânlar, karakterleri ve eylemleri yutup tüketiyormuş gibi görünür.[270]

P. Adams Sitney 1995 yılında yayımladığı *Vital Crises in Italian Cinema: Iconography, Stylistics, Politics* adlı kitabında, Antonioni'ye bir bölüm ayırır ve onun *Günbatımı* adlı filmini psikanalitik açıdan çözümler. Film gösterime çıktıktan sonra o dönemde (1962-1963) entelektüellerin yaptıkları tartışmaları ve yazıları kitaptan izlemek olası: Örneğin Milano Üniversitesi'nde felsefe profesörü olan Enzo Paci şunları yazıyor: "Bana öyle geliyor ki film, değişebilmemiz, insan olabilmemiz ve şeylerin ya da nesnelerin içinde *öğütülmekten* kaçınmamız için bizi, nesneleştirilmenin farkına varmaya zorlar. Bize, özneye *dönmeyi* öğretir." Sol eğilimli *Il Contemporaneo* dergisinin editörü Carlo Salinari de *Günbatımı*'nın Antonioni filmlerinin "en ilerisi" olabileceğini belirtir ve şöyle yazar: "İdeolojik açıdan... çünkü açıkça kişiliğin dağılması, duyguların tükenmesi ve olanı ifade etmedeki yetersizliğiyle kapitalist topluma gönderme yapar." Giairo Daghini, kapitalist toplumda nesnelerin iktidarının yanı sıra tekrar olgusuna da vurgu yaptığını söyler; *Günbatımı*'nı Antonioni'nin önceki çalışmalarından çok daha üst düzeyde bulur. Paolo Gambazzi, filmin özündeki erotik-duygusal dramanın, psikolojik olmaktan çok siyasal bir bakış açısını merkeze aldığını belirterek Daghini'nin görüşlerini genişletir.[271]

Filmi yorumlamadan önce Sitney'in *Günbatımı* ile ilgili özgün görüşlerine de yer vermek yararlı olacak: Sitney'e göre filmin başlığı (l'eclisse)[272] nükleer savaş boyunca insan yaşamının potansiyel olarak yok olmasını betimlediği gibi, iki insanın çok kısa bir süre birlikte olmasıyla da örtüşmektedir. *L'eclisse* sözcüğünün erotik ve ekonomik 'tutulmanın', yok olmanın eğretilemesi oluşu, kozmik tarihin bir anlık aşamasında var olabilecek insan yaşamına denk düşer. Borsanın tarihsel dönüşümünün de tartışıldığı *Günbatımı*, mimariyle ve Roma'nın büyümesiyle ilgilidir. Piero zamanı ve nesneleri paraya çevirirken film, Vittoria'nın bellek, bilgi ve bilmeyle ilgili sorunlarına odaklanır. Sit-

ney'e göre psikanalitik bir bakış açısından Vittoria'daki bilgi, nostalji ya da anı yokluğu, çocukluğunda babasını yitirmesinin işareti olabilir. Aslında babanın yokluğuyla yaratılan güçlü bir boşluk, filmde çok gizemli ve şaşırtıcı bir sahnede yerini bulur. Final boyunca terk edilmiş randevu yerinde duran beyaz saçlı bir adam özellikle gösterilir, adam sanki umutla birini bekler. Yakınlaşarak süren peşpeşe çekimlerle yaşlı adamın tam bir görüntüsü filmde yalnızca bir kez görülür. Bu kısa betimlemede bilinmeyen adamın yaşı, gözlükleri ve soru soran duruşu vurgulanır. Finaldeki bu yaşlı adamın yanı sıra, Riccardo ve Vittoria ile Piero'nun buluşmalarını kolaylaştıran ölü borsa brokeri da Vittoria'nın çocukken II. Dünya Savaşı'nda ölen babasının temsilleri olarak işlev görebilir.[273]

Enzo Paci'nin Vittoria karakterine yönelik bir yorumu da şudur:

> Vittoria sonu gelmez tartışmaları reddeder, kendilerinin bir dizi tekrar içinde kaybolmalarını çözümler. Piero kişiliğinde tartışan değil, eyleyen bir adam arar. Ancak Piero'nun farkında olmadan, kendi eylemlerinin bir dizi halinde olmasındaki yanılsamalı özgürlüğünü ortaya çıkaran şey, bir tartışmanın yokluğudur. Vittoria nesnelere yaklaşır ve onlara dokunur, onlarda neredeyse kendini kaybeder. Kendilerini sonsuzca tekrarlayan ve gerçek olmayan konuşmalardan kaçmak için sanki bir küllük ya da soyut bir heykel olmak ister.[274]

Rohdie'ye göre Piero, ailesinin evinde bir yabancı gibidir (tuttuğu çikolata kutusu boştur, kendisine ait olmayan eşyalarla, resimlerle çevrilidir). Yalnızca Piero değil Vittoria da annesinin evinde bir yabancıdır, ötekidir ve gariptir.[275] Umberto Eco, borsadaki işlevinden, bilgisizliğini kabul etmesinden ve denetimi altına almaya çalıştığı durumun tam baskısı altında olduğundan dolayı özellikle Piero'yu yabancılaşmanın kusursuz bir örneği olarak gösterir.[276]

Bir yandan filme yönelik kapitalist sistem eleştirisine ve yabancılaşma sorununa ilişkin yorumlara katılırken, öte yandan kadın bakış açısı ve feminist bir eleştiri ile (filmi anlatırken de ipuçlarını verdiğim gibi) filme çok farklı yaklaşmayı deneyeceğim:

Günbatımı, bir önceki ayrımda da kısmen yorumlandığı gibi doğa/kültür çelişkisi üzerinde durmaktadır. Vittoria doğal alanlar içinde dolaşırken gösterilir ve kapalı mekânlarda da sürekli doğa resimlerine ilgi duyar. Doğaya ilgi duyan birinin yapay lambalara karşı doğal günışığını yeğlemesi de doğaldır. Filmin bir masa lambasıyla açılması ve bir sokak lambasıyla kapanması anlamlıdır. Vittoria'nın sürekli günışığına yönelmesi, Piero'nun evinde karanlıktan rahatsız olup pencereye yürümesi ve hatta ilk sahnede evin içindeki tüm lambaları kapatıp yalnız günışığı ve doğayla baş başa kalması, lambaları doğaya karşı bir kültür temsilcisi olarak öne çıkarmaktadır. Filme son noktayı bir sokak lambasının soğuk ışığı koyduğuna göre, filmin sonunun açık bir biçimde umutsuzluk ve kararsızlık içinde bittiği ve kültüre (kamusal alana) ait olanın olumsuzlandığı söylenebilir.

Filmde hem bina içindeki (duvarlardaki) tuğlalara dikkat çekilmesi, hem de Vittoria'nın dışarıda bir arazide yığılı tuğlaların önünden geçmesi, kanımca yalnız kırık dökük insan ilişkilerine değil, farklı bağlamlarda nesnelerin anlam değiştirmesine de denk düşmektedir. Vittoria'nın nesnelerle kurduğu ilişki sık sık vurgulanır. Daha ilk sahnelerde (boş çerçevenin içinde Vittoria'nın düzenlemeler yapması, nesnelere anlam vermeye çalışması, onun yaşamındaki anlam sorununu öne çıkarmaktadır). Hatta komşusuna "bir giysinin, bir kitabın, bir erkeğin aslında aynı şey," olduğunu söylemesi de, bu yorumu pekiştirmekte ve nesnelerin anlamlarını yitirmelerine, yeniden anlamlandırılmalarının ne denli güç olduğunun bilincine varmamıza yol açmaktadır. Boş çerçevenin içinde nesnelerle oynaması, aslında sinemanın kendisine ve oyuncu Monica Vitti'ye yönelik ince bir eğretileme olabilir ve izleyici bunun ayırdına varırsa, daha önce tartıştığımız öz-düşünümsellik (izleyicinin olup biteni kendine yansıtarak üzerinde düşünmesi) olgusu öne çıkar. Düşünen izleyici, Monica Vitti'nin kendisinin de Vittoria olarak bir çerçevenin içine yerleştirildiğinin ve bir anlamla donatıldığının (ve sonuçta bir film izlediğinin) ayırdına varır.

Arrowsmith, filmde erkeklerin ve Vittoria'nın çevresindeki nesne-

lere dikkati çeker: Antonioni'nin erkekleri, gürültülü bir dünyada yaşamaya eğilimlidirler (ussal ve geometrik nesnelerde ve çoğunlukla insani olmayan soyutlamalarda). Kadınları ise ruhsal ya da kültürel açıdan sessiz bir dünyada yaşarlar ve kendilerini ağaçlar, çiçekler gibi organik yapılara eğilimli olarak tanımlarlar. Vittoria, Riccardo ve Piero'nun tersine kendini organik yapı ve biçimlerle kuşatmıştır.[277] Daha önce de belirttiğim gibi, Vittoria 'doğal' olan dikey nesnelerle (ağaçlar, çalılar vb.) kuşatılırken karşısında yapay olan dikey nesneler (kule, sütunlar ve direkler) yer alır. Kule ve direkler, sokaktadır; sütunlar da erkek mekânı olan borsa binasında.

Piero'nun ve doğal olarak erkeklerin temsil ettiği, özelde kapitalist sistemin simgesi olan borsa ve genelde kamusal alan zekice eleştirilmektedir. Yönetmenin eleştirel bakışı nedeniyle olumsuz gösterilen bu olgunun karşısına çıkarılan seçenekte Vittoria bulunur. Vittoria, sürekli olarak doğa ile, ham olan şeylerle, doğal olanla ilişkilendirilir. İlginçtir bir tek ev işiyle (sevgilisinden ayrılma kararını aldığında durup dururken birden kahve fincanlarını mutfağa taşıması dışında) ve çocuklarla ilişkili gösterilmez. Ama zaten 'kültürel olanın' karşısında 'doğal olanı' temsil etmesi onu ister istemez doğayla sınırlı bir alana, temelde özel alana hapsetmektedir. Williamson'ın da belirttiği gibi büyük ölçüde iş/boş zaman, kamusal/özel, siyaset/aile, ekonomik yaşam/duygusal yaşam gibi bölünmüş alanlarda yaşıyoruz.[278] Kültür/doğa karşıtlığı gibi birçok karşıtlık buna eklenebilir. Ama bu durum, her bir ikiliğin "ayrı" yaşandığı anlamına gelmez. Çünkü 'özel alan', kendisini 'boş zaman' olmadan, "duygusal alan" olmadan ya da "doğa" olmadan kuramaz. Bu kavram çiftlerinin birinci terimleri birbiriyle yakından ilişkili olduğu gibi, ikinci terimler de birlikte var olurlar. Vittoria her ne kadar ev işinden, çocuklardan ve bir aileden uzak konumlandırılmışsa da kanımca onların yerini eğretilemeli olarak alan (somut anlamda) doğa ile ilişkilendirilmiştir. Aslında Vittoria çoğunlukla kamusal alanda dolaşır (sokaklar, parklar...). Ama özel alan (doğa) kamusal alanı yer yer işgal etmiş ve kahramanımızı mutlu edecek bir biçimde kamusal alana yayıl-

mıştır. Her ağaç, çiçek, doğa resmi/fotoğrafı Vittoria'nın ilgisini çeker. Vittoria yalnızca doğa ile sınırlı değildir, aynı zamanda özel alanı içinde kadına yüklenen çok sayıda olumsuz nitelikle de sınırlıdır. Vittoria kendini tanımakta ve anlamakta güçlük çekmekte, 'şeyleri' anlamlandırmakta başarısız olmakta, sürekli belirsiz, kararsız, ne yapacağını bilemez, gizemli, tedirgin, ürkek durumda gösterilmektedir.

Michael Ryan ve Douglas Kellner "Erkekler tarafından üretilen klişeler, kadını, dünyayı rasyonel olarak kavramaktan aciz gösteriyordu; bu psikolojik olgunlaşmamışlığa işaret eden imgelerle canlandırılan bir eksiklik, nesneleri ayıramamak ya da dış dünyayla nesnel bir bağ kuramamak biçiminde ortaya çıkan bir yeteneksizlikti,"[279] derken sanat filminden değil Hollywood geleneğinden söz ediyorlardı. "Sanat" filmlerinin, kadın söz konusu olduğu zaman popüler/klasik filmlerden çok da farklı bir yerde durmadığına ilişkin savımı destekleyecek biçimde bu sözler, aynı zamanda *Günbatımı*'yla örtüşmekte ve Vittoria'yı betimlemektedir; dış dünya ile herhangi bir bağ kuramayan ve nesneler arasındaki ilişkileri kavrayıp onları yerlerine koyamayan Vittoria ile...

Vittoria doğrudan bir yaşamla değil, ikinci elden bir yaşamla (doğa temsili olan resim ve fotoğrafla ya da eylemlerin taklidiyle) ilişkilidir. "Vittoria", İtalyanca'da zafer, yengi üstün gelme anlamına gelse de kadın kahramanımızla bu anlamın hiçbir ilişkisi yoktur. Vittoria ilişkilerinden zaferle çıkmadığı gibi yaşama karşı da zafer kazanmış gibi bir hali yoktur. Vittoria'nın sisteme uzaklığı, isminin anlamıyla karşıtlık yaratarak öne çıkar; çünkü kapitalizm, hep kazanmak gerektiğini bilinçaltımıza kazır.

Antonioni, bizi aşırı duyarlı olan Vittoria'ya karşı ya da akılcılığın karşısındaki organik olanın, kentin karşısındaki Rousseaucu doğanın temsili olan Vittoria'nın doğallığına ve huzuru aramasına (*idyllically*) karşı dikkatli olmaya çağırır.[280]

Sitney, ilginç bir gözlemde bulunur: Vittoria, Riccardo ile karmaşık ilişkisi bittiğinde nedenini bilmeden Piero'nun cinsellikle ilgili ısrarına

teslim olur. Ancak Piero ile kalemi (çevrildiğinde çıplak kadın resminin çıktığı kalemi) gördükten sonra sevişir. Piero'nun odasının çocukça döşenmiş olması ya da bu kalem, onun olgunlaşmamışlığının, yetişmemişliğinin bir kanıtı olur.[281] Bu sav da yorumumu güçlendirir. Vittoria ikili ilişkilerinde daha karmaşık, daha entelektüel bir adamdan ayrılmış ve onu reddetmiş; ama daha çocukça, daha ham, daha olgunlaşmamış bir adamın çekiciliğine kendini kaptırmış; böylece kültürden yana değil doğadan yana tavrını koymuş; sonuç olarak kamusal alanda değil özel alanda var olmayı seçmiştir.

Pierre Sorlin, Vittoria'nın meslek ve ev sahibi, evinde tek başına oturan, evlenmemiş ve arkadaşları olan bir kadın olduğunu anımsatır ve 1960'lar Roma'sında bunun sıradışı bir durum olmasına dikkat çeker.[282] Bir anlamda 'özgür kadın' imgesi belirgindir. Antonioni'nin kadınlara klasik sinemacılardan (örneğin Hollywood sektöründe çalışanlardan) farklı baktığına kuşku yok. Ancak sorun (Vittoria'nın yanında yer almasına karşın) filmin başından sonuna kadar Antonioni'nin onu yaşamla başa çıkamaz, ne yapacağını bilemez, kararsız, yabancılaşmış, iletişim kuramayan ve mutsuz bir kişi olarak betimlemesindedir.

Geoffrey Nowell-Smith, Vittoria ile Piero'nun gözledikleri çiftleri ve kendilerini taklit etmelerinde derin bir yabancılaşma duygusu bulur. Ama film yabancılaşma hakkında değil, Vittoria hakkındadır ve "temelde uyumlu bir ilişki eksikliği söz konusudur."[283]

Kadının 'doğal olarak' bu niteliklere sahip olduğu ve 'doğal olarak' doğaya yakın bulunduğu anlayışında temellenen bir mitten söz etmek olasıdır. Roland Barthes, "Mitlerin doğal işlevinin, tarihi doğallaştırmak olduğunu," ileri sürer. Mitlerin yaydıkları anlamlar tarihi beraberinde taşırlar, ancak mit olarak işleyebilmeleri için yaydıkları anlamların tarihsel ya da toplumsal değil, doğal olduğunu vurgulamaları gerekir. Barthes, "Mitlerin normal işlevlerinin egemen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek," olduğunu da inandırıcı bir biçimde gösterebilmiştir.[284] Kadınlara ilişkin bu mitler, kuşkusuz ve her şeyden önce

egemen cins olan erkeklerin işine gelmekte, ataerkil ideolojiye hizmet etmektedir.

Diğer Antonioni kahramanları gibi, Vittoria da iletişimsizlikle, başarısızlıkla ve uyumsuzluk duvarıyla karşılaşır; başarısızlığın ötesinde uzakta bir başarı umudu bile yoktur.[285] Sorun, Vittoria'nın kamusal yaşamda herhangi bir işi, hatta yaşamayı başaramamasındadır.

John Keane'nin de belirttiği gibi kadınların çocuk bakma, büyütme ve ev işlerini sürdürme işlevlerinin, onların mantıksızlığına, düzensizliğine ve doğaya yakınlığına karşılık geldiği düşünülür. Kadın ve ev içi alan, sivil toplumun erkek egemen kamusal dünyasına ve onun kültürüne, mülkiyetine, toplumsal gücüne, aklına ve özgürlüğüne oranla ikinci derecede (aşağılık) bir düzlem olarak algılanır.[286] Vittoria'nın somut anlamda doğaya yakınlığı ve saflığı, çocuk büyütmese de, ev işi yapmasa da bu işlere karşılık gelecek biçimde ideolojik olarak kodlanmış ve neredeyse onların yerine geçmiştir.

Vittoria'nın filmde göründüğü son sahnelerde (Piero ile birlikte ofisteyken ve dışarı çıkıp tek başına dolaştığında) boynunda taşıdığı iri zincir halkalarından oluşan uzun kolye, filmdeki her nesne gibi çok bilinçli seçilmiştir. Oyuncunun kolyesiyle oynaması da dikkatlerimizi doğrudan bu nesneye çeker. Kadın kahramanımız boynunda bir *zincir* taşır. Tutsaklık ya da kuşatılmışlık görsel olarak neredeyse her yerdedir. Çözümsüzlük ağır bir kolye gibi boynumuzda asılı durur.

Kısaca Antonioni, çoğul bir okumayla bakıldığında hem kamusal ve erkek alanının bir örneğini, daha doğrusu kapitalist sistemi eleştirmiş, hem de çağımızda bir ilişkiyi sonuna kadar yaşamanın ne denli güç olduğunu anlatmak istemiştir. Ama bunları, kadını kamusal alandan dışlayarak, doğayla sınırlayarak, görsel olarak kuşatarak ve onu geleneksel açıdan kadınlara iliştirilmiş birçok olumsuz nitelikle betimleyerek yapması sorun oluşturmaktadır.

IV. Piyano (The Piano, 1993) ve Ada

1-Jane Campion

Cannes Film Festivali, Altın Palmiye'nin kapılarını ilk kez 1993 yılında bir kadın yönetmene açtı. *Sweetie* ve *Masamdaki Melek* (An Angel at My Table) adlı filmlerinden sonra üçüncü filmi *Piyano*'yu (The Piano) çeken Yeni Zelandalı (ya da kimi zaman yazıldığı gibi Avustralyalı) Jane Campion, adını dünyaya büyük ölçüde bu filmiyle duyurdu. Oysa diğer iki filmi de önemli ödüller kazanmış ve küçük bir sanatsever çevrede popüler olmadan iyi bir izleyici kitlesi edinmişti. Campion, *Piyano*'dan sonra çektiği filmlerinde de kadınlarla ilgilenmektedir. Henry James uyarlaması olan *Bir Kadının Portresi* (The Portrait of a Lady 1996) gibi.

Jane Campion sinema ile ilgili eğitimini Avustralya'da aldı. 1982 yılında *Peel* adlı kısa filmiyle Cannes'da ödül aldı. 1989'da çektiği ilk uzun filmi *Sweetie*'de şizofren bir kadının ailesiyle ilişkilerini anlattı. 1990'da yazar Janet Frame'in özyaşam öyküsüne dayanarak çektiği *Masamdaki Melek*'de şizofren olduğu (yanlış) tanısıyla bir kliniğe kapatılan Frame'in trajik öyküsünü betimledi. Campion zaman zaman kendisini Avustralyalı olarak tanımlasa ve bazı kaynaklar *Piyano*'yu bir Avustralya yapımı olarak gösterseler de *Piyano* sonuçta Yeni Zelanda'da, Yeni Zelandalı bir yönetmen tarafından çekildi. Ekipteki Avust-

ralyalı ve Yeni Zelandalı yaratıcıları nedeniyle olsa olsa popüler olmayı başarmış "karışık bir yapım"[287] olarak tanımlanabilir.

Kendini feminist hareketin bir parçası olarak gören Jane Campion, *Piyano*'yu hem yazdı hem de yönetti. Özgün senaryosu 1994 yılında Oscar aldı.[288] Filmin kurgusunda (Veronika Patterson) ve kostüm tasarımında (Janet Patterson) iki kadının emeği geçti. Ama Campion'ın en büyük yardımcısı kuşkusuz filmin başkadın oyuncusu Holly Hunter'dı. Filmi başından sonuna kadar tek bir sözcük dahi konuşmadan sürükleyen ve çok başarılı bir oyunculuk örneği gösteren Holly Hunter (Ada), Cannes Film Festivali'nde en iyi kadın oyuncu ödülünü aldı. 1994 Oscar'larından en iyi kadın oyuncu ödülü Holly Hunter'ın, en iyi yardımcı kadın oyuncu ödülü ise, filmde onun dokuz yaşındaki kızını canlandıran Anna Paquin'in payına düştü. Filmin iki önemli erkek oyuncusu Harvey Keitel ve Sam Neil'dı. Müzikler Michael Nyman'a, görüntü ise Stuart Dryburgh'a aitti.[289]

2- Dönemin Çifte Standart Ahlak Anlayışı

Piyano'nun konusunun 19. yüzyıl Victoria döneminde geçtiğini belirterek, kısaca o dönemdeki ahlak anlayışına bakalım:

"Kamu" sözcüğünün İngilizce'de bilinen ilk kullanımı, 'kamu'yu toplumun ortak çıkarı ile bir tutmaktadır. 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde 'kamu' ve 'özel' karşıtlığının bugünkü kullanımlarına benzer bir biçim almakta olduğu görülür. 'Kamusal' sözcüğü herkesin denetimine açık olan anlamına gelirken 'özel' sözcüğü kişinin ailesi ve arkadaşları ile sınırlanan gizli bir yaşam bölgesi anlamındaydı. 18. yüzyılda kamusal ve özel arasında çizilen çizgi, öz olarak örneğini kozmopolit, kamusal davranışta bulan uygar talepleri; örneğini ailede bulan doğanın talepleri karşısında dengeleyen bir çizgiydi. 18. yüzyılda kamusal yaşam ile aile yaşamı arasına belirgin bir sınır çizilmişti. İnsan kendini

kamusal alanda *kurarken*, özel alanda öncelikle de aile yaşantısı içinde doğasını *gerçekleştiriyordu*. 19. yüzyılda değişim başladı. 19. yüzyıl boyunca aile tikel, kamusal olmayan bir alanın merkezi olmaktan giderek çıkarak, kamusal alandan daha yüksek ahlaki değerler taşıyan, salt kendi başına bir dünya, idealize edilmiş bir sığınak görüntüsü veriyordu. Burjuva ailesi, otorite ve düzenin tehdit altında olmayan, maddi var oluşun güvenliğinin gerçek bir evlilik içi aşka eşlik ettiği ve aile üyeleri arasındaki işlere başkalarının burnunu sokmadığı bir yaşam biçimi olarak idealize edildi. Kamusal alan insan yaratımıydı, özel alan ise insanlık durumu.[290] Bir başka deyişle, kamusal alan erkeğin yaratması sonucu oluştu, özel alan ise kadının doğal olarak içinde yaşadığı, içinde bulunduğu bir alandı.

19. yüzyılda ahlakdışı bir alan olarak kamu, kadınlar ve erkekler için çok farklı şeyler ifade ediyordu. Kadınlar için, kirlenerek ve 'kargaşa dolu, almış başını giden bir girdap' (Thackeray) içine sürüklenerek erdemlerini yitirme tehlikesine girdikleri bir yerdi. Kamu ile rezalet fikri yakından ilişkiliydi. Bir burjuva erkek için ise kamu farklı bir ahlaki özellik taşıyordu. Erkekler kamusal yaşamın ahlakdışı oluşunu, kadınlar gibi onun sadece bir rezalet alanı olduğu şeklinde değil, alttan alta bir özgürlük alanı sunduğu şeklinde yorumluyorlardı. Örneğin 19. yüzyıl lokantalarında saygın bir kadının, aralarında kocası bulunsa bile bir grup erkekle birlikte yemek yemesi sansasyona yol açardı. Erkeğin düşük seviyeden bir kadınla yemek yemesi ise geçiştirilirdi. Aynı nedenle, Victoria devri erkeklerinin evlilik dışı ilişkileri bazen geçmiş için hayal edebileceğimizden daha açıktan yürütülürdü, çünkü bunlar hâlâ aileden çok uzak bir toplumsal alanda, dışarıda ve bir anlamda bir ahlak cehenneminde yaşanıyordu.[291] (*)

(*) 18. yüzyılın başında burjuva sınıfı henüz evriminin başındayken, kamusal alanın önemli kurucu mekânlarından olan "salon"ların sahip ve işleticileri kadınlardı. Bu mekânlar, Hobbes gibi ünlülerin bile "ömrümü orada geçirebilirim" demelerine yol açacak kadar etkileyici, kültürel, ama kadın-erkek ilişkisini aile dışı alanda da adeta meşrulaştıran mekânlardı. Yayınevimizde çıkacak olan "*Modernliğin Formasyonları*" 1. Cild, 1. Kitapta, bu konuda geniş bilgi bulabilirsiniz. (Ed. notu.)

Sennett'in sözünü ettiği 19. yüzyıldaki anlayış, günümüz dünyasından o kadar da farklı değil; olsa olsa bugün kınadığımız ve ayıpladığımız başka şeyler var. Modern dünyada geçerli olan; biri kamusal yaşama, öbürüyse özel yaşama uygun düşen iki ahlak anlayışından söz eden Poole'a göre; erkeklere kamusal dünyada iş görmek için gerekli nitelikler atfedilirken, kadınlara özel yaşama uygun düşen nitelikler atfedilir, bu kimlikler erkeklerin ve kadınların oldukça farklı ahlak anlayışlarıyla kuşatıldıkları anlamına gelir.[292] Çifte standardı en güzel yansıtan örneklerden birisi de, evli bir erkekle birlikte olan kadın ile evli bir kadınla birlikte olan bir erkeğe günümüzün belli başlı bir çok toplumunda aynı gözle bakılmamasıdır (her iki durumda da yalnızca kadınlara, 'namus' gibi toplumsal değerlerin kısıtlayıcı ve denetleyici gözlükleriyle bakılır). Kültürden kültüre değişen ayrımlar söz konusu; ancak kadına yüklenen öyle olumsuz değerler var ki, bazen çağların ve farklı toplumlarda yaşıyor olmanın hiçbir önemi kalmıyor. Bir başka deyişle, *Piyano*'ya ister günümüzün çifte standart ahlak anlayışını dikkate alarak, istersek de 19. yüzyıl ahlak anlayışına odaklanarak bakalım, (ne yazık ki) aynı sonuçlara ulaşmak olasıdır.

3- Ataerkillik ve Özel Alanda Cinsel Şiddet

1968'de Kate Millett *Cinsel Politika* adlı doktora tezini yayımlar. *Cinsel Politika*'nın ortaya çıkışı feminist literatürde önemli bir dönüm noktası oluşturmaktadır.

Tezinde D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer ve Jean Genet'nin yapıtlarından örnekler vererek edebiyatta kadının temsilini inceleyen Millett'e göre cinsel politika, her iki cinsin de gerek ruhsal yapılarının, gerekse toplumsal yerlerinin ve durumlarının, ataerkil anlayış ve tutuma bağlı kalınarak 'toplumsallaştırılması' sonucunda gönüllü destek bulmaktadır. Erkeklerde saldırganlık, zekâ, güç ve etkin oluş; kadınlarda bilgisizlik, güçsüzlük, 'iffet' ve edilgenlik, beklenen ve ka-

bul edilen niteliklerdir. Toplumsal düzenimizde farkına bile varılmayan bir özellik, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinin doğuştan hak edilmiş bir üstünlük olarak görülmesidir. Bu düzen her türlü ırk ve sınıf ayrımından daha kesin, daha katı ve daha süreklidir. Cinsel egemenlik hâlâ en yaygın ideolojidir. Oysa cinsler arasında doğuştan bir ayrım yoktur. Ruhsal-cinsel kişilik, doğumdan sonra öğrenilmiş ve edinilmiş bir niteliktir. Ataerkillik, benzeri olmayan bir egemen ideolojidir. Ataerkil düzenin temel kurumu ailedir; evlilikler ekonomik birleşmelerdir; her ev, bir şirket gibi ekonomik varlık gösterir. Ataerkillik öylesine kök salmış bir düzendir ki, her iki cinste yarattığı kişilik yapısı, politik bir sistem olmaktan öte, bir düşünce ve yaşam tarzıdır.[293]

İngiliz sosyalist-feministi Juliet Mitchell, 1971'de yazdığı *Kadınlık Durumu*'nda Millett'i eleştirir. Ona göre ataerkillik kavramını kendi başına bir siyasal sistem olarak almanın özünde yatan bir sorun vardır. Genel sistem diye bir şey olamaz. Ataerkillik evrenselmiş gibi görülebilir, ancak bu evrensellik yanılsaması ataerkilliği ayakta tutan ideolojinin bir parçasıdır. Ataerkillik üretim tarzının ayrılmaz bir parçası olmasına karşın, kendi başına bir üretim tarzı değildir; her ekonominin gerekli bir yönüdür, ama ekonomiyi belirlemez. Mitchell'e göre, Millett, ataerkilliği bir sınıf sistemiyle özdeş görerek sosyalist bir çözümlemeden uzaklaşıp feminist bir çözümlemeye yaklaşmaktadır.[294] Mitchell'e göre "Çağdaş Batı toplumunda iki özerk alanla birden ilişki halindeyiz: Kapitalizmin ekonomik tarzı ve ataerkilliğin ideolojik tarzı."[295]

Aynı ataerkillik Carole Pateman'a göre,[296] kadın ve erkeğin doğal niteliklerinden yola çıkarak hiyerarşik bağımlılık ilişkileri öne sürer.

Ataerkilliği ayakta tutan kurum olarak aileye ve onun ayrılmaz bir parçası olarak da şiddet olgusuna yakından bakmakta yarar var.

Althusser[297] devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak gördüğü ailenin, yalnızca üretim ilişkilerinin yeniden üretimine, yani kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden üretimine değil, buna ek olarak emek gü-

cünün yeniden üretimine de katıldığını söyler. Waaldijk'e göre[298] günümüzdeki çağdaş çekirdek aile, üretimin kamusal dünyası ile tüketimin, yeniden üretimin, yani çocuk bakımının ve çocuk yetiştirmenin özel alanı arasındaki bölünmenin sonucunda ortaya çıkmıştır. Emek gücü, yani çocuk doğurup bakma 'işi' için bu anlamda kadın emeği olarak ücret ödenmez ve bu iş, ailesi için ekmek kazanan erkeğin yaptığı işten daha düşük statülüdür. Bu yoruma göre, kamusal alan ve özel yaşam arasındaki bölünme Batı'nın kapitalist toplumlarında endüstrileşmiş yaşamın bir sonucudur. Bu süreç de kadın işini marjinal kılmıştır. Aynı bakış açısından yorumlandığında, kadın rolü ve işi biyolojik özelliklerinin bir sonucu değil, toplumsal ve ekonomik etkenlerin bir ürünüdür.

Ataerkil ideoloji tüm sosyo-ekonomik ve siyasi kurumlarımıza, hatta kullandığımız dile girmiştir. Çağdaş aile ideolojisi, evliliği, birbirini seven bir kadın ile bir erkek arasındaki eşit ortaklık olarak sunmaktadır. Ancak modern sanayi toplumunun toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısı, evlilikte eşlerin eşit konumda olmalarına çok seyrek olanak tanır. Aile idelojisi mevcut toplumsal, ekonomik, siyasal ve toplumsal cinsiyetçi sistemleri bir arada tutup meşrulaştırma yönünde önemli bir rol oynamıştır ve oynamaktadır; bu ideolojiye karşı çıkmak da, bütün toplumsal sisteme karşı çıkmak anlamına gelir.[299] Mitchell'e göre, stratejik amaç ailenin ortadan kaldırılması değil, cinsiyetler arası eşitliğin sağlanmasıdır. Juliet Mitchell, ailenin öncelikle dönüştürülmesinden söz eder. Aile gerçekten de hem ilerlemenin önündeki tek engel, hem de kapitalizm için kuşkusuz gerekli olduğu halde, onun bile aşmış olduğu bir 'geriliği' korumanın tek aracı gibi görünür.[300] Ataerkil ideoloji, ailenin yanı sıra, tüm popüler kültür ürünlerine de sızmıştır.

Reklamlarda 'erkeğine' severek hizmet eden ve sürekli 'mutfak'la ilişkili olarak gösterilen kadınlar(*), güler yüzlü anneler, güler yüzlü,

(*) Bu konuda yayınevimizde çıkan "*Reklamlarda Kadına Yönelik Şiddet*"e bakabilirsiniz. (Ed. Notu) S. Büker-A. Kıran, Ekim, 1999.

bağımlı eşler, hemen her geleneksel filmde güçlü bir erkek tarafından korunan ya da 'iyiliği için' dövülen kadınlar, yazılı ve görsel basında sergilenen kadın bedenleri, seksi kadınlar, hep 'güzel' olması hep 'ince' olması beklenen kadınlar, 'evinin kadını' ve annesi olan kadınlar; fahişelere karşı 'namuslu kadınlar'; kısacası kitaplardaki, gazetelerdeki, televizyondaki ve her şeyden önemlisi sokaktaki söylem bilinçli ya da bilinçsiz olarak kadının ailede, işyerinde geleneksel rolünü sürdürmesine yönelik, aşağılayıcı bir dil kullanarak statükocu, tutucu iletiler sunar. Erkeklerin beklentileri, bu söyleme göre biçimlenir. Birlikte oldukları kadının başarılı bir 'iş kadını', evinde 'iyi bir ev kadını', çocuklarına karşı 'iyi bir anne', kendisi için hep hazır bir 'eş' olması beklenir. Böylece kadının kişiliği, birbiriyle uyuşmaz kimliklerle sürekli parçalanır.

Yetişkin bir kız çocuğu, erkenden hareketlerini sınırlamayı, göze çarpmayacak şekilde yürümeyi ve asla koşmaması gerektiğini öğrenir. Kadınlar, bir erkeğin gözlerine doğrudan bakarsa bunun çoğunlukla saldırıya davet çıkarmak anlamına gelebileceği endişesini taşırlar. Eşler, anneler, cadılar, ebeler, rahibeler ya da fahişeler olarak kadınlar, hemen hemen sadece cinsel işlevleriyle tanımlanmıştır.[301] Feminizm, kadınların cinsel ihtiyaç ve isteklerini yansıtıp, şu ya da bu şekilde dile getirdiklerinde çeşitli yöntemlerle denetlenmelerine, aşağılanmalarına ve sömürülmelerine karşı çıkar; aşağılanma biçiminin en açık olanı 'orospu' gibi cinsellikle ilgili sözcükleri sıralamaktır.[302]

Kadın bedeni ne yazık ki yalnızca kadına ait değildir; toplumun üzerinde baskı kurduğu, 'ahlak'a ait değerlerle dizginlemeye çalıştığı ve sürekli denetlediği bir bedendir bu. Kadının her tür davranış ve tutumu (yürüyüşü, bakışı, gülüşü, tavırları) göz hapsine alınır. Giyinmesi (örneğin eteğinin boyu), süslenmesi bile erkekler tarafından denetlenir. Başkasının suçlanması ya da utanması gereken yerde suçlanan hep o olur. "Öyle giyinmeseydin bakmazlardı", "Öyle oturmasaydın rahatsız etmezlerdi" sözleriyle sık sık karşılaşılır. Uyarıldığı, tehdit edildiği yetmiyormuş gibi, her tür şiddet edimiyle de cezalandırılır. Yaşamında

bir biçimde babasından, evdeki diğer erkeklerden, sevgilisinden ya da kocasından dayak yemeyen kadın sayısı çok düşüktür, olayların çoğu da istatistiklere yansımaz. Kadınların bu çirkin davranışları içselleştirdikleri ya da rasyonalize ettikleri de çok sık görülür. "Öyle giyinmeseydim bana kızmazdı, ben de ileri gittim, ben de onu kızdıracak şekilde davrandım..." Şiddetin en ağırı ise kuşkusuz kadının bedenini, duygusunu ve bilincini hiçe sayan tecavüzdür.

Godenzi'ye göre[303] cinsel şiddetin uygulanmasında aslolan, *şiddete dayalı cinsellik değil, cinsellik görünümlü şiddettir.* Cinsellik yalnızca şiddetin etkin olarak kullanılabildiği bir alandır. Araştırma sonuçlarına göre bu konuda beş yaygın önyargı belirlenmiştir.

1- Kadınlar cinsel şiddeti tahrik ediyor.

2- Hiçbir kadına isteği dışında zaten tecavüz edilemez.

3- Kadınlar aslında gizli gizli tecavüze uğramak istiyor.

4- Tecavüz, içgüdüsel bir cürümdür.

5- Saldırgan, hep tanımadığımız bir kişi, bir yabancıdır.

Bu mitlerin hepsi Godenzi tarafından tek tek çürütülmektedir. Bu mitlerin hepsi ayrıca *Piyano* filmi tarafından da çürütülür. Filmdeki Ada, kocası tarafından iki kez tecavüze uğrar.

4- Piyano: Özel/Kadın ve Kamusal/Erkek İlişkisi Yıkılıyor

Piyano, Ada'nın kızıyla birlikte, mektupla evlendirildiği Stewart'ın ülkesine, Yeni Zelanda'ya gelmesiyle başlar. Bir kadın ve iki erkek arasında geçecek olan trajik bir ilişkinin sonucunda kocasını terk edip sevdiği adamla oradan ayrılmasıyla son bulur.

Öykü oldukça tanıdıktır. Klasik bir konuyu 19. yüzyılda işlediği halde Campion, son derece yenilikçi ve kural tanımayan bir içeriği bi-

çimlendirir ve şimdiye dek alıştırıldığımız, bize doğal gelen kodları altüst eder.

Genellikle klasik-popüler filmler, daha ilk planda insanları rahatlatırlar; onlara tanıdık gelen nesnelerle ya da genel çekimlerle açılırlar. *Piyano*'nun ilk planında kamera, Ada'nın yüzüne kapanmış ellerinden (kamerayı örtmüş parmaklardan), parmakların arasından dünyayı seçmeye çalışır; izleyici parmakların arasından baktığını bir süre sonra anlar. Saçlarını sıkıca başına yapıştırıp arkadan topuz yapmış, dönemin kabarık eteklerini giyen, ama hep siyahı tercih eden Ada'nın iç sesinden, altı yaşından beri hiç konuşmadığını anlarız, ama bu suskunluğun nedenini filmin sonuna kadar öğrenemeyiz. Ada, babası tarafından hiç tanımadığı Yeni Zelandalı bir İngilizle evlendirildiğini, adam için kendi suskunluğunun sorun yaratmadığını, ama kendisini piyanosu yüzünden zaten hiç sessiz düşünmediğini, kızıyla birlikte Yeni Zelanda'ya gitmek zorunda oldukları için yolculuk boyunca piyanosunu özleyeceğini bizlere bu iç ses aracılığıyla söyler.

Campion yolculuğu hiç göstermez. Ada, erkeklerin ellerine tutunarak dalgalı bir denizde hiç bilmediği bir ülkenin toprağına çıkar. Dağlar ve denizle kuşatılmış doğa görüntüleri insanları küçücük bırakır. Piyano sahile taşınırken Ada, erkekleri yönetir. Adamların ısrarlarına karşın Nelson'a gitmeyi reddeder. Elinde açık bir şemsiye taşıyan Ada, sahilde yalnız kaldığında önce kızının başını okşar (aralarında çok özel ve derin bir ilişki vardır, bunun nedenlerinden biri, Ada'nın Flora aracılığıyla kendini ifade etmesidir), sonra piyanonun içinde bulunduğu sandığın ön tahtalarını kırarak piyano çalmaya başlar. Böylece ilk sahnelerde piyano çalmadan duramadığı, piyanoya tutku derecesinde bağlı olduğu pekiştirilir.

İçeteğinden çadır yapar ve içine girerler. Ada kızına bir şey anlatır, Flora, "Ona asla baba demeyeceğim" der.

Ağaçlar arasında uzun saçlı yerlileri ve beyaz adamı (Stewart) görürüz. Adam önce kadının resmine bakar, sonra aynada saçını tarar.

Belli ki Ada'nın kocası Stewart'tır. Yerli-beyaz karışımı arkadaşı (Baines) "Duracak mıyız?" diye sorar, hep birlikte yola devam ederler. Ada ve Flora kendilerini karşılayacak olanların geldiklerini anlayınca saçlarını düzeltir ve çadırdan çıkarlar. Yerliler kadına dokunur. Stewart sandık sayısını çok fazla bulur, içlerinde ne olduğu sorusuna Ada karşılık vermez. Stewart büyük sandığı merak eder, Flora, "Annemin piyanosu" der. Yalnızca diğer kutular taşınınca Ada telaşlanır ve kâğıda piyanonun götürülmesini istediğini yazar, Stewart reddeder ve "Giysilerinin, mutfak eşyalarının gelmesini istemiyor musun?" diye sorar. Ada çok üzülür, bir tepenin üzerinden, tek başına kalmış piyanosuna bakar, bu sahneye piyano sesi eşlik eder. Heyecan verici bu uzun çekimde Harvey Greenberg'in de belirttiği gibi piyano, gürleyen dalgalara karşı ölü gibi resmedilmiştir. *Piyano, kültürel çarpışmanın, ürkütücü yabancı bir doğada önemsiz bir aile yaşamına teslim edilişinin, Ada'nın sesinin bir kez daha bastırılışının canlı bir ikonudur.*[304] Kamera ağaçları tepeden çeker, küçük kız ve kadın yürürken zorlanır, çamura batarlar. Yerliler, Ada'nın şalına bakar ve onu üzerlerinde denerler. Ada'nın beyazlığı, yerliler arasında dikkat çeker. Yağmur yağar.

Stewart'ın evinde akraba kadınları (ve Morag teyzeyi) görürüz. Bir kadın gelinliğin içinde koşturur. Küçük kız, evdeki diğer kadınlara geçmişleriyle ilgili masallar uydurur. Düğün fotoğrafında yer almak istediğini söyleyerek huysuzluk yapar. Düğün ve evlilik o kadar sahte ve eğretidir ki, eğretilik gelinliğin gelişigüzel siyah elbisenin üzerine geçirilmesiyle ortaya çıkar. Yağmur yağar. Stewart'ın evindeki kadınlar öylesine saftırlar ki, Flora'nın uydurduğu yalana ("Yağmurda şarkı söylerken yıldırım düştü, babam öldü, annem dilsiz oldu") inanır ve dehşete düşerler.

Ada gelinlikle içeri girer, kızgındır; gelinliği parçalayarak çıkarır. Yağmura camdan bakar (bakış, kesme, piyano). Piyanosu için kaygılanır.

Ada, Flora ile (işaretlerle) konuşurken Stewart gelir ve birkaç gün-

lüğüne bir arazi işi için uzağa gitmesi gerektiğini söyler. O çıktıktan sonra anne ve kız sevgiyle birbirlerine dokunurlar.

Ada bu durumu fırsat bilerek, kendilerini karşılamaya geldiklerinde Stewart'ın yanında gördükleri yerlilere benzeyen beyaz adamdan (Baines) yardım ister. Baines'e isteğini yazdığı kâğıdı uzatır. Şaşırtıcı bir yanıt gelir: "Ben okuma bilmiyorum." Flora kendilerini sahile götürmesini ister. Baines bunu yapamayacağını söylemesine karşın daha fazla direnemez ve onları piyanoya götürür.

Ada kendinden geçerek piyano çalar, bu mutlu sahnelerde Flora dans eder, Baines de Ada'yı gözler. Zaman zaman Flora piyanoda annesine eşlik eder. Flora deniz kabuklarıyla denizatı yapar. Bu sahnenin bitiminde Ada kumsalda iz bırakarak yürür, bir süre sonra Baines'in ayak izleri de o izlere karışır. Böylece aralarında oluşacak yakın ilişki önceden izleyiciye sezdirilir, kumda ayak izlerinin birleşmesi aşkın eğretilemesi olur.

Ada'nın piyano çalma arzusu inanılmaz derecede yoğundur, öyle ki, evdeki masayı piyano olarak kullanır ve Flora şarkı söyler. Stewart bu duruma şaşırır, evdeki kadınlar Ada'nın deli olabileceğini düşünürler.

Her şey bir takas sonucu başlar. Aslında Ada, önce rızası alınmadan babası ve Yeni Zelandalı kocası arasında, ikinci kez de piyanosu üzerinden kocası ve Baines arasında takas edilmiştir.[305] Baines, piyanoya karşılık arazisini verebileceğini, piyano dersleri almak istediğini söylediğinde, Stewart onun müzik hayranlığıyla dalga geçer, ama böyle bir fırsatı da kaçırmak istemez; takası kabul ettiği gibi, Ada'nın Baines'e ders verebileceğini de söyler (Ada'nın yerine karar verir). Bu konuşma sırasında Stewart'ın elinde balta bulunmaktadır. Balta, erkeklik organı simgesi olarak, iktidarsız olan Stewart'ın elinde sık sık gösterilir.

Ada bu pazarlıktan hiç hoşlanmaz, Baines'in cahil olduğunu söyler, öfkesinden her şeyi kırar döker. Piyanonun kendisine ait olduğunu ya-

zar. Stewart da sertleşir, Ada'nın piyano dersi vermesi konusunda diretir. Bu, Stewart'ın kendini ikinci kez dayatmasıdır (ilkinde kumsalda piyanoyu taşıtmayarak ataerkil-otoriter niteliğini açığa vurmuştu). Yerliler piyanoyu Baines'in evine taşırlar.

Baines kentten akortçu getirir ve piyano akort edilir.

Kamera Ada'ya yukardan yaklaşır. Ada üzgündür, gözleri dolar. Akordu bozuk bir piyanoya dayanamayacağı için içeri girmek istemez, Flora piyanoya dokunduğunda onun akortlu olduğunu anlar, şaşırır, geri döner. Baines ilk kez Ada'yı şaşırtır. Baines, çalması istendiğinde, dinleyerek öğrenmenin daha iyi olduğunu söyler. Baines'in cahilliği, Ada gam çaldığında, onun parça olduğunu sanıp, "Çok güzel" demesiyle vurgulanır.

Akşam evde Ada, Flora'ya babasını anlatır. Flora şaşırır. "O bir öğretmen miydi? Niçin evlenmediniz?" diye sorar. Kuzey Avrupa'da 19. yüzyılın tutucu ortamında Ada, evlenmeden çocuk sahibi olmayı göze alabilmiştir; bu onun cesaretini de gösterir. Kapı açılır, Stewart içeri girer, iyi geceler diler, çıkar. Ada kızına sarılır. Bu sahneden Ada ile Stewart arasında bir ilişki olmadığını anlarız.

İlk piyano dersinde küçük kız dışarıda köpekle oynarken, Ada piyano çalar. Ada'nın arkasında olan Baines aniden Ada'nın boynundan öper. Ada kalkar, Baines pazarlık önerir. "Sen çalarken yapmak istediğim şeyler var. Her tuş için bir ziyaret," der. Ada, ilk şaşkınlığı geçtikten sonra siyah elbisesini göstererek her siyah tuş için kendisine dokunulmasını kabul eder. Böylece piyano dersleri, erotik oyunlara dönüşür. (Bu pazarlığın çirkinliği Harvey Keitel'ın oyunu sayesinde olabildiğince giderilmiştir; izleyici rahatsız olmaktan çok merak eder.)

Evde yılbaşı için hazırlanan bir gösterinin çalışmaları sürer. Balta ikinci kez sahneye çıkar. Evdeki kadınlardan Nessy'yi çağırırlar, önce gelmez. Oyunda oynayacak adam baltayı Nessy'nin eline vuruyormuş gibi yapar; duvara vuran büyük gölge, olayı gerçekmiş gibi gösterir.

Adam kadına "Bak, bak, parmağın kopacak," der. Daha sonra yaşanacak trajik durumun hazırlığıdır sanki bu.

İkinci piyano dersinde erotik serüven başlar (Flora içeri girmek istediği halde annesi izin vermez). Baines önce uzakta oturarak dinler, kalkar, piyanonun önüne geçer ve sonra yatağına uzanır. Yalnız kaldığı bir çekimde çıplak bir halde gömleğiyle piyanonun tozunu alır, ışık erkeğin çıplaklığını vurgular. Baines piyanoyu okşar. Piyano-Ada özdeşliği kurulur, dolayısıyla Baines Ada'yı arzular.

Üçüncü piyano dersinde Ada'nın eteğini kaldırtır, yere uzanır, Ada'nın çorabındaki küçük bir yırtıktan onun tenine dokunur.

Luce Irigaray'a göre kadın cinselliği çoğuldur. Onların seks organları her yerdedir. Onlar hemen hemen her yerden zevk alabilirler. Kadının zevk coğrafyasının, düşünüldüğünden daha çok çeşitlenmiş, çok yönlü, çok karmaşık ve çok gizli olduğu söylenebilir.[306] Ada'nın bacağındaki küçücük bir alana dokunulması, yıllardır bastırılan cinselliği uyandırır; Ada zevk alır.

Yerlilerle Baines'in yaptığı konuşmalarda, evlilikten söz edilir. Yerli kadınlar Baines'in bir karısı olduğunu, ama onun İngiltere'ye gittiğini söylerler. Yerliler Baines'i evlendirmek ister. Bu sahnelerde yerliler çıplaktır ve Baines de çamaşır yıkar. Bize kadınların kendi aralarında iş yaparken doğal bir biçimde özel yaşamlarını konuşmalarının bir örneği verilir. Baines erkektir, ama tıpkı kadınlar gibi kadınlarla konuşmakta ve tıpkı kadınlar gibi çamaşır yıkamaktadır. Her şey o kadar doğaldır ki, izleyici rahatsız olmaz, tersine özel ve içten bir konuşmaya tanık olur. Baines'in konumu, filmlerde alışık olduğumuz erkek imgesinin dışında kurulmuştur.

Dördüncü piyano dersi: Kadın siyah uzun kollu gömleğini çıkarır, adam da iç gömleğiyle kalır. Kadının kolu çıplaktır, adam dokununca kolunu çeker, iki tuş karşılığında koluna dokunulmasına izin verir, adam yukarılara çıkar ve çıplak omzuna dokunur, uzaktan ona bakar.

Baines, Stewart'ın meraklı sorularına karşılık piyanoda ilerlediğini söyler.

S: "Ne çalıyorsun?"

B: "Önemli bir şey çalmıyorum."

Gerçekten de henüz önemli bir şey yapmamaktadır. Beşinci piyano dersinde kadın yine iç gömleğiyle kalmıştır, arkasına dönüp bakar, adamın siyah gömleğini okşadığını görür, kadın kızgınlıkla kalkar, adam onu öpmeye kalkışır, beş tuş karşılığında yanına uzanmasını ister, tekrar öpmek isteyince kadın piyanonun yanına gider, adam piyanonun kapağını kapatır.

Kilisede beyazların düzenlediği ve kadınları öldüren bir canavarın anlatıldığı "Mavi Sakal" oyunu başlamak üzeredir.[307] Bu arada beyazlar Baines'in müzisyenliğiyle alay ederler, ondan piyano çalmasını isterler. Stewart, Baines'e yanlarına oturmasını söyler, Ada elini sandalyenin üzerine koyarak bunu engeller. Baines yanlarındaki koltuğa (bir ara vererek) oturur. İkisi de birbirlerine yan gözle bakarak birbirlerini kollar; sonuçta Baines kalkar, Ada sevinir. Tiyatro sahnesinde ürkütücü bir öykü anlatılır. Perde arkasındaki adam baltayı çıkarır, kadına saldırmak üzereyken yerliler tedirgin olur, oyunu gerçek sanarak sahneye saldırırlar. Daha sonra yerlilerin şefiyle oyuncular tanıştırılır, sorun çözülür.

Altıncı piyano dersinde kadın giyiniktir, adamın bir şey istemediğini görünce arkasına bakar, adam ne isterse çalabileceğini söyler, kadın müziği keser, yine döner ve adamı yerinde bulamaz; kalkar adamın yatağını odadan ayıran perdeyi aralar, adam çıplaktır, kadından da giysilerini çıkararak uzanmasını ister, on tuş karşılığında anlaşırlar. Dışarıdaki küçük kız müziğin kesildiğini fark eder ve onları tahtaların arasından izler.

Flora ağaçlarla sevişme oyunu oynar. Oyun arkadaşı yerli çocuklardır. Stewart, "Bir daha asla bir yerli gibi davranma. Bu çok ayıp," der

ve ona ceza verir, Flora sabunlu suyla ağaçları siler. Kuşkusuz bu cezaya karşılık olarak Stewart'ı incitmek ister ve ilk ispiyonculuğunu yapar. Baines'in hiç piyano çalmadığını, bazen annesinin de çalmadığını söyler.

Yerliler piyanoyu taşır, kadın telaşlanır. Baines "Bu anlaşma seni fahişe, beni aşağılık yapıyor. Beni sevmeni istemiştim. Piyano senin," der; kadın çıkar. Asıl telaşlanan Stewart'tır, toprağı kaybetmek istemez ve Baines'in evine gider. Ona notalarla çalışması gerektiğini söyler.

S: "Anlaşma ne olacak?"

B: "Sadece geri verdim. Zaten karına geri verdim."

Evde Stewart Ada'dan çalmasını ister (tıpkı Baines gibi), onun yerine Flora çalar, şarkı söyler. Ada çalmaz, düşüncelidir, dışarı çıkar, dolaşır. Kamera onu arkadan görüntüler ve topuzuna odaklanır. Stewart piyanosunu çok istediği halde Ada'nın çalmamasına şaşırır. Ada yemekte de dalgındır. Piyanoda tuşlara dokunur. Çalar, alışkanlıkla geri döner bakar, ama Baines yoktur, çalamaz.

Ada önde, kızı arkada koşar. Flora annesine söylenmekte ve gitmesini istememektedir. Ada'yı gören Baines şaşırır: "Ben mutsuzum. Çünkü kafamda yalnızca sen varsın, çok acı çekiyorum, senin özleminle yaşıyorum. Bana karşı bir şey hissetmiyorsan lütfen git," der. Kapıyı açar, "Defol buradan, git!" Ada öfkeyle tokatlar onu, orada oturur, sonra sarılır ve öpüşürler.

Stewart köpeğiyle oraya gelir, şapkasını çıkarır, sesleri duyar, gözetler, köpek onun elini yalar, adam eline bakar. Bu bir piyano dersi değildir, içerdekiler arzuyla soyunur. Ada giyinirken düğmesini düşürür, düğme kulübenin altında olan Stewart'ın boynundan içeri girer. Ada sevişme sırasında açık olan saçlarını daha sonra toplar. Saçları gece yine açıktır, bu defa kızıyla oyun oynar, çok mutludur.

Ada sevgilisine giderken yolda Stewart karşısına çıkar, ona zorla sarılır, peşinden koşar, eteğinden çeker, tecavüze kalkışır, başaramaz.

Yerliler piyanoyla oynar. Flora oyundan kalma kanatlarını takmıştır (bir melek gibi olduğu düşünülemez). Babayla işbirliği yapar ve ilk kez Stewart'a, "Baba," der. Ada aynada kendine bakar ve kendini öperken Stewart tüm pencerelere ve kapılara tahtalar çakar. Sözcüğün gerçek anlamıyla Ada'yı özel alana hapseder. Flora "Oraya gitmemen gerekirdi, hoşuma gitmiyor, babamın da öyle," der. Ada sırtını döner ve yatar.

Gece Ada uykulu halde piyano çalar, Stewart elinde lamba çıkagelir, Ada'nın saçları açıktır, kızı, "Şu anda uykuda," der.

Ada'nın erotik isteklerinin uyanması fazla gecikmez. Gece kızına arzuyla sarılırken uyanır. Kocasının yanına gider, adam uyumaktadır, ona dokunur, yorganı aşağı çeker, gömleğini açar, adam birden geri çekilir.

Evdeki büyük teyze, Baines'in taşındığını, Nessy'nin onu sevdiğini söyler. Ada piyano çalar.

Bir başka gece Ada, Stewart'a yine dokunur, arkadan kalçalarını açar, adam pijamasını çeker, rahatsız olur. Bu kez Stewart Ada'ya dokunmak istediğini söyler, Ada izin vermez. Ada-Stewart ilişkisinde kadın etkin, erkek edilgendir. Erkek etkin olmak istediğinde kadın bunu reddeder.

Sabah evin pencerelerindeki tahtalar sökülür. Adam, güvenmeye karar verdiğini söyler.

S: "Baines'i görmek istiyor musun?"

A: 'Hayır' işareti.

S: "Belki zamanla beni de sevmeye başlarsın."

Ada aynada kendine bakar.

Üzerinde kalp işareti olan tuşu çıkarır ve Baines'i sevdiğini yazar. Küçük kızı ikna edip onu Baines'e göndermeye çalışır. Kızı reddeder, sonra zorla yola çıkar. Flora yol ağzında önce bir yola sonra fikir değiş-

tirerek diğer yola sapar. Çitleri yapan Stewart'ın elinde yine balta vardır. Flora, Ada'yı ikinci kez ispiyonlar. Yağmur yağmaktadır.

Stewart eve gelir, Ada evde kitap okurken baltayı masaya ve piyanoya saplar, kadını sarsar, neden kendisini sevmediğini sorar. Ada'nın elinden çekerek onu dışarı çıkarır. Baines'i sevip sevmediğini sorar. Flora "Yapma baba!" diye bağırır. En can alıcı sahnede, odun kesilen kütüğün üzerinde baltasıyla Ada'nın parmağını keser. Elinden kan fışkıran, yüzü çamur içindeki Ada yürümeye çalışır ve düşer.

Stewart, kesik parmağı Flora aracılığıyla Baines'e gönderir. Ağlayan Flora'ya en çok şefkati Baines'in yanındaki yerli kadın gösterir. Baines, Stewart'ın kafasını koparacağını söyler.

Stewart yatakta yatan Ada'nın başındadır. Onun bacağını açar, ilk kez onu öper, ona dokunur ve onunla birlikte olmak için girişimde bulunur (Ada bu sırada uyumaktadır, ansızın gözlerini açar, bakar). Stewart bir kez daha tecavüz girişiminde başarısız olur, geri çekilir.

Güç ve şiddet tüm tahakküm düzenlerinin parçasıdır. Tecavüz fallus egemenliğinin gerçekliğini gösterir. Erkeğin cinsel şiddeti ataerkil tahakkümün devamı olmaktan çok, artık önemli oranda güvensizlik ve yetersizlikten kaynaklanmaktadır.[308] Stewart, yetersizliğini Ada'ya sürekli saldırarak gidermek ister.

Baines, Flora ile uzanmaktadır. Stewart silahıyla onu uyandırır. Ada'nın onunla konuşup konuşmadığını sorar. "Hayır," yanıtını alınca "Ben onu duydum, kafamın içinde bir ses duydum. 'Arzularımdan korkuyorum, o kadar güçlüler ki, nereye varacağını bilemiyorum. Bırak gideyim, Baines beni götürsün,' dedi. Keşke gitseler," der. Stewart elinden başka bir şey gelmeyeceğini anladığı için kararını değiştirmiş ve gitmelerine izin vermiştir.

Flora'nın kanatları suda yüzer.

Saçları açık, kolu sargılı Ada evden çıkar. İlk görüştüklerinde Ba-

ines onu öper. Yerliler piyanoyu taşır. Baines şapkalıdır, tıpkı bir İngiliz gibi giyinmiştir, ama Stewart'ın tersine piyanonun taşınmasını o ister.

Piyano iplerle sandala bağlanır, deniz dalgalıdır. Ada piyanonun suya atılmasını ister, Baines reddeder. Ada kalkar, sonunda atmaya karar verirler. Ada, ani bir kararla ayağını piyanonun ipinin içine koyar ve piyanoyla birlikte denize düşer.

Okyanusun altında ipe bağlı ayakkabısından kurtularak su yüzüne çıkar, onu yukarı çekerler.

Ada bize yaşamı seçtiğini, şimdi Nelson'da piyano dersleri verdiğini, metal bir parmağının olduğunu, konuşma alıştırmaları yaptığını anlatır. Feona Attwood'a göre Ada'nın konuşma dünyasına girme kararı, basitçe sesini kazanması ya da onu terk etmesi anlamında öykünün sonunu işaret etmez; burada, *iletişim kurabileceği birini bulabilmenin, bir dinleyici bulmanın daha karmaşık bir süreci söz konusudur*.[309] Ada ve Baines'in mutluluklarını görürüz. Ada ilk kez açık renk bir elbise giymiştir. Bazen kendini okyanustaki mezarında piyanosunun tepesinde düşündüğünü, her şeyin tekdüze ve sessiz, çok garip bir ninni olduğunu, yalnızlığın derinliklerinde sessizliğin bulunduğunu söyler.

Film mutlu sonla bitmesine karşılık, diğer olası mutsuz son (denizin dibindeki piyanonun tepesinde asılı duran Ada'nın cesedi) bize anımsatılarak filme son damga vurulur.

Tom O'Regan'a göre bir kadının müziğe ve aşkına olan tutkusunu anlatan *Piyano*'da "kadının kurban edilmesi" reddedilir. (Şaşırtıcı bir biçimde) kadın, yaşamı ve aşkı seçerek erkeği nesneleştirir ve erotikleştirir.[310]

Barbara Quart, konuşmayan, sesi olmayan bir kadından dolayı *Piyano*'nun feminist film eleştirisinin ve film yönetiminin ana mantrası[311] olarak ele alınabileceğini belirtir. Quart eleştirisinde, Ada'nın çalmaya duyduğu açlığa ve sanatçı imgesine vurgu yaparak, sonuçta bir

tabut gibi görülen ve denize atılması gereken piyano aracılığıyla tüketici bir sanat saplantısına işaret eden filmin çift anlamlılığını önemser. Filmin geleneksel bir film ve Ada'nın da geleneksel bir kadın kahraman *olmadığını* birçok bakımdan belirtir.[312]

Ada'nın sesi parmakları arasındadır. Bir piyano tuşuna aşk mesajı yazar. Kalem tutmaktadır. Sevgilisinin ve kocasının vücudunu okşar, onların derilerine tutkusunun taslağını çizer. Kocası bu dokunuşu tehdit edici, şaşırtıcı, akıl ermez bulur; sevgilisi ise heyecan doludur, piyano olmak ister, "çalınmak" ister.[313]

Bir gece, Ada'nın Stewart'ı yatağında uyandırması, ona dokunması, Stewart'ın onu reddetmesi sahnesinde kocası (Stewart), tıpkı piyanosu ve aynada yansıyan ben'i gibi bir yer değiştirme nesnesi olarak kullanılır. Hepsi (kocası, piyanosu, aynada yansıyan ben'i) Baines'e delicesine tutulmasının düzdeğişmeceleridir (metonimi). Ada'nın güçlü kişiliğinin bir örneği de, üçü içinde (Ada, Stewart, Baines) 'Eros'la mücadelede en gözü karası, en yüreklisi olmasında görülür.[314] Filmle ilgili yapılan birçok eleştiride, Ada'nın güçlü ve bağımsız bir karakter oluşu vurgulanmıştır.[315]

Ada, evlilik dışı çocuk sahibi olmuş bir kadındır ve müziğe (piyanosuna) delicesine tutkundur; aşkı için en tehlikeli yollardan geçer, kitap okur, duyarlıdır ve sevgi doludur. Genellikle erkeklere mal edilen kültür-sanat alanında (kamusal alanda) var eder kendisini.[316] Oysa partneri (Baines) son derece sevecen bir kişi olarak özel alanda hareket eder.

Bu bölümde çifte standartlı ahlak anlayışından söz edilmişti. Aynı anlayış yalnızca erkek-kadın karşıtlığında değil, birçok yerde olduğu gibi, beyaz-yerli karşıtlığında da ilk terim lehine kendini gösterir. Greenberg'e göre, filmin tutucu ve gerici ortamında arzu hem kasvetli Victoria döneminin kadınca bir saflığı ya da şeytanlığı ifade eden kavramlarının içinden çıkar gelir; hem de ölümün soğukluğundan, doğanın vahşi belirleyiciliğinden ve ilkel, bozulmamış bir bölgenin büyüleyici

ortamından süzülür. Bir sahnede Stewart, Flora'yı ve onun Maorili arkadaşlarını mastürbasyon benzeri bir oyun içinde görünce dehşete düşer. Kuşkusuz Stewart'ın ahlaksızlığa temel aldığı şey, Maorili çocukların Victoria dönemi çocukluğunun cinsel baskısından yoksun oluşlarıdır.[317]

Campion, filmdeki "bakış"la ilgili sorunu da geleneksel kodları yapıbozumuna uğratarak çözümler. Laura Mulvey, ünlü *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı makalesinde daha önce de belirtildiği gibi, psikanalizi politik açıdan kullanırken Freud ve Lacan'dan yola çıkarak penisten yoksun olan kadınların bu halleriyle iğdiş edilme endişesini (kastrasyon korkusunu) ve tehdidini simgelediklerini belirtir.[318] Kadınlar, bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışına sunulmak ve erkeğe zevk vermek üzere teşhir edilirken, aynı zamanda iğdiş edilme endişesinin simgesi olarak da tehdit edicidirler. Böylece erkeğe iki çıkış yolu kalır: 1) Suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve onunla örtüştürülen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmek. 2) Kadının yerine ya fetiş nesneyi koyarak, ya da sunulan figürün tehlikeli olmaktan çıkıp rahatlatıcı olmasını sağlamak için onu fetişe dönüştürerek iğdiş edilme endişesi ve tehdidini tümüyle yok saymak. İkinci yol olan fetişistik gözetlemecilik, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltirken birinci yol olan dikizlemecilik (röntgencilik), sadizmle bağlantılıdır. Haz, iğdiş edilmeyi çağrıştıran suçta; suçlu kişinin cezalandırılma ya da bağışlanması yoluyla denetim ve boyun eğdirme uygulamasında duyulur.[319]

Greenberg'in de üzerinde durduğu gibi[320] Ada'ya talip olan iki erkek, onu bu ölçütlerle "nesneleştirmeye" kalkışır. Nitekim Stewart, baltayla Ada'nın parmağını keserek onu cezalandırır. Cyndy Hendershot, bu sahne ile Lacan'ın ünlü geleneksel heteroseksüel aşk tanımlamasının (sözcüğün gerçek anlamıyla) gerçekleştiğini belirtir ve bu sözü aktarır: "Seni seviyorum, ama anlatamayacağım bir biçimde, senden daha çok sendeki bir şeyi – *objet petit a* – sevdiğim için seni sakat bırakıyorum." Gerçekten de yaralama yoluyla Ada'nın eksikliği anımsatı-

lır: O (kadın) artık iğdiş edilmiştir.[321] Mulvey'e göre, sinemanın sunduğu olası hazlardan biri de gözetlemeciliktir. Bakış yoluyla bir başkası cinsel uyarım nesnesi olarak kullanılırken, narsisizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla da bakışın nesnesi olan imgeyle özdeşleşilir. Dolayısıyla biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil-imge halinde billurlaştıran kadındır. Mulvey'e göre cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada bakmadaki haz, etkin-erkek ve edilgen-dişi arasında bölünmüştür.[322] *Piyano*, sanki Mulvey'in makalesindeki görüşleri yıkmak için yapılmış bir filmdir (Mulvey'in geleneksel filmlerden söz ettiği unutulmamalı). *Piyano*'da Ada, hem Stewart'ı gecenin bir yarısında bir nesneye dönüştürerek, ona bakarak ve ona dokunarak, hem de Baines'in nereye kaybolduğunu anlamak için piyanosunun başından kalkıp onun yatağını odadan ayıran perdeyi aralayıp Baines'i gözetleyerek etkin-erkek ve edilgen-dişi bölünmüşlüğünü ters çevirir. Geleneksel teşhirci rolleri içinde, kadınlar, röntgencilik mesajını veren, güçlü, görsel ve erotik etki uyandırmak amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle, aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilendirler. Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psişik yapıların ilkelerine göre erkek figür, cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz.[323] *Piyano*'da ise doğal bir sevişme sahnesi dışında Ada çıplak gösterilmez. Oysa Baines, Ada'ya duyduğu arzuyu dışavurmak için, tek başına olduğu bir sahnede (piyanoyu elindeki giysiyle okşadığı zaman) hiç de alışık olmadığımız bir biçimde (çırılçıplak) teşhir edilir.

Filmdeki iki ana erkek karakterden biri olan Baines, Hendershot tarafından "fallik olmayan erkek özne", "geleneksel olmayan Avrupa erkeği" biçiminde tanımlanır. Ona göre Campion, geleneksel olmayan İngiliz erkek öznesinin arzusunu öne çıkarmış ve bu arzuyu savunmuştur. Baines toprağını yalnız piyanonun kendisiyle değil, aslında Ada'nın arzusu için değiştirir; bir anlamda malını (toprağını) haz ile değiştirir. Çıplak olduğu sahnede düzdeğişmeceli olarak piyano, Baines için Ada'nın gövdesi olmaya başlar. Bu sahnede eril vücudun erotikleştirilmesi, yazara göre geleneksel fallik erkeksiliği (ve özellikle

geleneksel Hollywood filmini) yerinden eder. Çünkü geleneksel filmlerde fallusu korumak için penis ısrarla gizlenir ve erkek gövdesinin erotikleştirilmesine izin verilmez. Karacahil olan işçi sınıfı gibi Baines de Avrupa hiyerarşisinde kadınların ve 'yerlilerin' konumuna benzer bir düzeyde konumlanır. Egemen bakış açısından değerlendirildiğinde, Baines'in tıpkı Maoriler ve Ada gibi bir çocuk olduğu görülür. Hendershot'a göre Baines, gerek sahip olan – sahip olunanı gerekse de egemen olan – boyun eğeni içeren erkek-kadın ilişkilerindeki geleneksel anlayışı ortadan kaldıran sıradışı bir erkektir. *Bu bakımdan Piyano, 'Öteki'nin korkunç olmadığı yerde, heteroseksüel ilişkinin mümkün olduğunu öne sürer ve birbirlerini karşılıklı yok etmeksizin dişil ve eril öznelerin birlikte var olabileceği yeni bir sembolik düzen tasarlar.*[324] Baines, Ada ile eşit düzeydedir. Filmde heteroseksüel bir ilişkinin eşit düzeyde yaşanabileceğinin altı çizilir. Filmde olumlanan ve sempatiyle çizilen şeyler, şimdiye değin birçok kültürde aşağılanan şeylerdir. Demek ki "kadın" olmak da, "yerli" olmak da, "çocuk" olmak ve hatta "doğal" olmak/"doğaya" yakın olmak da ayıplanacak, küçümsenecek şeyler değildir. Demek ki eşit düzeyde cinsel ilişki kurabilmek bütün zoruklara karşın mümkündür.

Attwood'a göre seviştikten sonra Ada, zevkle kendine dokunur ve bakar; nesneleştirilmeyi reddederek kendi bedenini geriye almış, onu kazanmıştır. Baines de satın alma hakkını bir kenara bırakır; kendi bedenini ve haz duygusunu kazanır; kendini *fallik mantık* ve iktidardan ayırır. Dünyayı 'biri' ve 'öteki' olarak keyfi bir biçimde bölen keskin karşıtlıklar ve belli sınırlar, artık birbirine karışmıştır. Burada karşılıklı hazzın bulunduğu bir alan vardır. Campion'ın Ada ve Baines arasındaki erotik karşılaşmayı adım adım kurup anlatması daha çok bir dans düzenlemesine, bir müzik parçasının bestelenmesine benzer. Bu, kültürel bir olaydır, toplumsal bir karşılaşmadır. Attwood, Ada'nın bir karşılaşma talep ettiğini ve sonuçta bunu kazandığını belirtir. Ona göre Ada, ne erkeklerin sorularına verilecek bir yanıttır, ne de onların arzuları için bir aynadır.[325]

Campion, Stewart ve Baines'i Ada'nın bakışına, Ada'nın arzusuna çaresizce teslim olmuş nesneler haline getirir. Yine Greenberg'e göre Stewart, Baines'in kulübesinin altında Ada-Baines sevişmesini izlerken, *baskı altına alınmış* bir gözetlemeci gibi görünür.[326] Stewart, röntgenciliğe olan bağlılığından dolayı feminist dünyadan yalıtılmıştır. *Piyano*'da iki sahne Ada'yı dolaysız bakmanın nesnesi olarak konumlandırır. Baines'in çırılçıplak bir durumda Ada'nın fetiş temsilcisi olan piyanoyu okşaması, izleyiciyi doğrudan geleneksel olmayan bir erkeksilik sunumu ile karşı karşıya bırakır, o, dişi dolaysız 'bakma'nın heteroseksüel erkek nesnesidir. Bu sahnede erkek tenini çekici kılan sarımsı bir ışık ve akıcı bir kamera kullanılmıştır. Ada'nın ikinci tecavüzü engelleyen sabit bakışı (yatakta ansızın uyandığında), tecavüzü engellemekle kalmaz, Stewart'ın utancını yansıtan bir ayna işlevi de görür. Erkek bakışının edilgen, güçsüz ve davetsiz olduğu kadınlaştırılmış bir dünyada (*Piyano*'da) izleyici fetişistik erkeğin dolaysız 'bakma'sından kurtulmuş ve film, etkin, doğrudan 'bakma'yı erkek özneden uzaklaştırmıştır.[327]

Klinik psikiyatri alanında profesör olan Harvey Greenberg Ada'nın içinde bulunduğu durumu şöyle yorumlar: Suskunluğu seçmek, genellikle erken çocuklukta ve erkeklerden çok kız çocuklarda görülür: Sessizliği seçen çocuk şöyle nitelenebilir; güçlü ve tahakküm eden bir yetişkin olur, utangaç ya da çok inatçı ve olumsuz bir kişilik geliştirir; kendi sesini korkunç bulur, tecavüz ya da tecavüz kadar kötü niyetli olmayan hasarlarla ortaya çıkan bir sarsıntı geçirmiştir; edilgen-saldırgan bir sessizlik içinde ailenin günah keçisi olmak için savaşır. Ada'nın kişisel karakterinin belirtisi otistik geri çekilmeden çok, etkin bir yönlendirme ve denetlemeyle sergilenmektedir,[328] ki bu da onu güçlü kılar.

Duras'a ve birçok Fransız feministine göre kadınları baskı altına almak için başvurulan ana silah, erkek egemen dil ve buna dayalı olarak erkek merkezli kültürdür. Kadınlar bu baskının ayırdına vardıklarında baskıya direnme stratejisi olarak, susmayı tercih ederler.[329] Ada, Victo-

ria döneminde kadınlara (ve kendine) yönelik baskının bilinciyle, bu baskıya direnmek için susmayı seçmiş, susma özgürlüğü onu güçlü ve etkin bir kişi olarak yeniden yapılandırmıştır.

Piyano'da beyazlık, sırayla saldırganlığın (sömürgesel saldırı), sömürgesel erkek vücudunun potansiyel şehvetinin (Baines ve Stewart'ın yakın çekimleri) ve solgunluğun (Ada) temsil edildiği bir göstergedir.[330] Sömürgesel saldırı, kadın bedenine yönelik saldırıyla (tecavüzle) örtüşür. Filme yönelik eleştiriler *Piyano*'yu 19. yüzyıl cinselliğinin feminist bir keşfi olarak kurar, oysa Lynda Dyson'a göre filmde toplumsal cinsiyet ve cinsellik açıkça ana temayı oluştururken filmin sömürgesel görünümü önemlidir. Filmde sürekli yinelenen motif, Ada'nın ışıltılı yüzünün, beyaz teninin ve piyano çalarken gözlerini kapattığı anki mutluluğunun yakın çekimidir. Ada'nın erotikleştirilmiş, kırılgan ve temiz imgesi oluşurken, Maorili kadınlar bakımsız saçları, dişsizlikleri ve bildik kadınsı göstergelerden bile yoksunlukları ile fiziksel bakımdan cinselliklerinden arındırılmışlardır. İki şişman beyaz kadın da, Maorili kadınlar gibi cinsel alanın dışındadır, ayrıca da düzeysizliği temsil ederler. Ama Maorili kadınlar cesur ve içeriği cinsel olan sohbetleriyle "uygarlaşma" uğruna kaybedilen değerleri yansıtırlar.[331]

Sue Gillet, feministlerden gelen ilginç tepkileri şöyle sıralıyor: Filmin sonunda Baines, Ada'nın yüzündeki örtüyü kaldırır ve gülümseyen ağzını öper. Bu, kendi halinde bir mutluluğun görüntüsüdür. Feminist eleştirmenler filmi bu tarz bir cinsel geleneğe geri dönüşünden dolayı kınamışlardır. Örneğin "İnanılmaz zayıf bir son" diye yazar Carmel Bird. Oysa bu evlilik diğeri gibi olumsuz bir evlilik değil, yeni ve başkaldıran bir evliliktir. Evcil bir sonla biten filmin kapanışı geçicidir. Ani bir kesmeyle başka bir görüntü (Ada'nın vücudu piyanoyla birlikte sular altında) perdeye yansır. Bu ikinci görüntüye yapılan dönüş, Ada'nın boğulmaktan kurtulmasından sonra yaşanan (ve yaşanacak olan) sonsuz mutluluğu gölgeler niteliktedir. İki görüntü arasında pek yüksek bir gerilim yoktur, denge oluşturmak için bir çözüm aranır. Ada

yaşamı seçmiş ve bu seçimi zevkle kucaklamıştır; ama üst sesinin dediği gibi piyano-tabut, incelikli batışının katıksız imgesi olarak ölümün hâlâ bu seçimin içinde ya da altında yatmakta olduğunu anlatır. Bir diğer sorun da "Ada kendine tecavüz edene âşık oldu ve tek isteği, Baines'in bastırılmış cinselliğini uyandırarak kendini tahrik etmesiydi" yönündeki eleştirilerdir. Bu anlamda filmi cinsel taciz öyküsü olarak değerlendirenler de çoktur. Oysa Baines'in arzuladığı Ada'nın arzusudur. "Sana piyanoyu geri veriyorum. Bu anlaşma seni fahişe yaparken beni sefil duruma düşürüyor." Ada ile Baines arasındaki anlaşmanın, Ada'yı "önceden planlanmış" evliliğine götüren anlaşmadan daha şaşırtıcı (ve irkiltici) olduğunu ileri sürenler olmuştur.[332] Sorun, Ada'nın seçiminin nasıl okunacağıdır.

Savımı destekleyen görüşlerden en önemlileri, Chumo II'e ve Hendershot'a ait. Chumo II'a göre Ada, bu anlaşmanın kurbanı değil, tersine daha çok müziğiyle bu ilişkinin yönlendiricisidir.[333] Hendershot da, piyano aracılığı ile konuşan Ada'nın iletişimi kontrol ettiğini ileri sürer.[334] Bu özelliği ile de etkin bir karakterdir. Sonuçta *Piyano* ataerkil söylemle ve fallik iktidarla oynar; onu çözer ve bize daha farklı, daha iyi bir şeyi gösterir.[335]

Üçüncü bölümde de incelendiği gibi, Antonioni *Günbatımı*'nda bambaşka bir şeyi anlatmak isterken sonuçta kadını doğayla (özel alanla), erkeği ise olumsuz anlamda olsa bile kültürle (kamusal alanla) ilişkilendirmişti. Bu çalışma için önemli olan da *kamusal alanın niteliği değil kadının yerleştirildiği alan ve onun niteliğidir.*

Piyano, *Günbatımı*'ndan yaklaşık otuz yıl sonra çekildi. Belki de *Piyano*'nun yaratıcısının kadın olması bu sorunlara başka açılardan ve kadınsı bir duyarlılıkla bakmasına neden oldu. Ryan ve Kellner'e göre kadınlar temsil araçlarına ulaşma şansını ele geçirdiklerinde, kendi yaşamlarını erkeklerce betimlendiğinden çok farklı biçimlerde temsil etmişlerdir.[336] Campion, filminde kadın karakterini olumlu anlamda kültürel dünyayla, erkek karakterlerini ise doğal dünyayla ilişkilendir-

di. 19. yüzyılda geçen öyküde Ada, piyano çalan, kitap okuyan, aşkı için her türlü tehlikeyi göze alabilen, yiğit ve etkin bir kadın karakterken, filmdeki iki erkek karakterden iyi-olumlu olanı (Baines) okumayazma bilmeyen, müzikten anlamayan, yerli kültürü özümsemiş, özellikle yerli kadınlarla iyi anlaşan, onlarla yaşayan, onların dilini konuşan, onlar gibi giyinen ve onlar gibi yüzü dövmeli kaba saba bir insandır. Ağaçlar arasında bir kulübede yaşaması da anlamlıdır. Bir sürü olumsuz nitelik (okuma-yazma bilmemek, kaba saba olmak) Baines'in kötü ve olumsuz bir tip olarak çizilmesine yol açmaz. Tersine sonuçta son derece sevimli çizilen bir kişidir o. Kötü-olumsuz karakter (Stewart), ataerkilliği ve otoriteyi simgeleyen, edilgen, iktidarsız bir aile reisidir.

Maoriler, beyaz karakterin 'kültürü'ne karşı 'doğa'yı oynar. Dyson'a göre eğer *Piyano*'yu Ada McGrath'ın İskoçya'nın alacakaranlığından gelip aydınlığa doğru yol alabilmek için, engelleyici kurallarla mücadelesi olarak okursak, Yeni Zelanda'nın da doğa/kültür ayrımı çelişkisi ile temsil edildiğini söyleyebiliriz. Filmde saç, doğa/kültür ikileminin önemli bir gösterenidir. Yapılı saç, estetik ve kadınsılık açısından kültürün göstergesidir, ayrıca Ada'nın cinsel uyanışını ve özgürleşimini simgeler. Kamera sürekli olarak saçındaki süslü tokaları fetişleştirir; bir sahnede bizi doğrudan Ada'nın duygusal dünyasına taşırcasına başındaki tokaya yöneltir. Sonuçta Baines ile ilk cinsel ilişkisinden sonra 'artık saçını açar.' Ada ve Flora'yı bir sonraki sahnede parlak saçları açık bir şekilde yatakta yatarken görürüz.[337] Kocasından ayrılan ve seçtiği erkekle birlikte evinden ayrılan Ada'nın saçları, bu son sahnelerde de açıktır.

Lynda Dyson'ın iki yorumuna karşı çıkacağım.[338] *Piyano*'yu doğru bir biçimde Avrupa burjuva kültürünün simgesi olarak okuyan Dyson, piyanonun okyanusa atılmasıyla Ada'nın, imparatorluğun merkezi ile olan ilişkisini kopardığını ve çoktan 'yerlileşmiş' bir adam ile yeni bir yaşama başladığını ve bu ikisinin yeniden "Yeni Zelandalılar" olarak doğduklarını ileri sürer. Oysa piyanonun okyanusa atılması geçmişte

yaşanmış acılardan kurtulma anlamı taşır. Nitekim filmin bütününde ve sonunda müzikten vazgeçme, piyanosuz kalma gibi bir durum söz konusu değildir. Ada, yeni eşiyle birlikte mutluluğa doğru yol alırken Nelson'da piyano dersleri vermeyi de ihmal etmez. O, kültürün simgesinden kendini ayırmaz.

Umberto Eco'nun da belirttiği gibi, bir metnin birçok anlamı olabilir, ama bir metin her anlama gelemez ve bir yerde yorumu sınırlayan ölçütler vardır. Eco, Popper benzeri bir yaklaşımı kabul eder. Bu ilkeye göre hangi yorumların 'en iyi' olduğunu belirleyecek kurallar yoksa da, en azından hangi yorumların "kötü" olduğunu belirleyecek bir kural vardır. Eco, eski bir düşünceden Aziz Augustinus'un düşüncesinden yararlanır. Bir metnin belli bir bölümünün belirli herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünce çürütüldüğünde ise reddedilmelidir.[339] Filmin son sahnelerinde yeniden piyanosunun başına döndüğü için Ada' nın, Lynda Dyson'ın ileri sürdüğü gibi imparatorluğun merkezi ile olan ilişkisinden koptuğu, Avrupa burjuva kültürüyle, dolayısıyla 'kültür'le de ilişkisini kestiği yorumunu Eco'ya dayanarak kabul etmiyor ve Dyson'ın aşırı-yorum hatasına düştüğünü düşünüyorum. Dyson kültür/doğa bölünmüşlüğü bağlamında Baines'i hem köprü olarak görür – bir anlamda Baines arada kalmıştır, ne tam Maorili gibidir, ne de İngiliz – hem de "Ada'yı tahrik edebilmektedir, çünkü doğaya Stewart'tan daha yakındır" demektedir. Baines doğaya Stewart'tan daha yakındır, bu kesin, ama Stewart kültür alanını temsil etmemektedir. Olsa olsa toprak sahibi olduğu ve evin ekonomik düzeninden sorumlu olduğu için kamusal alandadır, ama bu da olumsuz bir alandır; çünkü sonuçta ataerkil ve otoriter nitelikleriyle, açgözlülüğü ve para hırsıyla o alanda var olur. Baines Stewart'la doğa/kültür bağlamında çelişmez. Stewart'a oranla çok daha yumuşak, feminen, sevgi dolu, cahil olmasına karşın ince ruhlu bir âşıktır o. Stewart ise otoriterdir ve ataerkil düzenin temsilcisidir. Oysa Ada, Baines'i seçerek öncelikle doğayı değil aşkı seçer. Doğal ve saf olan Ada'ya yabancı

değildir, ama onu asıl çeken aşktır. Başından sonuna kadar kendisini kültürel alanda yapılandırır.

Stewart ve Baines arasında sanata yönelik tutum konusundaki bir karşıtlığı Chumo II şöyle yorumlar: Geniş ölçekte düşünülecek olursa filmde 'sanat', Ada'nın müziğinde, Flora'nın düşsel öykü anlatımında ve Mavi Sakal oyununun sahneye konmasında açıkça ortaya çıkan bir öğedir. Baines, Ada'nın dünyasına girebilir, çünkü onun sanatına karşılık vermiştir. Buna karşılık Stewart bu sanatsal itkiyi durmadan bastırmaya çalışır ve 'sanat' yapan kişilerle empati kuramaz. İlişkiyi öğrenip Ada'ya baltayla saldırdığı sırada Ada kitap okumaktadır; o balta az sonra piyanoya saplanır. Kitaplar da piyano da Stewart'ın sahip olamadığı sanatsal yaşamın simgeleridir. Ada'nın ve kızının yaratıcı düşgücü her yerde açığa çıkar. Örneğin son sahnede Ada'nın kendisini okyanusta piyanonun tepesinde hayal etmesi, onun yaratıcı gücünü gösterir. Bir başka sahnede ev içi ile (doğal olarak kadınlarla) ilgili bir eşyayı, mutfak masasını piyano olarak kullanması da çok anlamlıdır.[340] Yaşamında yer almamasına karşın Baines bu yaratıcılığa ve sanatsal çabaya saygı duyar; hayran olmakla kalmaz, âşık da olur. Onları buluşturan da sanatın gücüdür belki. Çünkü Baines, Ada sahilde piyano çalarken ona ilk kez anlamlı bir biçimde bakmıştır.

Bir kez daha anımsatmak istersek, doğa/kültür karşıtlığı Baines-Stewart düzeyinde değil Baines-Ada düzeyinde kurulur. Her iki alanın (doğanın da kültürün de) olumlu kurulması, bu iki alanın birbirini etkilediğini ve bir arada olmasını savunan feministleri akla getirir. İki alan, özgür bir birliktelik sonucu yan yana getirilir. Campion kültür-erkek ve doğa-kadın özdeşliğini kırarken Hendershot'un yazdığı gibi, heteroseksüelliği, çoğu Gotik dönem edebiyatından (ve genelde Batı kültüründen) kalan egemen olma/boyun eğme karşıtlığından da kurtarmaya çalışır.[341] Özel ilişkilerinde Ada boyun eğmez, teslim olmaz, kurban edilmez.

Campion, baştan beri kültürü kadına, doğayı erkeğe bağlayarak ge-

leneksel anlayışı yıkar ve kadın karakterini özel alana hapsetmez, ikili ilişkilerinde boyun eğen tarafa yerleştirmez. Onu özel alanında sanatı ve aşkı seçmesiyle özgürleştirir. Sonuçta her ikisinin de (Ada ve Baines) tutkuyla ve aşkla birbirlerini seçmesi, eşit düzeyde var olmaları, Ada'nın mutlu olması (sesini kazanması), kadının geleneksel biçimde değil, son derece çağdaş, çarpıcı ve olumlu bir yaklaşımla temsil edildiğini gösterir.

V. Antonia

1- (Marleen Gorris-1951)

Hollandalı Marleen Gorris, ilginç bir rastlantı sonucu ilk filmini tıpkı Yeni Zelandalı Jane Campion gibi 1982 yılında çekti.

Gorris, yazdığı senaryolardan birini ünlü Belçikalı yönetmen Chantal Akerman'a gösterdikten sonra Akerman'dan aldığı cesaretle *Bir Sessizlik Sorgusu*'nu (A Question of Silence) çekti. Bu filmde birbirine yabancı üç kadın, kadın giysileri satan bir mağazanın (erkek) sahibini vahşice öldürmekten tutuklanırlar. Dava süresince mahkeme, sanıkların zihinsel durumlarını belirleyebilmek için bir kadın psikiyatr görevlendirir. Kadın, cinayeti işleyenlerin akıllı olduklarını öne sürerek o karışıklık içinde davayı düşürür. İkinci filmi *Kırık Aynalar* (Broken Mirrors) 1984 tarihlidir ve feminist eleştirmenler tarafından radikal bulunan bu film, genelevde çalışan kadınlar ile bir kadını öldürmeye susamış seri cinayetler işleyen bir erkeğin öyküsünü paralel bir biçimde anlatır. Üçüncü filmi olan *Son Ada* (The Last Island, 1990) İngilizce çekilmiştir; *Sokak Hikâyeleri* (Tales of the Street, 1993) ise Hollanda televizyonu için çektiği beş bölümlük bir dizidir.

Gorris'in Hollanda dilinde çektiği üçüncü filmi *Antonia*' dır.[342] Hollanda, İngiltere ve Belçika ortak yapımı olan bu film 1996'da Toronto Film Festivali'nde izleyici ödülü, Uluslararası Chicago FF'nde

en iyi senaryo ödülü, Uluslararası Hamptons FF'nde en iyi yönetmen ödülü ve aynı yıl yabancı dilde en iyi film Oscar'ını aldı.

İlk bölümde de tartıştığım gibi "sanat" filmi kapsamına aldığım bu filmin bence en önemli niteliği, biçim üzerinde herhangi bir denemeye girmediği halde konusunu yenilikçi bir tarzda işlemesi ve kadın bakış açısından duyarlı, çağdaş bir söylem geliştirmesidir. Yapmak istediği şeyi 'doğru dürüst' yapan bir 'sanat' filmidir bu. Yönetmenin uluslararası alanda tanınmamış Hollandalı oyuncularla çalışması ve uluslararası pazarı düşünmeden filmini Hollandaca çekmiş olması da ticari bir kaygının öncelik taşımadığını göstermektedir. Filmin iki Avrupa ülkesinden destek alması da önemlidir. Kısaca Marleen Gorris, filmini estetik bir nesne olarak yapılandırmıştır. Daha önce gönderme yaptığım gibi (Baudelaire'e göre) başarılı modern sanatçı "günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden" evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen sanatçıdır. Gorris, kanımca bu filmi ile hem yaşamın nasıl yaşanması gerektiğine yönelik en evrensel ilkeyi önümüze koyar (yaşam yaşanmalıdır, ama özgürce), hem de yaşam şarabının o buruk tadını ya da başdöndürücü özünü imbikten geçirerek süzer.

Bir söyleşisinde Gorris, yazarken ve filmi çekerken "Nasıl bir etki yapacağını" düşünmediğini ve bir hedef kitlesinin olmadığını (zaten böyle bir şey düşünmenin de yanlış olacağını) söyler. Filminin ("ona ne derseniz deyin, bir hikâye, küçük bir mit ya da bir peri masalı") mizah yönünün çok önemli olduğunu belirtir. Sklar, filmde Fellini çağrışımları bulduğunu söyleyince, yönetmen aslında bir Bergman hayranı olduğunu da ekler.[343]

Gorris'in feministliğini saldırgan bulan kimi (erkek) eleştirmenler, onun filmlerini anti-erkeksi olarak tanımlamakta ve bundan hoşlanmadıklarını belirtmektedirler. Özellikle *Antonia* filmi için Bergman gibi bir usta yönetmenden esinlendiğini ya da tamamen Hollandalı ressamlardan etkilendiğini vurgulayan ve filmi coşku ile karşılayan birçok eleştirmen de bulunmaktadır.

Sonuç olarak Gorris, 1982 yılından bu yana 'feminist' sıfatından ayrılmaz bir biçimde sinema sektöründe yer almakta, adından ve filmlerinden başarı ile söz ettirmektedir. O, kadınları anlatan filmler çekmeyi sürdürüyor: Virginia Woolf uyarlaması *Mrs. Dalloway* gibi...

Marleen Gorris'in yazıp yönettiği *Antonia*'nın oyuncuları Willeke van Ammelrooy, Els Dottermans, Marina de Graaf ve Mil Seghers'dir. Filmin müzikleri Ilona Sekacz'a, görüntü yönetmenliği ise Willy Stassen'e aittir.

2- Antonia: Özel Alan Özgürleştirir

Müzik yok. Mavi örtülü bir karyolada mavi gecelikli yaşlı bir kadın. Dış ses (kadın sesi) anlatır: "Antonia, henüz güneş doğmadan, o günün yaşayacağı son gün olduğunu bilir". Kuş sesleri duyulur, Antonia aynada kendine bakar. "Ölme zamanı" gelmiştir. Görüntüye yazılar ve etkileyici bir müzik girer, odanın duvarlarında kadın portreleri görürüz. Dışarı çıkan Antonia'yı kamera önce içerden izler. Sonra kırmızı panjurlu açık pembemsi büyük bir kır evini çeker. Antonia mutfağa girer, pencereden dışarı bakar. Görüntü bulanıklaşır ve zincirlemeyle[344] anımsar:

Annesinin öleceği gün, yirmi yıl aradan sonra kızı Danielle ile birlikte doğduğu köye gelir, doğduğu eve doğru yürürler. Duvarda savaştan kalma "Kurtarıcılarımız Hoşgeldiniz"[345] yazısı görülür.

Mumlarla dolu odada annesi, aralıksız küfrederek ve sayıklayarak can çekişmektedir. Antonia arkadaşı Olga ile karşılaşır, bu arada annesi ölür.

Siyahlar giyinmiş iki kadın (Antonia ve kızı Danielle) kiliseye giderler. Yolda Antonia, kızına eski dostlarından söz eder: Demirci, Eğri Parmak (Crooked Finger), Katolik Deli Meryem (Mad Madonna), onun alt komşusu Protestan, kafe-barı işleten Olga.

Kilisede Danielle, anneannesinin tabutundan doğrulduğunu, bir ilahiye pop şarkısı tarzında eşlik ettiğini ve İsa heykelinin kımıldadığını hayal eder. Hayal gücü kendisini bile şaşırtır. Danielle'nin yaratıcı hayal gücüne daha sonraları tekrar rastlarız.

Bir söyleşisinde yönetmen, Danielle'yi içine kapanık ve çok konuşmayan bir tip olarak çizdiğini, bu yüzden mizah duygusunu bu karakterde gösterdiğini belirtiyor.[346]

Arka arkaya iki kamusal mekân gösterilir. Törenin yapıldığı kilise ve kiliseden sonra gittikleri Olga'nın barı. İki kadın, müşterilerin erkek olduğu bara girer. İçeri girdiklerinde erkekler ıslık çalar. Kadınlar, pek de kendilerine ait olmayan bir mekâna rahatça girmiş ve oturmuşlardır. Antonia bir cin ister. Çiftçi Dan, Danielle'yi gözüne kestirir ve iki oğlunu gösterir. Anne-kızı sözleriyle rahatsız eder ve onlara sataşır. Antonia sataşmalara aldırmaz, rahattır. Dan kızını da göstermek ister ve dışarıda duran zekâ özürlü kızı Deedee'yi çekiştirerek içeri getirir. Dan'ın oğlu Pitte, kız kardeşinin göğüslerini tutar ve bardaki erkeklere gösterir, Deedee'yi cinsel bir nesne olarak barın ortasında bırakır. Antonia, cinsel tacizden rahatsız olur, yalnızca o değil çiftçi Bas da duruma el koyar ve Deedee'yi kenara çeker. Olga, hâlâ konuşan Dan'a "Kapa çeneni ve otur yerine," der. Böylece filmdeki ilk sert tepki bir kadından gelmiş olur.

Antonia ve Danielle köye yerleşirler. Antonia (baharda) tarlayı eker, Danielle (kışın) evi boyar. Film boyunca kadınlar her tür erkek işini tek başlarına yaparlar.

Eğri Parmak savaştan sonra evinden çıkmayı reddetmiş ve kitaplarına gömülmüş bir filozoftur. Deli Meryem dolunay çıkınca ulur. Alt kattaki Protestan, sopayla yukarı vurarak Meryem'i uyarır. Dolunay, zamanın geçtiğini göstermek için sık sık bir *leitmotiv* olarak kullanılır.

Antonia köyde atla yaptığı bir gezintide, zihinsel özürlü Çılgın Dudak'a (Loony Lips) taş atarak rahatsız eden çocuğu cezalandırır ve onu

ceketinden ağaca asar. Çılgın Dudak bundan etkilenir; patronu onu çağırdığı halde el arabasıyla Antonia'nın peşinden gider.

Jaehne'nin de belirttiği gibi, Çılgın Dudak'ın, yerinde olmayan bir gidip bir gelen aklı için bile Antonia çekici bir alternatiftir.[347]

At üstündeki Antonia, peşindeki Çılgın Dudak'la birlikte bir tarlanın önünden geçer. Çalışan erkekler ve çiftçi Bas, beğeniyle Antonia'ya bakar.

Antonia ve Danielle, büyük süt kovaları taşır ve şarkı söyleyen papaza gülerler.

Danielle, Deedee'ye ağabeyi (Pitte) tarafından kötü davranıldığını görür. Pitte, Deedee'nin kafasına vurur, Deedee ağlar. Görüntüde Deedee ve annesi sessizce çalışırken dış ses şöyle der: "Erkeklerin yüksek sesleri, kadınların sessizliğine hâkimdi."[348] Bu söz doğrudan bir cinsel politikaya işaret eder ve kadınların sosyo-ekonomik, kültürel ezilmişliklerinin üzerinde yükselen erkek egemenliğine dikkatleri çeker.

Antonia ve Danielle evde çalışırken, Bas evlenme teklifi yapmak için gelir. Sahne ilginç, komik ve düşündürücüdür:

B: "Sen dulsun, benim de karım öldü. Düşündüm ki... iyi görünüyorsun."

"....."

B: "Oğullarımın anneye ihtiyacı var."

A: "Benim oğullarına ihtiyacım yok."

B: "Yok mu?"

A: "Yok."

B: "Bir kocaya da mı ihtiyacın yok?"

A: "Ne için?"

Antonia, Bas'ın hayal kırıklığını yumuşatmak için kendilerini ziyaret edebileceğini söyler. Gerçekten de Bas ve beş oğlu yiyecekleriyle birlikte hazırlıklı gelir ve büyük bir sofra kurulur. Masada Antonia

başköşeye oturur. Bas hemen yanındadır. elini tutmak ister, Antonia elini çeker. Neşeli masada Bas, beş oğlu, Antonia, Danielle (masanın diğer ucunda), Olga, papaz ve Çılgın Dudak'la zengin yiyecekler ve şarap vardır. Tıpkı dolunay gibi bu sahneyi de çok sık görürüz.

Ancak mutluluk kısa süreli de olsa kesintiye uğrar. Danielle, testerelerini almak için Dan'ın evine gider. Bu amaçla ahıra girdiğinde Pitte'nin Deedee'ye tecavüz etmeye çalıştığını görür. Deedee'yi kurtarmak için Pitte'ye ucu çatallı bir araç olan dirgenle saldırır ve onu elinden yaralar. Deedee'yi evlerine kaçırır ve orada birlikte yaşarlar.

Kilisede Antonia ve Danielle'nin arasında, güven duygusuyla gülümseyen Deedee'ye annesi sevgiyle bakar. Bu sessiz kadın, kızının evinden uzaklaşmasından ve acılarından kurtulmasından dolayı mutludur.

Bir başka sahnede, kilisede erkeklerin ve kadınların oturdukları yerin ayrıldığı dikkat çeker. Sağ tarafta Antonia, kızı, Deedee ve diğer kadınlar; sol tarafta ise onu arzulayan çiftçi Bas, beş oğlu, yerinde büzülmüş tecavüzcü Pitte ve diğer erkekler vardır.

Pitte bir süre sonra köyden ayrılır, uzun süre ondan haber alınmaz.

Tarlada çalışırlarken iki zekâ özürlünün (Deedee ve Çılgın Dudak) birbirlerinden hoşlandıkları anlaşılır. Antonia, "İnsanlar benzerlerini arar,"[349] der.

Dolunay. Deli Meryem ulur.

Danielle portre ve natürmort çalışırken gösterilir, annesine "Öğrenmem gereken çok şey var," der. Sanat okuluna gider. Tutkuyla resim çalışır. Atölyede model, çıplak bir erkektir.

Firestone'un belirttiği gibi, kadınların kültürle ilişkisi dolaylıdır. Kadınların, kültürün içeriğini oluşturduklarını sanat tarihi doğrular. Karşı cins, erkekleri erotik yönden uyarır. Resmi yapan erkektir, nü de dişi bir çıplak. Çıplak resim geleneğinde kadın vücudunun erkeğinkine

yeğlenmesinin nedeni, kuşkusuz kültür içinde üretilmiş yapay bir cinselliktir. Ama o zaman insan hiç değilse nü geleneğine bağlı kadın ressamlarda ters yönde bir eğilimin ortaya çıkmasını bekliyor. Oysa durum hiç de böyle değil... Kız öğrencilerin büyük bir hevesle kadın modellerin resimlerini yaptıklarını görürüz. Kadın ressamlar bir erkek geleneğince tanımlanan sınırlar içinde çalışmış, kadınları erkek gözüyle görmüş, erkeğin kafasındaki kadının resmini yapmışlardır.[350] Gorris, bu geleneksel anlayışın yapısını bozar. Elinde fırçası olan Danielle'dir, poz veren ise erkektir. Ressam (özne) Danielle, estetik nesne ise herhangi bir erkektir.

Tarla önce yeşil olur, sonra kahverengiye dönüşür. Yıllar geçer: "Antonia ekti, Danielle çizdi."

Jaehne, filmdeki birçok sahnenin (ağır süt kovalarını boşaltmak, çitleri onarmak, samanları yığmak vb.) Brueghel'in günlük yaşam gerçekçiliğini betimleyen resimlerini anımsattığını ve filmin Hollanda manzara resmi geleneğine çok şey borçlu olduğunu öne sürer. Görsel anlatı içinde noktalama işaretlerine benzeyen bu manzaralar (filmde başka bir sahnede) Yeni Ahit gibi özlü bir anlatı tarafından güçlendirilir: "Zaman yeniden ve yeniden doğurdu ve kendinden başka hiçbir şey üretmedi."[351]

Çiti onarırlarken Danielle birdenbire annesine "Bir bebek istiyorum," der. Bu sorun, Eğri Parmak'ın evinde tartışılır. Danielle evlenmeyi düşünmediğini ve bir koca istemediğini söyler. Antonia, baba adayını köyden seçmenin yanlış olacağını düşünür. Kente giderler. Letta adında ikinci çocuğunu doğurmaya hazırlanan bir kadın onlara yardım eder. Kızıl saçlı, deri ceketli, James Dean taklidi, motosikletli, yakışıklı bir genci ana-kıza gösterir. Danielle "Güzel motor," der, Antonia adamı beğenir (Danielle'nin erkeklerle ilgilenmediği açıktır). Şatoya benzeyen bir otele motosikletle giderler ve sevişirler. Sevişme sırasında üstte olan erkeğin üzerine ışık düşürülür ve erkek çıplaklığı estetik bir nesne olarak öne çıkarılır. Danielle sevişme sonrası çırılçıplak amuda

kalkar, ama o beden, o hareketle hiçbir cinsellik çağrışımı içermez. Danielle sevinçle otelden çıkar, kendini bekleyen Antonia ve Letta ile birlikte oradan ayrılır.

Antonia ve hamile kızı Danielle'ye tepki kiliseden gelir (film aynı zamanda ciddi bir din eleştirisi de içerir). Papaz çürümüşlüğün herkesi etkileyeceğini söyleyerek Eski Ahit'ten Jezebel ve lanetli kızıyla ilgili bölümleri (Yahudilere nasıl felaket getirdilerini) okur. "Utancın hepsi kadınlarındı," der. Antonia ve kızı öfkelenir, kiliseden çıkarlar; onları Bas ve beş oğlu izler. Köydeki bu sorundan kurtulmak için Antonia Bas'ın yardımıyla papazı günah çıkarma odasında bir kadınla sevişirken yakalar ve ona şantaj yapar. Kilisede papaz daha önce söylediklerinin tersini söyler, Yeni Ahit'ten hoşgörü ve bağışlamayla ilgili bölümü öne çıkarır, saf ve kutsal kadından söz eder. Antonia ve kızı başarmıştır. Danielle'nin hayal gücü Meryem Ana'yı gülümsetir.

Danielle'nin bir kızı (Therese) olur. Doğumdan sonra Bas'ın oğulları ev halkına hizmet eder. İşlerde kadın-erkek ayrımı görülmez. Therese büyüyünce Eğri Parmak'tan ders almaya başlar.

Dolunay. Deli Meryem ulur.

Yaşamın zevklerinden ayrı kalamayan papaz kiliseden ayrılır.

Kadınlı erkekli tarlada çalışırlar. Deedee hamiledir. Deedee ve Çılgın Dudak evlendirilir. *Filmdeki tek evlilik töreni, zekâ özürlü bu çift için gerçekleştirilir.* Düğün töreninde mavi bir elbise giyen Antonia[352] güçlü ve güzel görünmektedir. Bas Antonia'ya bakar. Sonunda Antonia, Bas'la birlikte olmaya karar verir. Ancak tutkularını kendi evlerine değil, birlikte yaptıkları ağaçlar arasındaki küçük bir kulübeye taşırlar.

Dolunay. Deli Meryem ulur. Kesme. Bahar. Kesme. Zaman hızla geçer. Bahçede uzun bir yemek masası kurulur. Therese yemek masasında bile kitap okur. O sırada iki çocuğu ile birlikte gelen hamile Letta, gidecek bir yeri olmadığı için onlara katılır. (Eski) papaz ve Letta, birbirlerinin ilgisini çekerler.

Antonia ve Danielle, Therese'nin dâhi bir çocuk olduğunu okuldaki öğretmenlerden öğrenirler. Matematiği çok iyi olan Therese'ye sarışın öğretmen (Lara) ek ders vermek istediğini söyler. Öğretmene ilk görüşte âşık olan Danielle, onu Botticelli'nin Venüs'üne benzetir.

Therese Eğri Parmak'la Tanrı'nın var olup olmadığını tartışır. Platon çalışırlar.

Danielle evde özel derse gelecek Lara'yı sabırsızlıkla bekler. Birlikte iyi vakit geçirirler, hatta Therese'nin dersini bile unuturlar, birbirlerine yemek tarifi verirler, bahçede gezerler. Aşk başlamıştır.

Dış sesin de dediği gibi "Aşk her yerdedir." Danielle-Lara sevişmesi sırasında bedenler gölgede kalır, yatağın kenarı aydınlıktır. Öne çıkarılan kadın bedeni değil, sevişmenin sıcaklığı ve yumuşaklığıdır. Koşut kurguyla Antonia-Bas, Letta-eski papaz ve Deedee-Çılgın Dudak çiftleri de aynı ritmle sevişir. Homoseksüel ve heteroseksüel ilişkilere aynı uzaklıktan bakılır. İlişkiler eşit düzlemdedir.

Deli Meryem öldüğü için dolunay sahnesi sessiz kalır. Protestan da onun ardından ölür. Mezarlarında aynı yatağı paylaşamadıkları ama aynı mezarı paylaştıkları vurgulanır. Bu çift, yaşamlarını diledikleri gibi yaşayan Antonia ve kızlarının tersine (inançları yüzünden) arzularına gem vurmuş, istedikleri halde birlikte olamamış ve bu yüzden hastalıklı kişiliklere dönüşmüş çaresiz insanları temsil ederler.

On beş yıl aradan sonra Pitte döner; bu kez üzerinde *fallus*u görünür kılan asker giysileri vardır. Connell'ın da belirttiği gibi, onların bedenlerine ilişkin kafamızdaki resimler vb. anlamında iktidar sahibi erkeklerin toplumsal tanımı, yalnızca zihinsel beden imgelerine ve düşlemlere değil, kas gücü, duruş, beden duygusu ve dokusuna da dönüştürülür.[353] Pitte, duruşuyla, bedensel gücüyle ve asker giysileriyle 'erkekliği' üzerinde taşır. Ancak böylesi bir erkeklik tanımlaması, izleyicinin hoşlanmadığı bir kişi üzerinde kodlandığı için bu, uzak, iğrenç ve onaylanmayan bir erkekliktir.

Pitte babasının öldüğü gün kapıyı çalar ve, "Para, para, para" der. Bu durumdan ailesi hoşnut kalmaz. Pitte, alışverişten dönen Danielle'nin önüne çıkar, ama ona bir şey yapmaz.

Müzik ve matematik alanında (yüreğe-beyne seslenen ve birbirine çok yakın olan bu iki alanda) kendini yetiştiren Therese'yi Letta'nın büyük oğlu Simon sever. Matematik dersinde Therese'nin dahi olduğunu, matematik hocasına verdiği küçük dersle (bir problemi çözme ile ilgili) bir kez daha anlarız.

Tecavüz unutulmamalıdır. Pitte, Antonia'nın tarlasında çalışan kardeşi Deedee'nin önüne çıkar, Deedee korkar, elleriyle yüzünü kapatır. Pitte, barda herkese bira ısmarlar. Aynı anda Therese'ye de tecavüz ettiğini dış ses anlatır; tecavüz gösterilmez. Antonia, Danielle'nin elinden silahı alır (güç onun elindedir), öfkeyle bara gider, Pitte'yi silah zoruyla dışarı çıkartır. Öfkesini ve lanetini yağdıran Antonia, yine de Pitte'yi vuramaz. Maggie Humm'a göre Pitte'nin öldürülüş süreci, Antonia'nın, büyücülerinkini andıran lanetiyle başlar.[354] Erkek şiddetine karşı ceza, yine erkek şiddeti aracılığı ile verilir. Pitte, önce köyün genç erkekleri tarafından dövülür, sonra yaralı gittiği evinin bahçesinde erkek kardeşi tarafından boğulur. Filmde şiddet, hiçbir karede (Danielle'nin Dedee'yi kurtarmak için Pitte'yi yaraladığı sahne dışında) kadından yana durmaz.

Tecavüz olayından sonra Therese, Eğri Parmak'ın yanında ağlar:

Eğri Parmak: "Dünya, acı çeken ruhların ve şeytanların içinde yaşadığı bir cehennemdir."

T: "Schopenhauer?"

Zaman geçer, acılar unutulur. Therese üniversitede ders vermektedir. İlgisini çeken bir öğrencisiyle yatar. Daha sonra barda tanıştığı entelektüel bir adamla birlikte olur, ama gecenin bir yarısında onu evden kovar (adam dışarıda çıplaktır, kadın onun giysilerini pencereden atar). Hiçbir entelektüel birikimi olmadığı halde Simon'la da birlikte olur.

Arka arkaya gösterilen bu çekimler bize Therese'nin cinsel özgürlüğünün boyutları hakkında bilgi verir. "Evlenelim," diyen Simon'a "Seni seviyorum, ama evlilik bir hata olur," der.

Therese, bahçedeki uzun ve kalabalık yemek masasında hamile olduğunu söyler. Birdenbire Therese'nin doğurmasını isteyen ve istemeyenler olmak üzere insanlar ikiye bölünür. Her zamanki gibi bu önemli sorun, Eğri Parmak'ın evinde tartışılır (Danielle bebek istediğinde de sorun orada tartışılmıştı). Eğri Parmak bu çürümüş dünyaya çocuk getirilmesine karşı çıkar, karamsar görüşlerini dile getirirken Antonia "Schopenhauer'ın sırası değil," der. (Ne kadar şaşırtıcı da olsa Antonia ve onun soyundan gelenler filozoflardan haberdardır.) Therese Simon'ın desteğini görünce doğurmaya karar verir.

Ancak hiç evlilik konuşulmaz ve evlenme gerçekleşmez.

Therese'nin bir kızı (Sarah) olur. Doğumdan sonra ev halkı Sarah'la ilgilenirken Therese yatağında geometri kitabı okur. O, farklı bir annedir.

Zaman geçer (dolunay sahnesi).

Kızıl saçlı Sarah'ın elinden de (tıpkı küçük sarışın Therese'de olduğu gibi) kalem, defter, kitap hiç düşmez.

Eğri Parmak bir doğum günü toplantısında hiç mutlu değildir; herkesin eğlendiğini görmezlikten gelerek "Sarah şimdi Nietzsche okumalıyız," der, ölmekten söz eder: "En iyisi hiç doğmamaktır, var olmamaktır, hiçbir şey olmaktır ve hatta en iyisi ölmektir."

Therese bahçede elinde kâğıt-kalem beste yapar, Sarah ise sallanır. Sarah salıncaktan düşünce Therese dahil herkes onun yanına koşar; babası kızını kucağına alıp içeri götürür, Therese tekrar çalışmasının başına döner. Therese'nin ilgisizliği onun kötülüğüne yorabileceğimiz şekilde gösterilmez, çünkü ortada sorun yoktur.

Sarah'ın Deedee için yazdığı ölümle ilgili şiirden sonra köyde

ölümler başlar. Letta on üçüncü çocuğunu doğururken ölür. Deedee'nin ağabeyi ve Çılgın Dudak da ölür.

Therese okulda beste yaparken Eğri Parmak'tan mektup alır. Tanrı'ya inanmamaya başladığından beri kendini suçladığını ve artık hiçbir şeyin düzelemeyeceğini yazan Eğri Parmak, belli ki yaşama bütünüyle küsmüştür: "Istırap bir kuraldır, istisna değil... Artık düşünmek istemiyorum." Bu karamsar mektuptan sonra Therese hemen köye gider. Aynı anlarda Antonia da evinde koltuğunda otururken birdenbire sezgilerine uyarak ayağa kalkar. Herkes Eğri Parmak'ın evine koşar. Therese arabasından fırlar, eve girer. Filozof intihar etmiştir. Therese ona sarılır ve ağlar. Evde Sarah annesine sarılır, onu teselli eder. Therese bir süre hayattan elini ayağını çeker, annesi Danielle buna öfkelenir; yaşam ne olursa olsun sürmektedir. Antonia, Sarah'la yaptığı gezintide "Yaşam yaşanmak ister," der. "Cennet var mı?" sorusuna, "Yalnızca sonsuza dek dans edeceklerini, dansın var olduğunu," söyler.

Antonia, hümanist feminizmin vaatlerini geliştiren 'yaşa ve yaşat' felsefesine örnek bir feministtir.[355]

Ölüm üzerine yaptıkları konuşmada Antonia ölüm sırasının kendisinde olduğunu ve öleceği zaman bunu mutlaka Sarah'a önceden söyleyeceğini belirtir (Sarah bu sırada masanın üzerinde oturmaktadır ve elinde kitap bulunur).

Fellini'yi çağrıştıran sahnelerde Sarah yukardan (samanlıktan) aşağıda yemek yenen ortamı gözetlerken düşler. Önce filozofu, sonra Antonia'nın annesini, Deli Meryem'i, Antonia'nın gençliğini ve sevgilisiyle dans ettiğini görür. Pitte, Letta, Çılgın Dudak gençlikleriyle bahçeye gelirler. Antonia ve sevgilisi Bas'ın yaşlı halde dans ettiklerini görürüz. Antonia danstan sonra Sarah'a bakar ve onu çağırır. İlk sahnedeki odaya döneriz. Antonia, "Bugün öleceğim," der.

Dostları ve ailesi mavi giysili Antonia'nın yatağı başında toplanır.

Dolunay çıkar, uluma sesi gelir. Antonia "Deli Meryem beni çağırıyor," der. Dış ses Danielle, Therese ve Sarah'ın (üst ses kendisinin, yani konuşanın Sarah olduğunu belirtir) yatağın başucundan ayrılmadığını söyler. Antonia gözlerini kapar, başı hafifçe yana düşer. Karanlık.

Görüntüde, "Ve bu uzun tarih yolculuğu kendi sonucuna ulaşırken, hiçbir şey sona ermiyor"[356] yazısı belirir.

Antonia'da kadınlar etkindir, başattır. En zor kararları bile rasyonel değerlendirmeler sonucunda alırlar. Örneğin filmin başında ve sonunda bize Antonia'nın, "O günün son günü olacağını bildiği" belirtilir. Antonia yeterince yaşamıştır "Artık ölme zamanı," der. Ölmeye karar vermiştir (buradaki karar, Eğri Parmak'ın ölmek istemesinden farklıdır). Eğri Parmak hayatta bir anlam bulamadığı için intihar eder. Antonia ise, "Yaşam yaşanmalıdır" ilkesiyle güçlü, etkin ve bağımsız bir özne olarak yaşama dahil olmuş, özgürce yaşamıştır. Artık ölmek istemektedir. Yalnız onun ölümü Eğri Parmak'ın ölümünden farklı olarak 'doğal' olacaktır. Torununun kızı Sarah'ı çağırır. "Bugün öleceğim," der. Sarah üzgün ve şaşkındır, usulca "Şimdi mi?" diye sorar. Antonia, "Şimdi öleceğim," der ve "bunun hiç kolay olmadığını," söyler. Yaşamının en zor kararını, zamanın geldiğini düşündüğü için, bilerek ve isteyerek alır.

Kadınlar etkindir. Köyde bir erkek mekânı olan kafe-barı işleten Olga'dan tutun da filmde dış sesle anlatının sürekliliğini sağlayan anlatıcı Sarah'a kadar.

Kadınlar etkindir. Hepsi de özgür ve eşit cinsel birliktelikten yanadır. Hangi cinsle ve nasıl olursa olsun hepsi de aşktan ve yaşamdan yanadır.

Jaehne'ye göre film, Antonia'nın çocuklarına Schopenhauer ve Nietzsche'nin görüşlerini öğreten ve Eğri Parmak kişiliğinde somutlaşan *erkeksi felsefenin karşısına ütopyacı feminizmi* çıkarır. Gorris'in filmindeki denge, olumlanan feminizmin (Antonia'nın) vahşi felsefi

umutsuzlukla (Eğri Parmak'la) bir arada yaşayabilmesine dayanır; bu da eğlenceli bir paradokstur. Filmdeki en iyi adam bir düşünürdür, ancak düşüncesi onu felç etmekte, etkisiz kılmaktadır; en kötü adam ise bir tecavüzcüdür. Gorris'in kadınları, eylem dünyasında ayrıntılarıyla işlenmiştir (tarlada çalışmak, çocuk büyütmek, geometri çalışmak, resim yapmak...). Son kişi olan Sarah'ın işi, yaşamın ölüme dönüştüğü noktayı anlamak ve belki hepsinden de önemlisi, tıpkı tutkularımız ve uğraşlarımız gibi değişen mevsimlere benzeyen bir öykünün anlatılmasına yardım etmektir.[357]

Filmin erkek karakterlerine yakından bakalım: Yarım akıllı Çılgın Dudak'ı, Antonia'nın sevgilisi çiftçi Bas'ı, yaşamın zevklerinden uzak kalamayan tuhaf papazı bir kenara bırakacak olursak, iki karakterin derinlikli işlendiğini görürüz. Bunlardan biri filmdeki tek entelektüel erkek olan filozof Eğri Parmak'tır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra kendini eve kapatan, kabuğuna çekilmiş, Tanrı'ya inanmayan ve her şeyin anlamsız olduğunu düşünen, yaşamdan hiçbir beklentisi olmayan; bu çürümüş dünyaya sırtını dönmüş Eğri Parmak'ın Therese ve Sarah'la en çok Nietzsche, Schopenhauer ve bir de Platon üzerine çalıştığını görürüz. Eğri Parmak, "yaşam yaşanmak zorundadır" ilkesiyle hareket eden Antonia'ya karşıt bir biçimde karamsar bir dünya görüşünden beslenir. Kadın karşıtı görüşleriyle öne çıkan filozoflara ilgi duyan Eğri Parmak, mağaraya benzeyen yarı karanlık evinde kitaplarıyla yaşar. Tek lüksü Therese ve Sarah'a ders vermek, onlarla tartışmaktır. Kendi doğum gününde bile dayanamaz ve mutsuz bir tonda Sarah'a, "Şimdi Nietzsche okuyalım," der. Eğri Parmak yaşama ve acıya da dayanamaz, intihar eder. Bu eylemi göz önüne alındığında onun güçlü bir karakter olup olmadığı tartışılabilir; ama kesin olan bir şey varsa o da yaşamaktan yana tavır almadığıdır.

Filmin bir diğer önemli erkek kahramanı ise, en kötü karakter Pitte'dir. Pitte, sert ve acımasız kişiliği ile öne çıkar. Önce kız kardeşine tecavüz eder, Danielle onu yaralayınca köyü terk eder, yıllar sonra döner ve Danielle'nin kızı Therese'ye tecavüz eder. Pitte yıllar sonra kö-

ye döndüğünde artık kendi kişiliğini yansıtan bir meslek sahibidir. Askeri giysileriyle yalnızca otoritenin değil, aynı zamanda ataerkil vahşetin de tipik bir örneğidir. Pitte'ye cezasını Antonia vermek ister, ama o, küçük bir kız çocuğuna hem de torununa tecavüz eden bu adamı öldürecek kadar kötü değildir.

Allen Barra'nın da dediği gibi, Gorris'in felsefesinde 'feminizmin iyi, erkeksiliğin kötü' olduğunu görürüz. Gorris'i cinsel politikada iyi noktalar yakalayan yetenekli bir yönetmen olarak tanımlayan Barra, *Antonia*'nın bu politikayı ne yazık ki körelten, onu masalsı kılan ve keskinliğini baltalayan bir film olduğunu belirtiyor.[358] Bu görüşe katılmak mümkün değil. Yaşamında bir kez olsa bile babasından, kocasından ya da sevgilisinden bir şekilde dayak yiyen kadınların sayısını düşünelim. Hiçbir zaman açıklanmadığı halde evlilik kurumu içinde eşine zorla tecavüz eden erkeklerin sayısını düşünelim. Kadınların, tanıdığı ya da tanımadığı erkekler tarafından şu ya da bu şekilde taciz edildiği durumları, bunun yaklaşık oranını düşünelim. Dehşete düşmemek olanaksızdır. Bir kadının bu sorunlara duyarsız kalması da bir o kadar zordur. *Antonia*'nın, erkek şiddetine karşı çıkan bir cinsel politikayı öne çıkarması kuşkusuz yerindedir, abartılı değildir ve cinsel politika öne sürülen savın tersine radikaldir. Gorris, Nancy Miller'ın da belirttiği gibi kararlı bir biçimde ve gururla 'erkeksi imzayı' ters çevirir.[359]

'Özel-kamusal alan' terimlerini kullanmadıkları halde soruna benzer biçimlerde bakan Artel ve Wengraf gibi eğitimcilerle karşılaşmak sevindiricidir. Linda Artel ve Susan Wengraf'a göre çok az film ideal bir standardı gerçekleştirir ve filmlerin çoğu feminist sorunlarla ilgili olduğu halde konuya cinsiyetçi yaklaşırlar.[360]

Artel ve Wengraf, feminist eğitimciler olarak amaçlarının, gençlerin cinsel kalıp yargılar taşıyan davranışların farkında olmalarını kolaylaştırmayı sağlamak olduğunu belirtirler. Bu amaçla dört yüzün üzerinde medya malzemesinde (kısa filmler, ders filmleri, video kaset-

ler vb.) aşağıdaki olumlu imgelerden en azından birini bulmayı amaçlamışlardır:

- Kalıp yargı içermeyen davranış ve tutumlarla insanları sunmak: Bağımsız, akıllı kadınlar; serüvenci, becerikli genç kızlar; çocuk büyüten erkekler; incinebilirliklerini göstermekten çekinmeyen erkek çocukları.
- Her iki cinsi de geleneksel olmayan işlerde ve etkinliklerde sunmak: Ev işi yapan erkekler, uçak kullanan kadınlar gibi.
- Geleneksel erkek-kadın rol ayrımının değer ve davranışlarını sorgulamak.
- Kadınların başarılarını göstermek.
- Kadınların özgül sorunlarını (hamilelik, tecavüz gibi) cinsiyetçi olmayan bir tarzda ele almak.
- Bilinçlendirmek için kullanılabilecek cinsiyetçi tutum ve davranış imgelerini içeren örnekler bulmak.[361]

Bunun yanı sıra, kadını cinsiyetinden bütünüyle arındırmadan, ama cinselliğiyle de özdeşleştirmeden sunmak gibi ek noktalar bulunabilir. Ancak Artel ve Wengraf'ın da olguya ister istemez özel-kamusal alan ayrımından baktıkları ve bu geleneksel ayrımı eleştirdikleri kesindir. Ayrıca *Antonia*, araştırmacıların sözünü ettikleri bütün bu ölçütleri karşılamaktadır.

Bu film için 'peri masalı' deyimi ne kadar çok kullanılırsa kullanılsın, bu bir masal değildir. Gerçekleşmeyecek bir yaşantı hiç değildir. Çünkü Antonia yaşamaktadır, Danielle ve Therese de. Tek sorun (eğer o da sorunsa) bu kişilerin aynı film içinde, birlikte yaşıyor olmalarıdır. Bir başka deyişle; olumlu kadın imgeleriyle sürekli karşılaşan, âdeta bu imgelerle yüklenen izleyicinin şaşırmaması olanaksızdır. Marleen Gorris de olsa olsa, 'olumlu kadın imgeleri' bombardımanının izleyiciyi şaşırtacağını bildiği için, çeşitli söyleşilerde düşüncelerini, özlemlerini ve arzularını "aslında bu bir peri masalı" sözleriyle gizlemektedir. Oysa çevrede onun öne çıkardığı niteliklere sahip birçok kadın bulmak olasıdır.

Anneke Smelik, sinemada gerçekliği göstererek toplumun değiştirilebileceğini ve kadın yönetmenlerin 'gerçek' kadınların 'gerçek' yaşamlarını göstererek beyazperdedeki yanlış imge büyüsünü kırmaları durumunda feminist film pratiğinin özgürleştirici yönünün ortaya çıkacağını ileri sürer. Marilyn Monroe gibi erkekler tarafından yaratılan kadın yıldızlar sadece cinsel çekiciliklerine indirgenip anlatılırlarken, çekiciliğine karşı, kadın yönetmenler sıradan kadınların gerçek yaşamlarını, onların günlük sorunlarıyla ele almalıdırlar.[362] Marleen Gorris tam da böyle yapmıştır. Alışılagelmiş güzellik ölçütlerinin dışındaki Willeke van Ammelrooy, son derece sıradan bir kadını (sıradışı özellikleri olsa bile) gündelik ilişkileri ve günlük yaşamdaki küçük ayrıntılarıyla oynar. Perdedeki yaşam (her ne kadar yaşayamasak da) bize uzak gibi görünmesine karşın doğallığı nedeniyle bir o kadar yakındır.

Humm, tüm feminist kuram çeşitlerinin üç ana varsayımı paylaştığını söyler: *Gender*, erkeklerden çok kadınları baskı altına alan toplumsal bir yapıdır; ataerkillik (erkek egemen toplumsal kurumlarda olduğu gibi) bu yapılanmaya damgasını basar. Kadınların deneyime dayalı bilgileri gelecekteki cinsiyetçi olmayan bir toplumu düşlememizde ve tasarlamamızda bize yardımcı olur. Paylaşılan bu öncüller, iki ayrı görev koyar önümüze: Toplumsal cinsiyetle ilgili kalıp yargılara saldırmak için *eleştirme görevi* ve yeni modelleri yapılandırmak için *feminist praksisi gerçekleştirme ya da kurma* (yapılandırma) görevi.[363] *Antonia*, her şeyden önce gelecek güzel günleri düşlememizde ve tasarlamamızda bize ışık tutan bir filmdir.

Tarihte çok sayıdaki filozof gibi Nietzsche de kadını doğaya daha yakın bulur; ona göre kültür kadının yanında her zaman dışsal bir şeydir.[364] Buna karşın *Antonia*'daki kadınlar, yaşamlarını hem doğa içinde kurmuş, hem de Nietzsche (ya da Schopenhauer) okuyup tartışacak kadar entelektüel, işlerinde başarılı kadınlardır. Böylece kadın-erkek, doğa-kültür, özel-kamusal ikilemlerinde, kadın yalnızca doğayla ve özel alanla değil, aynı zamanda ve aynı derecede kültürle ya da kamusal alanla da ilişkilendirilir. Kısacası yukarıda sözü edilen geleneksel ay-

rımlar yıkılır ve aradaki sınır kalkar; bir bebeğe bakmak, bir çocuk büyütmek, tarlayı ekmek ya da yemek tarifi vermek ne derece değerli ve hoşsa aynı biçimde beste yapmak, problem çözmek ya da Platon'u tartışmak da o derece değerli ve hoştur. *Antonia*'daki kadınlar, bir yandan en özel alanlarında en güzel aşklarını yaşarlar, öte yandan bahçeye kurdukları sofralarında 'çocuk doğurmak ya da doğurmamak' gibi önemli bir sorunu kamunun görüşüne açarlar. Kadınlar her mekânda yer alırlar: Üniversitede, bahçede, yatakta, sofrada, kilisede, tarlada, barda...

Yaşamak bütün renkleriyle resmedilir: Masadaki *mutluluk* (bahçedeki neşeli yemek sahneleri filmin önemli bir motifidir ve yaşam enerjisinin bir göstergesidir), filozofun duyduğu *keder*, tecavüzden kalan *acı*, doğumdaki *sevinç*, ölümdeki *hüzün*...

Neredeyse eksik bir şey bırakılmaz, yaşam tüm renkleriyle kucaklanır.

Ayrıntılar önemlidir. Örneğin Therese, barda tanıştığı adamla yattıktan sonra onu evden kovar (demek ki *onun* kentte tek başına oturduğu bir *evi* vardır). Therese, Eğri Parmak'tan mektup alınca arabasıyla hemen köye gelir (*arabası vardır*). Ve tüm kadınların, önemli-önemsiz, büyüklü-küçüklü özgürce seçimleri vardır.

Young, birey-toplum karşıtlığını, modern politik düşüncede var olan erkek-kadın, kamusal-özel, mantıklı-duygusal, araçsal-estetik karşıtlıklarına benzetir. Kültür kadını duygusal ilişkilerle, karşılıklı yardımla ve işbirliği ile yani toplulukla; erkeği ise bireyselliği (kendi kendine yetmek, rekabet, ayrı durmak) ile tanımlar.[365] Oysa *Antonia*'daki kadınlar hem kamusal hem de özel alan içinde yer aldıkları için hem toplumsal ilişkiler kurar, hem de bireyselliklerini korurlar. Topluluk içinde mutludurlar, işbirliğine ve yardıma açıktırlar, yoğun duygusal ilişkiler yaşarlar, ama bunun yanı sıra sonuna kadar bireydirler, yaşamda tek başlarına, cesaretle ayakta dururlar, etkindirler ve her şeyden önemlisi kendi kendilerine yeterler.

Antonia ve diğer kadınlar, mücadeleleriyle insanları ve köyü değiş-

tirip, dönüştürürler. Bu olgu, bize filmin ilk sahnesinde ironik bir biçimde sezdirilir. Antonia, yirmi yıl aradan sonra kızı Danielle ile birlikte köyüne dönmüştür. Ellerinde bavulları evlerine doğru yürürken duvarda savaştan kalma "Kurtarıcılarımız – ya da Özgürlük Savaşçılarımız – Hoşgeldiniz" yazısı göze çarpar. Bunu Allen Barra'nın dediği gibi, görsel bir sözcük oyunu olarak algılarız.[366] Gerçekten de dünyayı değiştirmek için köy sanki pilot bölgedir; Antonia ve kızı özgür düşünceleriyle birlikte köye ayak basar ve özgürce yaşarlar, özgürlükleri köyün atmosferini değiştirir.

Ataerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırın aşılması, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilirken, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişme ya da yasanın bozulması olarak nitelenir. Bu nedenle kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği çok önemli politik bir sorundur.[367] Marleen Gorris, 'feminist' ve 'kadın yönetmen' sıfatıyla *Antonia*'daki kadın karakterlerini hem kamusal hem de özel alanda devindirmiş, her iki alanda da bu kadınları başarılı, sevgi dolu, dürüst, cesur, entelektüel ve özgür kişiler olarak vermiştir. *Sanat* (müzik ve resim), *bilim* (matematik) ve *felsefe*de çok başarılı gösterilen bu kadınlar; aynı zamanda bedenlerine ve kimliklerine de sahip özgür, bağımsız birer kişiliktirler. Hiçbir engel onları yolundan döndüremez. Ahlakçı vaazıyla Antonia ve Danielle'yi kızdıran papaz ve kilise bile bu iki kadının hışmına uğrar ve şantajla da olsa daha liberal görüşlerin savunulduğu bir kuruma dönüşür.

Daha önce de belirtildiği gibi, önemli olan o alandaki ilişkilerin niteliğidir. Belirli mekânlar-ilişkiler bağlamında filmde kurulan özel alanlar, geleneksel anlamından farklı ve özgürleştiricidir. Olayların sırasına göre sistematik bir biçimde bu ilişkileri şöyle sıralayabiliriz:

1- Danielle'nin evlenmeden çocuk sahibi olmak istemesi ve bunu gerçekleştirmesi.

2- Danielle'nin lezbiyen bir ilişkiye girmesi ve bunun çevresi tarafından onaylanması (daha doğrusu yadırganmaması).

3- Antonia'nın evli olmadığı halde ayrı bir evde sevgilisi ile birlikte olması.

4- Therese'nin üniversitede hoca olarak verdiği dersten sonra ilgisini çeken bir öğrencisiyle yatması.

5- Therese'nin farklı sevgililerinin olması (arka arkaya kurgulanan üç sahneyle gösterilir, Therese aşkını arar) ve,

6- Therese'nin tıpkı annesi gibi evlenmeden çocuk doğurması.

Ayrıca ilgilendikleri alanların çok çeşitli olması, işler arasında herhangi bir hiyerarşik düzey farkının bulunmaması, (Therese'nin üniversitede matematik hocası olması, akademik kariyer yapması, Danielle'nin evde resim yapmasından ya da Antonia'nın tarlayı ekmesinden üstün değildir), kadın-erkek işbölümünün geçersiz kılınması (Bas'ın, Antonia'nın yemek davetine elinde yiyeceklerle hazırlıklı gelmesi, doğum sırasında erkeklerin ev halkına hizmet etmesi; kadınların tarlayı ekip biçmesi, çiti onarması, evi boyaması gibi), kadınların hem kamusal hem de özel mekânlarda başarılı işler yapması, ilişkiler kurması çok önemlidir. Sonuç olarak kadınlar, özel alanda cinsellikleriyle özgürleştikleri gibi özgürleştirirler de. Özel alanı özgürlükleriyle geliştirir ve onu kamusal bir sorun haline getirirler. Feministlerin "özel olan politiktir" sloganı *Antonia*'da gerçekleşir. Belki de bundan dolayı hem Danielle hem de Therese "çocuk doğurma" sorununu felsefi bir sorunmuş gibi bir felsefecinin evinde tartışırlar. Genellikle erkeklerin başarılı göründükleri kültürel (kamusal) alanlarda sanatta, bilimde, felsefede bu kez kadınlar başarılıdır. Bu alanda (felsefede) başarılı olan tek erkek ise intihar eder.

Antonia'da kadınlar mutludur; sınırları aştıkları, hiyerarşileri yıktıkları ve geleneksel yargıları bir kenara attıkları için özgürdürler.

Antonia bu yönleriyle feminist film pratiğinin doruğunda bir filmdir.

VI. Çığlıklar ve Fısıltılar (Viskningar och Rop, 1972)

1- Ingmar Bergman

1918 İsveç (Uppsala) doğumlu Ingmar Bergman, tıpkı Antonioni gibi, karmaşık, özgün, eşsiz bir kişilik, bir *auteur*'dür. Çağına tanıklık etmiş Bergman, insan ilişkilerini tüm incelikleriyle perdede yeniden yaratmış, karmaşık ve yetkin yapıtlar üretmiş bir yazar, bir tiyatrocu ve bir sinemacıdır. Bergman da diğer yaratıcı yönetmenler (*auteur*) gibi yapıtlarının temeline kadınları yerleştirir. Antonioni'nin Monica Vitti'si varsa, Bergman'ın çoğu özel yaşamına da girmiş Liv Ullmann'ı, Bibi Andersson'ı, Ingrid Thulin'i, Harriet Andersson'ı ve Gunnel Lindblom'u vardır. Bergman'ın erkek oyuncuları genellikle Max von Sydow ve Erland Josephson, görüntü yönetmeni ise, tıpkı Liv Ullmann gibi sonradan yönetmen olan Sven Nykvist'dir.

Genellikle kadın-erkek ya da kadın-kadın ilişkilerini, dinle ilgili sorunlarını, Tanrı'yla hesaplaşmasını, intikam, yalnızlık, ihanet, yabancılaşma, ölüm gibi evrensel temaları tüm incelikleriyle işleyen Bergman, ailesinin etkilerini ve aldığı din eğitiminin izlerini de beyazperdeye taşır. Filmlerinde Lutherci bir papazın oğlu olduğunu zaman zaman belli eden yönetmenin yaşamından çeşitli izlere rastlamak olasıdır.

1945'te başladığı sinemada çok verimli olmuş, sinema tarihine geçmiş nice güzel filme imzasını atmıştır. En çarpıcı filmleri arasında şunlar sayılır: *Susuzluk* (Törst, 1949), *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* (Sommarnattens Leende, 1955), *Yedinci Mühür* (Det Sjunde Inseglet, 1956), *Yaban Çilekleri* (Smultronstället, 1957), *Yüz* (Ansiktet, 1958), *Kaynak* (Jungfrukällan, 1959), *Sessizlik* (Tystnaden, 1963), *Persona* (1966), *Utanç* (Skammen, 1968), *Çığlıklar ve Fısıltılar* (Viskningar och Rop, 1972), *Yüz Yüze* (Ansikte mot Ansikte, 1976), *Güz Sonatı* (Höstsonaten, 1978) ile *Fanny ve Alexandre* (Fanny and Alexandre, 1983).

"Bergman tartışmasız kadınlardan yana tavır alan bir sinemacıdır. Kadınları sever, iyi rolleri onlara verir ve kadınların sürekli üstün gelmelerini sağlar."[368] Birçok 'sanat' filmi yönetmeni için olduğu gibi, Bergman için de genel yargı budur. Bu yargıyı çürütmek, daha doğrusu onun ne derece 'tartışılır' olduğunu göstermek için 1972 tarihli *Çığlıklar ve Fısıltılar* filmini seçtim.[369] Film, plastik güzelliği ile öne çıkıyor ve *Antonia* gibi içinde çok sayıda kadın karakter barındırıyor. Sven Nykvist'in en iyi görüntü yönetmeni Oscar'ı. Liv Ullmann'ın ise New York film eleştirmenleri en iyi kadın oyuncu ödülü aldığı, "ölünün bir türlü ölemeyip yaşayanları huzursuz etmeye mahkûm edildiği"[370] *Çığlıklar ve Fısıltılar*, ticari anlamda da büyük bir başarı elde etmiştir.

Filmin Liv Ullmann dışındaki oyuncuları Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin ve Erland Josephson'dur.

2- Çığlıklar ve Fısıltılar: Kadınlar Arasında İletişimsizlik ve Şiddet

Çığlıklar ve Fısıltılar, üç kız kardeş (Agnes, Karin ve Maria) ile bir hizmetçi (Anna) olmak üzere dört kadın arasındaki ilişkiyi irdeler.

Film, kırmızı fon üzerine beyaz renkte yazılmış yazılarla açılır. Her

yazı ile birlikte uzaktan gelen bir zil sesi duyulur. Sonradan bu ince zil sesinin değişik çeşitlemeleri, çan sesini anımsatacaktır. Bahçede bir heykel, ağaçlar, kıpırtısız yapraklar, tablo güzelliğinde cansız doğa görüntülerinden sonra düzenli zil sesleri aracılığıyla saat tik tak'larına geçeriz. Değişik saatler... Kapalı bir mekânda koltuklarda uyuyan iki kadın. Yatakta da bir kadın uyur, yakın çekimle yüzünü görürüz. Gözlerini açar, acı çeken ve acı çektiği için çirkinleşen bir yüzdür bu. Gözleri dolar, su içer, yanaklarından sessiz gözyaşları süzülür.

Adının sonradan Agnes olduğunu öğrendiğimiz kadın, yatağından kalkar, bir zil sesi daha duyulur. Saati ayarlar, pencereden dışarı, durgun, huzur veren bir göl görüntüsüne bakar. Filmin hemen başında 'acı içindeki' kadının pencereyi açması, dışarının dingin ve güzel görüntüsüne bakması, bir başka deyişle içerden dışarıya doğru yapılan bu hareket, anlamlıdır. Kadın içerdedir (ev içi alandadır) ve acı içindedir. Filmin başında ve sonunda göreceğimiz 'dışarı' imgesi çok güzeldir ve bu imgeye özlemle, sevgiyle, imrenerek bakılır. Ancak filmin sonuna kadar hiç dışarı çıkılmaz. Agnes uyuyan kız kardeşine döner. Müziğin olmadığı bu mekân kırmızı dekoruyla dikkati çeker. Yerdeki halılar, duvarlar, Agnes'in yorganı, perdeler, her şey kıpkırmızıdır. İç mekân, özel olarak düzenlenmiş bir tiyatro sahnesi gibidir. Agnes masasında günlüğünün başına oturur ve yazar: "Sabahın erken saatleri ve ben acı içindeyim." 'Acı' sözcüğünün altını çizer. Kız kardeşlerinin ve Anna'nın kendisine nöbetleşe baktıklarını da ekler. Agnes yatağına geri döner. Maria nöbet tutarken uyumuştur. Karin gelince uyanır. Karin, hizmetçileri Anna'ya sönmüş ateşe bakmasını söyler.

Filmdeki ilk geçiş, filmdeki bütün geçişler gibi turuncu-kırmızı renktedir. Sırayla filmdeki kadınlara odaklanılır. İlk geçişte önce en güzel kardeş olan Maria'yı izleriz. Oyuncak bir evin içinde küçük (maket) masalar, sandalyeler, insanlar, mutfak, piyano ve karşıdan onlara bakan Maria. Ama Maria yatakta tıpkı bir bebek gibi parmağını emmektedir; hemen yanında oyuncak bebeği bulunur. Bununla hâlâ olgunlaşamadığı, çocuk kaldığı vurgulanır. Maria kendine çok benze-

yen annesinin resmine bakar (her iki karakteri de Ullmann oynamaktadır). Ardındaki sahnede bir defteri inceleyen Karin, kalemini ve gözlüğünü çan sesiyle (ya da saat sesiyle) birlikte masaya bırakır, ellerine bakar. İlk geçişin içindeki üçüncü kadın hizmetçi Anna'dır. Anna aynada kendine bakar, yatağını düzeltir, önlüğünü takar, bir masanın başında dua eder. oradaki mumu söndürür ve bir tabağın içindeki meyvelerden elmayı alıp ısırır. Masanın hemen yanında boş bir beşik durmaktadır. Dördüncü kadın, filmin başında acılarına tanık olduğumuz Agnes'tir. Müzik sesiyle birlikte Agnes vazonun içindeki beyaz güllerden birini eline alır, gül ona annesini anımsatır. Her gün annesini düşündüğünü, çocukken Maria'nın anneleriyle ilişkisini hep kıskandığını (onların neşe içinde fısıldaşmalarını uzaktan izleyen küçük, mutsuz Agnes'in görüntüleri perdeye gelir), annesinin kendisini hep azarladığını anlatır. "Maria'yı severdi, çünkü her bakımdan birbirlerine benzerlerdi. Annemle ne zaman konuşsam, ne demek istediğini anlamazdım. Çok denerdim, ama asla onu memnun etmeyi başaramazdım... Annemi sevdim, çünkü öyle yumuşak, güzel ve canlıydı ki." Kızıl saçlı Olga Teyze'nin çocuklara 'büyülü fener' kullanarak *Hansel ve Gretel* öyküsü anlattığını da anımsar.

Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*'de *Hansel ve Gretel* öyküsünden yola çıkarak şöyle der: "Anne, çocuklara tüm yiyeceklerin kaynağını gösterir. Annenin artık çocuğun oral gereksinimlerinin hepsini karşılamak istememesi ve ansızın sevilmeyen, bencil, reddeden bir kişi olması, çocuğun endişesine ve derin bir hayal kırıklığına uğramasına yol açar. Her çocuğun daha sonra bulmayı umduğu şey, dünyada bir yerlerde bütünüyle her şeyini veren özgün bir annedir."[371] Bu saptama Agnes'in yaşadıklarıyla örtüşmektedir. O da derin bir kaygı ve hayal kırıklığı yaşamaktadır ve daha sonra da göreceğimiz gibi aradığı tek şey, verici bir annedir.

Agnes eskiden bir gün perdenin arkasından annesini gözlediğini, onun çok üzgün olduğunu, annesi onu fark edip çağırınca korkuyla ya-

nına gittiğini, ama onun mutsuzluğundan çok etkilenip ağladığını ve annesinin yanaklarına dokunduğunu, böylece ilk kez yakınlaştıklarını da anımsar.

Kırmızı geçiş.

Agnes beyaz gülün resmini yaparken uyuyakalmıştır. Bir ses duyar ve uyanır. Gelen doktordur. Doktor sessizce onun bedenine dokunur, elleri aşağılara kayar, karnının altında kalan eli Agnes tutar ve yukarı çeker (Senaryoda Agnes'in rahim kanseri olduğu yazmaktadır). Doktor ayrılırken Karin'e bu durumun uzun süreceğini sanmadığını söyler. Tam çıkarken Maria onu çağırır. Doktorun elini göğsünün üzerine koyar, uzun zaman geçtiğini söyler, onu bir daha ne zaman görebileceğini sorar, öpüşürler, doktor, "Hayır," der, Maria kendinden geçmiş gibidir, doktor ayrılır.

Kırmızı geçiş. Maria (fısıltılarla) anımsar.

Olayı anlatan dış ses, doktorun bir gün Anna'nın küçük kızına bakmak için eve geldiğini ve evde o sırada Maria'dan başka kimsenin bulunmadığını anlatır. Agnes ve Karin o sırada İtalya'dadırlar. Maria doktoru önce akşam yemeğine davet eder, sonra da havanın kötü olduğunu bahane ederek ona konuk odasını hazırladığını söyler. Doktor iki öneriye de karşı çıkmaz (ama bu önerileri çok sıcak karşıladığı da söylenemez). Yemekte Maria, sürekli bir şeyler yiyen doktora bakar, kendisi hiç yemez; yalnızca şuh ve davetkâr bakışlarını doktora yöneltir, ayrıca göğüs dekoltesi olan kırmızı, baştan çıkarıcı bir elbise giymiştir. Ateşin karşısında kitabını okuyan doktorun kapısı gece yarısı çalınır, beklenildiği gibi gelen kırmızı geceliğiyle Maria'dır. Doktor kitabını elinden bırakmaz. Maria saçlarıyla oynar, "Rahatsız mı ediyorum?" der. Doktorun yanına gelir ve ikinci soruyu sorar: "Niye bu kadar resmisin?" Doktor Maria'yı aynanın karşısına götürür ve yakın çekimde önce ikisinin sonra yalnızca Maria'nın yüzünü görürüz.

Dr: "Çok güzelsin, ama değiştin. Gözlerin bugünlerde hızla hesap yapıyor, çıkarcı bakışlar. Ağzının memnun olmayan, aç bir ifadesi var. Kulakların-

dan çenene inen şu çizgiyi görüyor musun? Bu seni uysal ve tembel gösteriyor. Gözlerinin altında gündüz göremediğin, keskin, sıkıntı ve sabırsızlığın kırışıklıkları var. Kırışıklıklar duygusuzluğundan geliyor. Küçümseyerek bakıyorsun."

M: "Birbirimize çok benzediğimiz için bunları okuyabiliyorsun."

Dr: "Senin ve benim gibi insanlar için hafifletici nedenler yok mudur?"

M: "Bağışlanmaya ihtiyacım yok."

John Berger'a göre; erkekler eylem yaparlar, kadınlar görünürler. Erkekler kadınları seyreder, kadınlar ise seyredilişlerini seyrederler. Böylece kadın kendisini özellikle görsel bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüştürür.[372] Maria da doktor tarafından ayna karşısında sorgulandığında seyirlik bir nesnedir. İlginçtir, doktor Maria'yı güzelliğini yitirmesine (yaşlanmasına) dayanarak sorgular. "Güzellik" eril söylemde nedense kadınla ilişkilendirilmiş bir mittir, yitirilmemesi gerekir. Ayna karşısındaki sorgulamada, doktor sanki sorgulayan-etkin karakter olduğu için haklı gösterilir. 'Güzelliğin yitirilmesine' dayanarak Maria'yı duygusuzlukla, sahtekârlıkla eleştirmesi de bu yüzden sorun yaratmaz. Bu sahnedeki sorunu, Marilyn Johns Blackwell net bir biçimde ortaya koyar: Maria'nın giyinip süslenmesi onun narsisizmini açığa çıkarır ve kadın cinselliği narsisizmle ilişkilendirilir.[373]

Maria ve doktor gece birlikte olurlar; sabah Maria'nın kocası Joakim gelir, sıkıntılıdır. Maria ise yapay bir neşeyle gece Anna'nın kızına bakmak için doktorun geldiğini ve zorunlu olarak kendilerinde kaldığını anlatır. Joakim'in yüz ifadesi aldatmanın izlerini Maria'nın yüzünde bulduğuna kuşku bırakmaz. Adam, aldatılmaya dayanamaz ve başka bir odada intihar etmeye kalkar, başaramaz. Yardım çağrılarına Maria karşılık vermez, geri geri giderek odadan çıkar.

Fısıltılar. Kırmızı geçiş. Maria'nın yüzü.

Karin kitap okurken bir şey duyduğunu sanır ve Anna'ya onun da duyup duymadığını sorar. Anna yalnızca rüzgârın sesini ve saatin tik

tak'larını duyduğunu söyler. Yine çan sesi işitilir. Agnes Anna'yı yalvararak çağırır: "Gel bana, çok uzaksın. Gel, gitme." Anna bir melek gibi eğilir, Agnes'i öper, sağ göğsünü açar, onu kendine çeker ve yaslar. Bir çocuğu uyutur gibi onu uyutmaya çalışır. Böylece anne-kız ilişkisinin ilk ipuçları verilir.

Kırmızı geçiş.

Agnes birden kötüleşir. Anna önce Maria'yı çağırır. Birlikte Karin'i de alır ve Agnes'in odasına girerler. Agnes nefes alamaz, doktoru bulamadıkları için saatlerce yatağında kıvranır. Uzun zaman sonra kendine gelip rahatlayınca, kardeşleri sevgiyle onun üzerindeki çamaşırları çıkarır, onu siler ve ona temiz gecelik giydirirler, Anna da bu işlemlere yardım eder. Sandalyeye oturan Agnes'e su verirler; Karin onun saçlarını tararken Maria da Dickens'tan *Pickwick'in Anıları*'nı (Pickwick Papers, 1837) okur. Anna ona sevgiyle bakar, Agnes uyuyakalır.

Agnes yatağındadır. Yine nöbet gelir, çığlık atar: "Kimse bana yardım etmeyecek mi?" Anna ona koşar, Maria dayanamaz, elleriyle yüzünü kapatır. Agnes nefes alamaz. Çırpınışları ölümle sonuçlanır. Anna üstüne kapanır, Maria ağlar, Karin'den ses çıkmaz. Ölüye uygun şekli verirler. Mumlar yakılır, siyahlar giyilmiştir. Papaz içeri girer. Sırayla papaz, Karin, Maria, Anna görülür. Papaz kitaptan bir parça okur:

"Tanrının sınırsız bilgeliği ve merhameti seni gençliğinin çiçekli evine çağırmaya karar verdi. O, ağır ve uzun bir acıya dayanman için seni layık gördü. Sen onu sabırla ve şikâyet etmeden kabul ettin. İsa'nın Haçı üzerine ölümün aracılığıyla günahların bağışlanacak. Onun varlığına adım attığında Babamız Cennetinde senin ruhunu esirgeyecek. Onun melekleri seni dünyadaki acılarının anılarından seni arındıracaklar."

İlk duadan sonra papaz Agnes'e iyice yaklaşır ve ünlü 'if it be that'le başlayan konuşmasını yapar. Gibson'ın yazdığı gibi bu dua ölü Agnes için değil, doğrudan ölü Agnes'e yöneliktir:[374]

...Eğer öyleyse, orada Tanrı'yla karşılaşacaksın, eğer öyleyse o yüzünü sana dönecek, eğer öyleyse o zaman bu Tanrı'yla konuşabileceksin...Agnes sevgili bebeğim, dinle sana şimdi söyleyeceklerimi. Vahşi bir göğün altında, koyu kirli dünyanın üzerinde burada kalan bizler için dua et. Istırabını Tanrı'nın ayaklarına ser ve Ondan bizi bağışlamasını iste. Endişemizden, güçsüzlüğümüzden ve derin kuşkumuzdan bizi kurtarmasını iste. Ona hayatımızın anlamını sor. Agnes, öyle düşünülemeyecek ve öyle uzun bir acı çektin ki, davamızı savunacak kadar değerli olmalısın.

Papaz ayağa kalkar ve onun inancının çok güçlü olduğunu söyler. Papaz çıkınca herkes çıkar, odanın kapısını Karin kapatır.

Papazın Tanrı inancının eksikliğinden ve kaygılı oluşundan söz eden Blackwell'e göre bu sahnede ve bu filmde *babanın yokluğu* yankılanmaktadır.[375]

Kırmızı geçiş. Fısıltılar. Karin ağzını çığlık atacakmış gibi açar, ses çıkmaz.

Karin ve Karin'den en az yirmi beş yaş büyük diplomat kocası Fredrik aynı evde yemek yerler, Anna onlara hizmet eder. Fredrik balık isteyip istemediğini sorar, Karin istemez. Adam aralıksız yemek yer, oysa kadın kaygılıdır ve yiyemez. Bu sahneler de *Günbatımı*'nda tanık olduğumuz yemek yeme edimi ile cinsellik arasındaki benzerliği imler. Gergin ortamda Fredrik, Karin'e "Gülüyor musun?" diye sorar, Karin gülmediğini söyler. Karin'in, "Kahve mi istersin yoksa hemen yatağa mı gideceksin?" sorusuna Fredrik, "Kahve istemem. Teşekkür ederim," yanıtını verince Karin uzun süredir elinde tuttuğu şarap bardağını istemeden kırar. "Bardağın kırılması, Karin'in oynadığı iyi eş rolünün ve onun ruh sağlığının ne derece kırılgan olduğunun açık bir eğretilemesidir."[376] Kısa bir süre sonra kocası "Geç oldu. Yatağa gitmemizi öneririm," diyerek kalkar. Karin kendi kendine, "Yalanlar dizisinden başka bir şey değil" der, cam parçası elindedir. Soyunmak için kendi odasına gider, kırık cam parçasını da yanına alır. Soyunmasına yardım eden Anna'yı kendisine bakmaması konusunda uyarır. Anna

aynadan onu gözleyince tokat atar ve hemen özür diler, Anna kabul etmez. Bu tokat, kadınlar arasında açık ve somut bir şiddet örneği olarak durur. Beyaz geceliğini giyen Karin Anna'yı gönderir ve üç kez, "Yalanlar dizisi," der. Cam parçasıyla cinsel organını kesen Karin önce acıyla kıvranır, sonra yüzünde erotik, mutlu bir anlatım belirir. Yatak odalarına girer. Kocası kitap okumaktadır. Karin yatağa uzanır, bacaklarını açar ve eline bulaşan kanı ağzına sürer.

Rosalind Coward'a göre birçok cinsel düşlem, kadınların gerçekte ne istediğine göre değil, erkeklerin kadın cinselliğinin nasıl olması gerektiğine ilişkin hayal ve isteklerine göre biçimlendirilir. Böylece mazoşizm sık sık erkeklerin düşlemlerinde, kadınların isteği olarak yer alır; Norman Mailer'ın kadın kahramanlarını ısrarla şiddet ve bazen de acı ister bir şekilde betimlemesi gibi. Kadınların dilinden ve kaleminden bu kadar az bilgi verilmişken, insanlar (erkekler) kadınların düş gücü ve gereksinimleri ya da arzuları konularında gerçeği nasıl bilebilirler?[377] Bu soru, aynı zamanda Karin'i böyle çizmeyi seçmiş Bergman'a yönelik bir soru olarak da bir kenarda durmaktadır.

Freud, kendi bedenini doyum kaynağı olarak alan *narsist* kişi üzerine yazdığı yazıda "*narsisizm*, öznenin tüm cinsel yaşamını içine çeken (emen) bir sapkınlık anlamına gelir," der.[378] Bu anlamda Karin de *narsist*tir. Feministlerin sert eleştirilerine neden olan bu sahne için Joan Mellen "Karin kendi alçaltılmışlığıyla eğlenir ve kendi cinsiyetini aşağılar" yorumunu yapıyor.[379]

Kırmızı geçiş. Karin'in gözleri kapalı. Çığlıklar duyulur. Karin'in gözleri dolar.

Maria, Karin'in yanına gelir. Onunla konuşmak ve dost olmak istediğini söyler. "Birlikte güldük, birlikte ağladık... Bir düşte olduğum duygusunu taşıyorum. Çok garip, birbirimize dokunamıyoruz bile... Benden daha çok okudun, daha çok düşündün, daha çok deneyimin var... Uzaklığa ve sessizliğe dayanamıyorum..." Karin yanıt vereceği yerde Agnes'in günlüğünü açar ve okur: "Yaşamımdaki en önemli ar-

mağanı aldım: Dayanışma, arkadaşlık, insanca bir ilişki, sevgi. Sanırım lütuf dedikleri şey bu." Bu sözler okunurken görüntüde Anna belirir. Dolayısıyla bu lütuf, Anna'nın üzerine kodlanır.

O'Connor, 1987 ve 1990 yılında yaptığı araştırmalarda anne-kız ilişkisinden çok, kız kardeşler arasındaki ilişkilerde yüksek derecede olumlu etkileşim bulguladı. Yakın kız kardeşler arasındaki ilişkilerde görülen en belirgin özellik, içtenlik ve dayanışmaydı.[380] Agnes, Karin ya da Maria'yı değil hizmetçileri olan Anna'yı belki de gerçek bir kız kardeş gibi düşünmüştür.

Maria, Karin'e dokunmak ister. Karin önce şiddetle bu isteği reddeder, yavaş yavaş kendini Maria'ya bırakır. Maria onun yüzüne dokunur, öpmek ister. Karin "Yapamam... İstemiyorum... Bir cehennem gibi... Nefes alamıyorum... Dokunma bana," der.

Kırmızı geçiş.

Yemek masasında Karin ve Maria yemek yerler. Karin Anna'nın dışarı çıkmasını ister. Karin, Anna'nın 'yalvaran gözlerinden' ve Maria'nın 'soğuk, küçük gülümsemesinden', sevgisinden nefret ettiğini itiraf eder. Bazen intiharı düşündüğünü söyler. Elindeki bardağı düşürünce, kocasının dediği gibi çok sakar olduğunu da ekler. Gülerken birden ağlamaya başlar. Çok gergindir, kalkar. Maria'nın gülüşünden hoşlanmaz "Ne düşünüyorsun?" diye sorar. Dışarı çıkınca bu kez Maria ağlamaya başlar. Karin çığlıklarla ağlarken, Maria dışarı çıkar. Karin özür diler. Sonunda öpüşürler. Müzik yüzünden ne konuştukları duyulmaz, birbirlerine sevgiyle dokunurlar.

Çığlıklar ve Fısıltılar'da sevgi, Anna ve Agnes'in ulaştığı ve Bach'ın çello suiti eşliğinde Karin ile Maria'nın deneyimlediği bir lütuftur.[381]

Cohen'in de vurguladığı gibi, Agnes'in ölümü ve Maria'nın zorlamasıyla Karin'in sert ve denetimli durumu, kendi kendini kemiren nefreti, fiziksel ya da duygusal her tür ilişkiye duyduğu uzaklık giderek yumuşamıştır.[382]

Kırmızı geçiş.

Anna parmaklıklar arkasındadır. Kamera uzaklaşınca parmaklıkların bir beşiğe ait olduğunu görürüz. Böylece Anna'nın dolaylı olarak, yitirdiği çocuğuna duyduğu takıntı ya da bir başka sözcükle tutsaklığı, beşiğin demirlerinin yol açtığı eğretileme ile gösterilir. Anna, uzaktan bir ağlama sesi duyar. Bu ses de takıntısını pekiştirir. Özellikle bu sahneler biraz daha şifre çözücü niteliktedir. Anna ağlamanın peşinden gider. "Birisi ağlıyor," der. Önce Maria'nın sonra Karin'in yanına gider, ikisi de Anna ile konuşur, ama ne dedikleri duyulmaz. Anna şaşırır, Agnes'in odasına girer. Ölü Agnes'in gözlerinden bir damla yaş süzülür. Anna kapıyı kapatır.

Agnes: "Şimdi benden korkuyor musun?"

Anna: "Hayır."

Agnes: "Ben ölüyüm, ama sizi bırakamıyorum."

Anna: "Bu bir düş Agnes."

Agnes: "Senin için bir düş Anna, benim için değil."

Agnes, önce Karin'i çağırtır. Karin şaşırmıştır, gelir ve kapıyı kapatır. Agnes kendisini ısıtmasını ister; oysa Karin, "Ben yaşıyorum, belki seni sevseydim yapardım ama sevmiyorum," der. Çıkar. Agnes içeri giren Anna'dan bu sefer Maria'yı çağırmasını ister. Maria, "Lütfen konuş benimle, ellerimi tut," diye yalvaran Agnes'in yatağının yanına gelir ve kardeşinin bu durumuna çok üzüldüğünü söyleyerek ona eski günleri anımsatır. Agnes, "Duyamıyorum seni, yaklaş," der. Maria yaklaşır, Agnes elini onun yüzünde gezdirir, Maria korkar, gözlerini kapar, Agnes öpmek için onu kendine çekince Maria çığlıklarla kaçar.[383] Karin, "Bu iğrenç, anlamsız, tiksindirici," derken Anna iki kız kardeşe inat "Ben onunla kalacağım," der ve ölünün yanına gider.

Resim güzelliğinde, durağan bir Pieta (İsa ve Meryem) sahnesi yaratılır. Kırmızı fon ve beyaz giysileri içindeki iki kadın Agnes ve An-

na'dır. Anna'nın bir göğsü açıktadır ve kucağında Agnes (tıpkı İsa gibi) uyur. Anne-çocuk yakınlığı, bir kez daha duyumsatılır.

İki kız kardeş kocalarıyla birlikte evden ayrılmak üzeredir, otururlar ve yıllarca kardeşleri Agnes'e bakan Anna'ya ne yapacaklarını, evin satış işlemlerini tartışırlar. Anna'yı zili çalarak çağırırlar. Anna, "Hiçbir şey istemiyorum," der. Her biri onun yanına gelerek vedalaşır, ama son derece yapay ve soğuk bir veda sahnesidir bu. Bu çekimde Anna kameradan (bizden) tarafa kalır ve her bir soğuk yüz Anna'ya yaklaşıp veda eder. Dolayısıyla izleyici de Anna'nın yanında yer alır. Yalnızca Maria kocasından para alır ve onu Anna'nın eline tutuşturur.

Karin, dış salonda Maria'ya akşam çok yakınlaştıklarını söyler. Maria aşağıda Joakim'in beklediğini ve beklemekten nefret ettiğini söyleyerek bir an önce ayrılmak istediğini belli eder.

K: "Bana dokundun. Anımsamıyor musun?"

M: "Yaptığım her aptalca şeyi anımsamam."

Maria'nın yanıtı sert ve acımasızdır. Karin'in gözleri yaşla dolar. Maria yapmacık bir biçimde vedalaşır ve çıkar. Bergman için bu ruhsal bir ölümdür; Agnes'in ölümü yabancılaşmış aile üyelerini birleştirme de başarısız kalır.[384]

Deleuze'a göre filmdeki iki kız kardeş, tıpkı *Persona* ve *Sessizlik*'teki karakterler gibi, ancak birbirlerinden uzaklaşarak ve dayanışmayı redderek ayakta kalırlar.[385] Üç film arasındaki bir benzerliğe de Blackwell dikkat çekiyor. Ona göre her üç filmde kadının kurban haline gelmesi yalnızca toplumsal ve ideolojik yapılarda değil, aynı zamanda biyolojilerinde de gösterilir.[386]

Kırmızı geçiş.

Anna mumu yakar. Piyano sesi duyulur. Agnes'in günlüğünü çekmeceden çıkarır (onu kutsal bir kitapmış gibi bir beze sarmıştır). Sesli okumaya başlar. Aynı anda bahçede huzur veren manzaralar ve beyaz-

lar giymiş dört kadın görüntüye girer. Anna üç kız kardeşin arkasından gelir. Günlüğünde Agnes eski günlerdeki gibi kardeşlerinin geldiğini, kendini huzurlu hissettiğini yazar: "Bütün acılarım geçti. Dünyada en çok sevdiğim insanlar benimle birliktelerdi. Varlıklarını duyumsadım. Harika bir gün geçirdim ve bana verilen yaşamıma şükran duydum." Ayrıca "yaşarken sevmenin ve sevilmenin" öneminden söz eder.



Bergman: *Çığlıklar ve Fısıltılar*; Kari Sylwan ve ölmekte olan Harriet Andersson

Perdede kırmızı fon üzerinde şu yazı belirir: "Ve böylece fısıltılar ve çığlıklar yavaş yavaş uzaklaştı."

Bu filminde de görüldüğü gibi, Bergman'ın ister dinsel ister insani boyutlarda olsun kurtuluşa yönelik takıntılı bir araştırma isteği ve acı çeken kadınlara dönük hastalık derecesine varan bir ilgisi söz konusudur.[387]

Arthur Gibson'ın, Bergman'ın en iyi, en zengin teolojik açıklamalarının yer aldığı ve en sinir bozucu filmi olarak nitelediği[388] *Çığlıklar ve Fısıltılar*, gerçekten de (doğal olarak) hep bu açıdan yani Hıristiyanlıkla ilişkisi açısından irdelendi. Gibson'ın filmle ilgili yorumları kısaca şöyle özetlenebilir: Gibson'a göre Bergman'ın ana karakteri için seçtiği ad, bir rastlantı olamayacak kadar başka bir şeyi çağrıştırır. Agnes isminde bir harf oyunu yapılmıştır. Agnus kuzu (lamb) anlamındadır ve 'Lamb of God' da İsa peygamberin adıdır. Agnes tam bir insandır, yalnızlığın ve acının derinliğini bilir. İnsanlar bu acılarının farkındadırlar; bu acı bilinçli bir acıdır. Acı, Agnes'in kanserinde toplanmıştır. Kanser, ölümcül olmanın ve iyileşmemenin simgesi olarak işlev görür. Agnes acıdan ancak Anna'nın kollarında kurtulur, rahat nefes alır. Acı, ancak paylaşılarak dindirilebilir. Acıya (ki bu acı hem fiziksel hem ruhsal anlamda bir acıdır) *topluluk içinde* sabırla dayanılır. İletişimdeki başarısızlık, yalnızca acının ortak paylaşımıyla aşılabilir. Bu aynı zamanda bir dokunuş törenidir. Karin, Maria'ya dokunmalıdır. Yabancı-hizmetçi kuzuya dokunmalı ve onu tutmalıdır. Her şeyden öte, Tanrı insana dokunmalıdır. Kurtuluş yalnızca İsa'nın (Lamb of God'ın) işi değildir. Kurtuluş töreni (ayini) insana özgüdür ve bütünüyle kişisel bir ilişkidir. Anna, Agnes'i kollarında tutar, aynı zamanda Agnes'e bağlanır ve ona tutunur da. Bergman geleneksel mutlu sonlara ve sonunda birbirlerinden uzaklaşan Karin ile Maria arasındaki iletişimin küçük ayrımlarına kesinlikle inanmamaktadır. Anna, ölü Tanrı'yı kollarında tuttuğunda oradaki şey, insanlığın son iyileşmesidir. Bergman'ın filmlerindeki kurtarıcıların tümü gelip Agnes'e dayanır. Agnes hem acıya katlanır, hem de bu acısını açıklamaz ("Sabahın erken saatleri ve ben acı içindeyim"). Bu onun çifte gizidir. Onun çağrısı zorunlu bir çağrıdır. Aynı anda birisinin yardımını da alçakgönüllülükle kabul eder. Filmde başarısız iletişimin hepsi, iki kız kardeş Karin ve Maria arasındaki iletişim sorununda toplanır.[389]

Agnes çağdaş İsa olduğuna göre, bir bakıma seyirlik nesne konumundadır. Çünkü İsa, çarmıha gerili gövdesi ile seyirlik nesnedir.

Bergman *Çığlıklar ve Fısıltılar* için 1972'de bir gazetede şunları yazar: "Bir düş, bir özlem, belki de bir umut. Endişe duyanın içindeki korku asla sözcüklere dökülemez."[390] Ama görüntüye dökülür. Peki bu kimin düşü ya da kimin özlemidir?

Hubert Cohen'e göre, Anna intikam hayali kurar. Karin ve Maria'yı cezalandırmak için Agnes'i diriltir. Bu bir düştür, çünkü Bergman (dış ses) artık anlatıyı bölmez. Düş, Anna'nın ölmüş çocuğuna ait beşiğin (parmaklıkların) yanında diz çökmesiyle başlar, böylece takıntısının altı çizilir. Anna'nın yüzünün yarısı karanlıkta kalmıştır. Ansızın Anna bir bebek çığlığı duyar, bebek başlığıyla yatan Agnes'in yanına koşar. Anna'nın düşü Pieta sahnesiyle biter. Anna Havva'dır (dua ettikten sonra elma yer). Çocuğunu kaybetmiştir. Pieta sahnesinde kendini çarmıha gerilmiş İsa'nın annesi gibi görür. Zaten ölmüş çocuğunun babasından da hiç söz edilmez.[391]

Bergman, bir masumun kurban edilişi çevresinde filmini kurar. Agnes'in ölümü, yabancılaşmış, narsist kız kardeşleri, sınırsızca kendine âşık olan Maria'yı ve kendinden nefret eden Karin'i bir araya getirir. Agnes'in ölümü Anna'ya, Hıristiyanlığın daha insancıl olması gerektiğini öğretir.[392]

Çığlıklar ve Fısıltılar çeşitli açılardan kendisini önceleyen *Sessizlik*'i andıran bir filmdir. H. Cohen'in de ileri sürdüğü gibi, her iki filmde birbirini sevmeyen kız kardeşler, anne özlemi çeken ya da anneleşen karakterler, dışarıda kalan bir koruyucu ve 'gizli bir ileti' bulunur. *Çığlıklar ve Fısıltılar*, *Persona* gibi intikam düşünü kullanır. Bergman bu filmdeki kadın karakterlerin, kendi annesinin yüzlerini temsil ettiğini söyler.[393]

Yaşama karşı sürekli öfkeli olan Karin ve yaşadığı dünya hakkında bütünlüklü bir imgeden yoksun Maria. Senaryoda bu iki kadın karakteri Bergman böyle tanımlıyor.[394] Yönetmen 20 Nisan 1971 tarihli çalışma notlarına şunları yazmış:

Agnes filmin başında ölür, ama hâlâ ölü değildir. Odada yatağında uzanır, diğerlerini çağırır, gözyaşları yanaklarından süzülür. Beni alın, beni ısıtın, benimle kalın, beni terk etmeyin. Onun çığlıklarını yalnız bir kişi dikkate alır ve sevecenliğini sunar: Anna, Agnes'i kendi bedeniyle ısıtmaya çalışır. İki kız kardeş hareketsiz kalır, ölmüş birinin ağlamalarıyla dehşete düşerler... Şimdi ağlayacağım.[395]

Aynı bölümde Bergman dört kadın karakteri için şu notu da ekler:[396]

Agnes: Ölen

Maria: En güzel olan

Karin: En güçlü olan

Anna: En çok hizmet eden.

Senaryoda ruhun rengini kırmızı olarak düşündüğünü, dolayısıyla her şeyi kırmızı tasarladığını açıklar Bergman.[397] Kathleen Murphy'ye göre bu tinselleştirilmiş beden, zamanla ve ruhun kanseri yüzünden yenilip bitirilir.[398] Bu yüzden çığlıklar ve fısıltılar söner ve kırmızı solar. Kırmızının solması şiddetin bitmesi anlamına gelir. Kırmızı yalnızca gerçekle düş arasına çizilen bir sınır değil, bir yandan da gerçeği düşle karıştıran ve filme şiddeti bulaştıran bir renktir.

Livingston'ın da belirttiği gibi, insan ilişkilerinin her düzeyinde şiddetin anlamsızca yinelenmesi, bir sorun olarak Bergman'ın sanat görüşünün merkezinde yer alır. Bergman şöyle der: "Araç olarak film, yıkıcı eylemlere, şiddet edimlerine karşılık gelir. Filmin en önemli işlevi, şiddeti ritüelleştirmektir."[399] Bergman'ın *Tutku* adlı filmi için yazdıkları bu film için de geçerlidir: Filmde "fiziksel ve zihinsel şiddet" kaçınılmazdır.[400]

Yorumlarımı zenginleştirmesi ve desteklemesi için daha yeni tarihli ve önemli bir çalışmaya biraz daha yakından bakacağım. Daha önce de sözü geçen Marilyn Johns Blackwell, 1997'de çıkardığı kitabında, Bergman'ın filmlerindeki toplumsal cinsiyet ve temsil sorununa odaklanmaktadır. Ayrıntılı çözümlediği filmlerden biri de *Çığlıklar ve Fısıl-*

tılar.[401] Yazara göre tıpkı Karin'in cinsel organını kesmesi sekansında olduğu gibi, Agnes'in hastalığının kan kırmızısı da, eğretilemesel olarak duvarlara sıçramıştır; eril söylemde sıklıkla görüldüğü gibi kadın hastalığı ve kadın biyolojisi arasında kurulan eşitlik bütün öyküye bulaşmıştır. Hastalık (rahim kanseri) Mellen'ın da dediği gibi, doğrudan kadın olmakla ilgilidir. Kırmızı, kanı ve biyolojiyi çağrıştırır. Bu durum evin içinin bir çeşit rahim olduğu biçiminde de yorumlanabilir. Böylece kadınların yeri biyoloji alanlarıyla sınırlanır. Şematik renklendirme, şematik bir kadın kavramını yansıtır.

Blackwell, bu filmin giysi fetişizmini öne çıkardığını ileri sürer. Filmdeki her bir kadın belirli giysilerle, özel nesnelerle, etkinliklerle, çeşitli fiziksel hareketlerle ve belirli kamera hareketleriyle betimlenir. Örneğin Agnes, beyaz giyerek masumluğu ve bekâreti, kadın bedeninin baskı altına alınmasını temsil eder; çevresindeki kadınsı nesneler (mürekkep kutusu, küçük saat, danteller) Agnes'in kültürel mirasın bir parçası olduğu olgusuna gönderme yapar. Aileden kalan evde yaşayan bir tek odur; ailenin mirası da onundur. Agnes'in acı çekerek ölmesine bakacak olursak, Bergman sanki bu geleneğin ('dişil' geleneğin) yıkılmasını istemektedir. Yazma eylemi bile geleneksel dişil çerçeve içinde yer alır, çünkü Agnes oldukça özel bir şey (günlük) yazar. Agnes beyaz güllerle (masumluk ve geçicilik) ilişkilendirilir. Saatlerin görüntüye girmesiyle geçiciliğin altı çizilir. Bir tek hizmetçi Anna'nın odasının duvarları kırmızı değil, tersine Agnes'le ilişki kurarcasına beyazdır. Anna, kamera tarafından fetişleştirilmekten kurtulmuş tek kadındır. Agnes'in gövdesi yakın çekimlerle parçalanmıştır. Kadın bedeninin parçalanması, kadın cinselliğini denetim altına almak için uygulanan geleneksel bir film stratejisidir.(*) Maria'nın ayartıcı giysisinin ve Karin'in çıplak vücudunun uzun çekimle gösterilmesi ile üç kız kardeş fetişleştirilir. Yalnızca Anna'nın bedeni ve giysileri bu erkek stratejisin-

---

(*) "*Seven*" ve "*Barton Fink*"te kutudaki kesik kadın başı, dişil cinselliği denetlemenin ve parçaları fetişleştirmenin yakın iki örneğini sunuyorlar. (Ed. notu.)

den kurtulur; çünkü o anneliğe ait bolluğu, bütünlüğü somutlaştırır (Anna'yı oynayan oyuncu bu rol için kilo almak zorunda kalmıştır). Anna, iyi anneyi temsil eder. Acının unutuluşuna, barışıklığa ve kurtuluşa yönelik nitelikleri somutlaştırır. Filmde iyi anne ve şeytan anne (kız kardeşlerin annesi) olmak üzere iki arketip kadın vardır. Kız kardeşlerin annesi kızlarına herhangi bir destek veremez, onları yetişkinliğe hazırlayamaz. Bunun tersine birçok sahne, Anna'nın (iyi) anneliğini vurgular. Sonuçta Blackwell'e göre, anneliğin yeniden kurulması için cinsel dişil beden baskı altına alınmıştır. Bergman, *Persona* adlı filminde 'anneliğin kadının biyolojik yazgısı olduğu' mitini terk etmeyi reddeder. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da bu reddin daha ileri bir boyutu söz konusudur. Yalnızca anneliğin psikolojik açıdan kadın için yıkıcı olduğu düşüncesi reddedilmekle kalmaz, aynı zamanda rahmin kendisinin ve kadın biyolojisinin de tüm kötülüklerin kaynağı olduğu ısrarla gösterilir.

Penley'e göre, "*Çığlıklar ve Fısıltılar*, duygusal ve psikolojik tecavüz etme biçimlerinden biridir; çünkü bir erkek, kendi kurtuluşu için kadınları kullanarak kurban eder ve sonra buna da 'Sanat' der."[402]

Filme 'özel alan' ve kadınlar açısından bakılırsa şaşırtıcı bir tablo ile karşılaşılır. İnsanlar (daha doğrusu kadınlar) arasında şiddetin ve iletişimsizliğin geçtiği mekân bütünüyle kırmızıya boyanmış bir ev içidir. Ev, zulmün ve sevgisizliğin mekânıdır. Filmin başında ve sonunda insanın içini huzurla dolduran, dingin, resim gibi çok güzel olan, ama aslında yanılsama yaratan doğa görüntüleri izleriz. Dış mekân (ister düşlensin, ister anımsanan geçmiş günlerde geçen gerçek anlar olsun) hep rahatlatıcı ve mutluluk vericidir. Oysa bu tür sahneler o kadar azdır ki, filmin açılışını bir kenara bırakacak olursak dışarıyı ve bu anlamda mutluluğu özleyen tek kahraman ölüme mahkûm olan ve ölen Agnes'tir. Kapalı mekânlar, sıkıcı, daraltıcı, boğucu bir atmosfere katkıda bulunur.

Filmdeki dört kadın kahramanın da kamuyla ilişkileri bir sır gibi

gizli tutulur. Ne Karin'in ne de Maria'nın mesleklerini öğrenebiliriz. Yalnızca Maria'nın bir sözü sayesinde Karin'in daha çok okumuş olduğunu anlarız, ama bu bilgi de işe yaramaz. Oysa her iki kadının da saygın, meslek sahibi, ekonomik durumları son derece iyi kocaları vardır. Yalnızca Maria ve Karin'in değil, Agnes'in de bir iş yapıp yapmadığı (hasta olmadığı zamanlarda) gösterilmez; amatörce resim yapması dışında. Mesleği olan tek kadın, ev içi bir işi gerçekleştiren *hizmetçi* Anna'dır. O da doğal olarak yumuşak, sevecen, suskun, yardımsever ve hatta zaman zaman acınası bir durumda çizilir.

Agnes, hastalığıyla sanki kardeşler arasındaki acımasız ilişkiyi açığa çıkarma işlevi görür. Filmin asıl odaklandığı karakter olan Agnes'i biraz da dinsel çağrışımlarından ve yorumlardan dolayı bir kenara bırakabiliriz. Ancak erkeklerle ilişkileri bağlamında Agnes için de söylenecekler var. Bu filmde hiçbir kadın, erkeklerle sağlıklı ve mutlu bir ilişki kuramaz. Agnes'in yaşamına bir erkeğin girmediği senaryoda yazılıdır; filmde bu yönde hiç açıklama yapılmaz. Agnes büyük olasılıkla geçmişte de evlenmemiş bir kadındır. Hizmetçi Anna çocuğunu yitirmiştir, ancak olası bir babaya yönelik hiçbir ipucu yoktur. Dinsel açıdan yapılan yorumlara göre o zaten Meryem Ana'dır; ölen çocuğu ile Agnes'i özdeşleştirir ve *Agnus of God*'a annelik yapar. Anna'nın ve Agnes'in erkeklerle ilişkileri hiç gösterilmediği gibi, birbirleriyle ilişkilerinin niteliği de hiçbir zaman açıklanmaz. Bu, lezbiyen bir ilişki midir, birisi anne diğeri de çocuk mudur[403] yoksa yalnızca tek sıcaklığı birbirlerinde bulan iki dost mudurlar, asla bilemeyiz. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın çok katlılığı ve çok yönlü okumaya elverişli olmasının bir nedeni de budur.

Agnus'a hasta iken kardeşleri tarafından okunan *Pickwick Papers*, Agnus ve Anna'nın ilişkileri açısından işe yarar bir ipucudur. Feltes, Pickwick örneğinden yola çıkarak ticari bir metnin üretilme koşullarını tartıştığı makalesinde, Sam Weller'ın dördüncü sayıda *Pickwick Papers*'a katılması sonucunda, Bay Pickwick ile kurduğu ilişkinin, dayanışmacı düşüncenin ilk örneklerinden biri olduğunu öne sürer. Bay

Pickwick, Sam ve Tony Weller arasındaki 'sıcak ve sevecen dostluk', romanın temel ilgi odağı durumuna getirilir ve 'insan ilişkilerinde yalınlık, saflık ve dürüstlük gibi erdemler' övülerek düşünsel bir etki yaratılır. 1836'da efendi ve uşak arasında böylesi bir ilişki betimlenirken bir yandan sınıf çekişmesi kötülenir, bir yandan da toplumsal konum farklılıklarının gerçekliği kabul edilir. Pickwick'in Sam ile olan ilişkisi Pickwick'e özgü bir iyilikseverliği içerir; ancak Feltes'in Steven V. Daniels'dan da aktardığı gibi, "Bu iyilikseverlik, bireyin *son derece saldırgan ve kayıtsız bir ortamda* bile özündeki daha iyi ve daha incelikli özelliklerini nasıl koruyabildiğini kanıtlamaya çalışmaz."[404] Bergman *Çığlıklar ve Fısıltılar*'a Pickwick motifini ekleyerek, Agnes ve Anna ilişkisi ile Pickwick-Sam ilişkisi arasındaki benzerliğe dikkati çeker. Çünkü, Maria'nın okuduğu 35. bölümde Pickwick ve Sam arasında bir konuşma geçerken görüntüye birden Anna girer. Gerçekten de nasıl olduğu bilinmez, 'son derece saldırgan ve kayıtsız bir ortamda bile' kişiler özündeki daha iyi ve incelikli özellikleri koruyabilmektedir. Bir efendi-uşak ilişkisi örneği olarak Agnes ile Anna'nın sıradışı ilişkisinden etkilenmemek olanaksızdır. Ancak ilişki niçin tersinden kurulmasın? Son derece içtenlikli, duyarlı, yalın, iyilik dolu ve dostça bir ortamda bile insan, özündeki saldırganlığı ve şiddeti niçin bastıramamaktadır? Bu sonsuz nefret nereden gelmektedir? İyilik, Karin ile Maria'ya niçin bir türlü ulaşamaz, onların ilişkilerini olumlu yönde etkileyemez? Bergman bu olumsuzluğu kuşkusuz bilerek seçmiştir ve şiddeti kadınlar üzerinden kurmuştur.

Bu iki yardıma muhtaç-yardım eden, acı çeken-acıyı paylaşan kadının üzerinden diğer iki kardeşin erkeklerle ilişkilerine geçilebilir.

Bir yanda kendinden çok büyük bir erkekle evlenen ve cinsellikten (kendine zarar vermek dışında) asla haz alamayan Karin, öte yanda kocasıyla ilişkisinden belli ki doyum sağlayamayan, zevki evlilik dışında arayan, ama bunu yaparken de kocasına karşı dürüst olamayan Maria var. Ayrıca Maria'nın baştan çıkarıcılığında ve şuh tavrında izleyiciyi rahatsız eden bir şeyler vardır. Çünkü doktor, bu ilişki için pek de he-

vesli görülmeyen, kendinden emin, Maria'yı yargılama ve onunla hesaplaşma gücünü kendinde bulan (doktorun Maria'yı ayna önüne getirip onu sorgulaması sahnesinde) çekici bir erkektir. Maria'yı duygusuzlukla ve bir anlamda sahtekârlıkla suçladığı sahnelerin hemen ardından, Maria'nın kocasına yalan söylediği sahneler gelir. Filmde Karin duygusuz ve sert gösterilirken, Maria'daki duygu yokluğunun, doktorun öne sürdüğü gibi doyumsuzluktan ileri geldiğini ve onun yalnızca şehvet duygularıyla dolu olduğunu görürüz. Hatta ilk başlarda kardeşlerine karşı çok yakın davranan Maria, sonunda hem Agnes'in yanından kaçacak hem de Karin'e çok acımasız davranacaktır.

Özel ilişkilerinde iki kadının, hem birbirleriyle hem diğer kadınlarla hem de iletişim kurdukları erkeklerle sağlıklı ilişki geliştiremedikleri, mutsuz oldukları ve bu yüzden fiziksel olarak olmasa bile ruhsal olarak bir ölüm yaşadıkları bir gerçektir.

Mayne'e göre 'kamusal alan' 'özel alan'dan daha çeşitlidir. Yalnız kenti ve fabrikayı kapsamaz, pazar yerini, dükkânları, ticaret ve ulaşım kurumlarını; patron ve işçi ya da satıcı ve alıcı ilişkilerini içerir. Bunun karşıtı olarak özel alan kamusal alana göre daha tek biçimli görünür. Özel alanın kolayca belirlenebilen mekanları (ev, oda, daire), kolayca belirlenebilen ilişkileri (ev halkı ve aile bağlarıyla sınırlı) söz konusudur.[405]

Çığlıklar ve Fısıltılar'da Bergman iletişimsizliği, acımasızlığı, şiddeti ya da başka düşündüğü ne varsa o şeyi anlatmak için malzeme olarak kadınları seçerken, bir iç mekân ile aile ilişkilerini, bir başka anlamda 'özel alanı' kullanmış. Seçimine elbette bir diyeceğimiz olamaz; olsa olsa birkaç masum soru sorulabilir. Özel alanda şiddet niçin yalnızca kadınların payına düşüyor? İletişimsizlik neden kadınlarla anlatılıyor? Neden kadınlar erkeklerle sağlıklı ve mutlu bir ilişkiyi hiç kuramıyor ya da gelecekte kurulmasına yönelik hiçbir ipucu verilmiyor? Kadınlar niçin ya cinsellikten arındırılmış ya da cinselliği abartılmış ve sorunlu yaşamış karakterler olarak betimleniyor? Neden sevmeyi bilen iki karakterden biri ölüme mahkûm, diğeri de hizmetçi? Niye sevmeyi

ve yardım etmeyi bilen, acı çığlıkları duyan ve bu çığlıklara kayıtsız kalmayıp insanca davranan sevgili hizmetçimiz, filmdeki tek büyük intikamın aktörü ve bu intikam nasıl bu kadar dehşet verici olabiliyor? Bu iki karakter anne/çocuk takıntılarını aşmak için niçin çaba göstermiyor? Neden entelektüel kadınlar değil bunlar? Kamusal alanın mekânları ve dış dünya ile ilişkileri nerede? Neden kadınların ne iş yaptıkları sır gibi saklanıyor?

Filmin dinsel yorumlarını bir kenara bırakırsam, Bergman'ın 'özel alanda' hareket eden kadınlar arasındaki yabancılaşmayı, iletişimsizliği anlatmak için onları kızıl bir hapishaneye bilinçli olarak kapattığını ve arı bir 'özel alan' yarattığını ileri sürebilirim. Bu alan o kadar arıdır ki, ne 'kamusal alan'a ilişkin bir gönderme söz konusudur, ne de kadın kahramanlarımızın dışarı ile ilişkileri vardır. "...film içindeki zamanı kestiremeyiz. Filmin hangi dönemde geçtiği belli değildir [sanırım bu, onun daha 'evrensel' olduğunu düşündürür] ve evde olup bitenler dış dünyayla asla ilişkili değildir."[406] Sinema tarihinde 'kamusal alan'dan bu kadar soyutlanmış bir alan yaratan bir film yönetmenine ya da böyle bir filme rastlamak kolay olmasa gerek.

Blackwell'in de belirttiği gibi, filmde bütün kadın bedenleri, erkek arzusunun kaydedildiği yerlerdir. Bu arzu, baskı (Agnes), sınırlama, denetim altına alma (Karin), ahlaki zemindeki sorumsuzluk (Maria) ya da annelik içine hapsolmuşluk (Anna) yoluyla kadın bedenini silme arzusudur. Film iki tür kadın cinselliği varsayar: Seçmeden, rasgele cinsel ilişki kurmak (tek sarışın kadın Maria'dır ve bu da cinsellikle ilgilidir) ya da cinsel soğukluk (Karin). Her ikisi de kötü annenin ürünüdür. Blackwell'in aktardığına göre Mellen şöyle der:

> Bergman'ın kadınları insanlığın gelişiminin en ilkel düzeyinde tuzağa düşürülür. Yaşamları anlamdan yoksundur; bunun nedeni de biyolojidir. Bağımsız bir dişi cinsel rolünün kendinde kurulacak bir yaşam biçimini seçemezler. Herhangi bir kadın, Bergman'ın tanımladığı (içgüdüsel, edilgen, boyun eğen, ününün ve kanlı cinsel organının kapanına kıstırılmış) anlamda bir kadın olmayı reddederse, dünyada kendisine yer bulamaz.

Böylece kadınlar, *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da filmsel söylemin "sözde-merkezi" olurlar.[407]

Anımsanırsa başta Lefévre'nin bir sözünü aktarmıştım, yineleyeyim: "Bergman kadınlardan yana tavır alan bir sinemacıdır. Kadınları sever, iyi rolleri onlara verir ve kadınların sürekli üstün gelmelerini sağlar." Açık olan bir şey var. O da Bergman gibi entelektüel ve dâhi olan bir sinemacının Lefévre'in iddia ettiği gibi, hep kadınlardan yana tavır alan bir yönetmen olmadığı; daha doğrusu en azından bu tavır alışın "tartışmasız" olmadığıdır. Çünkü Constance Penley'in 1976'da yazdığı gibi, kadın karakterinden dolayı Bergman'a 'kadın yönetmeni' demek çok zor.[408]

Sonuç olarak *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da Bergman kadınları birbirleriyle yalnızca özel alanda karşı karşıya getirmiş, kamusal alandan soyutlamış, onların sınırlarını çizmiş ve kadınlarını çığlıklara ve fısıltılara mahkûm etmiş, onları kan kırmızısı bir şiddetle kuşatmıştır.

VII. Jules ve Jim'deki (Jules et Jim, 1961) Catherine

1- François Truffaut

Fransız yönetmen François Truffaut (1932-1984), yirmi beş yıl boyunca film çekmiş, mesleğine *Cahiers du Cinéma* dergisinde film eleştirmenliği yaparak başlamış bir yazar ve ardından adı 'Yeni Dalga' akımıyla birlikte anılan bir *auteur*'dür.

Andre Bazin'le tanışması, Fransız Sinemateki'nde sürekli film izlemesi, Amerikan filmlerinden etkilenmesi ve bir Hitchcock hayranı olması, Truffaut'nun yaşamına yön vermiş uğraşlardır. Film çekmeye 1958'de orta metrajlı bir film ile başlar. İlk uzun filmiyle sinema tarihine geçer ve Cannes'da en iyi yönetmen ödülünü alır: *400 Darbe* (Les 400 Coups, 1959). Bu film, kendi yaşamından esintiler taşıyan Antoine Doinel dizilerinin de başlamasına neden olur.

Truffaut'nun en çarpıcı filmlerinden biri, *Ménage à trois* (üçlü aşk) öyküsünü anlattığı, zamanla bir kült film haline gelen *Jules ve Jim*'dir (Jules et Jim, 1961). Bu konuyla ilgili olarak Truffaut, tekeşliliğin olanaksız olduğunu, ama ondan daha iyisinin de bulunamayacağını söyler.[409] Truffaut'nun üçüncü filmi olan *Jules ve Jim*, Fransız şiir geleneğine ve Renoir'a yönelik bir saygı niteliğindedir.[410]

Bir dostuna yazdığı mektubunda. "Şu anda düşündüğüm şey, *Jules ve Jim*'in çok zor bir film olacağı, ama olağanüstü de olabilir," der.[411]

Truffaut'nun bazı önemli filmleri arasında şunları sayabiliriz: *Piyanisti Vurun* (Tirez sur le Pianiste, 1960), *Değişen Dünyanın İnsanları* (Fahrenheit 451, 1966), *Adele H'nın Öyküsü* (L'Histoire d'Adèle H, 1975), *Yeşil Oda* (La Chambre Verte, 1978), *Son Metro* (Le Dernier Métro, 1980), *Komşu Kadın* (La Femme d'à Côté, 1981) ve *Neşeli Pazar* (Vivement Dimanche, 1983).

Truffaut küçük öyküleri belirgin bir gerilim ve mizah duygusuyla anlatır. Bu özelliği yüzünden Truffaut, mizah duygusundan yoksun ve fazla ciddi bulduğu Antonioni'den nefret eder.[412]

Henri-Pierre Roche'un romanından (1953) Jean Gruault ile birlikte Truffaut'nun uyarladığı *Jules ve Jim*'in görüntü yönetmeni Raoul Coutard. Üçlü aşkın kahramanlarından kadını; bu filmi ile Avrupa'nın en iyi kadın oyuncularından biri olduğunu kanıtlayan Jeanne Moreau, iki erkeği de Oscar Werner ve Henri Serre canlandırıyor. Film 1962'de Mar del Plata Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü almıştır. Film, bir uyarlama olduğu halde Truffaut'nun elinden çıkmış haliyle bütünüyle ona aitmiş gibi durmaktadır. François Truffaut bir *auteur* olduğu için, başkasına ait olsa bile, elindeki malzemenin özüne egemen bir yönetmendir. Bu yüzden filmi çözümlerken – bir film olduğu için – günahlar, yazar Roche'a değil, yönetmen Truffaut'nun hanesine yazılmıştır. Don Allen'ın da belirttiği gibi, Truffaut, erkek dostluğunu ikincil önemde kılar, özellikle Catherine üzerinde durur; bu yüzden başlık filmden çok romana daha uygundur, çiftlerin aşktaki başarısızlıkları filmin ana temasıdır.[413]

2- Jules ve Jim*:* Catherine, Tehlikeli Kadın

Film, iki erkeğin (Jules ve Jim'in) neşeli görüntülerini kısa çekimlerle birleştirerek başlar ve bir mezarlıkta son bulur. Konu, Jules, Jim ve

Catherine arasındaki ilişkidir. Akıcı bir kamera, jenerikte iki dostun çeşitli görünümlerine odaklanır. İlk sahnelerde de olmak üzere filmin birçok karesinde Picasso'nun çeşitli tabloları gösterilir.

Görüntülere etkileyici bir dış ses (Michel Subor) sürekli eşlik eder.

1912 Paris'inde ana dili Almanca olan Jules ve Fransız Jim, kısa zamanda yakın arkadaş olurlar. Birer entelektüel olduklarını dış sesten ve ellerinde kitapla yaptıkları tartışmalardan çıkarmak mümkündür. Birbirlerine kendi dillerini ve edebiyatını öğretir, şiir okur, çeviri yaparlar. Jules'ün yaşamında herhangi bir kadın yoktur, Jim'in ise birçok kadın arkadaşı vardır. Jules, Jim'in de yardımıyla kadınlarla tanışır, ilişkiye girer, ama aradığını bir türlü bulamaz. Daha başlarda filmin aşkı bulmakla, sevgiyle ve kadın-erkek ilişkileriyle ilgili olduğu anlaşılır.

Duvara yazı yazan anarşistlerden erkek olanı, boyaları bittiği ve yazıyı tamamlayamadıkları için yanındaki kadına (Therese'ye) kızar. Bu sahnede bir yandan ironi vardır; ("Yine anarşistler yazmayı bilmiyor diyecekler"), öte yandan politik mücadele içinde bile kadınların mutfakta çalıştıkları (boyayı hazırlayan, boyayı tutan, ama boyamayan, bir anlamda etkin olmayan kimseler oldukları) gösterilir. Therese yanlarından geçen Jules ve Jim'e sığınır, birlikte kendilerini kovalayan anarşist adamdan kaçarlar. Therese kalacak bir yer ister, Jules onu kabul eder. Therese evde Jules'e sigarayla buharlı lokomotif numarası yapar. Evde bir Picasso resmi gösterilir.

Filmde sahneler birbirlerine daha çok zincirlemeyle bağlanır. Jules ve Therese'den Jim ve Gilberte'in bulunduğu odaya geçer ve şöyle bir diyaloga tanık oluruz:[414]

G: "Jim, bir kez olsun burada kal, yanımda uyu."

J: "Hayır Gilberte!.. Kalırsam, yarın kalmayışım, bende seni terk ediyormuşum izlenimini uyandıracak... Yarın kalırsam birlikte yaşıyor olacağız, yani evli gibi bir şey... Bu bizim anlaşmamıza ters değil mi?"

Daha yüzyılın başlarında bir çiftin evliliğe karşı durması, özgürce

birlikte olmayı seçmesi entelektüeller arasında özgürlük rüzgârlarının estiğini gösteriyor. Ancak Gilberte'in bu durumdan çok da hoşnut olmadığı gözden kaçmamalı.

Jules, Jim ve Therese bir kafeye girerler. İki erkek arkadaş Shakespeare ile ilgili bir konuyu tartışırken, bu tartışmayla hiç ilgilenmeyen Therese yanında oturan yabancı adama işaret eder, birlikte kalkarlar ve Therese tıpkı Jules'e dediği gibi, "Bu gece sizde kalabilir miyim? Adım Therese," der. Jules arkalarından şaşkınlıkla bakar.

Böylece filmde ihaneti ilk kez bir kadın kahraman aracılığı ile tanırız.

Jules Paris'te kızlardan yana hiç şanslı olmadığını, ama kendi ülkesinde birçok kadın arkadaşı bulunduğunu söyler.

Jules, Jim'i Albert adında sanatçı dostu bir arkadaşıyla tanıştırır. Albert onlara çektiği heykel slaytlarını gösterir. Bir kadın başı, gülümsemesi ve duru güzelliğiyle iki arkadaşı etkiler. Öyle ki o heykeli görmek için Adriyatik'te bir adada bulunan açık hava müzesine giderler. Heykel bir kez daha onları büyüler. Dış ses: "Bu gülümsemeye hiç rastlamışlar mıydı?... Asla!... Bir gün rastlarlarsa ne yapacaklardı? İzleyeceklerdi," der.

Jimnastik salonunda Jim, yazdığı kitabından bölümler okur; bu bir özyaşam öyküsüdür. Jules çok beğenir ve onu Almanca'ya çevirmek ister. Jules duş alırken Jim'e, kuzeninin, yanında birkaç kadın arkadaşıyla birlikte Almanya'dan geleceğini haber verir ve onu da çağırır.

Zincirlemeyle yapılan geçişte, Jules'ün bahçesinde yeni tanıştıkları Catherine'in (Fransız olanı) adadaki heykelin gülümsemesine sahip olduğunu fark ederler. Neşeli bir yemek sahnesinin sonunda çerçeve daralır ve görüntüde yalnızca Catherine ile Jules kalır. Catherine ile Jules'ün birlikte çekimleri, ilk kurbanın Jules olacağını da gösterir.[415] *Anima*, erkeğin ruhunda tüm kadınsı psikolojik eğilimlerin (belirsiz duygular ve ruh hali, kâhince sezgiler, akılcı olmayanı kavrama, kişisel



Jules, Jim'e Catherine ile evlenmek istediğini söyler.

aşk yeteneği, doğa duygusu...) kişileştirilmiş halidir. Erkek ilk görüşte ona âşık olur; *anima*'sının varlığı ona "işte bu o" dedirtir. Böyle bir durumda erkek, kadını sanki yıllardır tanıyormuş duygusuna kapılır ve başkalarına tam bir çılgınmış gibi görünür, onun karşısında zayıftır.[416] Filmde *anima* arketipinin saf halini Catherine kişiliğinde bulmak olasıdır. İleride örneklerini göreceğimiz gibi, Catherine *anima*nın olumsuz yüzüdür. *Anima*nın olumsuz yüzüne Fransızlar *femme fatale* derler.[417]

Bir ay sonra Catherine ile birlikte olmaya başlayan Jules, Jim'i evlerine çağırır. Eve girmeden önce Jules, arkadaşını uyarmadan edemez, "Sakın ha, Jim," der. Catherine erkek giysilerine bürünür, bir sigara yakar ve dışarı çıkarlar. Ona Thomas adını takarlar. Yürürken Catherine denize gitmek istediğini söyler, daha doğrusu "Yarın yola çıkıyoruz," der. Filmde Catherine sürekli ani kararlar alır ve bu kararlar erkekler tarafından hemen uygulanır. Sonra yarış yapmayı önerir, koşarlar ama Jules'ün daha sayması bitmeden Catherine yarışa başlar ve kazanır.

Jim: "Thomas hile yaptınız."

Catherine: "Ama kazandım."

Jules: "Thomas her zaman kazanır. Üç dil bilir, balık gibi yüzer."

Gerçekten ne kadar yanlış başlangıçlar yaparsa yapsın, kazanan hep Catherine olur.

Jules, Jim'e Catherine'in babasının bir Fransız aristokratı, annesinin ise İngiliz işçi sınıfından bir kadın olduğunu, bu yüzden ortalamayı tanımadığını söyleyerek onun karmaşık kişiliğinin nedenini açıklar.

Denize gitmek için bavullarını toplarken Catherine garip davranır. Önce yerde topladığı mektupları yakar ve yalanları yaktığını söyler. Ateşten tutuşan geceliğini Jim söndürür. Sonra bir vitriol şişesini yanına alır, bunun nedenini "...aldatan erkeklerin gözüne atmak için," diye açıklar.

Deniz kenarında bembeyaz bir ev bulurlar. Bir sabah Catherine bal-

kona çıkar, Jules yandaki pencereden başını uzatır, Jim ise, yukarıdaki pencereyi açar. Aynı çekim içinde her birinin ayrı yerlerde (farklı pencerelerde, balkonda) gösterilmesi, bireyselliğin, tek başınalığın ve özgürlüğün resmidir sanki.

Plajda Catherine bir Almanın kitabını okur, İngilizcesiyle bir pasaj aktarır, Jules onu Jim'in anlaması için Fransızcaya çevirir. Simgesel olarak Catherine ve Jim arasında Jules vardır.

Jules eve dönerken Catherine'e evlenme teklif eder. Catherine onun çok kadın tanımadığını, oysa kendisinin çok erkek tanıdığını ve belki dürüst bir çift olabileceklerini söyleyerek net bir yanıt vermez.

Evde Jules ve Jim domino oynarken Catherine bir şeyler anlatır, bununla birlikte kendisiyle ilgilenilmediğinin de farkındadır. Birden Catherine, "Biriniz sırtımı kaşır mısınız?" diye sorar. Jules, "Kendini kaşıyanı Tanrı da kaşır," der. Catherine'in anlamazlıktan geldiği sorusuna ("Ne?") Jules aynı yanıtı verince birden Catherine'den bir tokat yer. İlk şaşkınlıktan sonra Jules'le birlikte hepsi güler.

Catherine bir sabah Paris'e dönmek ister, dönerler.

Jim, yayıncısıyla sözleşme imzalayınca dostlarına armağan alır; Catherine'e bir sırt kaşıyıcısı ve ikisine birden bir Picasso resmi. Filmde Picasso'ya çok fazla vurgu yapılması, bu öncü sanatçının yaşamı boyunca kadınlarla ilişkilerinin tartışmalı olmasına, çok kadınla ilişkiye girmesine, hatta çokeşli yaşadığı yönündeki tartışmalara anıştırma yapılmasıyla ilgili olabilir. Nitekim filmimiz tam da böyle bir noktaya evrilecektir.

Sonra Jim onları İsveçli bir yazarın oyununa götürür ve ilk ciddi anlaşmazlık bundan sonra ortaya çıkar. Oyunun bitiminde Catherine coşkuyla alkışlar, sokakta oyunu tartışırlar.

C: "Kız gene de hoşuma gitti. Özgür olmak istiyor. Her an yaşamını yeniden yaratıyor."

Jules, kadın kahramanın bakire olup olmadığını açıklamadığı için oyunu eleştirir. Catherine'e göre bunun hiçbir önemi yoktur. Jim, Jules'ü destekleyerek garip, ama mantıklı bir açıklama yapar:

Jim: "Yazar, kahramanın iktidarsız, erkek kardeşinin eşcinsel, yengesinin de cinsel isteklerinin aşırı olduğunu belirttiğine göre, kadın kahramanla ilgili de açıklama yapmalıydı, değil mi?"

C: "Hayır... Zaten siz bundan başka bir şey düşünmüyorsunuz!"

"..."

Jules: "...Bir çiftin yaşamında önemli olan kadının sadakatidir. Erkeğinki ikinci derecede önem taşır. Kimdi 'Kadın doğaldır, yani korkunçtur...' diyen?"

Jim: "Baudelaire. Ama belli bir dünyanın, belli bir toplumun kadınlarından söz ediyordu."

Jules: "Hiç de değil. Genel olarak kadından söz ediyordu. Genç kız konusunda söyledikleri olağanüstüdür: 'Bostan korkuluğu, canavar, sanat düşmanı, küçük sersem, küçük kaltak...'...Harika bir sözü daha var: 'Kadınların kiliseye girmesine izin verilmesi beni hep şaşırtmıştır. Kadınlar Tanrı'yla ne konuşabilirler ki?'"

C: "İkiniz de aptalsınız."

Jim, her ne kadar Jules'e katılmadığını söylese de açıkça Catherine'i savunmaz. Catherine onları protesto eder ve giysileriyle birlikte ansızın nehre atlar. Onu nehirden çıkarırlar ve arabada bu konuyu hiç konuşmazlar. Ayrılmadan önce Catherine (belki de Jules'e kızdığı için) Jim'le bir şey konuşmak istediğini söyler ve kafede buluşmak için sözleşirler.

Kafede Picasso sergisinin afişi vardır. Jim sözleştikleri saatten on beş dakika sonra gelir ve bir süre sonra Catherine gelmediği için çıkar. Jim çıktıktan sonra Catherine'in, sözleştikleri saatten bir saat sonra gelip kafeye baktığını görürüz. O gün buluşamazlar.

Birinci Dünya Savaşı'nda her iki arkadaş da kendi ülkeleri adına savaşa katılır. Savaş boyunca Gilberte, cephedeki Jim'e koliler gönderir. İzinli döndüğünde Gilberte koliler gönderdiği için Jim'in kendini borçlu hissetmemesini, bu yüzden evlenmek istemesinin de saçma olduğunu söyler. Evliliğe karşı olan Jim'in değişmesi dikkat çeker. Bu kez de Gilberte evlenmeyi istemez.

Araya uzunca savaş görüntüleri girer, bombardımanları izleriz. Sonunda savaş biter. İki arkadaş yazışmaya başlar. Catherine ve Jules, kızları Sabine ile birlikte Ren yakınında bir evde oturmaktadır. Jim'i evlerine davet ederler. Onu garda Catherine ve Sabine karşılar. Evde, salondaki sallanan koltukta Jules oturur. Üçünün arasında kısa da olsa bir sessizlik geçer, gergin anlar yaşanır. Jim kitabını yazdığı makaleler yüzünden bitirememiştir. Jules ise böcekler hakkında bir kitap yazmaktadır, hem metinden hem de fotoğraflardan sorumludur. Çizimleri ve grafikleri Catherine'in yaptığını söyler. Jim ve Catherine çerçeve içinde kalır. Yeni bir ilişkinin başlayacağı ya da kurbanın değişeceği vurgulanır. Catherine Jim'e evi gezdirir. "Yaşamımız tıpkı bir manastırdaki gibi. Jules kitaplarını yazıyor, böceklerini, hayvancıklarını avlıyor. Mathilde, biraz önce gördünüz, komşu çiftçinin kızı, ev işlerinde ve Sabine'e bakmamda bana yardımcı oluyor," der. *Ev işleri* ve *Sabine'e bakmak* dışında kendisinin ne iş yaptığını öğrenemeyiz.

Sabine, annesini taklit eden ve ona benzeyen küçük bir kız çocuğudur. Belki de bunun için Jim çayırda Sabine'e sarılır ve onunla neşe içinde yerlerde yuvarlanır.

Jules, Jim'le evliliğini konuşur: "Aldanmayın. Yuvamızda düzeni ve uyumu sağladığı doğru... Ama her şey yolunda olduğu zaman bazen hoşnutsuzluk duyuyor; davranışları değişiyor, hareketleri, konuşmaları kırbaç gibi iniyor her şeyin üstüne." Catherine'in kendisini daha önce terk ettiğini ve bildiği kadarıyla üç kişiyle ilişkisi olduğunu, heykeli onlara gösteren Albert'in da bu sayılara eklendiğini, kendisini yeniden terk etmesinden korktuğunu ve Catherine'in ne olduğunu bilmediği bir

şeyin öcünü kendisinden aldığını söyler. "Bana gelince, beni ara sıra aldatmasına alıştım artık... Ama gitmesine dayanamam," der.

Jules açıkça kurban durumuna düşmüş ve Catherine'in ağına takılmıştır. Albert'in Catherine ile evlenmek istediğini söyler; eşiyle ilgili saptamaları yerindedir: "Genellikle yumuşak başlı ve cömert bir insan; ama yeterince takdir edilmediğini düşündüğünde korkunç oluyor, bir uçtan ötekine geçiyor, ansızın saldırıyor."

Salonda birlikte oldukları bir zaman Jules Jim'e bira isteyip istemediğini sorar. Catherine gereksiz yere tepki gösterir, "Jim de benim gibi Fransız, Alman birası umurunda değil," der. Fransız şaraplarını över ve bir çırpıda bir sürü şarap adı sayar. Bu hem gereksiz, hem de anlamsız konuşmanın sonunda Catherine Jim'e, "Yakalayın beni!" diyerek kaçar. Peşinden gitmemek Jim için olanaksızdır. Dışarıda Catherine ve Jim özel konularda konuşurlar. Jim kendi gözüyle üçlünün ilişkilerini anlatır, sonra Albert'ten söz eder.

C: "Jules'le birlikte bana karşı mısınız?"

J: "Jules'den daha fazla değilim."

Yer yer romantik ve sonuçta dostça geçen konuşmada Catherine, evlendikleri gece Jules'ün ailesinin yaptığı ve Jules'ün de ortak olduğu bir hata yüzünden "Jules'ü cezalandırmak için," onu eski sevgilisiyle aldattığını açıklar. Jim, Sabine'in Jules'e pek benzemediğini söyleyince, Catherine buna inanıp inanmamakta serbest olduklarını, buna karşın Sabine'in Jules'ün kızı olduğunu belirtir. Hatta ona küçük bir kız doğurduğu için özgürlüğünü geri almıştır. Önce Fortunio için ailesini bıraktığını, sonra da Albert'in ortaya çıktığını anlatır ve ekler: "Belki başka âşıklarım da oldu? O beni ilgilendirir." Jim onu anladığını söyleyince tepki gösterir ve "İnsanların beni anlamasını istemiyorum," der. (Tıpkı *Günbatımı*'nda Vittoria'nın erkek arkadaşına 'anlaşılacak bir şeyin olmadığını' söylemesi gibi).

Salondaki sallanan koltuk, örtük anlamıyla Catherine'in o an birlik-

te olduğu ya da ilişkisinin başlamak üzere olduğu erkeğe aittir. O koltuğa Catherine hiç oturmaz. Albert'in yemeğe geldiği gün sallanan koltuk işlevini yine yerine getirir ve koltuğa Albert oturur. Albert gitarla ünlü Kasırga (Le Tourbillon)[418] şarkısını çalar ve Catherine şarkı söyler. Şarkı aslında filmin özünü anlatır. Bir aşkın 'yaşamın kasırgasında' nasıl savrulduğunun; ayrılmaların ve yeni birlikteliklerin, eski aşkların yeniden başlamasının şarkısıdır. "Tanıştık, bir daha tanıştık/kaybettik birbirimizi, bir daha kaybettik" bölümünde Catherine Jules'e bakar.

Dağ yolunda bisikletle gezdiklerinde dış ses "üçüne de ayrı ayrı duygular besleyen Catherine açık yüreklilikle davranamıyordu" diyerek Catherine'den yana durmadığının altını çizer.

Gece Catherine, Jim'e hem aralarındaki sevginin yeni yeni başladığını söyler, hem de Gilberte'i üzmemesini ister. Jim Catherine'i sevmekte ve Jules'ü unutmaktan korkmaktadır. Bu sahneyi balkondan izleyen Jules Almanca bir şeyler söyler ve Catherine'den çevirmesini ister: "Yürekten yüreğe giren bütün aşklar, ah, Tanrım, Tanrım, ne çok acı verirler." Filmdeki çeviri serüveni ilginçtir. Bu kez de Catherine çevirmen rolüne soyunarak Jules ve Jim arasına girmiştir. Anımsanacak olursa daha önce plajdaki sahnede çevirmen Jules'dü, bu yüzden Catherine ile Jim arasında bir engel gibi duruyordu. Şimdi birbirinin dilini anlamayan iki eski erkek arkadaşı Catherine ayırır.

Aynı akşam Catherine'in okumak istediği kitabın Jim'de olduğu ortaya çıkar ve ertesi gün getireceğini söyleyerek Jim kaldığı pansiyona döner. Ama çok geçmeden Jules Jim'e telefon eder, Catherine'in kitabı hemen okumak istediğini söyler (böylece Catherine'in garip bir davranışı daha ortaya çıkar). Jules dokunaklı konuşmasında "...Jim sevin onu, evlenin ve onu görmeme izin verin. Demek istediğim şu: Onu seviyorsanız, beni bir engel gibi görmeyin," der.

Jim heyecanla eve gelir ve o gece Catherine ile birlikte olurlar. Catherine Jim'in kendilerine taşınmasını ister, Jules sesini çıkarmaz (yalnızca 'Dikkat edin Jim! Hem ona, hem kendinize' diyerek onu uyarır)

ve Jim onlara taşınır. Jules için tedirgin olan Jim'e Catherine, "Jules ikimizi de seviyor. Şaşırmayacak, hem de daha az acı çekecek! Onu sevip sayacağız," der. Catherine, Jules'ün çekeceğini düşündüğü az acı için rahatsız olmaz.

Kısırdöngü dış sesle de duyumsatılır: "Catherine 'İnsan yalnızca bir an tam anlamıyla sevebilir' demişti, ama onun için bu an dönüp dönüp geri geliyordu."

Jim sallanan koltukta kitap okurken, Catherine üst katta Jules'le oynamakta ve onu baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Jim buna hakkı olmadığını bildiği halde kıskanır. Bir süre sonra Jim, Catherine'i Jules'e emanet ederek işi nedeniyle kısa süreliğine Paris'e gider.

Jim, Paris'te bir kafede Gilberte'e Catherine ile evleneceği haberini verir. Gilberte bunun üzerine kalkar, o sırada Therese Jim'i yakalar ve hiç durmaksızın başından geçen diğer ilişkilerini, şimdi bunları bir dergiye yazdığını, evli olduğunu anlatır. Jim Therese'den sonra bir arkadaşıyla ve onun sevgilisiyle karşılaşır. Adam Jim'e yanındaki kızı şöyle tanıştırır:

A: "İlginç kız değil mi? Adı Denise. Zahmet edip konuşma, yanıtlamaz. Hiç konuşmaz zaten. Aptal değil, boş, tın tın. İçi bomboş. Nesne bu."

J: "Güzel bir nesne!"

A: "Evet, güzel. Seks bu, yalın haliyle seks. Hadi Denise, beyefendiye selam ver."

D: "İyi günler."

Allen'in de belirttiği gibi, Therese ile Denise iki karşıt kadın tipidir.[419] Therese çok konuşur, ama aslında pek de düzeyli olmayan şeylerden söz eder, sonuçta boş konuşur. Denise ise hiç konuşamayacak denli akıldan yoksundur, bu haliyle kamuya sergilenir. Bu yüzden iki karşıt kadın tipi, akılsız olma paydasının altında birleşir.

Catherine, Jim'in Paris'ten gönderdiği mektupları okurken sık sık

Jules'e, "Sence Jim beni seviyor mu?" diye sorar. Dış ses bize bir şey söylemez, ancak biz bu durumun Jules için ne kadar acıtıcı olduğunu fark ederiz. Öte taraftan aynı acıyı Gilberte de duymakta ve Jim'in gitmesini istememektedir. Jim'den biraz süre ister. Dış ses Jules'ün ve Gilberte'in simetri ve denge unsurları olarak acı çekmemeleri gerektiğini anımsatır. Jim, Gilberte'in üzülmemesi için dönüşünü erteler. Mektubunda, "Hâlâ veda etmem gereken bir iki kişi var," diye yazar. Catherine bu tümceye takılır. Onu karşılamak için gara gitmez. Jules ve Jim eve döndüklerinde Catherine'i bulamazlar. Jules onun evden ayrıldığını söyler.

Jules: "O kendini felaketlerle ifade eden bir doğa olayıdır. Her koşulda kendi aydınlığının ve uyumunun içinde, masumiyet duygusuyla yönlenerek yaşar."

Jim: "Ondan kraliçeymiş gibi söz ediyorsun."

Jules: "O zaten kraliçe Jim! Sizinle açık konuşuyorum, Catherine çok güzel, akıllı, dürüst değildir, ama gerçek bir kadındır... Sevdiğimiz bir kadın... Bütün erkeklerin arzuladığı bir kadın. Neden bu kadar aranılan Catherine ikimizi onurlandırıyordu varlığıyla? Çünkü ona eksiksiz bir ilgi gösteriyorduk, bir kraliçe gibi."

Jules ve Jim için Catherine, öncelikle bir sanat yapıtı, bir heykel, boyun eğilecek gerçek ve ideal bir kadın imgesi olarak var olur.[420] Bütün erkeklerin arzuladığı bir kadın, bir *anima*dır.

Jim, konuşmanın sonunda Paris'e dönmeye karar verir, ama tam o sırada Catherine gelir ve Jim gitmekten vazgeçer. Catherine o gece yatakta Jim'e, gönderdiği mektubuna sinirlendiği için Albert'le birlikte olduğunu ve Gilberte'i Albert'e eşit gördüğünü söyler. Jim'den bir çocuk istediği için bir süre birlikte olmamaları gerektiğini de belirtir. Çünkü Albert'ten hamile kalma olasılığı söz konusudur. Dış ses, sıfırdan başlamanın ve peşin ödemenin Catherine'in temel ilkesi olduğunu vurgular. Aylar sonra Catherine ve Jim'in çocuk yapma denemeleri başarısızlıkla sonuçlanır. Catherine bir gece hiçbir neden yokken yalnız

uyumak istediğini, artık Jim'i sevmediğini söyler ve onun Gilberte'e dönmesini ister. Bunun üzerine Jim, oradan üç aylığına ayrılmaya karar verir. Catherine o gece Jules'ün odasına gider, mutsuzdur, ağlar. Jules, en azından kendisinin mutlu olduğunu söyler ve onu teselli eder.

Ertesi gün Catherine Jim ile birlikte gara gider. O gün tren olmadığı için bir otelde kalır ve son kez birlikte olurlar. Jim gider.

Ardından dinmeyen bir mektup trafiği başlar. Catherine hamile olduğunu yazar, Jim buna inanmaz, "Hastayım, gelemem," der. Jim gerçekten hastadır, ama bu kez de Jules ve Catherine ona inanmazlar. Mektuplarda Jim geçmişinden ve yaptıklarından dolayı Catherine'i suçlar, Catherine ise çocuğunun babasının o olduğuna yemin eder, onu sevdiğini yazar. Jim sonunda inanır, ama önceden yazdığı kötü mektuplar bebeğin ölmesine neden olmuştur. Catherine artık görüşmek istemez.

Paris'te bir gün Jules ve Jim karşılaşır. Jules Catherine'in intihar etmesinden korkmaktadır. Jim onları Seine yakınındaki evlerinde ziyaret eder. Catherine iyice garip davranır, pijamasını paketler, paketi eline alır ve arabayla (Catherine'in arabası) gezintiye çıkarlar. Yemek yiyecekleri yerde tesadüfen Albert'le karşılaşırlar. Oysa bunun bir rastlantı olmadığı biraz sonra anlaşılır. Tam dönerken Catherine birdenbire Jim'in koluna dokunur, onun elindeki pijama paketini alır ve iyi geceler dileyerek Albert'e döner. İki erkek onun arkasından şaşkınlıkla bakarlar. Jules, "Catherine'in ilkesi şudur: Bir çiftin yaşamında, iki kişiden hiç değilse birinin sadık olması gerekir: Ötekinin," der. Jim artık bundan sonra Catherine ile arasında her şeyin bittiğini, Gilberte ile evleneceğini söyler, Jules bunu onaylar.

Jim, Gilberte ile bir gece uyurken korna sesiyle uyanır. Pencereden bakar, Catherine'in arabasıyla ağaçların arasında dönüp durduğunu, sonra da yoluna devam ettiğini görür. Kısırdöngü, dönüp dönüp aynı yere gelmek, arabanın dönüşü motifiyle pekiştirilir. Jim, Catherine'den o gece telefon alır. Karşıdaki ses "Hemen gel," der, Jim hemen gider.

Jim kendisine sarılmak isteyen Catherine'e, "Senin bana verdiğin bir romanda işaretlediğin bir bölüme rastladım. Bir gemide bir kadın, tanımadığı bir yolcuyla yattığını düşlüyor. Bu bana bir itiraf gibi geldi. Bu, senin evreni keşfetme yöntemin. Bu anlık merak bende de var. Belki herkeste vardır. Ama ben senin için onu bastırıyorum, seninse benim için bastırdığından kuşkuluyum," der. Jim artık Gilberte ile evleneceğini söyleyince Catherine dayanamaz, yastığın altından bir silah çıkarır, onu öldürmek ister, ama Jim silahı kaparak kaçar.

Birkaç ay sonra bir sinemada karşılaşırlar. Catherine arabayla gezmeyi önerir, bir kır lokantasında dururlar. Catherine, Jim'i çağırır ve Jules'e, "Seyret bizi," der. Catherine, Jim'le birlikte arabaya biner ve arabayı yıkık köprünün sonuna kadar sürer. Düşerler. Dış ses, Jules'ün acılarının son bulduğunu bildirir: "Jules artık ilk günden beri hep hissettiği korkuyu duymayacaktı, önceleri Catherine'in onu aldatacağı korkusu, sonradan da öleceği... Çünkü ölmüştü."

Film mezarlıkta biter. İki ceset yakılır ve Jules'ün eşlik ettiği bir törenle küller yerlerine konur. Dış ses: "Jules'e kalsa külleri karıştırabilirdi. Catherine küllerinin bir tepeden savrulmasını istemişti hep... Ama yasaktı," der. Kasırga'nın müziği ile Jules aşağı iner.

Catherine ne yaşarken her istediğini elde edebilmiştir, ne de öldüğünde son arzusu yerine gelmiştir. Aslında her istediğini özgürce yapabilen bir insan olmasına karşın yine de istekleri tam olarak karşılanamaz. Toplum kuralları ve yasalar onun son arzusuna bile karşı durabilmektedir. Yaşarken de Catherine'e Jim direnir, ama bu Jim'e pahalıya mal olur. Catherine, bir yandan da bedelini cesaretle ödeyerek isteklerini elde eder. Jim'i ister, kabul edilmeyince Jim'le sonsuza dek birlikte olmak için ölmeyi seçer.

Yönetmen, tam da filmin çekildiği yıllarda son hızla kendisine yeni alanlar açan varoluşçu felsefeye bu filmiyle yakın durur. Aynı yıllar, cinsel özgürlüğün tartışıldığı ve kadın sorununun, de Beauvoir'dan aldığı güçle atağa geçeceği bir döneme denk düşer. Filmde de birçok ko-

nuşma sırasında cinsel özgürlük ve kadınlar, ateşli bir biçimde tartışılan konular arasındadır. 1960'ların sonu özgürlüğe açılan yıllardır.[421]

Feminizmin yükselmeye başladığı 60'larda bile cinsellik konusunda kadınlar çifte standarda maruz kalıyorlardı. Cinsel özgürlüğün hakları olduğunu savundukları ve tipik olarak 'erkekçe' sayılan biçimde davrandıkları durumlarda 'fahişe' gibi yakıştırmalarla karşılaştılar. Cinsel özgürlüğün kadınları değersizleştireceği korkusu vardı. Güç ilişkilerindeki eşitsizlikler, en ateşli cinsel özgürlük yanlılarının bile fark ettiği gibi, cinsel özgürlüğün kadınlar ve erkekler için farklı sonuçlar doğurmasına yol açtı.[422] *Jules ve Jim*'in film zamanı 1960'ların öncesine dayanır. Ama bu bir şeyi değiştirmez, çünkü her şey kolayca değişebildiği halde cinsellik alanındaki çifte standart 1930'larda, 60'larda ya da 90'larda fazla değişmemiştir.

Bu film John Orr'un da belirttiği gibi, modern çağın doruğunda burjuva baskısının zincirlerini kıran bohem yaşantısını -evli bir çifti ve onlardan birinin âşığıyla birlikte yaşayışını- sergilerken, bir yandan da 1960'ların yeni varoluşçu ve dünyevi duyarlılığını, Fransa'daki eleştirel genç kuşağın yeni ortaya çıkan duygu yapısını dile getirir.[423] Sorun, öyle görünüyor ki, âşığı ile birlikte yaşayan evli kişinin *kadın* olmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü bir erkek için bu durum, hemen hemen hiçbir kültürde sorun oluşturmaz.

Catherine birçok açıdan olumlu bir kahraman olarak görülebilir. Ne yaparsa yapsın sonuçta ilişkilerini özgürce seçer, tıpkı Thomas gibi üç dil bilir ve çok iyi yüzer. Kitap okur, şarkı söyler, tiyatro oyunundaki özgür kadın karakteri, bir feminist gibi savunur ve erkeklerin tutucu görüşleri nedeniyle dehşete düşer, onları protesto eder. Ama bu kadar.

Catherine aynı zamanda her isteğinin hemen yerine gelmesi için çaba harcayan ve direten, gizli bir buyurgan, "aşırı büyük egosu, yalnızca her şeyin merkezinde olduğunda mutlu olan"[424] ihmal edildiği anlarda tehlikeli ve ne yapacağı pek belli olmayan bir karakterdir. Catherine garip davranır, durup dururken (kendine göre nedenleri ol-

sa bile) beklenmeyen hareketler yapar: Sokakta yürürken denize atlar, beğenmediği bir karşılık yüzünden eşine tokat atar, sevgilisi kendisini reddedince ona silah çeker, ama her şeyden önce insanları cezalandırmak için onları aldatır. Catherine özel yaşamında hiç de sağlıklı olmayan bir ilke seçmiştir kendine: Göze göz, dişe diş davranmak, hatta daha da ötesi. Jim'le gittiği otel odasında ona "İnsan otel odalarında kendini hep suçlu hisseder. Belki çok ahlaklı sayılmam, ama gizli saklı işlerden de hoşlanmam" dediğinde haklı olduğu nokta (ahlaklı olmayışı), aslında onun için artı puan değildir. Catherine, birlikte olduğu erkekleri aldattıktan sonra onlara bunları açıklar, gizlemez, dürüsttür. Ama salt bu yüzden acımasızdır da. Birlikte olduğu erkekler sürekli aldatılma korkusuyla yaşarlar, ona güvenemezler. Catherine'in çokeşli yaşamı kendisini mutsuz eder, erkeklerini ise zavallı hale getirir.

Allen'in de dile getirdiği gibi, geçici arzularının doyumunun ve kişisel mutluluklarının peşinde tutkulu bir biçimde koşan karakterler, 1912-30 yılları arasındaki kafe toplumunun (café society) özgür düşünürlerinin ve bohem entelektüellerinin temsilidir.[425]

Filmin üç önemli erkek karakterinin (Jules, Jim ve Albert) iletişimlerinde hep entelektüel tartışmalara yer verilir. Jules ve Jim, kamusal alanda (kafe'de) sürekli tartışırlar. Kadınların da katılabildiği bu toplantılarda, kadınlar (örneğin Therese) onlara eşlik edemez, ayak uyduramazlar. Jules biyolog-yazar, Jim serbest gazeteci-yazar ve Albert de bir sanatçı olarak duyarlılıklarını öne çıkarırlar. Ne ilginçtir, Catherine'in eğitimli bir kişi olduğunu anlamamıza karşın, onun işinin olmayışı da, işinin yalnızca "erkeklerle" sınırlı oluşu kadar şaşırtıcıdır. Gerçekten de üzerinde çoğu zaman feminist esintiler taşıyan ve üç dil bilen bir kadının mesleğinin olmaması gariptir. Filmin bütünlüğünü ve 'kafe toplumunu'da göz önünde bulunduracak olursak, sözgelimi Catherine'e 'yazar' olmak hem uygun düşer hem de yakışabilirdi; ancak filmin içinde mesleğe yönelik hiçbir ipucu verilmez. Diğer kadınlar için de durum farklı değildir. Örneğin Gilberte ne iş yapar? Therese'nin

ise, bir dergiye kendi başından geçen aşk öykülerini yazmasının, pek de ciddiye alınacak bir tarafı yoktur.

Hayal kırıklığını yaşayan hep erkeklerdir. Daha filmin başlarında Therese'nin ihanetiyle Jules şaşkına döner. İhanet onun peşini hiç bırakmaz. Ama aynı şey Jim için de geçerlidir. Deli gibi sevdiği Catherine bir türlü her şeyiyle kendisinin olamamıştır. Catherine'le birlikte aşkları sürerken Jim'in Paris'ten gelmekte gecikmesi ona pahalıya mal olur. Catherine, onu Albert ile yatarak aldatır, hem de istediği, içinden geldiği için değil. Jim'i cezalandırmak için. Jim'in de dediği gibi, Catherine, 'evreni keşfetme yöntemini' (sürekli tanımadığı insanlarla yatma merakını) bastıramaz. Bu merak kendisinde de (Jim'de) vardır, belki herkeste vardır. Ama hiç kimse – kendisi de – bu ilkel dürtülere yenik düşmez ve karşıdakini düşünerek onları bastırır. Catherine, cinsel dürtülerine engel olamayan, id'ine sürekli yenik düşen, isteklerinin ne zaman ortaya çıkacağı belli olmayan potansiyel bir fahişe gibidir.

Shulamith Firestone, sanata cinsel kutuplaşma yüzünden bulaşan yozlaşmadan söz ederken erkek gerçekliğini bile bile yücelten sanatı '*erkek protesto sanatı*', karşı cinsi ve karşı cinsin davranışlarını yanlış yansıtan sanatı da '*erkek açısı*' başlığı altına dahil eder. '*Bireysel olarak geliştirilmiş çift cinsli yaklaşım*'da sanatçı, cinsel kısıtlamaları aşsa bile, sanatında bu bölünmeyle çirkinleşen gerçekliği pek de aşamaz; onu ister istemez yansıtır. '*Kadın sanatı*' ise, yepyeni bir gelişmedir ve yeni bir bilinçlenmenin başlangıcı olabilir. Aynı yan tutmayı tersinden yansıtmış da olsa bu sanat 'erkek sanatı' ile karıştırılmamalıdır. Firestone, 'erkek açısı''na, yani karşı cinsi (kadını) ve karşı cinsin davranışlarını yanlış yansıtan sanata, Truffaut'nun filmi *Jules ve Jim*'deki Catherine karakterini örnek verir. Catherine gerçek yaşamdan alınmış *vamp* ve *femmes fatale* bir kadındır. Bir eşitlik yanılsamasını sürdürmek, erkekler üzerinde dolaylı bir biçimde egemenlik kurabilmek için Catherine 'gizemliliğe' (sfenks), olmadık davranışlara (Seine'e atlamaya), kötülüklere (O'nu belirsizlik içinde bırakmak için anlaşılmaz adamlarla yatmaya) başvurmak zorunda kalır. Bu yasal olmayan başı-

na buyruk ve keyfi yaşama olanağını yitirdiğinde, onuru yüzünden yenilgiyi hazmedemez; kendisini de, kendisinden kaçmaya kalkışan adamı da öldürür. Erkeğin yan tutuculuğu burada da ortaya çıkar. Yönetmen 'anlaşılmaz kadın'ın gizemine kapılarak sürüklenir; bunun altında neyin yattığını anlamaya çalışmaz. Üstelik bunu öğrenmek de istemez, yalnızca bir erotiklik kaynağı olarak yararlanır ondan.[426]

Don Allen'in mekânlarla ilgili ilginç bir saptaması var. Allen'e göre genellikle filmde mutluluk şansı, dışarıda, açık havada yakalanır; kumsalda, çayırda ve ormanda. Daha sınırlanmış iç mekânlarda bu söz konusu değildir; sözgelimi Catherine'in uğursuz hamileliği otel odasında gerçekleşir.[427]

Mekânları bir kenara bırakırsam, filmin Catherine karakteri üzerine kurulduğunu, bu kadının da filmdeki tüm erkeklere zarar verdiğini, onları birer kurbana dönüştürdüğünü, 'kamusal alanda' var olamadığını ve 'özel alanını' öyle ya da böyle onaylanmayacak ilkeler bütünü üzerine kurduğunu söyleyebilirim. Firestone'un haklı eleştirisinde belirlediği bu *anlaşılmaz kadın* miti, ister istemez Antonioni'nin *Günbatımı* ile Truffaut'nun *Jules ve Jim*'i arasındaki ortak paydayı oluşturur. Sonuçta Truffaut, cinsel özgürlüğü ya da çokeşliliği, bir kadının olumsuz özellikleri üzerinden tartışmaktadır. Antonioni'nin *Günbatımı*'nda büyük bir olasılıkla üzerinde pek düşünmediği örtük ve ideolojik anlam sapması 'çukuruna', Truffaut da *Jules ve Jim* adlı filmiyle düşmektedir. Bu film, izleyicinin cinsel özgürlük ve kadın sorunu açısından daha tutucu anlamda bir tutum geliştirmesine ne derece yol açar? Filmin dayandığı temel aslında çok açıktır: Kadınlar özel alanlarında (cinselliklerini) özgürce yaşamak istediklerinde, hem kendilerine hem de birlikte oldukları erkeklere felaket getirebilir ve onları köle durumuna düşürebilirler. Tartışılması gereken ilginç bir noktadır bu ve nasıl alımlandığını açıklayabilmek için izleyici araştırmalarını zorunlu kılmaktadır.

Sonuç

Sinemada Kadın Olmak, çoğu zaman anlaşılması zor, edilgen, bağımlı ve cinsel bir nesne olmak, kimi zaman da bağımsız, özgür ve güçlü bir kadın olmak anlamına gelir. *Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* bize, ikincisinden korkulduğu zaman kadınların nasıl sınırlandığını ve kısıtlandığını gösterir. Oysa birincisine tepki gösterildiği zaman, kadınlara yeni dünyaların kapıları açılır.

Feminist eleştirinin en önemli katkılarından biri; sanatın ve estetiğin politikayla ne denli iç içe olduğunu göstermiş olmasıdır. *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri* adlı inceleme, feminist bir bakış açısından 'sanat' filmlerinin cinsel politikayla ilişkisini açığa çıkarmaktadır.

Sanat yapıtlarının genellikle ataerkil ideolojiyle donanmış olması bizleri şaşırtmamalıdır. Toplumsallaşma pratikleri, insanlığın tarih boyunca bilinçdışında biriktirdikleriyle birleşince, insanın zihnine ve ruhuna (dolayısıyla kalemine, fırçasına, kamerasına) yansır; böylece erkek egemen düzenin 'doğal' olduğuna inanır ve bu ideolojiyi içselleştiririz. Bu yüzden sanat ürünlerindeki cinsiyetçi bakışın çoğu zaman farkına varmayız.

Değişen dünya, çoğulculuğa, farklılığa, kıyıda kalmışlara, ötekilere kapılarını açarken, bizlere yeni kadınların ve yeni erkeklerin yaratılmasını, yeni dil oyunlarıyla oynamanın zamanının geldiğini, tek doğ-

ru/gerçeklik yerine birçok farklı doğrular/gerçeklikler olduğunu, yeni bir sanatın, sanata yeni ve farklı bakışların yaratılması gerektiğini de yakıcı bir biçimde duyumsatmıştır. 20. yüzyılın başından bu yana kadın hareketinin ciddi bir biçimde siyasallaşması, özellikle 1960'lardan sonra feminist mücadele sonucunda önemli kazanımlar elde edilmesi sonucunda erkek egemen dil, kültür ve sanat sorgulanmıştır. Feministler eleştirmekle kalmamış, ataerkil ideolojiyle donanmış ürünler yerine yeni bir dilin, yeni bir kültürün ve yeni bir sanatın da güçlü örneklerini vermiştir.

Yeni bakışlar, yeni açılımlar yaratır. Günümüze kadar gelen geneleştirici bakışları, önyargıları sorgulayan araştırmalar bu yüzden önemlidir. Sözgelimi popüler/geleneksel filmlerin egemen ideolojiyle büyük ölçüde uyumlu olduğu, egemen değerleri alabildiğine pekiştirdiği, araştırmalar ve tartışmalar sonucu genel kabul gören (büyük ölçüde de doğru olan) bir anlayıştır. Ancak bu durum, olgunun diğer yüzünün görülmesini engellememelidir. Bu tür filmlerin artıları, özgürlükçü düşüncenin gelişmesine yönelik katkıları (yani madalyonun öteki yüzü) ise, hem henüz az sayıda araştırmacı tarafından savunulmuştur, hem de bu farklı yaklaşımdaki araştırmalar daha yeni tarihler taşımaktadırlar. Özellikle feministler 1970'lerden bu yana popüler filmlerin kadını nasıl bir kapana kıstırdığını, cinsiyetçi açıdan çifte standartlarla dolu olduğunu fazlasıyla örneklediler. 'Sanat' filmleri ise, araştırmacılar için hiçbir zaman değerli bir hazine gibi algılanmadı. Ne artıları, ne de eksileri yeterince tartışıldı. Kadın sorunları açısından feministler zaman zaman bu konuya el attılar. Ancak genel anlayış pek de değişmedi; 'sanat' filmlerinin egemen ideolojiyle uyumlu olmadığı yüksek sesle dile getirildi.

Sinemada Kadın Olmak adlı çalışmanın sonucunda, 'sanat' filmlerinde kadın temsilleri açısından, erkek ve kadın yönetmenlerin filmleri arasında farklı kavrayış ve yaklaşımlar olduğu saptanmış ve gösterilmiştir.

Giriş bölümünde sorduğum sorular çerçevesinde ortaya çıkan so-

nuçlar şunlardır: 'Sanat' filmi tartışmasında 'sanatsal' olan ürünleri, öncelikle geniş bir kategori olarak eğlenceye, büyük bir izleyici kitlesinin eğitilmemiş, süzülmemiş beğenisine ve doğrudan para kazanmaya odaklanmış 'sözde-sanat' ürünlerinden ayırdım. 'Sanat filmi'nin belli başlı özellikleri, olay örgüsünden çok karakterler üzerine yoğunlaşması, olaylar arasındaki neden-sonuç zincirini kırması, giriş-gelişme-sonuç biçimindeki klasik dizimi izlemeyişi, net bir sonunun olmayışı, izleyicinin özdeşleşmesini kırmak için yabancılaştırma tekniklerini kullanması, onu rahatsız etmesi, aynı anda birçok öykü anlatması, konuyu işleyişindeki belirsizlik, anlaşılamazlık, çok anlamlı oluşu, izleyicinin kendisi üzerine düşünmesini sağlaması, etkin bir izleyiciyi gerektirmesi, muhalif bir içeriğe sahip olması, konuları o zamana kadar ele alınmamış yönleriyle işlemesi, eleştirel ve sorgulayıcı bir bakış açısına sahip olması, sanatçısının öznel bakışı ve özgünlüğü ile betimlenir. 'Sanat' filmleri bence "günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinin içinden" evrensel ve sonsuz olanı bulup çıkarabilen, farklı doğruları ve gerçeklikleri dayatmadan sergileyen, farklı 'dil oyunlarına' açık filmlerdir. Kuşkusuz bir 'sanat' filminin aynı anda tüm bu özelliklere sahip olması beklenemez. Sözgelimi (estetik açıdan dilini iyi-sağlam kurması koşuluyla) biçimsel deneylere girmese bile içeriğindeki bir yenilik ya da farklı bir bakış nedeniyle herhangi bir film, 'sanat' filminin geniş çatısı içinde yer alabilir. Seçtiğim beş film de bu anlamda 'sanat' filmidir.

'Sanat' filmlerinde kadınların 'özel alan' sorunu feminist bir çerçeveden tartışıldı. Buna göre pratikte kadınların genellikle politikayı, kültürü, devleti ve dışarıyı içeren 'kamusal alan'a kolay kolay giremedikleri; duyguları, doğayı, yakın ilişkileri, ailesi ve ev içini içeren özel alana hapsedildikleri deneyimler üzerinden gösterilmiş ve literatürde izlenmiştir. Kadının kamusal alana girişi, bedelini ödeyerek gerçekleşir. Kadın orada ya dişiliğini bütünüyle yitirir ya da onu öne çıkarır (kullanır), bir türlü denge kurulmaz. Bu yüzden Batılı, orta-üst sınıf ve beyaz kadınların kamusal alana girme konusunda erkeklerle eşit şansa sahip

olduklarına yönelik yeni söylem, bir aldatmacadan ibarettir. Kadınlar kamusal alana girebilseler bile, bunu, ilginçtir hemcinslerini kendi yerlerine özel alana kapattıkları için, diğer kadınlara (hizmetçilere/bakıcılara) sorumluluk yükledikleri için başarırlar.

Tarihsel bir bakış açısından özel alan, hep kamusal alandan sonra gelmiş, 'yüksek' zihinsel bir çabayı gerektirmediği ve kadına ait olduğu düşünüldüğü için de değersizleştirilmiştir. Bu konuda savunduğum iki görüş, ilk bakışta birbirine karşıt gibi görünse de aslında birbirini bütünler:

1- "Özel olan politiktir" ve bu yüzden 'özel alan' aynı zamanda 'kamusal alan'ın içindedir. Özel alan içine giren ev içindeki yeniden üretim (çocuklara bakmak, ev işleri vb.) aslında kamusal alanı ilgilendiren içerimlere sahiptir (çocukların birer kamusal alan olan yuvalara, okullara gönderilmesi vb.). O halde özel alan kamusal alandan keskin bir biçimde ayrılamaz. Özel ve kamusal alandaki ilişkiler birbiriyle etkileşim halindedir.

2- Pratikte 'özel ve kamusal mekânlar' arasında bölünmüş durumda bulunuyoruz. Kadınların (erkeklere oranla) ev içinde geçirdikleri zamanı, o zaman içindeki ilişkilerini ve ilgi alanlarını düşününce, kamusal mekânlardan ve ilişkilerden (sokaklardan, telefon faturalarından, parlamentodan...) ne kadar uzak durdukları da daha iyi anlaşılır. Oysa mutfaklar ne kadar kadınlarınsa meclis de o kadar kadınlarındır (öyle olmaması için hiçbir neden yoktur). Demokratik-feminist bir düzende, özel-kamusal alan ayrımı var olsa bile, bu ayrım hiyerarşik bir yapı şeklinde kurulamaz. Her şeyden önce özel alandaki işler yalnızca kadına ait olmadığı gibi, bu işler aşağılayıcı düzeyde de değildir (ikincil düzeyde algılansa bile bu ikincil oluş ve aşağı düzeyde bulunuş durumu, hem kadınları hem de erkekleri bağlar). Özel ve kamusal alan 'cinsiyetlendirilmemeli' ve cinsiyetçi işbölümü mahkûm edilmelidir. Ancak erkekler kadınlar gibi yemek yapar ve çocuğa bakarlarsa, evde yemek yapmak, mecliste yasa çıkarmak, evde çocuk büyütmek, üniversitede araştırma yapmak arasındaki hiyerarşik ayrım ortadan kalka-

bilir. Özel alan/kadın ve kamusal alan/erkek ayrımı kabul edilebilir bir ayrım değildir.

Bu anlamda özel alana dahil edilen işler ve bir mekân olarak ev içi yalnızca kadına ait değildir. Erkekler özel alanlarında (ilişkilerinde, birlikteliklerinde, seçimlerinde) genellikle özgürce yaşarlar. Kadınların da aynı istemlere ve güce sahip olması yadırganamaz.

Sorun, 'sanat' filmlerinin de bizi farkında olmadan egemen ideoloji (özelde ataerkil ideoloji) ile uyumlu hale getirip getirmediğidir. Sanatsal temsiller, politik bir seçimin sonucudur ve erkek egemen düzenin sürdürülmesi ya da sorgulanmasında "kadın temsillerinin" önemli katkıları vardır.

Bu yüzden filmleri incelerken kadının kamusal alanda işiyle (mesleğiyle) ilişkili gösterilmesi, eve kapalı betimlenmemesi, cinsiyetçi işbölümünden uzak tutulması, geleneksel ilişkiler içinde gösterilmemesi, özgür birliktelikler kurabilmesi, tıpkı gerçek yaşamda giderek artan bir biçimde olduğu gibi bilim, felsefe ve sanat alanında başarılı karakter ve tipler olarak çizilmeleri özel siyasal bir önem taşıyordu. Çünkü geleceğin demokratik-feminist düzenine giden yolun taşları, en çok da bu temsillerle örülü olacak.

Bütün sorun, o çok güvendiğimiz 'yüce', 'büyük', 'entelektüel' yönetmenlerin özel alan konusundaki geleneksel söyleme (özel alanın kadınla bitiştirilmesine) destek verip vermediğiydi. Araştırmalar yıllarca Hollywood filmlerine odaklı yapıldı. Sinemanın cinsel özgürlüğü elinden alınmış, erkeğe bağımlı, erkeğiyle var olan, edilgen kadın tiplerinden hiç yoksun bırakılmadığı görüldü. Peki *ötekiler* ne yapıyorlardı? Öteki erkekler ve *öteki* kadın yönetmenler?

Araştırmamın sonucunda belirli niteliklere sahip 'sanat' filmlerinin var olduğu kabul edilerek, özel alanın yalnızca kadınlara aitmiş gibi kurulmaması gerektiği, kadınların özel ilişkilerinde özgür olmaları gerektiği ileri sürülmüş ve 'sanat' filmlerinin göründüğü kadar masum olmadığı, popüler/klasik filmler kadar açıktan yapılmasa bile bu filmler-

de özel alan/kadın ve kamusal alan/erkek özdeşliğinin kurulduğu, bu özdeşliklerin özellikle ve bilinçli kurulmadıkları (çünkü ne yönetmenlerin böyle bir savları söz konusudur, ne de filmlerde öne çıkan bu ayrımdır), bu konuların toplumsallaşma pratikleri ve ortak bilinçdışının katkılarıyla örtük bir biçimde işlendiği, ancak 'öteki' kadın yönetmenlerin (feminist hareketin kazanımlarıyla donandıkları için) filmlerinde feminist bir bilince sahip oldukları ve geleneksel özel/kadın, kamusal/erkek özdeşliğini ve özel/kamusal ayrımını yıktıkları sonucuna varılmıştır.

Günbatımı'nı kadın-erkek toplumsal cinsiyet farklılığının dayandığı diğer ikili karşıtlıkları temel alarak doğa-kadın ve kültür-erkek ikilemi aracılığı ile tartıştım. Antonioni, kadın kahramanını hep doğayla ve ham malzemelerle ilişki kurduğu sürece mutlu görüntüler, bu da Antonioni'nin kadını aynı zamanda özel alanla (ama, evi yerine doğayla) sınırladığı tezinin tartışılmasına yol açar. Kadın karakter Vittoria, özel ilişkilerinde de erkeklere oranla daha belirsiz, kararsız, anlaşılmaz, gizemli bir insan olarak betimlenir.

Piyano'da Campion popüler olmayı da başarır. Öyküsünü 19. yüzyılın tutucu ortamından almakla birlikte, alabildiğine özgür, duyarlı ve mücadeleci bir kadını, Ada'yı yaratır. Ada, kendisine eş olarak seçilen otoriter, ataerkil, sürekli para düşünen ve kaba olan bir adam yerine cahil olduğu halde yerli halkla ilişkileri çok iyi, doğa içinde doğal yaşayan ve bir o kadar da duygulu olan bir sevgiliyi seçer. Bu kez kadın kendisini kültürel dünyanın en inceltilmiş malzemesi olan müzik ile ifade etmekte, erkek ise katıksızca doğa içinde bilgisiz yaşamaktadır.

Günbatımı'nı (1962) ve *Piyano*'yu (1993) arka arkaya getirmemdeki en önemli neden, doğa/özel alan/kadın geleneksel özdeşliği ve kültür/kamusal alan/erkek geleneksel özdeşliğinin bir erkek yönetmen (hem de akla en son gelebilecek yönetmenlerden birisi Antonioni) tarafından bilinçli olmasa bile sürdürülmesi, bir kadın yönetmen tarafından altüst edilmesidir.

Yakın tarihli bir başka kadın yönetmenin filmi, yine bir feminist

olan Marleen Gorris'e ait *Antonia*'ydı. Adını kadın kahramanından alan filmde çok sayıdaki kadın kahramanın kültürel/entelektüel işlerde başarıyla çalıştıklarını, özel alanlarında özel ilişkilerini özgürce, sınırsız kurduklarını, yaşamın iyimser yüzünü temsil ettiklerini görmüştük. Gerçekten de Marleen Gorris, Baudelaire'in modern sanatçıyı betimlediği gibi, yaşamın küçük, gelip geçici ayrıntılarından en evrensel olan ilkeyi bu filmle çıkardı: Yaşamın yaşanması gerektiği, hem de kadınlar lehine, özgürce.

Dördüncü film, yine sinema tarihinde saygın bir yeri olan Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar* adlı filmiydi. Bu filmdeki dört kadın kahraman da çeşitli nedenlerle mutsuzdur; ya hırçındırlar ya da sessiz. Anna çocuğunu kaybettiği için saplantılı bir biçimde onun özlemiyle yanıp tutuşan ve bu duygusunu başka kişiler (Agnes) üzerine aktaran bir hizmetçidir. Agnes geçmişinde anne sevgisinden yoksun kaldığı için Anna ile olan ilişkisini bu temelde kurmuş, fiziksel acılar içinde kıvranan bir hastadır. Hastaya bakmaya gelen kız kardeşlerden biri cinselliğini bastırmış, diğeri ise, cinsel yönünü öne çıkarmış birbirine zıt iki kutuptur. Filmin dayandığı temel noktalardan biri de, kız kardeşlerin birbirlerine duyduğu nefret ve birbirlerine yansıttıkları psikolojik şiddettir. İletişim kuran tek çift; hizmetçi/efendi (Anna/Agnes) ikilisidir. Ama ne tür bir ilişkilerinin olduğu ya da birbirleri için hangi anlama geldikleri filmde belirtilmez. Anne-çocuk ilişkisinin geç kalmış bir hali olarak yorumlandığı zaman, yardım eden (aynı zamanda hizmet eden) ve yardım edilen biçiminde eşit olmayan bir ilişki tarzı karşımıza çıkar. Kadınların yalnızca birbirleriyle değil, erkeklerle ilişkileri de sorunludur; erkeklerle ya hiç ilişki kurmazlar ya da kurmaya kalkıştıklarında başarısız olurlar. Erkek kahramanların (papaz, iki kız kardeşin kocaları ve doktor olmak üzere dört kişinin) eve girdikleri ve evden çıktıkları; yaşamlarını kamusal alanda kurdukları açıktır. Oysa (hizmetçi dışında) kadınların ne iş yaptıklarını bilmediğimiz gibi, onları ev dışında da göremeyiz. Onlar huzur veren dış ortamlara (ev dışındaki dünyaya) ancak *geçmişte*, *anılarda* ya da *düşlerde* çıkarlar.

Son film olan *Jules ve Jim*'de yönetmen Truffaut, iki erkek kahramanın ilişki kurduğu Catherine'i anlatmayı yeğler. Catherine tıpkı Antonioni'nin Vittoria'sı gibi belirsiz, anlaşılmaz ve gizemlidir. Bu gizem, içinde tehlike barındırdığı için insanlara felaket getirir. Catherine, özel ilişkilerinde cinsel açlığını olur olmaz her yerde her an doyurabilen, kendisini denetleyemeyen, doymak bilmez, sonuçta birlikte olduğu erkekleri mutsuzluğa mahkûm eden bir kadındır. Kendisi, "hayır" diyebilir, ama o reddedilemez. Reddedildiğinde önce tehdit eder, başka yolu kalmayınca son çareye başvurur ve kendisiyle birlikte âşığını öldürür.

Bu filmler modern olma özellikleri ve film dillerinin gelişmiş olması sayesinde çoğul okumaya açıktır. *Günbatımı*'nı kapitalist sistemin ince bir eleştirisi olarak ya da *Çığlıklar ve Fısıltılar*'ı dinsel açıdan yorumlamak hep yapılagelen olağan okumalardır. Oysa bu iki film de bizim çalışmamızda kadının durduğu yere odaklanılarak farklı bir biçimde okunmuştur.

Ayrıntılar önemsiz gibi dursa da her zaman anlamlıdırlar. Örneğin adı geçen erkek yönetmenlerden yalnızca Bergman'ın filminde çıplak kadın temsillerine rastlarız. Oysa kadınların filmlerinde erkek çıplaklığı, sanki yıllardır süren kadın bedeninin sömürülmesine bir tepki olarak öne çıkarılır. Bu öne çıkarma kuşkusuz gereksiz değildir ve kötü niyet taşımaz. Çünkü sonuçta sevişme sahnelerinde kadınları da aynı biçimde çıplak olarak görürüz. Bununla birlikte hem *Piyano*'da hem de *Antonia*'da sevişme sahnelerinde yumuşak bir ışıklandırmayla erkek çıplaklığına dikkatler çekilir. Filmlerin çevrildiği yıllar da göz önüne alınırsa, günümüzde değişen değer yargılarının 'sanat' filmlerinde cinsellik sömürüsü yapılmadığı sürece her türlü çıplaklığın gösterilmesine izin verdiği rahatlıkla söylenebilir. Her iki film de 1990 sonrasında çekilmiştir. Ama asıl önemlisi, heteroseksüel bir kadın yönetmenin erotik nesnesinin erkek olmasının doğallığı ve bunun yine aynı doğallıkla yansıtılmasıdır. Her iki kadın yönetmenin filminde de şiddet sadece erkeğe özgüdür. Yaşamda cinsel suçların en ağırı olan tecavüzün genel-

likle mağduru kadın, sanığı erkektir. Gerek Campion gerekse Gorris, bu önemli soruna duyarlılıkla yaklaşır ve bu can yakıcı konuyu da özenle işlerler. Tecavüz suçunun kadınlara yakın olan erkekler tarafından işlenmesi, bu konuda yerleşmiş yanlış önyargılara verilen bir tepkidir. En göze çarpanı, kuşkusuz evlilik içi tecavüzdür. *Piyano*'da kocası Ada'ya, *Antonia*'da ağabeyi Deedee'ye saldırır. Her iki filmde de pratik yaşamda ne kadar azaldı dense de yaşayarak gördüğümüz kadın-erkek işbölümü söz konusu değildir. Erkeklerin filmlerinde kadın karakterler doğayla ve doğal olanla (*Günbatımı*), dar ve sınırlı bir alan olan ev/hane içiyle (*Çığlıklar ve Fısıltılar*), şiddetle ve nefretle (*Çığlıklar ve Fısıltılar*), anlaşılmazlık ve belirsizlikle (*Günbatımı* ve *Jules ve Jim*), salt aşkla ve tehdit unsuru olmayla (*Jules ve Jim*) sınırlıdır. Bir erkek stratejisi olarak kadın bedeni yakın çekimle parçalanır (özellikle *Günbatımı*'nda Vittoria ve *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da Agnes). Ve hepsinde kadınlar mutsuzdur; mutlu olmak için çaba harcamadıkları gibi, davranış, tutum ve eylemleriyle de erkekleri mutsuz ederler. Çok ilginçtir, her üç filmde de kadınların işlerinden söz edilmez, söz edilse bile, meslekleriyle ilişkili gösterilmezler (bir tek Vittoria'nın çevirmen olduğunu biliriz). *Piyano*'da Ada'nın meslek sahibi olmasını beklemeyiz, çünkü 19. yüzyılın katı kuralları egemendir. Buna karşılık Ada'nın çok iyi piyano çalması, onun gerçek bir sanatçı duyarlılığına sahip oluşu ya da evde kitap okurken gösterilmesi de, o yüzyılda yaşayan bir kadın için önemli bir temsildir. *Antonia* ise bu konuda sınırları zorlar. Filmde, kadınların hepsi bir biçimde amatör ya da profesyonel olarak sanat, bilim ya da felsefeyle uğraşırlar. Bu alanlarda ciddi bilgileri, birikimleri ve başarıları söz konusudur. *Piyano*'da ve *Antonia*'da geleneksel erkek-kadın rol ayrımı yapılmamış, kadınların özgül sorunları (tecavüz gibi) cinsiyetçi olmayan bir biçimde sunulmuş, insanlar kalıp yargı içermeyen davranışlarla betimlenmiştir (bağımsız, başarılı, etkin kadınlar; ev işi yapan, kırılgan erkekler).

Kısacası, ne kadar gelişmiş ya da incelikli filmler olursa olsunlar 'sanat' filmlerinde de kadınlar geleneksel anlamıyla özel alana hapse-

dilmekte, kadına tarih boyunca yüklenen olumsuz nitelikler (anlaşılmazlık, belirsizlik, kötülük...) yeniden üretilmekte ve tüm bunlar erkek yönetmenler eliyle yapılmaktadır. Sorunun daha önce tartışıldığı gibi; sosyolojik, psikolojik ve felsefi nedenleri vardır. Kadın yönetmenler ise, hemcinslerini filmlerinde özgürleştirir ve onlara mücadele yollarını gösterir. Bu filmlerde kadınlar özel alanlarını genişletir ve özel/kamusal ikilemiyle sınırlanmazlar.

Beş filmin örnek olarak seçildiği bu çalışma, bütün 'sanat' filmlerine genellenemez; çözümleme ve savlar, bütün filmler adına konuşamaz. Ancak kadın temsilleri açısından şimdiye kadar üzerinde bu yönde fazla düşünülmemiş filmlere farklı gözlerle bakmanın önemi de yadsınmamalıdır. Nitekim *Günbatımı* ve *Çığlıklar ve Fısıltılar* için şimdiye kadar yapılan yorumlara oldukça uzak ve bunlardan farklı yorumlar yapılmıştır. Kadından yana olduğu düşünülen herhangi bir erkek yönetmenin filminin de, kadın temsilleri, onun özel alanı ve ilişkileri açısından benzer zayıflıkları taşıma olasılığı hiçbir zaman göz ardı edilemez. Bu yüzden *Sinemada Kadın Olmak, Günbatımı, Piyano, Antonia, Çığlıklar ve Fısıltılar* ve *Jules ve Jim* ile sınırlı olmakla birlikte, Antonioni, Bergman ve Truffaut üzerine de birer filmleriyle tartışma açmaktadır. Bunların dışında aynı yönetmenlerin diğer filmlerine bakmak ya da diğer erkek yönetmenlerin kadınları nasıl gördüklerini sorgulamak, bu sava destek verecek ve onu daha da zenginleştirecektir. Aynı durum Campion ve Gorris'in diğer filmleri ve sayıları hâlâ fazla olmayan öteki kadın yönetmenler için de söz konusudur.

Ancak en azından, seçilen beş 'sanat' filminde kadın kahramanlar, erkek yönetmenler eliyle özel alanlarında kuşatılmakta, kadın yönetmenler sayesinde özgürleşmektedirler. Erkek yönetmenler son çözümlemede ataerkil ideolojiyle uyumlu bir söylem oluştururken, kadınlar, feminist hareketin kazanımları sonucunda farklı bir bilinçle donanmış filmler üretebilmektedirler.

Dipnotlar

1 Robin Barrow (1997). "Language: Definition and Metaphor." *Studies in Philosophy and Education.* (16), s. 118.

2 Eflatun (1985). *Devlet.* Çev: S. Eyüboğlu; M. A. Cimcoz, 5. Baskı. İstanbul: Remzi, s. 199.

3 Eflatun, s. 200.

4 Pierre Sorlin (1991). *European Cinemas European Societies 1939-1990.* London: Routledge, s. 6.

5 Mas'ud Zavarzadeh (1991). *Seeing Films Politically.* NY: NY Press, s. 91-92 (vurgu benim). Yazara göre örneğin 'normal' kadınlar, ideoloji söylemlerinden biri olan çağdaş filmlerde duygusal açıdan sıcak, fiziksel bakımdan ince, entelektüel açıdan uzlaşıcı, ahlaksal açıdan duyarlı olarak betimlenir. Tüm bu özellikler ataerkil kapitalizmde erkekler ve kadınlar arasındaki sömürücü toplumsal cinsiyet (gender) ilişkilerini sürdürmek için gerekli olan niteliklerdir. Örneğin incelik (kadının zayıf oluşu), bireyin bedenini 'kontrol' edebilmesinin, yönetebilmesinin işareti olarak yerel ve estetik değil genel, siyasal ve ekonomik bir kategoridir, s. 93-94.

6 Ludwig Wittgenstein (1968). *Philosophical Investigations.* Trans: G.E.M. Anscombe, 3. Baskı. NY: Macmillan Pub, s. 5-113 ve 138 (ilk basımı 1953 tarihlidir).

7 Michael Ryan; Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sineması-nın İdeolojisi ve Politikası.* Çev: E. Özsayar. İstanbul: Ayrıntı, s. 37-38.

8 İngilizce'de 'sex', iki cins arasındaki biyolojik farklılığa, 'gender' ise bu biyolojik ayrımın ötesindeki toplumsal nitelikli yüklemelere gönderme yapar.

9 Ivan Illich (1996). *Gender.* Çev: A. Fethi. Ankara: Ayraç, s. 167-175.

10 Nancy Chodorow (b) (1993). "Family Structure and Feminine Personality." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Women, Culture, and Society.* California: Stanford Univ. Press, s. 57-58 (İlk basımı 1974 tarihlidir).

11 Nancy Chodorow (a) (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven, London: Yale Univ. Press, s. 166.

12 Chodorow (a), s. 1, 54 ve 100.

13 Juliet Mitchell (a) (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. NY: Pantheon Books, s. 403 ve 413.

14 Frieda Fordham (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev: A.Yalçıner. İstanbul: Say, s. 70-77.

15 Liesbet Van Zoonen (1997). "Medyaya Feminist Yaklaşımlar." Derl. ve Çev: S. İrvan, *Medya, Kültür, Siyaset*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay./Ark, s. 315 (Özgün metin 1991 tarihlidir). Van Zoonen, bugün bildiğimiz anlamda kamusal ve özel alanın toplumsal açıdan cinsiyetlendirilmesinin ve toplumsal cinsiyetin anlamının, tarihsel olarak değişim geçirdiğini ve toplumsal olarak kurulduğunu belirtir.

16 Van Zoonen, s. 306-316.

17 Walter Benjamin (1993). "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı." *Pasajlar*. Çev: A. Cemal. İstanbul: YKY, s. 49 ve 71.

18 Van Zoonen, s. 324 ve bkz: H. Leslie Steeves (1994). "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları." Derl. ve çev: M. Küçük, *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay./Ark, s. 136. Göstergebilimin kavramları arasında, eğretileme (metaphor), düzdeğişmece (metonymy), düzanlam (denotation), yananlam (connotation) ve mitler sayılabilir.

19 Janet Bergstrom (1988). "Enunciation and Sexual Difference." Ed: C. Penley, *Feminism and Film Theory*. London: Routledge, s. 159.

20 Jacques Aumont. Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet (1994). *Aesthetics of Film*. Trans. and Revised: Richard Neupert, 2. Baskı. Austin: Univ. of Texas Press, s. 174.

21 B. Ruby Rich (1990). "In the Name of Feminist Film Criticism." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*, Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 276-279.

22 Anneke Smelik (1995). "What meets the Eye: Feminist film studies. " Ed: R. Buikema; A. Smelik, *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*. London, New Jersey: Zed Books, s. 68.

23 Umberto Eco (a) (1992). *Açık Yapıt*. Çev: Y. Şahan. İstanbul: Kabalcı, s. 7-39, (italik özgün). Yorumun kötü olmasının ölçütü, *Piyano* filmi çözümlenirken verilmiştir.

24 Aktaran Janet Staiger (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton Univ. Press, s. 19-22.

25 Leo Braudy (1976). *The World in a Frame: What We See in Films*. NY: Anchor Press/Doubleday, s. 96-97.

26 Fredric Jameson (a) (1992). *Signatures of the Visible*. NY, London: Routledge, s. 159.

27 Scott Lash (1994). "Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi." Derl. ve çev: M. Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*. 2. Baskı. Ankara: Vadi, s. 47. Gerçi Lash, yalnızca günümüz sanatlarının değil, aynı zamanda günümüz toplumsal pratiklerinin de modernizm bazında anlaşılabileceğini ileri sürer ve modernizmi modernitenin varsayımlarından bir kopuş olarak niteler.

28 Marshall Berman (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev: İ. Altuğ; B. Peker. İstanbul: İletişim, s. 11-13. Berman, modernizmi nasıl kullanacağımızı bilemediğimizi, kültürümüz ve yaşamımız arasındaki bağlantıyı kurma şansını ya yitirdiğimizi ya da bu bağı kopardığımızı, yüzyılımızda gözkamaştırıcı bir modern sanat çıktığı halde bizlerin, bu sanatı doğuran modern yaşamı nasıl kavrayacağımızı da unutmuş olduğumuzu ekler, s. 23.

29 Octavio Paz (1996). *Çamurdan Doğanlar*. Çev: K. Atakay. İstanbul: Can, s. 13-35, (italik özgün).

30 E. H. Gombrich (1986). *Sanatın Öyküsü*. Çev: B. Cömert, 2. Baskı. İstanbul: Remzi, s. 395-397.

31 Fredric Jameson (a), s. 156-157 ve (b) (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*. Çev: N. Plümer. İstanbul: YKY, s. 65-66.

32 David Harvey (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Çev: S. Savran. İstanbul: Metis, s. 80.

33 Harvey, s. 41-42.

34 Paz, s. 39.

35 Berman, s. 32.

36 Paz, s. 112-150. Paz bu noktada önemli bir sav öne sürer: Birkaç yıldan bu yana modern sanatın yadsımaları törensel yinelemelere dönüşmüştür, yadsıma artık yaratıcı değildir. Bu yüzden Paz'a göre sanatın sonunu değil, modern çağın ve modern sanat düşüncesinin sonunu yaşamaktayız.

37 Norbert Lynton (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: C. Çapan; S. Öziş, 2. Baskı. İstanbul: Remzi, s. 14-24.

38 Gombrich, s. 427-428.

39 Arnold Hauser (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev: Y. Gölönü. İstanbul: Remzi, s. 404-405.

40 Hauser, s. 406.

41 Harvey, s. 42-44.

42 Anne Friedberg (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. California: Univ. of California Press, s. 162-165.

43 Jameson (a), s. 157.

44 Gombrich, s. 442.

45 Bert Olivier (1995). "Modernity, Modernism and Postmodernist Film: Surfaces in Verhoeven's Basic Instinct." Ed: G. J. Rossouw, *Life in a Postmodern Culture*. South Africa: HSRC, s. 206.

46 Slavoj Zizek (1994). "Introduction: Alfred Hitchcock, or, the Form and its Historical Mediation." Ed: S. Zizek, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*. London, NY: Verso, s. 1.

47 Jameson (a), s. 201.

48 Bu sözcük "postmodern" sinemanın karşıtı olarak kullanılmamıştır. Tersine eskinin karşısında yeni bir anlatı dilinin gelişmesi anlatılmaktadır. Sinema tarihinde 1960'lardaki gelişmeler için modern bir sinemadan yaygın olarak söz edilir. Buna karşın Harvey postmodern filme örnek verdiği Wim Wenders'in *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* (Himmel Uber Berlin) filmini 'sanat' filmine örnek olarak gösterir, s. 342. Bu kısımda da tartışıldığı gibi, ister modern ister postmodern film içine girsin temel nitelikleri karşıladığı sürece her türden film, 'sanat' filmi olabilir. Yaygın ve farklı anlamdaki kullanımından dolayı modern sinemadan söz ediyorum.

49 Sanat tarihi içinde belirli dönemlere klasik dendiği (M. Ö. 5 ve 4. yüzyıldaki Yunan sanatı; 15 ve 16. yüzyıldaki Rönesans; 18 ve 19. yüzyıldaki Klasisizm) gibi, sözcük ayrıca her sanat ve biçemin klasik bir dönemi olabileceğini de varsayar. 'Klasik', günlük dilde 'geçerliliğini ve yetkinliğini kanıtlamış' anlamında olumlu yüklemelerle kullanılabildiği gibi, 'eskimiş, dönemi geçmiş' biçiminde olumsuz anlamlarıyla da kullanılmaktadır. Klasik filmden kastettiğim şey ise, eski bir biçimi sürdüren ve Aristocu anlamda tragedyalara yüklenen özellikleri içinde taşıyan filmler ile egemen-geri değerleri inatla yeniden üreten filmlerdir.

50 Kitsch, zevksiz, düşük beğenilere seslenen ve ciddi estetik değer taşımayan sanat ürünlerine verilen addır.

51 Richard Shusterman (1995). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. 3. Baskı. Oxford, Cambridge: Blackwell (ilk basımı 1992 tarihlidir).

52 Bu konuda çok sayıda kaynak bulunmaktadır. Ancak bu kısa tarih özetinde David Bordwell ve Kristin Thompson'ın (1980) klasikleşmiş kitapları *Film Art: An Introduction* (2. Baskı, USA: Addison-Wesley Publishing Company)'daki bilgilerden ve Sabri Büyükdüvenci ile Semire Ruken Öztürk'ün (1997) "Postmodernizm ve Sinema" adlı makalelerinin (*Postmodernizm ve Sinema*, derl. ve çev: S. Büyükdüvenci; S. R. Öztürk, Ankara: Bilim ve Sanat Yay./Ark) 21 ve 22. sayfalarındaki anlatım dilinden yararlanmaktayım. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için David A. Cook'un (1990). *A History of Narrative Film* (2. Baskı, NY, London: W. W. Norton and Company); Gerald Mast'ın (1976) *A Short History of the Movies* (2. Baskı, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company) ve Eric Rhode'nin (1976). *A History of the Cinema* (NY: Da Capo) adlı temel tarih kitaplarına da bakılabilir.

53 Tudor'dan aktaran Charles William Siska (1980). *Modernism in the Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*. NY: Arno Press, s. 2.

54 Sorlin, s. 144.

55 Peter Lev (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: Univ. of Texas Press, s. 3-4.

56 Bu akımın ayrıntıları için bkz. Mira Liehm (1984). *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. USA: Univ. of California Press.

57 Lev, s. 6-7.

58 Andrew Sarris (1992). "Notes on the Auteur Theory in 1962." Ed: G. Mast; M. Cohen; L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 4. Baskı. NY, Oxford: Oxford Univ. Press, s. 585-587 (Kitap ilk kez 1974'de yayımlandı).

59 Robin Wood (b) (1992). "Ideology, Genre, Auteur." Ed: G. Mast; M. Cohen; L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 4. Baskı. NY, Oxford: Oxford Univ. Press, s. 475.

60 Lev, s. 13.

61 Lev, s. 6-7. Lev'e göre Avrupa-Amerikan filmi, Avrupa sanat filmi ile Amerikan eğlence filminin bir sentezi olmaya çalışır. Bu filmler İngilizceyi kullanarak öne çıkar; filmde işbirliği yapan kişilerden biri Avrupalı film yönetmenidir; film büyük bütçelidir ve tipik bir Avrupa sanat filminden daha iyi bir prodüksiyona sahiptir; oyuncular ve ekip iki ya da daha çok ülkeden gelir; en azından bazı aktörlerin anadili İngilizcedir. Avrupa-Amerikan filmi, Avrupa sanat filminin belli niteliklerini (belirsizlik, özgünlük, kişisel biçem, olay örgüsü yerine karakterin öne çıkması, diğer sanatlarla kurulan ilişki) ve Amerikan eğlence filminin belli niteliklerini (starlar, türler, iş yapan konular, seyirlik, eylem) kullanır. Film, bir bakıma Avrupa ve Amerikan kültürlerinin buluşmasıdır. Bu filmler Avrupalı yönetmenin ününe dayanır. Lev örnek olarak Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (Blow-up, 1966), Pasolini'nin *Canterbury Hikâyeleri* (The Canterbury Tales, 1972), Bertolucci'nin *Son İmparator* (The Last Emperor, 1987) ve Wenders'in *Paris-Texas* (1984) adlı filmlerini verir. s. 30-33.

62 Sorlin, s. 1-2.

63 Lev, s. 3.

64 Gerçekten de bu görüşü savunan çok sayıda düşünür bulmak olasıdır. Modernizme olumlayıcı bir bakışın gelmesiyle türler, tarzlar ve sanat dalları arasındaki malzeme çeşitliliğine açılmayı amaçlayan bir grup sanatçıyı (pop modernistleri) Berman da eleştirel bir kavrayıştan yoksun oldukları için eleştirir: Örneğin John Cage'in İran Şahı'nın yardımıyla, işkence gören siyasal mahkûmların öldüğü yerin çok yakınında gösteriler düzenlemesi gibi. Ona göre pop modernizmin sorunu, dünyaya açıklığın nerede son bulacağı, modern sanatçının hangi noktada bu dünyanın güçlerini anlayıp bunların hangileriyle hesaplaşacağı sorusunu açıklığa kavuşturacak eleştirel

bakış açısı geliştirememesidir. Bkz: Berman, s. 33-36. Ahmet Oktay "Popüler kültür, üst kültür ürünlerinde bile korunması kolay olmayan *çelişki ve protesto öğesini* yapısındaki gevşeklik dolayısıyla zaafa düşürür" (1993, *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: YKY, s. 21, italikler özgün) derken soruna benzer bir çerçeveden bakar, ancak bu keskin yargının tartışmalı, belirsiz ve kanıtlanmasının güç oluşu da gözden kaçmamalıdır.

65 Shusterman, s. 145-200.

66 Nilgün Abisel (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan, s. 41-65, (italikler benim).

67 David Bordwell (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press, s. 207.

68 Wood (b), s. 476.

69 Aristoteles (b) (1993). *Poetika*. Çev: İ. Tunalı, 5. Baskı. İstanbul: Remzi, s. 22-30.

70 Sorlin, s. 138.

71 Aktaran Richard W. McCormick (1993). "Confronting German History: Melodrama, Distantiation and Women's Discourse in Germany Pale Mother." Ed: S. Frieden; R. W. McCormick; V. R. Petersen; L. M. Vogelsang, *Gender and German Cinema*. Vol: II. Oxford: Berg, s. 194.

72 Aumont, Bergala, Marie ve Vernet, s. 71-72.

73 Annette Kuhn (a) (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, s. 21.

74 Eugane Lunn (1995). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*. Çev: Y. Alogan. İstanbul: Alan, s. 47-52.

75 "Self-reflexiveness" sözcüğüne karşılık olarak Lunn'un çevirmeni "öz-dönüşlülük"ü kullanmış. Bu sözcük için, kendine yönelik bir düşünüm durumu söz konusu olduğundan dolayı Türkçede birçok yazarın da kullandığı gibi "öz-düşünümselliği" yeğliyorum.

76 Howe'dan aktaran Lunn, s. 51.

77 Sorlin, s. 216.

78 Peter Wollen (1986). "Godard and Counter-Cinema." Ed: P. Rosen, *A Film Theory Reader: Narrative, Apparatus, Ideology*. NY: Columbia Univ. Press, s. 120-129 (Özgün metin 1972'de Afterimage, no. 4'te yayımlandı).

79 Diegesis, bir filmin düzanlamının toplamıdır. Anlatı içinde yer alan kurgusal mekân-zaman boyutlarını içerir; karakterler, manzaralar, olaylar ve diğer anlatısal öğelerden oluşur. Ayrıntı için *Postmodernizm ve Sinema* (derl. ve çev: Büyükdüvenci ve Öztürk) kitabının 116. sayfasındaki çevirenin dipnotuna bakınız.

80 Terimler Türkçeleştirilirken Seçil Büker'in (1996) "Araç Kendini Sorguluyor: Yolcu" adlı yazısından yararlanıldı (*Film Dili*, İstanbul: Kavram, s. 183).

81 Türkçede kavram kargaşasına verilebilecek en iyi örneklerden biri İngilizcedeki 'truth'un çoğu zaman doğruluk/gerçeklik/hakikat olarak değişik biçimlerde çevrilmesidir. Sözü geçen makaledeki 'truth' sözcüğünü, 'dışarıya, dış dünyaya, var olana ilişkin bir özelliği' anlattığı için (özneyle ilişkili olan hakikat sözcüğünün karşıtı olarak) 'gerçeklik' biçiminde çeviriyorum.

82 Elizabeth Cowie (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: Macmillan Press, s. 26.

83 Sorlin, s. 158.

84 Annette Kuhn (b) (1990). "Textual Politics. " Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*. Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 251. Kuhn, "As the term suggests, deconstructive cinema works by a process of breaking down," der. Bu yüzden metindeki 'deconstructive', anlamı daha iyi vurguladığı için 'yapıbozumcu' yerine 'yıkıcı' sözcüğü ile karşılanmıştır.

85 Kuhn (b), s. 254.

86 Siska, s. 32-124

87 Aktaranlar Staiger, s. 180-192 ve Lev, s. 4-5.

88 Aktaran Harvey, s. 34. Harvey'in çevirmeni, "Hayat şarabının acı ya da başdöndürücü rayihasını imbikten..." diye çevirmiş. 'Acı' sözcüğü yerine 'buruk' sözcüğünü yeğliyorum. 'Rayiha' ise Arapçada koku anlamına geliyor. Kanımca, bağlama 'koku' yerine 'tat' sözcüğü uygun düşmektedir.

89 Geoff Eley (1992). "Nations, Publics, and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century." Ed: C. Calhoun, *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press, s. 309.

90 Keith Michael Baker (1992). "Defining the Public Sphere in Eighteenth Century France: Variations on a Theme by Habermas. " Ed: C. Calhoun, *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press, s. 199.

91 Aktaran R. W. Connell (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev: C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı, s. 180.

92 Friedrich Nietzsche (b) (1989). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. Çev: A. İnam. İstanbul: Ara, s. 157. (Özgün yapıt 1885 tarihlidir.)

93 Aktaran; Madan Sarup (1995). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev: A. B. Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat yay./Ark, s. 142.

94 Bkz: Seyla Benhabib; Drucilla Cornell (1987). "Introduction: Beyond the Politics of Gender." Ed: S. Benhabib; D. Cornell, *Feminism as Critique*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, s. 5 ve 10.

95 Griselda Pollock (1987). "Feminism and Modernism." Ed: R. Parker; G. Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985*. London, NY: Pandora, s. 79. 'Women's Liberation Movement' terimi Türkçede birçok çevirmen tarafından "Kadın Özgürlüğü Hareketi" yerine "Kadın Kurtuluşu Hareketi" olarak çevrilmiştir. Bunu aynen korumayı uygun buluyorum.

96 Andree Michel (tarihsiz). *Feminizm*. Çev: Ş. Tekeli. İstanbul: İletişim, s. 98.

97 Bu konu Badinter'in kaleminden özetlenebilir: 19. yüzyıl sonunda ilkel anaerkilliğin evrimleşmesiyle ilgili tez, çok taraftar topladı. Kadın soyundan süren ve kadın üstünlüğüne dayalı anaerkil düzen tezini Alman Bachofen ve İngiliz Lewis Henry Morgan ileri sürdü, Engels de bu görüşü benimsedi. Evelyn Reed'in *Kadının Evrimi* adlı çalışması neredeyse bütünüyle Briffault'un tezlerine dayanmaktaydı. Buna göre kadınların iktidarı ekonomiden daha ilkel olan biyolojiye dayanır. Ancak Reed'in kitabı Briffault'un tezleri gibi ne uzmanları ikna edebildi ne de ataerkillik ideolojisini yıkabildi. Lowie ve Lévi Strauss'a göre ise başlangıçta klan değil babanın kadın ve çocuk üzerine iktidarını kurduğu bir aile vardı. Daha sonra bu tez ısrarla doğrulanmaya çalışıldı. 1973'te Morin, avcı, kâşif ve toplumsallaşmış erkeğin karşısına yu-

muşak, hep aynı şeyleri tekrarlayan zavallı kadını çıkardı. Morin'e göre de ataerkillik ilk aile ve toplum yapısıydı. Bugün yaygın olan Lévi Strauss'un görüşüdür. Yani kadının altın çağının bir mitos oluşu. Badinter ne ilkel anaerkillik, ne de ilkel ataerkillik tezinden yanadır. İlk toplumlarda bu iki düzen de olmayabilir. Kendi savının da spekülasyon olduğunu bilerek, cinsler arasında bir çeşit denge kurulduğunu kabul eden güçler ayrımı varsayımına göre *'Biri'nin 'Öteki'ne eşdeğer olduğunu* öne sürer. Badinter, her iki cinsi de içinde barındıran androjin devrimi savunmaktadır. Bkz: Elisabeth Badinter (1992). *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim.* Çev: Ş. Tekeli. İstanbul: Afa, s. 40-215.

98 Badinter, s. 53 ve 83-85.

99 Sheila Rowbotham (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası.* Çev: Ş. Alpagut. İstanbul: Payel, s. 183 (İlk basımı 1973 tarihlidir).

100 Kate Millett (1987). *Cinsel Politika.* Çev: S. Selvi, 2. Baskı. İstanbul: Payel, s. 51 (İlk basımı 1969 tarihlidir).

101 Friedrich Engels (1987). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* Çev: K. Somer, 8. Baskı. Ankara: Sol, s. 54-77 (Metnin ilk yayımlanış tarihi 1884'dür).

102 Rosalind Delmar (1984). "Engels'in Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni'ne Yeniden Bakış." Ed: J. Mitchell; A. Oakley, *Kadın ve Eşitlik.* Çev. ve yay. haz: F. Berktay. İstanbul: Kaynak, s. 154.

103 Hem çocuğun bakımı, hem de ertesi günkü işlerin yolunda yürümesi için yapılması gereken her türlü ev işi.

104 Engels'e yöneltilen eleştiriler için Rosalind Delmar'ın yanı sıra bkz: Karen Sacks (1993). "Engels Revisited: Women, the Organization of Production and Private Property." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture, and Society.* California: Stanford Univ. Press. Sacks, Engels'in birkaç etnografik hatası olmasına karşın, yine de onun materyalist kuram alanında kadınların konumunun, toplumdan topluma, çağdan çağa toplumun egemen ekonomik ve siyasal ilişkilerine göre değiştiğini gören hemen hemen tek kişi olduğunu ileri sürer, s. 207.

105 Anne Phillips (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti.* Çev: A. Türker. İstanbul: Metis, s. 15. Sheila Rowbotham'ın 1973'te belirttiği gibi kadınların ezilmişliği, sınıfsal ve ırksal ezilmişlikten ayrılır; çünkü kapitalizmin ve emperyalizmin ürünü değildir. Cinsiye-

te dayalı işbölümü ve kadınların erkeklerce sahiplenilmesi, kapitalizmden çok önce gerçekleşmiş bir olgudur (Rowbotham, s. 182-183).

106 Nancy Fraser; Linda Nicholson (1989). "Social Criticism without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism." Ed: A. Cohen; M. Dascal, *The Institution of Philosophy: A Discipline in Crisis*. La Salle: Open Court, s. 291. (Yeni Sol böyle düşünürken, Yeni Sağ da olabildiğince aile ve bağlılığa vurgu yapıyor, ataerkil düzenin sürmesi için feminizme doğrudan saldırıyordu). Catherine MacKinnon'ın hem cinselliğin hem de toplumsal cinsiyetin yalnız 'özel' olanla ilgili olmadığı, genelde toplumsal yaşamla ilgili olduğuna yönelik iddiası, Marksist kuramın ufkunu genişletmiş; toplumsal cinsiyet ve cinselliğin anlamını kavramak için MacKinnon, iş ve yeniden üretim modellerine bir kez daha başvurmuştur. Bkz: Benhabib ve Cornell , s. 3.

107 Shulamith Firestone (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. Çev: Y. Salman, 2. Baskı. İstanbul: Payel, s. 14-23, (vurgu benim).

108 Millett, s. 207-209.

109 Juliet Mitchell (b) (1984). "Kadın ve Eşitlik." Ed: J. Mitchell; A. Oakley, *Kadın ve Eşitlik*. Çev. ve yay. haz: F. Berktay, İstanbul: Kaynak, s. 33. Bu anlamda ilk feminist yapıtlardan birisi 1792 tarihinde yayımlanan Mary Wollstonecraft'ın *A Vindication of the Right of Women* (Kadın Haklarının Bir Savunusu)'dur.

110 Fraser ve Nicholson, s. 297.

111 Mary Mellor (1993). *Sınırları Yıkmak: Feminist, Yeşil Bir Sosyalizme Doğru*. Çev: O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı, s. 281.

112 Berteke Waaldijk (1995). "Of Stories and Sources: Feminist History." Ed: R. Buikema; A. Smelik, *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*. London, New Jersey: Zed Books, s. 17.

113 Sandra Harding (tarihsiz). "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?" Yay. haz: S. Çakır; N. Akgökçe, *Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Çev: Z. Ayman. İstanbul: Sel, s. 40.

114 Aktaran Henrietta Moore (1995). *Feminism and Anthropology*. 4th ed. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, s. 31-32. Tıpkı Leacock'un eleştirileri gibi Elisabeth Badinter de başka açılardan eleştiri yöneltir. Ona göre bugün iki cins arasında bilim sa-

yesinde temel bir eşitsizliğe dönüşmüş tek bir farkın kaldığını söyler. O da erkeklerin çocuklarını kadınların taşıyor olmasıdır. Geleceğin neler getireceği bilinmez. Elbet bir gün bu da değişecektir. Badinter'in aşırı iyimser görüşüne göre demokrasi konusunda başkalarına oranla daha titiz olan Batı toplumlarında kadınlar, erkeklerle aralarındaki eşitsiz ilişkiye son vermek için egemen ideolojiden yararlandılar. Dünya artık birbirini tamamlayan kadın ya da erkek alanları arasında bölüşülmekten çıkarak iki cinsin eşit olarak katılabileceği türdeş bir görünüm kazanmaktadır. İstersek öteki ile ilişki kurmayabilir ya da ondan ayrılabiliriz. Ama bu özgürlük, bir cinsin öteki üzerinde iktidar kurmasına izin vermez, çünkü ondan iki cins de yararlanmaktadır (Badinter, s. 273-274). Bu anlamda en uçtaki görüş ise Gender'da Ivan Illich'in savunduklarıdır: Modern ve sanayileşmiş dünya, artık gender'sız bir yaşam üretmekte, aynı zamanda da cins ayrımcı (biyolojik cinsiyet) bir biçimde kurulmaktadır; bugün erkeği kadından ayıran farklılıklar, temel biyolojik farklılıklardan çok değildir.

115 Gerçekten de bir çok filozof, kadını Akıl-Hakikat ve Nesnellik alanından dışlar. İşte bir örnek: "Kadın için Hakikat nedir ki! Başından beri kadın için hakikatten daha yabancı, itici, düşmanca ne var ki!" Nietzsche (b), s. 152.

116 Bkz: Steven Best; Douglas Kellner (1998). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*. Çev: M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı, s. 249-254 ve Fraser ve Nicholson, s. 299.

117 Ayrıntılar için bkz: Habermas (a) (1992). "Further Reflections on the Public Sphere." Trans: T. Burger. Ed: C. Calhoun, *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press, s. 427-428 ve Habermas (b) (1997). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev: T. Bora; M. Sancar. İstanbul: İletişim, s. 64-71, (ilk basım 1962 tarihlidir) (italikler özgün).

118 Hannah Arendt (1994). *İnsanlık Durumu*. Çev: B. S. Şener. İstanbul: İletişim, s. 51 (Özgün metin 1958'de yayımlanmıştır). Jürgen Habermas'ın Arendt'den dört yıl sonra yayımladığı *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü* de aynı olguyu destekler. Yunan şehir devletinde özgür vatandaşların ortak kullandığı polis'in alanı, tek tek kişilere ait olan oikos'un (evin) alanından kesin olarak ayrılmıştır. Kamusal yaşama katılabilmenin koşulu bir aile reisi olarak özel yaşam alanında özerk olmaktır. Özel alan Yunancada eve bağlı alan anlamına gelir. Bir kişinin polisteki konumu, oikos'taki despotluğuna bağlıdır. Yaşam kavgası ve yaşamsal gereksinimlerin karşılanması zorunluluğu, oikos'un sınırları içinde utançla saklanırken polis, onur kaza-

nılabilen serbest bir alan sunar. Sözgelimi Aristoteles'in bir katalog halinde derlediği erdemler, yalnızca kamu alanı içinde geçerlidir, orada takdir edilir. Bkz: Habermas (b), s. 60-61.

119 Aristoteles (a) (1983). *Politika*. Çev: M. Tunçay, 2. Baskı. İstanbul: Remzi, s. 26 ve 227-228. Özel alana ait bir kurum olan evlilik konusunda ilginç uyarıları vardır. "Babaları onları evlendirdiği zaman kızların çok genç olmamaları, evlilikte sadakat göstermeleri için daha uygundur; pek erken bir yaşta cinsel ilişkide bulunan kadınların hafifmeşrep olmaları daha olasıdır." Asıl ilginç olan o dönemde Aristoteles'in evlenme için uygun bulduğu yaşın kızlarda 18 olmasıdır. Bu arada gebelerin bedenlerinin tersine, kafalarını pek çalıştırmamaları gerektiğini söyler. Bir erkeğin herhangi bir cinsiyetten kimselerle evlilik-dışı ilişkilerde bulunmamasını da önerir.

120 Phillips, s. 44.

121 Genevieve Lloyd (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. Çev: M. Özcan. İstanbul: Ayrıntı, s. 107 ve 111.

122 Ortega y Gasset (a) (1995). *İnsan ve Herkes*. Çev: N. G. Işık. İstanbul: Metis, s. 137.

123 Arendt , s. 70.

124 Louise Lamphere (1993). "Strategies, Cooperation, and Conflict Among Women in Domestic Groups." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture, and Society*. California: Stanford Univ. Press, s. 97.

125 Carole Pateman (a) (1989). "Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy." *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*. California: Stanford Univ. Press, s. 118-123.

126 Michelle Zimbalist Rosaldo (1993). "Woman, Culture and Society: A Theoretical Overview." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture and Society*. California: Stanford Univ. Press, s. 23-24 (ilk basım 1974 tarihlidir, vurgu özgün).

127 Judith Williamson (1998). "Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik." Haz: Tania Modleski, *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*, Çev: N. Gürbilek. İstanbul: Metis, s. 139.

128 Raia Prokhovnik (1998). "Public and Private Citizenship: From Gender Invisibility to Feminist Inclusiveness." *Feminist Review*, Autumn, (60), s. 97.

129 Ross Poole (1993). *Ahlak ve Modernlik*. Çev: M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı, s. 73.

130 Lat. Kendine özgü.

131 Carole Pateman (b) (1989). "Introduction." *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*. California: Stanford Univ. Press, s. 3-4 ve Pateman (a), s. 118-134.

132 Phillips, s. 12.

133 Habermas'a göre toplumlar kendilerini maddi ve simgesel olarak yeniden üretmelidir. Kapitalist toplumlarda maddi yeniden üretim etkinlikleri olarak ücreti ödenen iş alanını oluşturan etkinlikler ve pratikler "toplumsal iş"dir. Diğer yandan kadınların ev içinde ücretsiz yerine getirdikleri etkinlikler ve pratikler Habermas'a göre simgesel yeniden üretim işlevine ve toplumsallaşmaya hizmet eder. Fraser, çocuk büyütme etkinliklerinin maddi yeniden üretimin karşısında yalnızca semboliğe hizmet ettiği görüşünü reddeder. Çünkü çocukların yalnızca toplumsallaşmaları değil aynı zamanda biyolojik olarak da yaşamaları gerekmektedir. Bu yüzden çocuk yetiştirme kendiliğinden sembolik yeniden üretim etkinliği değil, aynı zamanda ve eşit derecede maddi yeniden üretim etkinliğidir, yani 'çifte görünümlü bir etkinlik'tir. Bkz: Nancy Fraser (1987). "What's Critical About Critical Theory? The Case of Habermas and Gender." Ed: S. Benhabib; D. Cornell, *Feminism as Critique*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, s. 32-34.

134 Phillips, s. 121-154.

135 Judith Mayne (a) (1988). *Private Novels, Public Films*. Athens, London: The Univ. of Georgia Press, s. 27 ve Judith Mayne (b) (1990). "Female Narration, Women's Cinema: Helke Sander's The All-Round Reduced Personality/Redupers." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*. Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 384.

136 Waaldijk, s. 15.

137 Poole, s. 75-76.

138 Mellor, s. 24-25.

139 Rowbotham, s. 102-118.

140 Delmar, s. 153.

141 E. Ann Kaplan (a) (1990). "Silence as Female Resistance in Marguerite Duras's Nathalie Granger (1972)." *Women and Film: Both Sides of the Camera*. NY, London: Routledge, s. 102.

142 McCormick, s. 188.

143 Prokhovnik, s. 86-87.

144 Poole, s. 74.

145 Rowbotham, s. 97.

146 Waaldijk, s. 16.

147 Hugh LaFollette (1997). *Kişisel İlişkiler: Sevgi, Kimlik ve Ahlak.* Çev: F. Lekesizalın. İstanbul: Ayrıntı, s. 201.

148 Williamson, s. 139.

149 Christine Geraghty (1995). "A Woman's Space: Women and Soap Opera." Ed: F.Bonner; L. Goodman; R. Allen; L. Janes; C. King, *Imagining Women: Cultural Representations and Gender.* Cambridge: The Open Univ., s. 222 ve 231 (Kitabın ilk basımı 1992 tarihlidir).

150 Sharon Smith (tarihsiz). "Kadının Sinemadaki İmajı." *25. Kare*, çev: E. Demiray, (6), s. 21-22. (Makalenin ilk yayımlanış tarihi 1972'dir.)

151 Christine Mohanna (1993). "Filmlerde Kadınlar." *25. Kare*, çev: E. Demiray, (5), s. 19-21. Alternatif dünyanın ilk parlak filmlerinden biri, Maya Deren'in 1941'de 16mm. kamerayla sessiz çektiği *Meshes of the Afternoon* adlı filmidir. Bkz: Laura Mulvey (a) (1989). "Film, Feminism and the Avant-Garde." *Visual and Other Pleasures.* London: MacMillan, s. 116.

152 Irene Wolt (tarihsiz) "Amerika'da Kadın Yönetmen Olmak." *25. Kare*, çev: S. Güven, (7), s. 13-14.

153 Nevena Dakovic, Deniz Derman, Karen Ross (ed.) (1996). "Introduction." *Gender and Media.* Ankara: Med-Campus Project, s. 17.

154 E. Ann Kaplan (b) (1990). "The Avant-Garde Theory Film: Three Case Studies from Britain and the USA: Sigmund Freud's Dora (1979), Thriller (1979), Mulvey/Wollen's Amy! (1980)." *Women and Film: Both Sides of the Camera.* NY: Routledge, s. 164-167.

155 Linda Williams (1992). "When the Woman Looks." Ed: G. Mast; M. Cohen; L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* 4. Baskı. NY, Oxford: Oxford Univ. Press, s. 561-563.

156 Wood (a) (1990). "Images and Women." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism.* Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 343.

157 Wood (b), s. 477-478.

158 Lynne Segal (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. Çev: V. Ersoy. İstanbul: Ayrıntı, s. 26-42 ve 56, (vurgu özgün). Modleski'ye göre, *Üç Adam ve Bir Bebek* gibi filmler, tarihte eşi görülmemiş yapıtlardan çok, baba rolünün yeniden kavramsallaştırıldığı feminist esinli filmler olarak yorumlanmalıdır. Bu yüzden bu film, Modleski'nin kitabında erkeksilik ve eril feminizm başlığı altında çözümlenir. Bkz: Tania Modleski (1991). *Feminism Without Women*. NY, London: Routledge, s. 76.

159 Segal, s. 84.

160 Marilyn French (1993). *Kadınlara Karşı Savaş*. Çev: B. Eyüboğlu. İstanbul: Metis, s. 208-209.

161 Smith, s. 19-21. Ancak bu konuda da farklı düşünenler var. Hollywood'un değişime ayak uydurarak yeni kadın kahramanlar yaratmaya çalıştığını ileri süren David Cohen, örnekler verir: *Jumping Jack Flash*'de Whoopi Goldberg'in ve *Black Widow*'da Debra Winger'ın canlandırdığı kadınlar yalnız yaşayan kadınlardır ve iş üzerinde odaklaşırlar. Bir ilişki hiç de fena olmaz, ama doğru adam bulunamazsa yaşam ilginç bir biçimde ve meydan okuyarak sürüp gider. Bu filmler kadınları *The Glass Menagerie* ve daha sonra *Looking for Mr. Goodbar*'daki gibi çılgınca aşk arayan kadınlardan çok farklı bir tarzda resmeder. Judith Williamson, Hollywood'un feminist sorunları ele almaya çalıştığını ancak bunu tam olarak beceremediğini öne sürer. Bu filmler uzlaştırır, çünkü erkeksiz kadınlar tam olarak mutlu değildir. Cohen'e göre Williamson, Bronte'nin ya da Barbara Pym'in döneminden bugüne kadar geçen süre içinde ortaya çıkan kültürel farklılıkları ihmal eder. O zaman aşk zorunlu bir unsurdu. Arzulayacağınız ve sizi arzulayan bir kadın bulmalı ve mutlu sona ulaşmalıydınız. Williamson, her iki filmi de başarısızlık korkusunu yansıtan filmler olarak betimler. Her iki kadın kahraman daha çok *Moonlight*'daki Maddie, yeni bir ilişkiyi iyimserlikle karşılamayı riskli hale getirecek kadar kötü giden pek çok ilişki yaşamıştır. Bu onlinen bir endişedir. Bkz: David Cohen (1995). *Erkek Olmak*. Çev: Y. Alogan. İstanbul: Alan, s. 203-205.

162 Wood (a), s. 337-341.

163 Ryan ve Kellner, s. 59-235.

164 Kathleen Rowe (1995). *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*. Austin: Univ. of Texas Press, s. 19 ve 100-103.

165 Wood (a), s. 341.

166 Sonya Michel (1990). "Feminism, Film and Public History." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*. Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 239.

167 Badinter, s. 275 ve 319. Serreau'nun *Üç Adam ve Bir Beşik* (Trois Hommes et un Couffin, 1958) filmi.

168 Laura Mulvey; Colin MacCabe (1989). "Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard." *Visual and Other Pleasures*. Laura Mulvey, London: MacMillan, s. 50-62.

169 Norman K. Denzin (1995). *The Cinematic Society: The Voyeurs Gaze*. London: Sage, s. 217.

170 Christine Gledhill (b) (1996). "Identity, Politics or Living With Illusion." Ed: N. Dakovic; D. Derman; K. Ross, *Gender and Media*. Ankara: Med Campus Project, s. 61.

171 Kuhn (b), s. 259-260.

172 Julia Knight (1992). *Women and the New German Cinema*. London, NY: Verso, s. 2. Yazar tırnak içindeki sözle Eric Rentschler'e gönderme yapıyor.

173 S. Michel, s. 238.

174 John Hess (1985). "Notes on U.S. Radical Film, 1967-80." Ed: P. Steven, *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*. NY: Praeger, s. 148.

175 Rich, s. 273.

176 Mulvey (a), s. 125.

177 Kaplan (b), s. 142-164.

178 Laurie Shrage (1993). "Feminist Film Aesthetics: A Contextual Approach." Ed: H Hein; C. Korsmeyer, *Aesthetics in Feminist Perspective*. Indianapolis: Indiana Univ Press, s. 147-148. Shrage, çoğu Hollywood filminde bunun olabileceğinden kuşkuludur.

179 Rich, s. 268.

180 Mulvey (a), s. 111-112.

181 Firestone, s. 136-137.

182 Firestone, s. 168-169.

183 Wood (a), s. 343.

184 Aktaran Teresa de Lauretis (1990). "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism*. Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 288.

185 Andreas Huyssen (1994). "Postmodernin Haritasını Yapmak." Derl. ve Çev: M. Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*. 2. Baskı. Ankara: Vadi, s. 124.

186 de Lauretis, s. 288-289.

187 Mulvey (a), s. 117.

188 Rich, s. 269-271.

189 Laura Mulvey, Rich'le tarih konusunda ters düşüyor. Feminist film eleştirisinde öncü dergi *Women and Film*'in ortak editörlerinden olan üç kadın, İngiliz dilindeki tek feminist film kuramı dergisi olan *Camera Obscura*'yı (Berkeley'de, California'da yayımlandı) Mayıs 1978'in sonunda çıkardı. Bkz: Mulvey (a), s. 119.

190 Mulvey (a), s. 120-121.

191 Annette Kuhn'a göre Mulvey'in bakış ve kadının sinemasal temsili üzerine yaptığı çalışma bu alanda önemli bir gelişmedir ve Mulvey de sinemada yeni haz biçimlerinin yaratılmasını tartışır. Mulvey karşı-sinemada "voyeuristic-scopophilic bakışın" çeşitli yollarla kırılabileceğini ileri sürer, Kuhn (b), s. 252.

192 Smelik, s. 67-74.

193 Fallusu fiziksel penisle karıştırmamak gerekir. Ataerkil düzende penisin temsil ettiği simgeler toplamıdır.

194 Christine Gledhill (a) (1992). "Recent Developments in Feminist Criticism." Ed: G. Mast; M. Cohen; L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 4th ed. NY, Oxford: Oxford Univ. Press, s. 104-111 (Derleme ilk kez 1974'de yayımlandı).

195 Gledhill (a), s. 93-111.

196 Smelik , s. 66.

197 Mulvey (a), s. 115.

198 Chodorow (a), s. 187-188.

199 Daniel Dayan (1976). "The Tutor-Code of Classical Cinema." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology.* California: Univ. of California Press, s. 441.

200 F. Charles Altman (1985). "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods vol. II.* California: Univ. of California Press, s. 519-520.

201 Chodorow (a), s. 188.

202 Laura Mulvey (b) (1989). "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience." *Visual and Other Pleasures.* London: MacMillan, s. 165.

203 Türkçe'de 'mainstream film'i doğrudan karşılayan bir sözcük bulunmasa da, kastedilen şey egemen/geleneksel sinemadır.

204 Jane Gaines (1990). "Women and Representation: Can We Enjoy Alternative Pleasure?" Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism.* Indianapolis: Indiana Univ. Press, s. 76-81.

205 Sinema perdesinin bir ayna işlevi gördüğünü, izleyiciye kendisini yansıtacağını varsaydığını ve dolayısıyla özdeşleşme yoluyla izleyicinin haz duyduğunu öne süren yaklaşımdan söz ediliyor.

206 Kuhn (b), s. 251-252.

207 S. Michel, s. 240.

208 Mulvey (b), s. 161-167.

209 Rosemarie Buikema (1995). "Windows in a Round House: Feminist Theory." Ed: R. Buikema; A. Smelik, *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction.* London, New Jersey: Zed Books, s. 6-7.

210 Rowbotham, s. 77.

211 Huyssen, s. 124.

212 Sorlin, s. 215-216.

213 Molly Haskell (1987). *From Reverence to Rape.* 2nd ed. Chicago, London: The Univ. of Chicago Press, s. 39-40 (ilk baskı 1974 tarihlidir).

214 Claire Johnston (1976). "Women's Cinema as Counter-Cinema." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology*. California: Univ. Of California Press, s. 210.

215 Siska, Antonioni'nin filmlerinde kadın kahramanların kalıcı aşk ilişkilerine bağlılıklarındaki ya da kısa süreli ilişkilere uyum göstermelerindeki başarısızlığı, kendilerini birey kılmadaki başarısızlıklarının bir eğretilemesi olarak yorumlar, s. 126 ve 132.

216 Lev, s. 73.

217 Mohanna, s. 21.

218 Jerry Vermilye (1994). *Great Italian Films*. NY: A Citadel Press Book, s. 133-135.

219 Haskell, s. 7.

220 Filmin, ilk özel kanal olan Star 1 televizyonundaki video çekiminden yararlanılmıştır. *L'Eclisse*, televizyonda *Ay Tutulması* adıyla oynamış, Türkçe kaynaklara da *Batan Güneş* adıyla geçmiştir.

221 Benhabib ve Cornell, s. 7.

222 Mulvey (b), s. 167.

223 Williamson, s. 137.

224 Hélèn Cixous; Catherine Clément (1996). *The Newly Born Woman*. Trans: B. Wing. London: I. B. Tauris Pub., s. 63 (Özgün yapıt 1975 tarihlidir).

225 Nancy C. M. Hartsock (1997). "The Feminist Standpoint." Ed: L. Nicholson, *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. NY, London: Routledge, s. 228.

226 Jane Flax (1990). "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory." Ed: L. Nicholson, *Feminism/Postmodernism*. NY, London: Routledge, s. 50.

227 Ernesto Laclau; Chantal Mouffe (1992). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*. Çev: A. Kardam; D. Şahiner. İstanbul: Birikim, s. 147-148.

228 Moore , s. 15.

229 'Ascription', toplumbilimsel alanyazında bireyin doğuştan edindiği niteliklere gönderme yapar (bireyin cinsiyeti gibi). Bununla birlikte ascription sözcüğü ile dişil arasındaki ilişki, olumsuz anlamda 'bir şeye neden olduğunun düşünülmesi' ve yine olumsuz 'bir takım nitelikler atfedilmesi' anlamında da kurulabilir.

230 Pateman (a), s. 123-124.

231 Sabri Büyükdüvenci (1996). "Philosophical Conceptions of Identity and Culture." *Studies in Philosophy and Education.* (15), s. 26.

232 Sherry B. Ortner (1993). "Is female to Male as Nature is to Culture?" Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture and Society.* California: Stanford Univ. Press, s. 69-87. Michelle Zimbalist Rosaldo'ya göre de kadınların konumları, yaşamlarındaki dönemlerden, biyolojik işlevlerinden ve özellikle bir erkeğe olan cinsel ya da biyolojik bağlarından kaynaklanır, s. 30.

233 Pateman (a), s. 125.

234 Richard Sennett (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü.* Çev: S. Durak; A.Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, s. 122.

235 Lloyd, s. 22-23.

236 Gasset (a), s. 135-136.

237 Friedrich Nietzsche (a) (1977). *Böyle Buyurdu Zerdüşt.* Çev: T. Oflazoğlu. İstanbul: Cem, s. 57-68 ve Nietzsche (b), s. 152 ve 158, (italik özgün).

238 Ortega y Gasset (b) (1996). *Sevgi Üstüne.* Çev: Y. Salman, 2. Baskı. İstanbul: YKY, s. 49-80 ve Gasset (a), s. 137-140.

239 Lloyd, s. 47-50.

240 Lloyd, s. 103.

241 Fraser ve Nicholson, s. 290, (italikler benim).

242 Doğa, örneğin western filmlerinde 'vahşi', 'erkeksi' ve 'zor' olduğu için erkeğe yakışır. Marlboro reklamları da daha uç bir örnek olarak düşünülebilir. Sorunlarla ve güçlüklerle dolu bir doğayla ancak 'kaslı', 'güçlü' ve 'korkusuz' bir 'erkek' başedebilir.

243 Bu filmi betimlerken hiçbir sahneyi atlamamaya özen gösterdim ve görüntüleri hem betimleyip hem de aynı anda anlamlandırmaya çalıştım; yine de yorumların çoğunu, bölümün sonuna doğru yoğunlaştırdım.

244 Sam Rohdie (1990). Antonioni. London: BFI, s. 69.

245 Ian Wiblin (1997). "The Space Between: Photography, Architecture and the Presence of Absence." Ed: F. Penz; M. Thomas, *Cinema and Architecture.* London: BFI, s. 105.

246 Freud'dan aktaran Cowie, s. 197-199, (italik özgün).

247 Johnston, s. 214.

248 Film çözümlerken, gönderme yaptığım diyaloglarda kahramanların baş harflerini kullanıyorum.

249 Toril Moi (1994). "Ambiguity and Alienation in the Second Sex." Ed: M. Ferguson; J. Wicke, *Feminism and Postmodernism.* Durham, London: Duke Univ. Press, s. 88.

250 Charles Thomas Samuels (1992). *Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor.* Çev: K. Yerci. İstanbul: Düzlem, s. 27.

251 Claude Lévi-Strauss (1984). *Yaban Düşünce.* Çev: T. Yücel. İstanbul: Hürriyet Vakfı, s. 124-125.

252 P. Adams Sitney (1995). *Vital Crises in Italian Cinema.* Austin: Univ. of Texas Press, s. 159.

253 Gerçi Vittoria'nın annesi de erkekler gibi borsada oynar, ama sonuçta göreceğimiz gibi o hem bir kadın hem de "başarısız bir oyuncu"dur. Bu yüzden Vittoria ile annesi "aynı dünyaların" insanlarıdır.

254 Poole, s. 70-73. Yazar, Weber'in *Economy and Society* adlı yapıtına gönderme yapıyor.

255 Sitney, s. 162.

256 William Arrowsmith (1995). *Antonioni: The Poet of Images.* NY, Oxford: Oxford Univ. Press, s. 74.

257 Sigmund Freud (a) (1996). *Düşlerin Yorumu II.* Çev: E. Kapkın, 2. Baskı. İstanbul: Payel, s. 85 (Özgün yapıt 1899 tarihlidir).

258 Freud (a), s. 124.

259 Arrowsmith, s. 71, (italikler özgün).

260 Her iki çiftten biri siyah biri beyaz giyinmiştir. Bu durum ırkçılıkla ilgili tartışmaları anımsatabileceği gibi eşcinsellikle de ilgili bulunabilir. Konuyla doğrudan ilgili olmadığı için tartışma açmıyorum.

261 Borsa içinde yapılan çekim 15 dakika boyunca sürer. Bu çekim bir önceki sahneye (doğa, sessizlik) karşıt bir biçimde (uğultulu ve gürültülü) yapılandırılmıştır.

262 French, s. 206.

263 Antonioni "Üniversitede ekonomi okudum, anlaşılması öyle güçtü ki, sınavları geçmek için çok çalışmak zorundaydım," diyor. Leonardo Autera ve Ettore Mo'nun 1975 tarihinde yaptıkları söyleşiden (1996, Ed: C. di Carlo; G. Tinazzi, American Ed: M. C. Jones, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Michelangelo Antonioni*, NY: Marsilio Pub, s. 277). Öyle anlaşılıyor ki Antonioni Vittoria'yı kendisine yakın buluyor.

264 Arrowsmith, s. 79.

265 Freud (a), s. 85-86.

266 Wiblin, s. 105-106.

267 Wiblin, s. 106-108.

268 *Theatre Arts*'daki bir söyleşiden (1962) aktaran Arrowsmith, s. 66.

269 Arrowsmith, s. 66-72.

270 Gilles Deleuze (b) (1991). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans: H. Tomlinson; R. Galeta. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, s. 5 ve 9 (Özgün yapıt 1985 tarihlidir).

271 Sitney, s. 156-157, (Paci'nin sözleri İngilizceye J. Esposito tarafından çevrilmiştir ve italikler özgündür).

272 İngilizce sözlüklerde 'eclipse' (Fransızcası l'eclisse) sözcüğü tutulma, güneş tutulması, ay tutulması, sönme, karanlığa gömülme, gözden kaybolma, yok olma, bir şeyin yitirilmesi anlamlarına karşılık gelmektedir.

273 Sitney, s. 159-169.

274 Aktaran Sitney, s. 167, (italikler özgün).

275 Rohdie, s. 144.

276 Eco (a), s. 190.

277 Arrowsmith, s. 69.

278 Williamson, s. 140-141.

279 Ryan ve Kellner, s. 219.

280 Arrowsmith, s. 76.

281 Sitney, s. 164.

282 Sorlin, s. 202.

283 Geoffrey Nowell-Smith (1976). "Shape and a Black Point." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology*. California: Univ. of California Press, s. 358-359.

284 Barthes'dan aktaran John Fiske (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev: S. İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yay./Ark, s. 119 ve 143.

285 Nowell-Smith, s. 358.

286 Aktaran Eley, s. 310.

287 Tom O'Regan (1996). *Australian National Cinema*. London, NY: Routledge, s. 72.

288 Filmden 5 yıl sonra, Campion'ın bu senaryoyu büyük ölçüde Yeni Zelandalı yazar Jane Mander'ın *The River* adlı yapıtından esinlendiğini, ama "filmin gerçek yazınsal kaynaklarını gizlediğini" ve "kendi kaynakları konusunda dürüst olmadığını" öne süren ve bu konuda ciddi eleştiriler yönelten bir yazı yayımlandı. Bkz: Diane Long Hoeveler (1998). "Silence, Sex and Feminism: An Examination of The Piano's Unacknowledged Sources. " *Literature/Film Quarterly*, 26 (2): 109-116.

289 *Piyano*, Kanal D'deki gösteriminden videoya çekilerek çözümlenmiştir.

290 Sennett, s. 31-232, (italikler özgün).

291 Sennett, s. 40.

292 Poole, s. 70.

293 Millet, s. 46-109.

294 Juliet Mitchell (c) (1985). *Kadınlık Durumu*. Çev: Günseli, Gülnur, Şirin, Feraye, Şule, Yaprak. İstanbul: Kadın Çevresi, s. 120.

295 Mitchell (a), s. 412. İdeoloji, bir grubun, sınıfın ya da öbür toplumsal oluşumların üyeleri tarafından paylaşılan bir toplumsal biliş biçimidir. Bkz: Teun A. Van Dijk (1994). "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları." Derl. ve çev: M. Küçük, *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay./Ark, s. 279. İdeoloji, bir anlam üretme yoludur, bu anlam siyasal ve toplumsal bir boyuta sahiptir. Bkz: Fiske, s. 221. İdeoloji çoğunlukla göstergeler, anlamlar ve değerlerin egemen olan toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları anlamına gelir. İdeolojinin duygulanımsal, bilinçdışı, mitsel ya da simgesel boyutları göz ardı edilemez. İdeoloji bir söylem sorunudur. Bkz: Terry Eagleton (1996). *İdeoloji*. Çev: M. Özcan. İstanbul: Ayrıntı, s. 304-307. Ataerkil ideolojinin ya da erkek egemen düzenin siyasal, toplumsal, bilinçdışı vb. açılardan kurulduğu Giriş kısmında kısaca gösterilmişti.

296 Pateman (a), s. 120.

297 Louis Althusser (1991). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev: Y. Alp; M. Özışık, 3. Baskı. İstanbul: İletişim, s. 33-43.

298 Waaldijk, s. 17.

299 Diana Gittins (tarihsiz). *Aile Sorgulanıyor*. Çev: T. Erdem. İstanbul: Pencere, s. 74-92 ve 160.

300 Mitchell (c), s. 216.

301 Rosaldo, s. 31-36.

302 Rosalind Coward (1995). *Şu Hain Kalplerimiz: Kadınlar Erkeklere Neden Teslim Olurlar?* Çev: A. Bora; A. Emre. İstanbul: Ayrıntı, s. 171.

303 Alberto Godenzi (1992). *Cinsel Şiddet*. Çev: S. Coşar; Y. Coşar. İstanbul: Ayrıntı, s. 19-28, (italikler benim).

304 Harvey Greenberg (1994). "The Piano." *Film Quarterly*, Spring, 47 (3), s. 47, (italikler banim).

305 Sue Gillet (1997). "Dudaklar ve Parmaklar: Jane Campion'un Piyano'su." *25. Kare*, Çev: M. İri, Ocak-Mart (18), s. 22 (Makale *Screen* dergisinin 3. sayısında, Kış 1995'de yayımlanmıştır).

306 Luce Irigaray (1997). "This Sex Which is not One." Ed: L. Nicholson, *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. Trans: C.Reeder. London: Routledge, s. 326.

307 Von Franz'a göre olumsuz *animus* yalnızca Azrail olarak ortaya çıkmaz. Mitlerde ve masallarda hırsız ve katil rolünü oynar. Gizli bir bölmede karılarını öldüren Mavi Sakal buna örnektir. Bkz: M. L. Von Franz (1990). "The Process of Individuation." Ed: C. G. Jung, *Man and His Symbols*, London: Penguin Books/Arkana, s. 191 (Metin ilk kez 1964'de yayımlanmıştır).

308 Anthony Giddens (1994). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. Çev: İ. Şahin. İstanbul: Ayrıntı, s. 114-116.

309 Feona Attwood (1998). "Weird Lullaby: Jane Campion's The Piano." *Feminist Review*, Spring, (58), s. 99, (italikler benim).

310 O'Regan, s. 301.

311 Mantra, kutsal bir öğüttür, Hinduizmde dua ya da büyünün gizemli bir reçetesidir.

312 Barbara Quart (1994). "The Piano." *Cineaste*, XX, (3), s. 55-56, (vurgu benim).

313 Gillet, s. 20.

314 Greenberg, s. 48.

315 Bu konuda örnek için bkz: Jeanne R. Dapkus (1997): "Sloughing off the Burdens: Ada's and Isabel's Parallel/Antithetical Quests for Self-Actualization in Jane Campion's Film The Piano and Henry James's Novel The Portrait of a Lady." *Literature/Film Quarterly*, 25 (3), s. 178.

316 17. yüzyıl Fransa'sında kamuya dahil olanlar, sanat ve edebiyatı izleyenler, tüketenler ve eleştirenlerdir. Bkz. Habermas (b), s. 98. Bu anlamda hem bir okur, hem de bir müzisyen olarak Ada, kamusal alanın içindedir.

317 Greenberg, s. 48-49.

318 Lacan, klinik olgulardan yola çıkarak kız çocuğunun bir an için bile olsa kendini kastre, yani fallustan yoksun olarak değerlendirdiğini belirtir. Bkz: Jacques Lacan (1994). *Fallus'un Anlamı*. Çev: S. M. Tura. İstanbul: Afa, s. 42 (Özgün metin 1971 tarihlidir).

319 Laura Mulvey (d) (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sinması." *25. Kare*, Çev: N. Abisel, Ekim-Aralık (21), s. 39-43 (Özgün metin 1975 tarihlidir).

320 Greenberg, s. 48.

321 Cyndy Hendershot (1998). "(Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's The Piano." *Literature/Film Quarterly*, 26 (2), s. 98 ve104.

322 Mulvey (d), s. 40-41.

323 Mulvey (d), s. 41-42.

324 Hendershot, s. 98-105, (vurgu benim).

325 Attwood, s. 96-99.

326 Greenberg, s. 47, (italikler benim).

327 Stella Bruzzi (1996). "Piyano'da Kostüm ve Arzu." *25. Kare*, Çev: M. İri, Temmuz-Eylül (16), s. 30-33 (Makale *Screen* dergisinin 3. sayısında, Kış 1995'de yayımlanmıştır).

328 Greenberg, s. 46. Attwood'a göre Ada'nın sesini kaybetmesi bir çeşit red ve bir çeşit kaçıştır, s. 98.

329 Kaplan (a), s. 102.

330 Bruzzi, s. 31.

331 Lynda Dyson (1996). "Ezilenin Geri Dönüşü? Piyano'da Beyazlık, Kadınlık ve Sömürgecilik." *25. Kare*, çev: M. İri, Ekim-Aralık (17), s. 49-51.

332 Gillet, s. 20-24.

333 Peter N. Chumo II (1997). "Keys to the Imagination: Jane Campion's The Piano." *Literature/ Film Quarterly*, 25 (3), s. 174.

334 Hendershot, s. 103. Yazara göre piyano, Ada'nın objet a'sıdır ve onun kendisini bir bütün olarak algılamasına, kendisini tam bir imge olarak korumasına hizmet eder.

335 Attwood, s. 95.

336 Ryan ve Kellner, s. 219.

337 Dyson, s. 49-50.

338 Bkz: Dyson, s. 48-54.

339 Umberto Eco (c) (1996). "Metinleri Aşırı Yorumlama." *Yorum ve Aşırı Yorum*. Çev: K. Atakay, İstanbul: Can, s. 62-75 ve aynı kitapta (d) "Yanıt" bölümünde, s. 155.

340 Chumo II, s. 17.

341 Hendershot, s. 102.

342 Hollanda'da *Antonia* adıyla bilinen film, sinema pazarına *Antonia's Line* adıyla çıktı. Türkiye'de *Antonia'nın Yazgısı* adıyla oynadı. Film, özgün kopyasından (Hollandaca, İngilizce alt yazılı) çözümlenmiştir.

343 Robert Sklar (1996). "The Lighter Side of Feminism: An Interview with Marleen Gorris." *Cineaste*, XXII (1), s. 26-27.

344 Bir görüntüden diğerine geçiş türü. İlk görüntü bulanıklaşır, ikinci görüntü netleşir.

345 "Welcom to Our Liberaters"

346 Sklar, s. 27.

347 Karen Jaehne (1996). "Antonia's Line." *Film Quarterly*, 50 (1), s. 29.

348 "The men's loud voices rode roughshod over the women's silence."

349 "Like seeks like"

350 Firestone, s. 167-170.

351 Jaehne, s. 27-28.

352 Ölüm döşeğindeki Antonia'nın üzerinde de mavi gecelik vardır. Maviye ve mavi tonlarına birkaç yerde dikkat çekilmesi, geleneksel olarak kodlanmış kadın=kırmızı (ve tonları) anlayışını da ters çevirir.

353 Connell der ki: "Erkek bedenim, bana erkekliği vermez; toplumsal tanımı gereği erkekliği (ya da onun bazı parçalarını) alır", s. 121-123 (Connell'ın çevirmeni 'toplumsal tanımı olarak' diye çevirmiş).

354 Maggie Humm (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, s. 104.

355 Jaehne, s. 29.

356 "And as this long chronicle reaches its conclusion, nothing has come to an end."

357 Jaehne, s. 30, (vurgu benim).

358 Allen Barra (1996). "Antonia's Line Sets a New Mark for Feminism." *San Francisco Examiner*, Fab. 14, s. 3.

359 Aktaran Humm, s. 104.

360 Linda Artel; Susan Wengraf (1985). "Positive Images: Screening Women's Films." Ed: P. Steven, *Jump Cut: Hollywood Politics and Counter Cinema*. NY: Praeger, s. 200.

361 Artel ve Wengraf, s. 199-200.

362 Smelik, s. 67. Yazar buna örnek olarak, şimdiye dek siyah kadının sinemada sömürülmesine karşın *The Color Purple* filminin konuyu ele alışını verir.

363 Humm, s. 5, (vurgu benim).

364 Lloyd, s. 22.

365 Iris Marion Young (1990). "The Ideal of Community and the Politics of Difference." Ed: L. Nicholson, *Feminism/Postmodernism*. NY, London: Routledge, s. 306.

366 Barra, s. 3.

367 Ryan ve Kellner, s. 220.

368 Raymond Lefèvre (1986). *Ingmar Bergman*. Çev: C. Akalın. İstanbul: Afa, s. 24. Lefèvre bir erkek olarak böyle diyor. Oysa Shulamith Firestone bir kadın olarak sözgelimi Liv Ullmann'ın oynadığı, çıldıran kocasına sonuna dek eşlik eden Soylu Eş (*Kurtların Saati*'nde) ya da ahlaksal yozlaşmasına karşın kocasını sevmeye devam eden kadın imgeleri (*Utanç*'ta) nedeniyle Bergman'ı eleştiriyor, s. 180.

369 Film, yabancı bir televizyon kanalından çekilmiş ve İsveçce, İngilizce alt yazılı bu kopyadan çözümlenmiştir.

370 Ingmar Bergman (a) (1990). *Büyülü Fener*. Çev: G. Taşkın. İstanbul: Afa, s. 225.

371 Aktaran Hubert I. Cohen (1993). *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. NY: Twayne Pub., s. 448.

372 John Berger (tarihsiz). *Görme Biçimleri*. Çev: Y. Salman; M. Quigley. Yankı Yay., s. 48.

373 Marilyn Johns Blackwell (1997). *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House.

374 Arthur Gibson (1995). *The Rite of Redemption: An Interpretation of the Films of Ingmar Bergman*. Ed: L. M. Getz. UK: The Edwin Mellen Press, s. 115.

375 Blackwell, s. 167, (italik benim).

376 Blackwell, s. 178.

377 Coward, s. 200-201.

378 Aktaran Cowie, s. 196.

379 Aktaran Blackwell, s. 179.

380 Pat O'Connor (1992). *Friendships Between Women*. NY, London: The Guilford Press, s. 158.

381 Paisley Livingston (1982). *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. London: Cornell Univ. Press, s. 242.

382 Cohen, s. 258.

383 Anthony Masters, ölünün canlı kişinin kanını emmek ve yeniden yaşam bulmak için hortladığını; Lucy Fischer de vampir temasının kız kardeşlerle ilgili filmlerde görüldüğünü belirtir. Aktaran Büker (1998). "Kadın İkizini Sevmek Zorunda." *Cumhuriyet Dergi*, 3 Mayıs, (632), s. 6.

384 Cohen, s. 260.

385 Gilles Deleuze (a) (1991). *Cinema 1: The Movement-Image.* Trans: H. Tomlinson; B. Habberjam, 3. Baskı. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, s. 105 (Özgün yapıt 1983 tarihlidir). Deleuze'a göre bu kaçış, her üç filmde de karşılıklıdır.

386 Blackwell, s. 172.

387 Constance Penley (1976). "Cries and Whispers." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology.* California: Univ. of California Press, s. 205.

388 Gibson, s. 111.

389 Gibson, s. 117-138, (italik özgün). Hıristiyanlar için kusursuz zaman sonsuzluktur; zamanın yok olması, tarihin ortadan kalkması (Paz, s. 21-22). Filmin başlarında saatlere ve zamana vurgu yapılmasına karşın filmin içinde geçtiği zaman dilimi hakkında hiçbir ipucu verilmez. Filmin zaman dışı kurulmasının da Hıristiyanlıkla ilgisi olduğu düşünülebilir.

390 Aktaran Gibson, s. 111.

391 H. Cohen, s. 259 ve dipnotun geçtiği 449.

392 H. Cohen, s. 257.

393 H. Cohen, s. 209 ve 249.

394 Aktaran Gibson, s. 112.

395 Ingmar Bergman (b) (1994). *Images: My Life in Film.* Trans: M. Ruuth. NY: Arcade Pub., s. 96.

396 Bergman (b), s. 94.

397 Bergman (b), s. 90, (italik benim).

398 Kathleen Murphy (1995). "A Clean, Well-Lighted Place: Ingmar Bergman's Dollhouse." *Film Comment*, May-June (3), s. 16.

399 Aktaran Livingston, s. 59 ve 173.

400 Livingston, s. 168.

401 Blackwell'in daha önce adı geçen kitabında bu filmi inceleyen bölümün adı "The Repression of the Sexual Body and the Reification of the Maternal", s. 165-196. Metin içindeki Joan Mellen'ın görüşlerini Blackwell aktarmıştır.

402 Penley, s. 205.

403 Freud'a göre erkek çocuk gibi kız çocuğun da ilk hedefi annesi ya da onun yerini alan kimsedir: Süt annesi, dadısı... İlk hedefe bağlanımlar başlıca yaşamsal gereksinimlerin doyumundan doğar. Oidipus bağlanımı durumunda kız, aşkını babası üzerine aktarır ve evrim normal olarak yürürse bunu baba hedefinden kesin hedef seçimine geçirmesi gerekir. Bkz: Sigmund Freud (b) (1996). *Psikanaliz Üzerine*. Çev: A. Öneş. 8. Baskı. İstanbul: Say, s. 140. Agnes açısından düşünülürse aslında annesini hep seven ve onun Maria ile ilişkisini kıskanan kahramanımızın, sevgi gereksinimlerini annesinde tam olarak karşılayamadığını, Anna'ya tam da bu yüzden böylesine derinden bağlandığını ve ilk hedefinde takılıp kaldığını düşünmemek için hiçbir neden bulunmaz.

404 N. N. Feltes (1998). "Ticari bir Metnin Üretimi: Pickwick'in İtici Gücü." *Kitaplık*. Çev: R. Urgan, Kış (31), s. 177-178, (italikler benim).

405 Mayne (a), s. 24

406 Penley, s. 207.

407 Blackwell, s. 179 ve 183. (Mellen'ın sözleri "Cries and Whispers: Bergman and Women." Ed: S. Kaminski, *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*, London: Oxford Univ., 1975, s. 298-299'dan aktarılmış.)

408 Penley, s. 206.

409 "Monogamy is impossible, but anything else is worse." Aktaran Cook, s. 560.

410 Cook, s. 560.

411 Gilles Jacob; Claude de Givray (ed.) (1989). *François Truffaut Letters*. Trans. and Ed: G. Adair. London, Boston: Faber and Faber, s. 145.

412 Samuels, s. 72.

413 Don Allen (1985). *Finally Truffaut*. NY: Beaufort Books Pub., s. 93.

414 Diyalogların çevrilmesinde Roza Hakmen'in çevirisinden yararlanıldı. Bkz: François Truffaut (1990). *Jules ve Jim*. İstanbul: Nisan.

415 Allen, s. 95.

416 Von Franz, s. 177-180.

417 Von Franz, s. 178.

418 Kasırga, ister istemez Paris'teki gündelik yaşamı toplumsal bir kasırga (le tourbillon social) olarak algılayan Rousseau'yu anımsatır. İnsan benliği nasıl hareket edip yaşayacaktı kasırganın ortasında? Bkz: Berman, s. 14.

419 Allen, s. 100.

420 Haskell, s. 7-8.

421 Buna karşın 1962'de 18 yaşın altındakilere yasaklanan *Jules ve Jim*'in yasağı ancak dört yıl sonra kaldırılmıştır. Bkz: Jacob; de Givray, s. 343. Böylece yüzyılın ilk yarısında geçen bu sıradışı aşk öyküsü, filmin gösterime girdiği yıl şaşırtıcı bir biçimde 'sakıncalı' damgasını yemiştir, şaşırtıcıdır; çünkü öpüşme sahnesi dışında en ufak bir erotik sahne bile bulunmaz. Ama çokeşliliğin açıktan yaşanması egemen düzeni (ataerkil ideolojiyi) tehdit eder.

422 Coward, s. 118 ve 169.

423 John Orr (1997). *Sinema ve Modernlik*. Çev: A. Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yay./Ark, s. 16.

424 Allen, s. 97.

425 Allen, s. 93.

426 Firestone, s. 179-181.

427 Allen, s. 101.

Kaynakça

Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Alan Yayıncılık. İstanbul.

Allen, Don (1985). *Finally Truffaut*. NY: Beaufort Books Pub.

Althusser, Louis (1991). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Y. Alp; M. Özışık. (3. Baskı). İletişim: İstanbul.

Altman, F. Charles (1985). "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse." (Ed. B. Nichols, *Movies and Methods* vol. II, ss. 518-531. Univ. of California Press. California.

Arendt, Hannah (1994). *İnsanlık Durumu*. İstanbul: İletişim (ilk basımı 1958).

Aristoteles (a) (1983). *Politika*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi.

Aristoteles (b) (1993). *Poetika*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi.

Arrowsmith, William (1995). *Antonioni: The Poet of Images*. NY, Oxford Univ. Press.

Artel, Linda; Wengraf, Susan (1985). "Positive Images: Screening Women's Films." (Ed: P. Steven. *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema*. ss. 199-202. NY: Praeger.

Attwood, Feona (1998). "Weird lullaby: Jane Campion's The Piano." *Feminist Review*, Spring (58), 85-101.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc (1994). *Aesthetics of Film*. Trans and Revised: R. Neupert. (2. Baskı). Austin: Univ. of Texas Press.

Autera, Leonardo; Mo, Ettore (1996). "The Eclipse." (Der. C. di Carlo; G. Tinazzi, American Ed: M. C. Jones, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema Michelangelo Antonioni*. (ss. 276-282). NY: Marsilio Pub.

Badinter, Elisabeth (1992). *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim*. Çev. Ş. Tekeli. İstanbul: Afa.

Baker, Keith Michael (1992). "Defining the Public Sphere in Eighteenth-Century France: Variations on a Theme by Habermas." Der. C. Calhoun, *Habermas and the Public Sphere*. (ss. 181-211), The MIT Press. Massachusetts.

Barra, Allen (1996). "Antonia's Line Sets a New Mark for Feminism." *San Francisco Examiner*. Şubat 14. S. 3.

Barrow, Robin (1997). "Language: Definition and Metaphor." *Studies in Philosophy and Education*. (16): (ss.113-124).

Benhabib, Seyla; Cornell, Drucilla (1987). "Introduction: Beyond the Politics of Gender." Ed: S. Benhabib; D. Cornell, *Feminism as Critique* (ss. 1-15). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

Benjamin, Walter (1993). "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı." *Pasajlar*. (ss. 45-76). Çev: A. Cemal. İstanbul: YKY.

Berger, John (tarihsiz). *Görme Biçimleri*. Çev: Y. Salman; M. Quigley. Yankı Yay.

Bergman, Ingmar (a) (1990). *Büyülü Fener*. Çev: G. Taşkın. İstanbul: Afa.

Bergman, Ingmar (b) (1994). *Images: My Life in Film*. Trans: M. Ruuth. NY: Arcade Pub.

Bergstrom, Janet (1988). "Enunciation and Sexual Difference." Ed: C. Penley. *Feminism and Film Theory* (ss. 159-185). London: Routledge.

Berman, Marshall (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev: Ü. Altuğ; B. Peker. İstanbul: İletişim.

Best, Steven; Kellner, Douglas (1998). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*. Çev: M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı.

Blackwell, Marilyn Johns (1997). *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camden House.

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The Univ. of Wisconsin Press.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (1980). *Film Art: An Introduction*. (2. Baskı). USA: Addison-Wesley Publishing Company.

Braudy, Leo (1976). *The World in a Frame: What We See in Films*. NY: Anchor Press/Doubleday.

Bruzzi, Stella (1996). "Piyano'da Kostüm ve Arzu." *25. Kare*. Çev: M. İri, Temmuz-Eylül (16). (ss. 28-34), (özgün makale, *Screen* Kış 1995), sayı: 3'te çıkmıştır).

Buikema, Rosemarie (1995). "Windows in a Round House: Feminist Theory." Ed: R. Buikema; A. Smelik. *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*. (ss. 3-13). London, New Jersey: Zed Books.

Büker, Seçil (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram.

Büker, Seçil (1998). "Kadın İkizini Sevmek Zorunda." *Cumhuriyet Dergi*. (632): 5-6.

Büyükdüvenci, Sabri (1996). "Philosophical Conceptions of Identity and Culture." *Studies in Philosophy and Education*, (15): (ss. 25-26).

Büyükdüvenci, Sabri; Öztürk, Semire Ruken (1997). "Postmodernizm ve Sinema." Der. ve Çev: S. Büyükdüvenci; S. R. Öztürk, *Postmodernizm ve Sinema*. (ss. 13-30). Ankara: Ark.

Calhoun, Craig (ed.) (1992). *Habermas and the Public Sphere*. Massachusetts: The MIT Press.

Chodorow, Nancy (a) (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven, London: Yale Univ. Press.

Chodorow, Nancy (b) (1993). "Family Structure and Feminine Personality." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture, and Society*. (ss. 43-66). California: Stanford Univ. Press (İlk basımı 1974).

Chumo II, Peter N. (1997). "Keys to the Imagination: Jane Campion's The Piano." *Literature/Film Quarterly*, 25 (3): (ss. 173-176).

Cixous, Hélène; Clément, Catherine (1996). *The Newly Born Woman*. Trans: B. Wing. London: I. B. Tauris Pub. (İlk basımı 1975).

Cohen, David (1995). *Erkek Olmak*. Çev: Y. Alogan. İstanbul: Alan.

Cohen, Hubert I. (1993). *Ingmar Bergman: The Art of Confession*. NY: Twayne Pub.

Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. Çev: C. Soydemir. İstanbul: Ayrıntı.

Cook, David A. (1990). *A History of Narrative Film*. (2. Baskı). NY, London: W. W. Norton and Company.

Coward, Rosalind (1995). *Şu Hain Kalplerimiz: Kadınlar Erkeklere Neden Teslim Olurlar?*. Çev: A. Bora; A. Emre. İstanbul: Ayrıntı.

Cowie, Elizabeth (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: Macmillan Press.

Dakovic, Nevena; Derman, Deniz; Ross, Karen (1996). (Ed.) "Introduction." *Gender and Media* (ss. 11-31). Ankara: Med-Campus Project.

Dapkus, Jeanne R. (1997). "Sloughing off the Burdens: Ada's and Isabel's Parallel/Antithetical Quests for Self-Actualization in Jane Campion's Film The Piano and Henry James's Novel The Portrait of a Lady." *Literature/Film Quarterly*, 25 (3): 177-187.

Dayan, Daniel (1976). "The Tutor-Code of Classical Cinema." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology* (ss. 438-451). California: Univ. of California Press.

De Lauretis, Teresa (1990). "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss. 288-308). Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Deleuze, Gilles (a) (1991). *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans: H. Tomlinson; B. Habberjam, (3. Baskı). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press (Özgün yapıtın ilk basımı 1983).

Deleuze, Gilles (b) (1991). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans: H. Tomlinson; R. Galeta. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press (Özgün yapıtın ilk basımı 1985).

Delmar, Rosalind (1984). "Engels'in 'Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni'ne Yeniden Bakış." Ed: J. Mitchell; A. Oakley, *Kadın ve Eşitlik* (ss. 133-155). Çev. ve Yay. Haz: F. Berktay. İstanbul: Kaynak.

Denzin, Norman K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage.

Dyson, Lynda (1996). "Ezilenin Geri Dönüşü? Piyano'da Beyazlık, Kadınlık ve Sömürgecilik." *25. Kare*, Çev: M. İri, Ekim-Aralık (17): 48-54 (Özgün makale, *Screen* Kış 1995, Sayı: 3'te çıkmıştır).

Eagleton, Terry (1996). *İdeoloji*. Çev: M. Özcan. İstanbul: Ayrıntı.

Eco, Umberto (a) (1992). *Açık Yapıt*. Çev: Y. Şahan. İstanbul: Kabalcı.

Eco, Umberto (b) (1996). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Çev: K. Atakay. İstanbul: Can.

Eco, Umberto (c) (1996). "Metinleri Aşırı Yorumlama." *Yorum ve Aşırı Yorum* (ss. 55-76). Çev: K. Atakay. İstanbul: Can.

Eco, Umberto (d) (1996). "Yanıt." *Yorum ve Aşırı Yorum* (ss. 153-165). Çev: K. Atakay. İstanbul: Can.

Eflatun (1985). *Devlet*. Çev: S. Eyüboğlu; M. A. Cimcoz, (5. Baskı). İstanbul: Remzi.

Eley, Geoff (1992). "Nations, Publics and Political Cultures: Placing Habermas in the Nineteenth Century." Ed: C. Calhoun, *Habermas and the Public Sphere* (ss. 289-339). Massachusetts: The MIT Press.

Engels, Friedrich (1987). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev: K.Somer, (8. Baskı). Ankara: Sol (İlk basımı 1884).

Feltes, N. N. (1998). "Ticari bir Metnin Üretimi: Pickwick'in İtici Gücü." *Kitaplık*. Çev: R. Urgan, Kış, (31): 167-181.

Fiske, John (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev: S. İrvan. Ankara: Ark.

Firestone, Shulamith (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. Çev: Y. Salman, (2. Baskı). İstanbul: Payel.

Flax, Jane (1990). "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory." Ed: L. Nicholson, *Feminism/Postmodernism* (ss. 39-62). NY, London: Routledge.

Fordham, Frieda (1983). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çev: A. Yalçıner. İstanbul: Say.

Fraser, Nancy; Nicholson, Linda (1989). "Social Criticism Without Philosophy: An En-Counter Between Feminism and Postmodernism." Ed: A. Cohen; M. Dascal, *The Institution of Philosophy: A Discipline in Crisis* (ss. 283-302). La Salle: Open Court.

Fraser, Nancy (1987). "What's Critical About Critical Theory? The Case of Habermas and Gender." Ed: S. Benhabib; D. Cornell, *Feminism as Critique* (ss. 31-56). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

French, Marilyn (1993). *Kadınlara Karşı Savaş*. Çev: B. Eyüboğlu. İstanbul: Metis.

Freud, Sigmund (a) (1996). *Düşlerin Yorumu II*. Çev: E. Kapkın, (2. Baskı). İstanbul: Payel (İlk basımı 1899).

Freud, Sigmund (b) (1996). *Psikanaliz Üzerine*. Çev: A. Öneş, (8. Baskı). İstanbul: Say.

Friedberg, Anne (1993). *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. California: Univ. of California Press.

Gaines, Jane (1990). "Women and Representation: Can We Enjoy Alternative Pleasure?" Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss. 75-92). Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Gasset, José Ortega y (a) (1995). *İnsan ve 'Herkes'*. Çev: N. G. Işık. İstanbul: Metis

Gasset, José Ortega y (b) (1996). *Sevgi Üstüne*. Çev: Y. Salman, (2. Baskı). İstanbul: YKY.

Geraghty, Christine (1995). "A Woman's Space: Women and Soap Opera." Ed: F. Bonner; L. Goodman; R. Allen; L. Janes; C. King, *Imagining Women: Cultural Representations and Gender* (ss. 221-236). Cambridge: The Open Univ. (İlk basımı 1992).

Gibson, Arthur (1995). *The Rite of Redemption: An Interpretation of the Films of Ingmar Bergman*. Ed: L. M. Getz. UK: The Edwin Mellen Press.

Giddens, Anthony (1994). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. Çev: İ. Şahin. İstanbul: Ayrıntı.

Gillet, Sue (1997). "Dudaklar ve Parmaklar: Jane Campion'un Piyano'su." *25. Kare*, Çev: M. İri, Ocak-Mart (18): 19-24 (Özgün makale, Screen Kış 1995, Sayı: 3'te çıkmıştır).

Gittins, Diana (tarihsiz). *Aile Sorgulanıyor*. Çev: T. Erdem. İstanbul: Pencere.

Gledhill, Christine (a) (1992). "Recent Developments in Feminist Criticism." Ed: G. Mast; M. Cohen; L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (ss. 93-114). (4. Baskı). NY, Oxford: Oxford Univ. Press.

Gledhill, Christine (b) (1996). "Identity Politics or Living With Illusion." Ed: N. Dakovic; D. Derman; K. Ross, *Gender and Media* (ss. 61-77). Ankara: Med-Campus Project.

Godenzi, Alberto (1992). *Cinsel Şiddet*. Çev: S. Coşar; Y. Coşar. İstanbul: Ayrıntı.

Gombrich, E. H. (1986). *Sanatın Öyküsü*. Çev: B. Cömert, (2. Baskı). İstanbul: Remzi.

Greenberg, Harvey (1994). "The Piano." *Film Quarterly*, Spring, 47 (3): 46-50.

Habermas, Jürgen (a) (1992). "Further Reflections on the Public Sphere." Ed: C. Calhoun, *Habermas and the Public Sphere* (ss. 421-461), Trans: T. Burger. Massachusetts: The MIT Press.

Habermas, Jürgen (b) (1997). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev: T. Bora; M. Sancar. İstanbul: İletişim (İlk basımı 1962).

Harding, Sandra (tarihsiz). "Feminist Yöntem Diye Bir Şey Var mı?" Yay. Haz: S. Çakır, N. Akgökçe, *Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Çev: Z. Ayman. İstanbul: Sel.

Hartsock, Nancy C.M. (1997). "The Feminist Standpoint." Ed: L. Nicholson, *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory* (ss. 216-240). NY, London: Routledge.

Harvey, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Çev: S. Savran. İstanbul: Metis.

Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape*. (2. Baskı). Chicago, London: The Univ. of Chicago Press (ilk basımı 1974).

Hauser, Arnold (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev: Y. Gölönü. İstanbul: Remzi.

Hendershot, Cyndy (1998). "(Re)Visioning the Gothic: Jane Campion's The Piano." *Literature/Film Quarterly*, 26 (2): 97-108.

Hess, John (1985). "Notes on U.S. Radical Film, 1967-80." Ed: P. Steven, *Jump Cut: Hollywood, Politics and Counter Cinema* (ss. 134-150). NY: Praeger.

Hoeveler, Diane Long (1998). "Silence, Sex and Feminism: An Examination of the Piano's Unacknowledged Sources." *Literature/Film Quarterly*, 26 (2): 109-116.

Humm, Maggie (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

Huyssen, Andreas (1994). "Postmodernin Haritasını Yapmak." Derl. ve Çev: M. Küçük, *Modernite Versus Postmodernite* (ss. 107-130), (2. Baskı). Ankara: Vadi.

Illich, Ivan (1996). *Gender*. Çev: A. Fethi. Ankara: Ayraç.

Irigaray, Luce (1997). "This Sex Which is not One." Ed: L. Nicholson, *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory* (ss. 323-329), trans: C. Reeder. NY, London: Routledge.

Jacob, Gilles; de Givray, Claude (ed.) (1989). *François Truffaut Letters*. Trans. and ed: G. Adair. London, Boston: Faber and Faber.

Jaehne, Karen (1996). "Antonia's Line." *Film Quarterly*, 50 (1): 27-30.

Jameson, Fredric (a) (1992). *Signatures of the Visible*. NY, London: Routledge.

Jameson, Fredric (b) (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı*. Çev: N. Plümer. İstanbul: YKY.

Johnston, Claire (1976). "Women's Cinema as Counter-Cinema." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology* (ss. 208-217). California: Univ. of California Press.

Kaplan, E. Ann (a) (1990). "Silence as Female Resistance in Marguerite Duras's Nathalie Granger (1972)." *Women and Film: Both Sides of the Camera* (ss. 91-103). NY, London: Routledge.

Kaplan, E. Ann (b) (1990). "The Avant-Garde Theory Film: Three Case Studies from Britain and the USA: Sigmund Freud's Dora (1979), Thriller (1979), Mulvey/Wollen's Amy! (1980)." *Women and Film: Both Sides of the Camera* (ss. 142-170). NY: Routledge.

Kaplan, E. Ann (c) (1990). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. NY, London: Routledge.

Knight, Julia (1992). *Women and the New German Cinema*. London, NY: Verso.

Kuhn, Annette (a) (1982). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Kuhn, Annette (b) (1990). "Textual Politics." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss. 250-267). Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Lacan, Jacques (1994). *Fallus'un Anlamı*. Çev: S. M. Tura. İstanbul: Afa (İlk basımı 1971).

Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal (1992). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*. Çev: A. Kardam; D. Şahiner. İstanbul: Birikim.

LaFollette, Hugh (1997). *Kişisel İlişkiler: Sevgi, Kimlik ve Ahlak*. Çev: F. Lekesizalın, İstanbul: Ayrıntı.

Lamphere, Louise (1993). "Strategies, Cooperation and Conflict Among Women in Domestic Groups." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Women, Culture, and Society* (ss. 97-112). California: Stanford Univ. Press.

Lash, Scott (1994). "Modernite mi Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi." Derl. ve çev: M. Küçük, *Modernite Versus Postmodernite* (ss. 47-72), (2. Baskı). Ankara: Vadi.

Lefèvre, Raymond (1986). *Ingmar Bergman*. Çev: C. Akalın. İstanbul: Afa.

Lev, Peter (1993). *The Euro-American Cinema*. Austin: Univ. of Texas Press.

Lévi-Strauss, Claude (1984). *Yaban Düşünce*. Çev: T. Yücel. İstanbul: Hürriyet Vakfı.

Liehm, Mira (1984). *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. California: Univ. of California Press.

Livingston, Paisley (1982). *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press.

Lloyd, Genevieve (1996). *Erkek Akıl: Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın*. Çev: M. Özcan. İstanbul: Ayrıntı.

Lunn, Eugane (1995). *Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*. Çev: Y. Alogan. İstanbul: Alan.

Lynton, Norbert (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: C. Çapan; S. Öziş, (2. Baskı). İstanbul: Remzi.

Mayne, Judith (a) (1988). *Private Novels, Public Films*. Athens, London: The Univ. of Georgia Press.

Mayne, Judith (b) (1990). "Female Narration, Women's Cinema: Helke Sander's the All-Round Reduced Personality/Redupers." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss. 380-394). Indianapolis: Indiana Univ.Press.

McCormick, Richard W. (1993). "Confronting German History: Melodrama, Distantiation and Women's Discourse in Germany Pale Mother." Ed: S. Frieden; R. W. McCormick; V. R. Petersen; L. M. Vogelsang, *Gender and German Cinema Vol: II* (ss. 185-206). Oxford: Berg.

Mellor, Mary (1993). *Sınırları Yıkmak: Feminist, Yeşil Bir Sosyalizme Doğru*. Çev: O. Akınhay. İstanbul: Ayrıntı.

Michel, Andree (tarihsiz). *Feminizm*. Çev: Ş. Tekeli. İstanbul: İletişim.

Michel, Sonya (1990). "Feminism, Film and Public History." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss. 238-249). Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Millett, Kate (1987). *Cinsel Politika*. Çev: S. Selvi, (2. Baskı). İstanbul: Payel.

Mitchell, Juliet; Oakley, Ann (Der.) (1984). *Kadın ve Eşitlik*. Çev. ve yay. haz: F. Berktay. İstanbul: Kaynak.

Mitchell, Juliet (a) (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. NY: Pantheon Books.

Mitchell, Juliet (b) (1984). "Kadın ve Eşitlik." Der: J. Mitchell; A. Oakley, *Kadın ve Eşitlik*. Çev. ve Yay. Haz: F. Berktay (ss. 23-50). İstanbul: Kaynak.

Mitchell, Juliet (c) (1985). *Kadınlık Durumu*. Çev: Günseli, Gülnur, Şirin, Feraye, Şule, Yaprak. İstanbul: Kadın Çevresi.

Modleski, Tania (1991). *Feminism Without Women*. NY, London: Routledge.

Mohanna, Christine (1993). "Filmlerde Kadınlar." *25. Kare*, Çev: E. Demiray, Mayıs-Temmuz (5): 18-21.

Moi, Toril (1994). "Ambiguity and Alienation in The Second Sex." Ed: M. Ferguson; J. Wicke, *Feminism and Postmodernism* (ss. 86-102). London: Duke Univ. Press.

Moore, Henrietta L. (1995). *Feminism and Anthropology*. (4.Baskı). Minneapolis: Univ. of Minnesota Press (İlk basımı 1988).

Mulvey, Laura (a) (1989). "Film, Feminism and the Avant-Garde." *Visual and Other Pleasures* (ss. 111-126). London: MacMillan.

Mulvey, Laura (b) (1989). "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience." *Visual and Other Pleasures* (ss. 159-176). London: MacMillan.

Mulvey, Laura (c) (1989). *Visual and Other Pleasures*. London: MacMillan.

Mulvey, Laura (d) (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." *25. Kare*, Çev: N. Abisel, Ekim-Aralık (21): 38-46 (Özgün metnin ilk basımı 1975).

Mulvey, Laura; MacCabe, Colin (1989). "Images of Women, Images of Sexuality: Some Films by J. L. Godard." *Visual and Other Pleasures* (ss. 49-62). London: MacMillan.

Murphy, Kathleen (1995). "A Clean, Well-Lighted Place: Ingmar Bergman's Dollhouse." *Film Comment*, May-June (3): 13-18.

Nicholson, Linda (ed.) (1997). *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*. NY, London: Routledge.

Nietzsche, Friedrich (a) (1977). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. Çev: T. Oflazoğlu. İstanbul: Cem.

Nietzsche, Friedrich (b) (1989). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. Çev: A. İnam. İstanbul: Ara (İlk basımı 1885).

Nowell-Smith, Geoffrey (1976). "Shape and a Black Point." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology* (ss. 354-363). California: Univ. of California Press.

O'Connor, Pat (1992). *Friendships Between Women.* NY, London: The Guilford Press.

Oktay, Ahmet (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür.* İstanbul: YKY.

Olivier, Bert (1995). "Modernity, Modernism and Postmodernist Film: Surfaces in Verhoeven's Basic Instinct." Ed: G. J. Rossouw, *Life in a Postmodern Culture* (ss. 201-225). South Africa: HSRC.

O'Regan, Tom (1996). *Australian National Cinema.* London, NY: Routledge.

Orr, John (1997). *Sinema ve Modernlik.* Çev: A. Bahçıvan. Ankara: Ark.

Ortner, Sherry B. (1993). "Is female to Male as Nature is to Culture?" Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Women, Culture, and Society* (ss. 67-87). California: Stanford Univ. Press (İlk basımı 1974).

Pateman, Carole (a) (1989). "Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy." *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory* (ss. 118-140). California: Stanford Univ. Press.

Pateman, Carole (b) (1989). "Introduction." *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory* (ss. 1-16). California: Stanford Univ. Press.

Pateman, Carole (c) (1989). *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory.* California: Stanford Univ. Press.

Paz, Octavia (1996). *Çamurdan Doğanlar.* Çev: K. Atakay. İstanbul: Can.

Penley, Constance (1976). "Cries and Whispers." Ed: B. Nichols, *Movies and Methods: An Anthology* (ss. 204-208). California: Univ. of California Press.

Phillips, Anne (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti.* Çev: A. Türker. İstanbul: Metis.

Pollock, Griselda (1987). "Feminism and Modernism." Ed: R. Parker; G. Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85* (ss. 79-122). London, NY: Pandora.

Poole, Ross (1993). *Ahlak ve Modernlik.* Çev: M. Küçük. İstanbul: Ayrıntı.

Prokhovnik, Raia (1998). "Public and Private Citizenship: From Gender Invisibility to Feminist Inclusiveness." *Feminist Review,* Autumn, (60): 84-104.

Quart, Barbara (1994). "The Piano." *Cineaste*, XX (3): 54-56.

Rich, B. Ruby (1990). "In the Name of Feminist Film Criticism." Ed: P. Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (ss. 268-287). Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Rohdie, Sam (1990). *Antonioni*. London: BFI.

Rosaldo, Michelle Zimbalist (1993). "Woman, Culture and Society: A Theoretical Overview." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture, and Society* (ss. 17-42). California: Stanford Univ. Press (İlk basımı 1974).

Rowbotham, Sheila (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*. Çev: Ş. Alpagut. İstanbul: Payel (İlk basımı 1973).

Rowe, Kathleen (1995). *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: Univ. of Texas Press.

Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev: E. Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.

Sacks, Karen (1993). "Engels Revisited: Women, the Organization of Production and Private Property." Ed: M. Z. Rosaldo; L. Lamphere, *Woman, Culture, and Society* (ss. 207-222). California: Stanford Univ. Press.

Samuels, Charles Thomas (1992). *Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor*. Çev: K. Yerci. İstanbul: Düzlem.

Sarris, Andrew (1992). "Notes on the Auteur Theory in 1962." Ed: G.Mast; M. Cohen; L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (ss. 585-588). (4. Baskı). NY, Oxford: Oxford Univ. Press.

Sarup, Madan (1995). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çev: A. B. Güçlü. Ankara: Ark.

Segal, Lynne (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. Çev: V. Ersoy. İstanbul: Ayrıntı.

Sennett, Richard (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çev: S. Durak; A. Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.

Shrage, Laurie (1993). "Feminist Film Aesthetics: A Contextual Approach." Ed: H. Hein; C. Korsmeyer, *Aesthetics in Feminist Perspective* (ss. 139-149). Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Shusterman, Richard (1995). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. (3. Baskı). Oxford, Cambridge: Blackwell (İlk basımı 1992).

Siska, Charles William (1980). *Modernism in the Narrative Cinema: The Art Film as a Genre*. NY: Arno Press.

Sitney, P. Adams (1995). *Vital Crises in Italian Cinema*. Austin: Univ. of Texas Press.

Sklar, Robert (1996). "The Lighter Side of Feminism: An Interview with Marleene Gorris." *Cineaste*, XXII (1): 26-28.

Smelik, Anneke (1995). "What Meets the Eye: Feminist Film Studies." Ed: R. Buikema; A. Smelik, *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction* (ss. 66-81). London , New Jersey: Zed Books.

Smith, Sharon (tarihsiz). "Kadının Sinemadaki İmajı." *25. Kare*, Çev: E. Demiray, (6): 19-24.

Sorlin, Pierre (1991). *European Cinemas European Societies 1939-1990*. London: Routledge.

Staiger, Janet (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton Univ. Press.

Steeves, H. Leslie (1994). "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları." Der. ve Çev: M. Küçük, *Medya, İktidar, İdeoloji* (ss. 105-167). Ankara: Ark.

Truffaut, François (1990). *Jules ve Jim*. Çev: R. Hakmen. İstanbul: Nisan.

Van Dijk, Teun A. (1994). "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları." Derl. ve Çev: M. Küçük, *Medya, İktidar, İdeoloji* (ss. 271-327). Ankara: Ark.

Van Zoonen, Liesbet (1997). "Medyaya Feminist Yaklaşımlar." Der. ve Çev: S. İrvan, *Medya, Kültür, Siyaset* (ss.301-335). Ankara: Ark (İlk basımı 1991).

Vermilye, Jerry (1994). *Great Italian Films*. NY: A Citadel Press Book.

Von Franz, M.-L. (1990). "The Process of Individuation." Ed: C. G. Jung, *Man and His Symbols* (ss.160-229). London: Penguin Books/Arkana (İlk basımı 1964).

Waaldijk, Berteke (1995). "Of Stories and Sources: Feminist History." Ed: R.Buikema; A. Smelik, *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction* (ss. 14-25). London , New Jersey: Zed Books.

Wiblin, Ian (1997). "The Space Between: Photography, Architecture and the Presence of Absence." Ed: F. Penz; M. Thomas, *Cinema and Architecture* (ss. 104-112). London: BFI.

Ruken Öztürk'ün elinizdeki çalışması, kadın ve erkek sinemacıların hayalleri arasındaki farkı ortaya koyarken, bunun "yaşanan gerçeklik" ile ne kadar da ilintili olduğunu bize gösteriyor. Kendi hayalini kurabilen kadınları görüyoruz bu çalışmada ve bu hayaller kendi gerçeklerimiz haline dönüşüyor. Kadın sinema yönetmenlerinin "hayalleri" kadını daha özgür, daha mutlu ve daha güçlü yapacak kadın deneyimlerinden örnekler sunuyor. Kadınlar kendi gereksinmelerine ve özlemlerine daha uyan bir dünya tanımına her gün yeni bir boyut katıyorlar.



alan

SANAT DİZİSİ: 183/5

ISBN 975-7414-76-

9 789757 414766