DÜNYA KADIN SİNEMA YÖNETMENLERİ

DERLEYENLER: Gabrielle Kelly - Cheryl Robson



agorakitaplığı

agorakitaplığı

493

GABRIELLE KELLY

Senaryo yazarı, yapımcı, medya eğitmeni ve hikâye danışmanı. Hollywood'un iki büyük stüdyosuolan Paramount ve Columbia'da çalıştı. Bağımsız film projelerinin yanı sıra Rus, Brezilya, Çin ve Avrupa yapımlarında görev aldı. Filmleri arasında *All The Queen's Men*, *Stag*, Paramount-Columbia ortaklığındaki *D.A.R.L.Y* ve senaryosunu yazdığı, Los Angeles'ın müzik ortamını ortaya koyan bağımsız uzun metrajı *All Ages Night* yer alıyor. Sinema endüstrisinin başucu kitabı olan *The Movie Business*'ı medya ve eğlence hukukunda uzmanlaşan avukat Kelly Crabb'le geliştirdi. Gabrielle Kelly'e 2014 yılı Female Eye Film Festivali'nde Female Maverick Tribute Ödülü verildi.

CHERLY ROBSON

Çok sayıda bağımsız kısa filmin yapımcısı. Yakın geçmişte yapımcılığını üstlendiği kısa filmlerden biri, *Rock n Roll Island*. Birkaç yıl BBC'de çalıştı ve bir tiyatro grubu kurmadan önce Westminster Üniversitesi'nde sinema dersleri verdi. Ellinin üzerinde kitabın editörlüğünü yaptığı ve yüz ellinin üzerinde uluslararası yazarın kitabını bastığı bir yayınevi kurdu. Yazar olarak Croydon Warehouse Uluslararası Oyun Yazarlığı Yarışması'nı, editör olaraksa Robin Soans'ın *The Arab-Israeli Cookbook* (Arap-İsrail Yemek Kitabı) adlı kitabıyla Jüri Özel Barış Ödülü'nü kazandı.

NAZLI PAKKAN

1987, İstanbul doğumlu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Müzikoloji bölümünü bitirdikten sonra Almanya'da sinema eğitimi aldı. Serbest çevirmenlik yapmaktadır.

Derleyenler: Gabrielle Kelly - Cherly Robson

DÜNYA KADIN SİNEMA YÖNETMENLERİ

Türkçesi: Nazlı Pakkan

agorakitaplığı

Sinema 100

Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri
Derleyenler: Gabrielle Kelly - Cherly Robson

Çevirinin temel alındığı özgün kitap:
Celluloid Ceiling; Women Film Directors Breaking Through
Supernova, 2014, Londra

İngilizce'den çeviren: Nazlı Pakkan
Kapak tasarımı - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2014; Aurora Metro Publications
© 2014; bu kitabın yayın hakları
Anatolialit Ajans aracılığıyla Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Şubat 2016

ISBN: 978-605-103-310-5

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Dağıtım: Punto Kitap, Tel: (0 212) 496 10 50

İÇİNDEKİLER

Sunuş *(Gabrielle Kelly - Cheryl Robson)* vii

1) Afrikalı Kadın Yönetmenler *(Beti Ellerson)* 1

2) Sesini Yükselt! Konuşan Kim? *(Maria Williams-Hawkins)* 9

3) Yurt, Beden ve Ötekilik *(Dr. Karen Oughton)* 38

4) Latin Amerika'nın Kadın Yönetmenleri *(Ana Maria Bahiana)* 60

5) Amerika: Sistemin Reddi *(Jacqui Miller)* 78

6) Hollywood'dan Indiewood ve Chinawood'a *(Gabrielle Kelly)* 93

7) Amerika – Bağımsız Film Dünyasının Kadın Yönetmenleri *(Nathan Shaw)* 114

8) Oscar'a Layık Kadın Yönetmenler (Patricia Di Risio) 129

9) Kathryn Bigelow'la Röportaj *(Ana Maria Bahiana)* 143

10) Atılım – Kadın Yönetmenler ve Güneydoğu Asya Sineması *(Anchalee Chaiworaporn)* 150

11) Esrarengiz Kadınların Filmleri *(Pieter Aquilia)* 170

12) Güney Kore'nin Kadın Yönetmenleri *(Anchalee Chaiworaporn)* 180

13) Popüler Hint Sinemasında Kadın Yönetmenler *(Coonoor Kripalani)* 187

14) Kediler, Köpekler ve Yaban Çilekleri *(Adam Bingham)* 210

15) Ataerkilliği Yönetmek *(Iram Parveen Bilal)* 225

16) Parlak Kariyerler – Avustralyalı, Yeni Zelanda ve Yerli Kadın Yönetmenlerin Üç Dalgası *(Pieter Aquilia)* 230

17) Alice Guy-Blaché: Gerçek Bir Öncü *(Tania Field)* 250

18) Genç Kızların Yüzyılı *(Heidi Honeycutt)* 258

19) Sinemadaki Saklı Tarihler *(Dina Iordanova)* 287

20) Demir ve Bobin – Sovyet Döneminde ve Sonrasında Rus Kadın Yönetmenler *(Karlanna Lewis)* 295

21) Britanya Nerede? *(Melody Bridges)* 308

22) Gün Geçtikçe Ortaya Çıkan – İlerleme Kaydeden Arap Kadın Yönetmenler *(Ronan Doyle)* 326

23) Kendi Kelimeleriyle: Ortadoğulu Çağdaş Kadın Yönetmenlerle Söyleşiler *(Elhum Shakerifar)* 334

24) İsrailli Kadın Yönetmenler *(Amy Kronish)* 345

Özet *(Gabrielle Kelly)* 359

SUNUŞ

Gabrielle Kelly - Cheryl Robson



"Kadınlar hakkında konuşurken sesimi yükseltiyorum; çünkü ben de bir kadınım. Endüstrinin en üst düzeyinden en alt düzeyine kadar çalışanların ücretlendirilmelerindeki haksızlıkları ve eşitsizlikleri görüyorum. Bu her endüstride ve kültürde var... Kadınların yetkilerle güçlendirilmesinden bahsetmiyorum. Bahsettiğim, insanlığın güçlendirilmesiyle ilgili."

(Meryl Streep)

AKSİYON!

Bu komutla sahnenin çekimini başlatan yönetmen, teknik ve yaratıcı unsurların yanı sıra en fazla para ve zamanın kendi depart-

manlarına ayrılması için mücadele eden bir grup kalifiye eleman tarafından temsil edilen bütünsel bir bakış açısı yaratır. Yönetmen böylesine yaratıcı bir işte tıpkı kum tanesinin inciye dönüşmesi gibi hikâyedeki çatışmaya aracı olmak zorundadır. Aynı zamanda havaya, zamana ve beklenmeyen olaylara göre değişen çeşitli maddi gereksinimleri göz önünde bulundurmalıdır. Keskin bir zekâya, güçlü bir karaktere, etkili iletişim becerilerine sahip olmanın dışında inandırıcı, gözüpek ve tutkulu olmalıdır. Hava şartlarına uyabilmeli, oyuncularını ve ekibini sevdiği gibi yeri geldiğinde onlardan nefret de edebilmelidir. Tüm bu nitelikler bir sayfanın üzerinde yazanların paradan ışığa dönüşmesiyle ekranda görüntüler ortaya koymak içindir. Bedensel ve zihinsel dayanma gücü de bir savaşta beklenenenkinden az değildir.

Genelde filmin senaryo yazarı ve *auteur*'ü olarak düşünülen yönetmen, geliştirilen, yazılan, yönetilen, kurgulanan ve pazara giren hikâyenin genellikle en önemli yorumcusu olarak düşünülür. Film bir araç olarak hayrete düşüren güce ve güzelliğe sahiptir. Eğer bir görüntü bin kelimeye bedelse, hareketli bir görüntü sayısız kelimelere bedeldir. Bu görsel hikâyeler milyonlarca insana ulaşıp onlara esin verebilir, onları ağlatıp güldürebilir. Hikâyelerin gücüyle davranışlar, genel tutumlar ve hatta hayatlar değişebilir.

Tüm bu yanlarına karşın saygınlık, güç ve para ödüllerini de içeren yönetmenlik oldukça özenilen bir iştir; bir roldür.

Dünya nüfusunun yarısını kadınların oluşturmasına ve birçok ülkede sinema biletlerinin yarısını onların almasına rağmen seyrettikleri bu en güçlü, en popüler, en pahalı aracın sunduğu hikâyeler, genelde erkekler tarafından yönetiliyor. En İyi Yüz Film listelerinde çoğunluğu, gerçekten çok yetenekli erkek yönetmenler oluşturuyor. Bir, iki kadın yönetmene az rastlanıyor; ancak herkes onların hikâyelerini merak ediyor. Kadınlar da genellikle kazanç sağlayan ve sanatsal açıdan doyurucu yöndeki yönetmenlikte eşit şansa sahip olmak istiyorlar. Tarihimiz önceleri sadece iktidarda olanlar, krallar, kraliçeler, başkanlar ve cumhurbaşkanları üzerinden anlatılırdı. Daha sonra başka bakış açılarının artan talebiyle aynı hikâyede farklı şeyi yaşayan serfleri, hizmetçileri, köleleri, bir köşede duranları ve 'hiç kimseler'i anlamaya başladık.

Hollywood döneminin başlamasından sonra para ve güç işin içine girince film yapımının tüm alanlarında çalışan kadın çoğunluğu hızlı bir şekilde azaldı – tabii bununla birlikte kadınların hikâyelerini anlatma olanakları da. Genele bakacak olursak bu durum değişmedi. İnsanlığı anlatan birçok harika filmin erkek bakış açısından çıktığını biliyoruz; ancak bu yetmez. Özgün yaşantılarıyla dünya nüfusunun yarısını oluşturan kadınlar da bakış açılarını ortaya koyma şansına sahip olmak istiyorlar. Buradan doğacak farklılıklarla insanlık da zenginleşecektir.

YENİ BİR ÇAĞ MI?

Irk, sınıf, yaş, milliyet, gelir düzeyi, eğitim, aile bağlantıları ve en önemlisi şans ile yetenek, bir kadının uzun metrajlı film yönetme ihtimalinde rol oynuyor. Bu kitaptaki her bölüm, kadın yönetmenlerin içinde çalıştığı siyasal ve toplumsal dünyaya olduğu kadar kültür, sanat ve finans dünyasına da açılan bir pencere niteliğinde. Alışılagelen bir iş modeli olan Hollywood stüdyo sisteminin büyük küresel ekonomik, siyasal ve kültürel değişimlerle çökmeye başlaması beklentileri altüst etti. Örneğin, bir kadın açısından İran'da film çekmek Amerika'da film çekmekten daha kolay olabiliyor. Amerikalı yönetmen Kathryn Bigelow, Ürdün'ün Irak sınırı yakınında çektiği ve 2010'da Oscar kazandığı *The Hurt Locker* (Ölümcül Tuzak) filmiyle erkek askerlerin hayatlarına odaklanırken, Amerika'daki kadın yönetmen sayısının geçmiş yıllara göre giderek düştüğü görülüyor. Center for the Study of Women in Television and Film'in yöneticiliğini yapan Martha Lauzen bu gerçeği yıllık medya notlarında şöyle gözler önüne seriyor:

> Hak edilmiş bu başarı, problemin çözülmek zorunda olduğu hale etkisini yaratıyor. Bunun bu şekilde işe yarayacağını zannetmiyorum. Burada sosyal bir değişimden, toplumsal cinsiyet tutumlarından, ırk ve yaştan söz ediyoruz. Bunların hepsi çok derine işlemiş meseleler.

Ortadoğu'dan Latin Amerika'ya, Rusya'dan Laos'a uzanan okuyacağınız bu metinler, kadın yönetmenlerin yaptığı çarpıcı, hayranlık uyandıran işlere ve bir o kadar da karşılaştıkları bunaltıcı

zorluklara göz atmamızı sağlayacak. Değişim gerçekleşiyor; fakat bazıları için yeterince hızlı değil.

2014'te *Wadjda* (Vecide) adlı filmin yönetmenliğini yapan Suudi Arabistan'ın ilk kadın yönetmeni Haifaa Al-Mansour filmin tamamını orada çekti. Film, En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday oldu. Mansour kadın sorunlarına değinme niyetinde değildi; fakat bu sorunların göz ardı edilemeyecek kadar önemli olduğunu gördü. Eleştirmenler filmin merkezini oluşturan, ancak kendisinin itiraz ettiği dinsel zemine yüklendiler. Burada tekrar tekrar görüyoruz ki, ırkçılığa, cinsel ayrımcılığa, parasızlığa, güce ve kişisel bağlantılara karşı seslerini yükseltenler öncelikle kadınlar oluyorlar.

Sayısız ilklere rağmen Lauzen algının çok büyük bir engel olduğunu ekliyor:

> Bunu bir problem olarak ele almadığınız takdirde çözme yönünde bir girişimde de bulunmayacaksınız. İnsanlar, "Ellerinde gücü ya da yüz milyon dolar ve daha fazla bütçeyi bulunduran kadınlar beni rahatsız ediyor," demeyecekler. "Film yapımı ticari bir iştir ve biz de riskten kaçınmaya çalışıyoruz," diyecekler. Hollywood dışında daha az kadın olduğu için onlar da daha fazla risk anlamına geliyorlar. Oysa Hollywood zaten her gün riskli kararlar alıyor.

Hollywood bir yana, Senegalli yönetmen Safi Faye ülkesindeki çok dilli düzeni aşmak için görsel imgelerle, kelimelerle olduğundan daha etkili iletişim kurabildiğini fark etti. Ülkesini sömürgesi haline getiren Fransa'nın da resmi dilini kullanmaktan sakındı. Faye, fallokrasinin evrensel olduğunu düşünürken Afrikalı erkeklerle kadınların da aynı zorluğu yaşadığını fark etti ve Batılı feminizmin Afrikalı kadınlarla pek fazla ilgilenmediğini gördü.

Kendilerine özgü, sınırları aşan korku kişilikleriyle Kanadalı ikiz Soska Kardeşler, cinsel cazibelerini feda edip filmlerini kendilerini feministmiş gibi sunarak tanıttılar. Kadın bir yönetmeni normalde ne tarz bir hikâyenin ilgilendireceği gibi yerleşmiş fikirlerden uzak olan fikirlerle cesurca oynamaya yöneldiler ve eğlenmeye kışkırttılar. Genelde erkek egemenliğindeki fanzin yapısın-

dan faydalanarak korkuyu, feminizmin de dâhil olduğu birçok bakış açısından her zaman kabul edilebilir olmayan bir şekilde ele aldılar.

Stephanie Meyer (*Twilight* - Alacakaranlık), J.K. Rowling (*Harry Potter*), Suzanne Collins (*The Hunger Games* - Açlık Oyunları) ve E.L. James (*Fifty Shades Of Grey* - Grinin Elli Tonu) gibi büyük maddi ve sanatsal başarı elde etmiş kadın roman yazarları, rekabete dayalı birçok alanda varlığını sürdüren kadınların dışlanmasına karşı duruyorlar. Rosalind Franklin'in DNA'nın ikili sarmal yapısı hakkında sağladığı katkılar gibi bilimsel keşiflerde kilit roller oynamalarına rağmen, itibar yoksunluğuna maruz kalmalarına da karşılar. Eğer ortada eleştirel çalışma yoksa ve yeterince tanıtım yapılmamışsa kadın yönetmenlerin eserleri kayıt dışında kalıyor. Bu da kadınların eşit düzeyde rekabet edemeyeceği anlamına geliyor. Bu ayrım birbirlerinden çok farklı olan toplumlarda sınıf, yaş ve ırkın ötesine geçiyor. Örneğin erkeklerin yönettiği, içinde çok fazla şiddetin ve seksin yer aldığı filmler sansürü geçip geniş seyirci kitlelerine ulaşırken, Brezilyalı yönetmen Teresa Trautman'ın 1973 tarihli, kadın cinselliğine oldukça cüretkâr bir gözle baktığı filmi *The Men I Had*'in on yılı aşkın süre gösterime girmesi yasaklanıyor. Yönetmenlikteki bu cinsel ayrımcılık bugün de devam ediyor. Film yapımının dünyada en ileri düzeye geldiği Hollywood'da kurumsallaşan bu durum, bize daha gidilecek ne kadar çok yolun olduğunu gösteriyor.

SINIFSAL BİR DURUM

Dünya genelinde genç kadınlar eğitim almak için sinema okulları ve enstitülerine yazılıyorlar. Erkek emsalleri gibi onların da büyük hayalleri var. Bu cesur kadınlar çarpıcı belgesellerden, ileri düzey animasyon tekniklerinin kullanıldığı kısa filmlere ve gişe rekorları kıran aksiyon filmlerine kadar her türde film çekmek istiyorlar. Neredeyse bir asırdır süregelen hikâyedeki ve yapımdaki erkek egemenliğine rağmen kadın yönetmenler yirmi birinci yüzyılda hâlâ onlarla eşit fırsatlara sahip olmayı umuyorlar.

Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion, Anita Singh'e verdiği röportajda da dile getirdiği gibi birçok kez sisteme yaptığı eleştirilerle gündeme geldi:

> Stüdyo sistemi bir anlamda 'deneyimli adamlar'ın işi ve onlar içinde yetenekli kadınlara güvenmek zor (Anita Singh, 2009, "Jane Campion: Kadın Yönetmenler Seksist Hollywood'da Bu İşi Yapabilmek İçin Dirençli Olmaya Mecburlar", *The Telegraph*).

İngiliz yönetmen Lynne Ramsay de bu durumun biraz değiştiğini dile getiriyor:

> Evet, sinema endüstrisi tamamen cinsiyet ayrımına ve sınıfsal önyargıya dayanıyor. Bu, işin temelinde olan bir şey değil; daha ziyade finansörlerle, yapımcılar ve dağıtımcılarla ilgili. Sizinle ilgilenme şekilleri özünde küçümseyici nitelikte: 'Ben sizden daha iyi biliyorum'" (Sean O'Hagan, 2011, "Lynne Ramsay: Benimle Açık Konuş", *The Guardian*).

Birçok sinema endüstrisinde görülen erkek egemenliğine karşın film yapımında eğitimin ve uygulama yaparak öğrenmenin önemi tekrar tekrar gündeme geliyor. Dünya çapında birçok başarılı kadın yönetmen ya kendi ülkelerindeki ya da yurtdışındaki sinema okulları ve üniversitelerin eğitiminden yararlanıyor. Bu onlara film yapımının teknik tarafını çok iyi öğrenmeleri, film dilini anlamaları ve bu dili kullanmadaki güvene sahip olmaları için yönetmenlerin filmlerini analiz etme fırsatını veriyor. Aynı zamanda rol modellerinin kadın profesörler ve kadın yönetmenler olması da sinema eğitimi almakta olan kadın yönetmen adaylarını daha başarılı bir şekilde geliştirebilir.

KONUM, KONUM, KONUM!

Bu kitabın açıkça ortaya koyduğu şey, bir kadın yönetmenin başarılı bir kariyere sahip olabilmesinin diğer faktörlerin dışında ırkına, yaşına, nerede yaşadığına, hangi sosyal sınıfa doğduğuna ve hükümetinin eğitimde destek verip maddi yardımda bulunmasına bağlı olduğu.

İngiliz yönetmen Andrea Arnold, Fransa'da kadın yönetmenlerin uzun vadeli destek programı yardımıyla çektikleri filmlerin çeşitliliği hakkında şöyle bir yorumda bulunuyor:

> 2004 yılında *Wasp* adlı kısa filmimle Créteil Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'ne katıldım. Orada birkaç gün kaldım ve kadın yönetmenlerin çektikleri bütün filmleri seyrettim. Hep ağladım; çünkü içlerinde 'kadın olmak'la ilgili bende büyük etki yaratan çok sayıda film vardı. Bu, sinema endüstrisindeki bakış açısının gerçekten de ne kadar erkek egemenliğinde olduğunu fark etmemi sağladı. Hayata ayna tutan çok popüler ve etkileyici bir film düşündüğümüzde esas olarak erkek bakış açısını görüyoruz. Bu utanç verici. Créteil'da bir daha haklarında hiçbir şey duymadığım birçok harika film seyrettim" (Amy Raphael, 2009, "Akvaryumdaki Gerçek Hayat", *The Guardian*).

İsveç hükümeti her düzeydeki eşitliğin toplumu ve kültürü güçlendirdiğine inanıyor. Sinema endüstrisindeki cinsiyet eşitliğini desteklemek adına çekilen filmlerin yarısının kadınlara ait olması yönünde uygulanan politikalar fazlasıyla yol açıcı. Kapsamlı film fonlama programlarının dışında İsveç, kadın yönetmenlere ikinci ve üçüncü filmlerini yaparken karşılaştıkları zorluklarda yol gösterecek mentörlük sistemi ve genel olarak kadın yönetmenlerin genç kızlara rol modeli olmaları açısından toplum içinde daha göze çarpan bir yer edinmeleri doğrultusunda stratejiler geliştiriyor. 2006-2011 yılları arasında İsveç'te çekilen ve devlet desteği alan filmlerin yüzde yirmi dokuzu kadınlara ait; ancak İsveç'teki yatırımcıların bu girişimlere rağmen bazı durumlarda kadınlara hâlâ çok riskli gözle bakıp, desteklemeye karşı olmaları, değişimi mecbur eden böyle himayeci bir politikayı zorunlu kılıyor.

Amerikalı Yönetmenler Birliği'nin kadın üyelerinin yakın tarihte cinsiyet eşitliğini mecbur etmek için yaptıkları yasal girişimlerden görüyoruz ki, kadın yönetmenler filmlerini çekmek için izin çıkmasını beklemeyecekler. Onlar izinli olsunlar veya olmasınlar Burkina Faso'dan, İzlanda'dan, Kazakistan'dan, Marshall Adaları'ndan ve dünyanın her köşesinden hikâyelerini anlatıyorlar. Bugünün görsel dünyasında yapım aşaması artık elinizdeki telefondan idare edilebildiğinden, çekilen filmler pahalı tarihi ya

da gişe rekorları kıran fantastik filmler olmak zorunda değil; çünkü artık neredeyse hepsinin erkek olduğu para akışını denetleyen kişilerin iznine ihtiyacımız olmadan filmi seyretmek isteyen seyirciye doğrudan ulaşabiliyoruz. Kamusal fonlar hikâyeyi çekmeye başlamadan önce seyirci bulmakta bir vasıta oluyor. Bu sebepten de kadın yönetmenlerin filmleri festivallerde, Çin'deki çok katlı sinema salonlarında, bir dizüstü bilgisayarda, mülteci kampında ağaçtan sallandırılan bir perdede, İtalya'daki antik bir şehrin duvarında, Sibirya'daki arızalı bir televizyonda seyredilebiliyor. Onların hikâyeleri daha da anlatılacak.

Erkeklerin bakış açıları dünya nüfusunun yarısını oluşturan kadınlarınkiyle aynı değerdedir. İnkârları yok etmek, başarıların reklamını yapmak ve kadınlar yönetemez gibi önyargıları aşmak, kadın yönetmenlerin içinde bulunduğu durumun değişmesine yardımcı olacaktır. Tabii ki kadınların çektiği her film başarılı olamayabilir. Sanatsal ve ticari açıdan çok başarılı bir film çekmek vahşi bir rekabete ve sanatsal bakımdan zorluklara meydan okumaya dayanır. Kadınlar da erkeklerle aynı başarısızlık fırsatına sahip olmak istiyorlar. Onlar da hatalarından ders çıkarmayı, nelerin işe yaramadığını ve bir dahaki sefere onları nasıl işe yarar hâle getirmeleri gerektiğini öğrenmek istiyorlar.

GİZLİ YETENEKLER

Kadınların çektikleri filmler olmasaydı dünyaya bakış açımızı genişletmek ve insanlık deneyimlerimizi artırmak için anlatılması gereken bu hikâyeleri bilemezdik. Campion'un *The Piano* (Piyano) filmindeki o dilsiz piyanist Ada McGrath'ın tutkusunu kim unutabilir? Suudi Arabistanlı Al-Mansour'un *Vecide*'sindeki kızın o çok beğendiği yeşil bisiklete ulaşma çabasındaki ısrarını, ilk bağımsız siyahi İngiliz filmi olan Ngozi Onwurah'ın *Welcome II The Terrordome* adlı huzursuz edici filmini, *Mamma Mia*'daki tüm düğün danslarından en bilineni olan dans eden kraliçe şarkısını, Kimberly Pierce'in *Boy's Don't Cry* (Erkekler Ağlamaz) filmindeki cinsel kimlik problemi yaşayan iç burkucu kadın kahramanın çekti-

ği ızdırabı ve Dorothy Arzner'in 1933 tarihli genç kızlar için bir aksiyon filmi olan *Christopher Strong*'u kim unutabilir? Yiğitliğin ve şansın anlatıldığı hikâyeleri filme alan Meksikalı yönetmen Matilde Landera, 1948 tarihli bir röportajında zor ve düşmanca davranışlarla karşılaşılan bu camiadaki yönetmenlik yolculuğunu, "Tek silahımı, sahip olduğum teknik bilgiyi kullandım," şeklinde dile getiriyor.

Yirmi birinci yüzyılda bir toplumun gelişmesi açısından kadınların desteklenmesi gerektiğini öğrendik. Kadınların eğitimi toplumdaki refahın ve huzurun artması, adaletin gelişmesi açısından tek en önemli gerekçedir. Küresel pazarda hiçbir ülke iş gücünün yarısını oluşturan yetenekleri ve potansiyelleri inkâr edemez. Ayrımcılık yapmak sadece adaletsizce değildir, aynı zamanda bir ülkenin insan gücünü de kaybetmesi demektir. Kadınların oyunu kazanmayı başaramayan siyasetçiler, bunun sonucunda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin siyasal bakımdan kabul edilemez olduğunu anladılar.

Bir toplumdaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin seviyesi sadece beyazperde için filme alınan hikâyeler dâhilinde değil, aynı zamanda sinema endüstrisinin hiyerarşik yapısıyla da sık sık gündeme gelen bir durum. İngiliz yönetmen Sally Potter 2012 yılında Melissa Silverstein'a verdiği röportajda bu durumu şöyle dile getiriyor:

> Kadınların dünyada verdiği mücadeleyi sinemada verdikleri mücadeleden gerçekten ayıramazsınız. Hiyerarşi olduğu sürece kadınlar şu veya bu şekilde ya ikinci sırada gelecekler ya da ikinci sınıf muamele görecekler. Bu durum filmlere yansıyacak; çünkü filmler toplumun içinde bulunduğu duruma ayna tutan en güçlü araçlardır" ("TIFF: Interview with Sally Potter, Women and Hollywood").

Bu kitap için yönetmenlerden, gazetecilerden, akademisyenlerden ve hayranlardan gelen çeşitli katkılar uluslararası kadın yönetmenleri destekleyen ya da onları engelleyen karmaşık etmenleri anlamamıza yardımcı oldu. Kitaptaki bazı makale yazarları farklı toplumlardaki ve coğrafyalardaki kadın yönetmenlerin ina-

nılmaz tarihini incelemeyi ve endüstrinin engellerini aşıp beyazperdeyi aşk, aile, savaş hikâyeleriyle aydınlatan hayret verici öncüleri keşfetmeyi seçerlerken, diğerleri, belli başlı filmlerdeki kadın temalarına ya da kadın yönetmenlerin türlerle ironik bir şekilde oynamalarına ve kadın bakışından olan beklentileri yok etmelerine odaklanmayı seçtiler.

Bu makaleler kadınların yönetmenlikteki yeteneklerinin ve birçok engele katlanılarak kadın perspektifinden hikâyeler anlatılmak istenmesinin dünya çapında birçok kültürde ortak nokta olduğunu gösteriyor.

Hindistan doğumlu yönetmen Deepa Metha, kendi ülkesinde dünyada az ilgi toplayan çok sayıda kadın yeteneğin olduğunu vurguluyor:

> Bence algı -Hindistan'da yönetmenlik alanında şans yakalayan oldukça küçük bir kadın grubu olduğundan- Batılı gözde; çünkü muhtemelen bunlar dışarıdan gelen az sayıdaki yönetmenler olarak görülüyorlar. Oysa Hindistan'da ve Hint Altkıtası'nda harika filmler çeken inanılmaz cesur yönetmenler var (Rubin Safaya, 2006, "Interview with Deepa Metha", *Cinemalogue*).

DAİMİ KEŞİF

> *"Ben kadınım; kadın duyarlılığına sahibim; kadın filmleri çekiyorum. Öldüğümde, Tanrı bana farkın ne olduğunu açıklayacak."*
>
> (Ngozi Onwurah, İngiltere/Nijerya).

Başarılı Hollywood yapımcısı Lindsay Doran (*This is Spinal Tap*, *Sense And Sensibility*, *The Firm*) başarının ve ilişkilerin konu alındığı filmlerin yapısını inceledi ve bu incelemesiyle şaşırtıcı bir keşif yaptı. İlişki filmlerinin zaten toplumsal cinsiyete özgü olduklarını biliyordu. Erkekleri ve delikanlıları hedef alan filmler içinse, "Amaç, kahramanın başarıya ulaşmayı denemesi. Her zaman bir kadınla, bir çocukla, bir arkadaşla ya da babayla ilişki söz konusu. Genelde de kahraman filmin sonunda ilişkinin başarıdan daha önemli olduğunun farkına varıyor," diyor. *Saving the World*

vs. Kissing the Girl adlı TEDx konuşmasında kadınlara yönelen birçok filmde de ilişkinin başarı anlamına geldiğini ifade ediyor:

> Bazıları bu durumun kadınlara büyüklük taslar nitelikte olduğunu söyleyebilir; fakat bu aslında bir kadın adına güç verici; belki de sadece kadınların meseleyi çözdüğü anlamına geliyor.

Kitabı yayına hazırlama süreci bazı başka şaşırtıcı gerçekleri ortaya çıkardı:

- İran'daki kadın yönetmenlerin yüzdesi, Amerika'da uzun metrajlı film çeken kadın yönetmenlerin yüzdesinden daha fazla.
- Eğer aynı bütçe verilmişse, kadın yönetmenlerin filmleri gişede erkek yönetmenlerin filmleri kadar iyi oluyor.
- Kadın yönetmenlerin yüzdesi Hindistan gibi üst sınıfın film yapımında söz sahibi olduğu ülkelerde daha fazla.
- Filme yapılan yatırım arttıkça kadın yönetmenlerin yüzdesi azalıyor.
- Dijital teknoloji film yapımını kolaylaştıran bir yol açmasına ve yeni dağıtım kanalları sağlamasına rağmen erkek perspektifinden çekilen pornografik filmlerin sayısı yıllık olarak kadın ve erkek içerikli film sayısı arasındaki farkı genişletiyor.

Elinizdeki kitapta bazı inanılmaz yeteneklerin yanı sıra kadınların uluslararası anlamda film yapımındaki önemli mirası belgeleniyor. Umut ediyoruz ki bu kitaptaki makaleler dünyanın her yerindeki öğrencilere ve sinemaseverlere parlak fikirler ve değerli bilgiler kazandıracak. Kadınların çektikleri filmlere dikkat edin. Kadınlar bir kenara itilmeyecekler. Onların hikâyeleri anlatılacak. Bu kadınlara dikkat edin. Seslerini yükseltiyorlar ve ataktalar.

Burada son olarak okuyucularımızı yazmaya ve yeni kadın yönetmenlerle ilgili son gelişmeleri paylaşmaya çağırıyoruz: https://www.facebook. com/CelluloidCeiling ve www.celluloidceiling. com.

1
AFRİKALI KADIN YÖNETMENLER*

Beti Ellerson**



Kadınların ve gerçekçi, pozitif temsillerin eksikliği, destek-fonlama yetersizliği ile bütün dünyadaki kadın yönetmenlerin başı-

*) "Afrikalı Frankofon Ülkelerdeki Kadın Yönetmenler: Sinemanın Kırk Yılı, Paris (1972-2012)" adlı konferansta yapılan konuşmanın düzenlenmiş versiyonu.

**) Beti Ellerson, African Women in Cinema Blog'u hayata geçiren Center for Study and Research of African Women in Cinema'nın kurucusu ve yöneticisidir. *Reels of Colour*'un yürütücü yapımcılığını ve sunuculuğunu üstlenmiş, 2002 yılında *Sisters of The Screen: African Women in The Cinema* belgeselini yönetmiştir. *Sisters of The Screen: Women of Africa on Film, Video and Television* (Africa World Press, 2000) adlı kitabı ve *Journal of African Cinemas and Feminist Africa* dergisindeki makaleleri yayınları arasındadır. 2013'de FESPACO'da diaspora jürisinin başkanlığı yapmasının yanı sıra 2012 yılındaki Paris Sempozyumu'nda Afrikalı Frankofon yönetmenlerin kırk yılını anlattığı bir açılış konuşması yapmıştır. Dr. Ellerson görsel kültür, kadın çalışmaları, Afrika çalışmaları ve Afrika sinması hakkında dersler veriyor. 2013-1414 akademik yılında Amerika'daki Denison Üniversitesi'nde görev yapmıştır. İletişim: africanwomenincinema@africanwomenincinema.org.

na gelen için olan diğer tüm talihsizliklerle ilgili aralıksız olarak yakınmalar okuyor ve duyuyoruz. Ben dezavantajlardan ziyade potansiyelleri ve elimizdeki değerleri göz önüne almak istiyorum.

1950'li ve 1960'lı yıllarda Afrika'da ortaya çıkan bağımsızlık hareketleri sırasında Afrika sineması, kamerayı Afrika'nın görsel anlatımında egemen olan sömürge bakışına karşı bir savaş aracı olarak benimsedi. Kadınların sinemada ortaya çıkmaları bir grup profesyonel kadının Afrika sinema kültürünü oluşturmaya yönelik yaptıkları girişimlerle başlıyor. Özellikle Senagal'in medya kültürü öncüsü, gazetecilik alanında ilk diploma sahibi Annette Mbaye d'Erneville bu açıdan önemli bir yer teşkil ediyor. D'Erneville Paris'te aldığı eğitimden sonra ülkesine döndüğünde kendi çalışmalarına yoğunlaşıp, sinemayla ilgi yeni ufuklar açan bir radyo programı yayınlamaya başladı. On yıldan fazla bir süre sonra Kongolu Monique Mbeka Phoba da kendisini yönetmenliğe götüren radyo yayıncılığını devam ettirdi. Çadlı yönetmen Zara Mahamat Yacoub ise tam tersine, şimdilerde Çad bağımsız radyo istasyonları birliğinin başkanı ve Çad'daki radyo programlarını yönetiyor.

Annette Mbaye d'Erneville hayatını ülkesindeki kültür politikası sorunlarına adadı ve Senegalli Film Eleştirmenleri Birliği, RECIDAK, Dakar merkezli bir sinema forumu ve Henriette Bathily Kadın Merkezi gibi önemli kurumları kurdu. Oğlu Ousmane William Mbaye'nin annesinin hayatını ele aldığı *Mère-Bi* belgeselinde gösterildiği gibi Annette Mbaye çalışmalarına bugün de devam ediyor.

Guadeloupe'daki azınlıktan olan ve Pan-Afrikanizm görüşünü benimseyen Sarah Maldoror da Afrika'dan ve Karayipler'den başka sanatçılarla yoğun kültürel, entelektüel ve siyasal gelişmelerin yaşandığı Paris'te biraraya geldi. Maldoror'un anadil olarak Portekizce'nin hâkim olduğu Afrika sinemasına yaptığı katkı son derece önemliydi. Kendisi 1960'larda Moskova'da sinema okudu ve tek taraflı bağımsızlık hareketlerinde aktif biçimde yer aldı. Kaçınılmaz olarak filmlerinin temaları da sömürgecilik karşıtı çizgideydi. Maldoror, Afrika ülkelerinin bağımsızlıklarını kazanması ile kadın özgürlüğü hareketinin kesiştiği bir alanda çalışıyordu. Bir-

çok kadın yönetmene mentörlük yaptı. Özellikle Togolu yönetmen Anne-Laure Folly'e, daha çok kendisinin siyasal yanıyla ilgilenen *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* adlı belgesel için kaynak oldu.

Benzer şekilde Annette Mbaye d'Erneville'in ve Sarah Maldoror'un deneyimleri, bir anlamda *Négritude* hareketinin Afrika diasporasından olan üç öncüsü Senghor, Césaire ve Damas'ın biraraya gelip, kültürü silah olarak kullanarak önemli siyasal meseleleri irdelemeleriyle oluşan yüksek bilincin hüküm sürdüğü dönem boyunca Paris'te yaşayan başka sanatçılar ve öğrencilerin deneyimlerini yansıtıyor.

Bağımsızlıktan sonra kültürün görevi, Afrika'nın küresel ölçekte sağladığı katkının altını çizmekte önemli bir yer edindi. Senegal, bağımsızlığından altı yıl sonra 1966'da şair devlet başkanı Leopold Sedar Senghor'un ilk Siyah Sanatları Dünya Festivali'ne (World Festival of Black Arts) ev sahipliği yapmasıyla dünya sahnesine adım attı. Genç öğretmen Safi Faye kutlamalar sırasında rehberlik yaptı. Bu tecrübe onun, kültürün ve dünyada Afrika sanatının önemini anlamasını sağladı.

Ayrıca ikisi de aramızdan ayrılmış bulunan Thérse Sita-Bella ve Efua Sutherland, kadınların sinema alanındaki ilk katkılarına tanıklık ettiler. 1963'de Sita-Bella, Kamerun Uluslararası Dans Topluluğu'nun turnesi sırasında *Tam Tam à Paris* adlı otuz dakikalık bir belgesel çekti. Gösterim 1969'daki ilk FESPACO Film Festivali'nde yapıldı. Ganalı dramaturg ve yazar Efua Sutherland, *Arabia: A Village Story* adlı belgeselinin yapımını Amerikan Yayıncılık şirketi ABC ile işbirliği içinde gerçekleştirdi. Bu birliktelik birçok Afrikalı kadının film yapımını meslekleri ve toplumsal, siyasal, kültürel ilgi alanlarıyla birleştirmiş olduğunu gösterdi. Örneğin, uluslararası bir avukat olan Anne-Laure Folly ve yazar Tsitsi Dangarembga bunlardan ikisi.

Mağrip'de ve Mağrip'in Fransa'daki diasporasında 1970'lerdeki üretimin başını kadınlar çekti. Tunuslu Moufida Tlatli kadınların kariyerlerini kurgu yapmaya yönlendirdiği bir dönemde, 1968 yılında, yönetmenlikte gerekli olan beceriye ulaşmayı seçti

ve eğitim almak amacıyla Fransa'ya gitti. 1994 yılında ilk filmi *Les silences du palais*'i yönetti. 1960'da genç bir yetişkin olarak Fransa'ya giden Faslı Izza Genini ise bu ülkenin kültürel hayatına hemen uyum sağlayıp 1973'de kendi yapım-dağıtım şirketini kurdu. Aynı şekilde 1960'larda ünlenen ve 2005 yılında da Fransız Akademisi'ne seçilen yazar Assia Djebar, edebiyat dünyasından bir süreliğine çekilerek 1978 tarihli *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* adlı belgeseliyle sinema dünyasına girdi.

Kadınlar 1960'lı yıllarda FESPACO ve FEPACI gibi kuruluşların ortaya çıkmasıyla Afrika'da sinemanın meslek haline gelmeye başlamasına öncülük ettiler. Bu iki kuruluş kültürel alandaki kıtasal işbirliği ve örgütlenme için daha sonra gelişen kuruluşlara örnek teşkil etti. Afrika sinemasının ilk aktrislerinden olan Nijerli Zalika Souley, FEPACI'nin kurucu komite üyesiyken, FESPACO'nun kurucu üyesi olan Burkina Fasolu Alimata Salembéré, yurttaşı olan Odette Sangho'nun da üyesi olduğu düzenleme komitesinin ilk festivaline başkanlık etti.

1970'li yıllarda Birleşmiş Milletler Kadın On Yılı (United Nations Decade For Women, 1975-1985) kadınların hayatlarının tüm alanlarına dünya çapında görülmemiş bir ilgi göstererek eylem çağrısı başlattı. Kadın haklarının ve feminist eylemciliğin teşviki yönünde, uluslararası bir harekete dönüşen bu çağrı kıta genelinde bilinçlenmenin artmasında çok önemli bir rol oynadı. 1980'lerde birçok kadın yönetmen kadının güçlenmesine ve ekonomik, toplumsal, kültürel gelişime bakışının önemine odaklanarak Birleşmiş Milletler Kadın On Yılı'nın temalarını filmlerinde vurguladı.

İkinci dalga feminizm 1970'lerde akademide kadın çalışmaları, feminist sinema teorisi ve kadın temsilinin eleştirel analizi gibi birçok gelişmede etkilerini belirgin şekilde hissettirdi. Bu çığır açıcı on yılla birlikte sinemada yavaş yavaş Afrikalı kadınların varlığı belirginleşti. 1970'lerde Paris'teki École Nationale Supérieure Louis-Lumire'de eğitim alan az sayıdaki Afrikalı kadından biri olan Safi Faye, bu saygın okula yazıldığı zaman etrafında uyanan merakı hatırlıyor.

1980'ler kadınların yapımcılık alanındaki kayda değer büyümesine tanıklık etti. Aynı yıllarda Burkina Faso'lu ilk kuşakta meşhur olanlardan Fanta Régina Nacro, Valérie Kaboré ve Aminata Ouedraogo, başkent Ouagadougou'da bulunan, 1976'dan 1987'ye kadar varlığını sürdüren uluslararası tarihi sinema okulu INAFEC'de (Institut Africain d'Education Cinématographique) eğitim aldılar.

Doğu Afrika'da sinemada faal olan ilk Kenyalı kadınlar 1980'lerde Kenya Institute of Mass Communication'da sinema eğitimi almaya başladılar. Kenyalı bilimci Wanjiku Béatrice Mukora bu kadınların Kenya'da ulusal sinemanın oluşumunda belirleyici bir rol oynadıklarını dile getiriyor.

Bu yönelim özellikle Güney Afrika gibi başka bölgelere de yayıldı. 1990'larda Zimbabwe'de profesyonel kadın sinemacılar WFOZ (Women Filmmakers of Zimbabwe) adlı kuruluşta bir araya geldiler. 2001 yılında bir kadın filmleri festivali başlatan WFOZ, 2009'da Afrika Sineması'nda Seçkin Kadın Ödülü'nü vermeye başladı.

1990'lar da aynı şekilde iletişim ağının güçlenmesine, kıtasal ve uluslararası olarak fark edilir bir hâle gelmesine tanıklık etti. 1989'da Quebec eyaletinde Vues d'Afrique in Montréal Festivali'ndeki Images de Femmes Konferansı'nda zemini oluşturularak organize edilen bir hareket ortaya çıktı. 1991'de on ikincisi gerçekleştirilen FESPACO, Pan African Union of Women Professionals of the Image adıyla bilinen oluşum için bir altyapı oluşturarak görsel medyadaki Afrikalı kadınlar açısından bir dönüm noktası oluşturdu. Annette Mbaye d'Erneville'in başkanlığında gerçekleştirilen kıtasal buluşma, diğer kadın örgütlerinde de sık sık değinilen aşağıdaki ana hedefleri özetliyordu:

- Kadınlara deneyimlerini paylaşıp görüş alışverişinde bulunabilecekleri bir tartışma ortamı sağlamak.
- Eğitimde ve yapım aşamasında kadınlara eşit erişim olanaklarını sağlamak.
- Profesyonel kadınların kaygılarının farkında olmak.

- Kadınların görsel temsilinin daha gerçekçi bir şekilde yansımasını sağlamak.
- Kadınların bakış açısını yaymada araçlar oluşturmak.

Afrika sinemasını desteklemek ve altyapı geliştirmek için kıta genelinden diasporaya uzanan kadınların başlattıkları projeler bu zamandan itibaren hız kazandı.

Tüm bu girişimlerden bir sonuç elde edilememiş olsa da, bunlar ümit verici olmaları sebebiyle Afrika sinemasını ve özellikle sinemada uygulama yapan kadınların güçlendirilmesini desteklemek yönünde sürdürülebilir ve ulaşılabilir yapılar oluşturma gereğinin göstergesi oldular.

Birleşmiş Milletler Kadın On Yılı'nı takip eden yıllar boyunca ikinci dalga feminizm, çelişkili bir biçimde post-feminizm söylemlerinde yer alan cinsel ayrımcılığı yok etme amaçlarına ulaştıkları beyanlarıyla zayıflamaya başladı.

Aslında çelişkili olmaktan ziyade bu zayıflama, büyük ihtimalle on yıl boyunca süren çok kültürlü yapının ve hatta beyaz kadınların söyleminin, yaptıkları araştırma çalışmalarının, bilgi üretimlerinin baskın feministliğine ve egemenliğine karşılık olarak siyahi kadınlar arasında ortaya çıkan karşıt bir söylemin yaşattığı yüzleşmelerinin sonucuydu.

Elitistleri, etnosentrikleri ya da bazılarına göre ırkçıları bile dikkate alan feminizme karşılık olarak 1980'lerde şekillenmeye başlayan üçüncü dalga ortaya çıktı. 1990'larda ikinci dalganın mücadele stratejilerindeki ve özcü bakış açılarındaki kırılmayla yeni bir nesil. 1970 ve 1980'lerin problemlerinden çok farklı olan günümüz dünyasının problemleriyle yüzleşerek kendini konumlandırdı.

Bu kuşaklararası kırılma akla 2008 Cannes Film Festivali'nde yapılan *l'Engagement des femmes cinéastes* başlıklı yuvarlak masa söyleşisini getirdi.

Genelde güneyli kadınların, özellikle de Afrikalı kadınların anlattıkları kişisel ve sömürge sonrası hikâyeler bu çok ilgi çekici söyleşinin birer parçasıydı. Aynı zamanda karmaşık sorunları yüz yüze konuşmaya gönüllü oldukları da vurgulanmış oldu. Sinema me-

raklıları arasındaki kuşak farklılıklarına rağmen mevcut deneyimler birçok yönden ilk kuşaklarınkiyle aynıydı.

Bir sömürgecilik sonrası fenomeni olan Afrika sineması, Afrikalı bağımsızlarla birlikte ortaya çıktı ve hep ulusaşırı bağlamda var oldu. Bu dönemin filmleri sadece Afrika geleneği ve Batılılaşma arasındaki gerginliklerle değil, aynı zamanda Afrika tarihinin ve kimlik politikalarının sömürgeci bakış açısından kurtarılmasıyla da ilgilendi.

On yıl sonra Afrikalı yönetmenler filmlerinde tamamen çok kimlikli olmalarını ele aldılar. Bazıları iki farklı ırktan gelen ebeveynlere sahipti ve bu durumu filmlerinde sorunsallaştırıyorlardı. Diğerleriyse çifte vatandaştı ya da daimi oturma izniyle oturuyorlardı; entegrasyon problemleriyle ya da Batı'nın diaspora topluluklarında ilk kuşak olarak doğmuş olmalarının yarattığı kimlik karmaşalarıyla yüzleşiyorlardı.

Ganalı-Amerikalı yönetmen Akosua Adoma Owusu, Amerikalı sosyolog William Edward Burghardt Du Bois'nın Afrika kökenli Amerikalıların oturduğu yerlerde incelediği iki bilinçlilik kavramından hareketle Afrika'dan Amerika'ya göç etmiş olmasının getirdiği üç bilinçliliği şöyle özetliyor: 1) Amerika'daki hâkim kültüre asimile olmak zorundaydı; 2) Ten rengiyle Afro-Amerikalılarla özdeşleşmişti, fakat kendini her zaman onların kültürleri veya geçmişleriyle özdeşleştiremeyebilirdi; 3) Afrika toplumuyla ve kendi kökeniyle uzlaşmak zorundaydı.

Afrikalı film yönetmenleri uzun zaman boyunca 'bir dönemle anılmak' konusunda ısrar ettiler; ancak içlerinden kadın olanlarının da kadın etiketi taşımamalarını istediler. Örneğin, Safi Faye her zaman bu fikri destekledi. Ulusötesi sinema anlayışının hız kazanmasıyla yönetmenlerin milliyetlerinin anlaşılamaz olmaya başlaması giderek dikkat çeken bir noktaydı.

Ayrıca Batı'da oturan bazı yönetmenler filmlerinde ne Afrika'yı konu edindiler ne de ana kahramanlarıyla Afrikalıları temsil ettiler. Bunun yanı sıra artan sayıda yönetmenin sınır tanımayan sinema anlayışları da bir filmin yönetmenin milliyetine göre mi sınıflandırılacağı sorusunu tekrar ortaya atmaktadır.

Ayrıca Avrupa, Hindistan ve Malezya kökenli bazı Güney Afrikalı yönetmenler, filmlerinin teması Afrika dışında yer alan etnisitelere odaklansa dahi Afrikalı kimliklerini doğruluyorlar. Onlar, bu deneyimlerini kıta tarihinin bir parçası olarak değerlendirip iletişime dâhil edilme isteklerini gösteriyorlar.

Afrika, çeşitli dillerin konuşulduğu çok büyük bir kıta olmasının yanı sıra, toplumsal ve siyasal geçmişi, coğrafi ve demografik özgünlükleri, kültürel ve dini âdetleri açısından da farklılıklar taşıyor. Dolayısıyla, küresel diasporaya uzanan sınırları sinema alanındaki çalışmalarda çokluğu meydana getiriyor.

Ayrıca bu ulusötesilik, gezici kimlikleri ve sürgün edildikleri vatanlarıyla giderek varlığını hissettiriyor. Dolayısıyla 'sinemada Afrikalı kadınlar' kavramının yeniden tanımlanmasının yanı sıra bunun konumlandırılması, öznelliğinin sadece yönetmenlikle ilgili değil, aynı zamanda seyirciye ilişkin olarak da yeniden görüşülmesini talep ediyor.

Sıralanan bu değişimler şu gerçeğin altını çiziyor ki, ortaya çıkan filmler bir bütünü oluşturmuyor. Bu yüzden, sinemada Afrikalı kadınlar hakkındaki söylemler ulusötesel ve ırksal özdeşleşme ile etnik ve kültürel özgüllüğün kesiştiği sinema geçmişine dayanıyor.

Benim amacım olumlu, iyimser ve ümit verici deneyimlerden edindiklerimle bir yaklaşım getirmek olduğu için yazımı da bu niyetle, Sarah Maldoror'un Jadot Sezirahiga'ya verdiği bir röportajdan alıntı yaparak sonlandırmak istiyorum (bkz. *Ecrans d'Afrique*/ African Screens, No: 12. 1995):

> Afrikalı kadınlar her yerde olmalılar: Beyazperdede, kamera arkasında, kurgu odasında, kısacası bir filmin her aşamasında. Çektiği sıkıntılarla ilgili konuşan bir kadın olmalı. Afrika sinemasındaki kadın öncüler ve liderler etkileyici bir liste oluşturuyorlar. Afrika sinemasının zaman çizelgesindeki varlıkları, rol modelleri, mentörler, eylemciler ve kendilerini takip eden kadınlar için yol açanlar olarak bıraktıkları mirasa tanıklık ediyor.

2
SESİNİ YÜKSELT! KONUŞAN KİM?
Afrikalı Yönetmenler Kendilerini İfade Ediyorlar

Maria Williams-Hawkins*



Afrikalı kadın yönetmenler neredeyse elli yıldır filmleriyle hikâyeler anlatıyorlar. Bu hikâyelerden bazıları, yönetmenlerin ço-

*) Maria Williams Hawkins doktorasını Ohio State Üniversitesi'nde yaptı. Ball State Üniversitesi'nde telekomünikasyon doçenti olan Hawkins burada lisans seviyesindeki öğrencilere medya eleştirisi dersi veriyor. Yeni medya üretimi, Parkinson ve Alzheimer hastalarına yardım etme yaklaşımları hakkında özel başlıklı derslerle de meşgul. Indiana eyaletinin Muncie şehrindeki WIPB TV'de kamu programlarında sunuculuk yaptı. Başlıkları sosyal medya ve cep telefonlarının kullanımından medyayla ilişkili olan ekonomik etmenlere kadar uzanan makaleler yayınladı. Konuşmaları genelde uluslararası ve ötekileştirilen grupların tanımlamaları ile bu grupların aralarındaki etkileşime olduğu kadar kadın temsiline de odaklanıyordu. Kariyerinin ilk yıllarında Video Denetim Yapım Şirketi'nin sahibiydi. Teksas eyaletindeki Huntsville şehrinde eğitmen, Missouri eyaletinin Warrensburg şehrindeki KMOS-TV'de haber yönetmeni ve yürütücü yapımcı, Tennessee eyaletinin Memphis şehrindeki WREG-TV'de teknik yönetmen ve yapım asistanı olarak çalıştı. Profesörlük görevinin dışında Afrika Metodist Episkopal Kilisesi'nde papaz yardımcılığına getirildi. Bugünlerde Indiana'daki son linç etme olaylarını ele alan *Indiana African American Legends and Strange Fruit* adlı belgeseli üzerinde çalışıyor. İletişim: mhawkins@bsu.edu

ğunlukla Afrikalı olmayan mentörlerinden öğrendikleri hikâye anlatım biçimini yansıtıyor. Diğer yönetmenlerse kendilerine has biçimlerle anlatmayı tercih ediyorlar. Erken dönem Afrikalı yönetmenler Avrupa merkezli olarak kabul gören bir modeli benimseyerek hikâyeyi belgesel tarzında anlatmayı seçtiler (*allAfrica,* 17 Şubat 2012). Bugünse Afrikalı kadınlar kendi yaşanmışlıklarının yanı sıra hayallerine ve gelecek için düşündükleri yaratıcı tasarılara odaklanan hikâyelerini anlatıyorlar. Bazı kadın yönetmenler yeteneklerini kendi köylerini ve bölge halklarını anlatarak göstermeyi seçerken, diğerleri, ataerkil davranış içeren ve bazen onur kırıcı olan durumlarda Afrikalı kadınlar olmanın zorluklarını göstermeye yöneldiler. Bu bölüm yeni yönetmenlerin üretimleri için nerede ve nasıl tartışma alanları oluşturduklarını ve kaydettikleri ilerlemeleri anlatıyor. Dolayısıyla bu kadınlar küçük, sıkıcı köylerden büyüyen şehirlere kadar Afrika kadınlarının ve aslında tüm kadınların hikâyelerini anlatıyorlar. Sadece kendi yaşadıklarına odaklanmıyorlar; başka ülkelerden, yaşantılarıyla duygusal bağ kurdukları kadınlarla da senaryolar yazıyorlar. Onların hikâyeleri Kuzey Afrika'dan Cape Town'a kadar uzanıyor. Hepsi de Afrika hikâyesi olan bu hikâyeler kadınların diasporada yaşadıklarına ışık tutuyor. Afrikalı kadın yönetmenler hikâyelerini kendi tarzlarında sergiliyorlar.

Bu bölümün amacı öncelikle bu hikâye anlatıcılarını tanımak. Afrikalı kadınların sessiz kaldığını düşünenler tamamen yanılıyorlar. İkinci olarak, Afrikalı kadınların filmlerine tarihsel bir bakış açısı getirerek hikâyelerinin temalarını inceleyeceğiz. Ben bu kadınların seslerinin çıktığını bildiğimden, seslerinin daha da mı yükseldiğiyle ilgileneceğim. Yoksa sinema piyasasının zorluklarına sadece bir sonraki filmleri için para getirecek filmler çekerek mi karşı koyuyorlar?

İçlerinden bazıları bu kıtada doğmuşlar ve hayatlarının büyük kısmını burada geçirmişler. Isabel Wilkerson gibilerse Afro-Amerikalı. Bu bölüm aynı zamanda saygıyı hak eden isimler için düşünüldü. Dolayısıyla, öncelikle birçok zorluğa göğüs geren Senegal doğumlu Safi Faye'ye saygımızı ifade ediyoruz. Filmlerinde Afri-

kalı kadınların yaşantılarının farklı bir yönüne dikkat çeken Angola asıllı Fransız yönetmen Sarah Maldoror'a da saygı duyuyoruz. Kariyerlerinde Afrikalı kadın yönetmenler olarak adlandırılan isimleri anıyoruz: Etiyopya doğumlu Salem Mekuria, Kenya'dan Anne Mungai, Burkina Faso'dan Fanta Régina Nacro, Togo'dan Anne-Laure Folly, İngiltere'de yetişen Nijerya doğumlu Ngozi Onwurah, Zimbabve'den Tsitsi Dangarembga ve Fildişi Sahili Cumhuriyeti'nden Marguerite Abouet. Bu bölüm bu isimlerden bazılarının filmlerini, bazılarınınsa sinemaya bakış açısını tanıtıyor. Yine bu kadın yönetmenlerden bazıları, diğerlerine göre daha genç ve televizyon ya da başka dağıtım kanalları için filmler çekiyorlar; fakat gündelik hayatta yaşadıkları sorunlar hakkında da konuşmaya devam ediyorlar. İngiltere doğumlu Güney Afrika'da eğitim almış Ingrid Sinclair, Demokratik Kongo Cumhuriyet'inden Monique Phoba, Güney Afrika doğumlu Bo Kaap'da yetişen Zulfah Otto Sallies, Namibya'dan Bridget Pickering, Zambiya'dan Wabei Siyolwe, Zimbabve'den Prudence Uriri ve Güney Afrika'dan Zanele Mthembu, değinilen yönetmenlerden bazıları. Bu bölüm Afrikalı kadınların sinemaya bulundukları katkıların özetlenmesiyle sona eriyor.

Okuyucular "Sesini Yükselt! Konuşan Kim?" başlığından da, filmlerde anlatılanların tonunu kestirebilirler. Birçok yönetmen tüm filmlerinde olmasa da birçok erken dönem filmlerinde finansörleri ve eğitmenlerinin dilini kullanmayı seçti. Gana ve Nijerya yapımı filmlerde her halükarda İngilizce kullanıldı. Fransızca konuşan ülkelerden olan yönetmenler Fransızca'yı seçtiler. Faye birçok filmini Fransızca olarak çekti; ancak devrinde zalimlik yapanların dilinin kullanılması, seyircinin filmlerin gerçek bir Afrika düşüncesini yansıttığını sorgulamasına yol açacaktı. Malkmus'a ve Armes'e (1991) göre, Batılı seyirciler kendi anadillerini değil de Fransızca ya da İngilizce konuşan Afrikalılarda bir uyumsuzluk görmediler; oysa Afrika'da bilet alan seyircilerin bir kısmı bunun tersi görüşteydi: Köylüler, Senegal insanlarıyla ilgili film çekip de onların ana dillerini kullanmayan yönetmenlerin kendilerini bu şekilde seyirciden soyutladıklarından yakınmışlardı. Sö-

mürge sonrası dönemde Afrikalılar düşüncelerini başka dilde ifade etmenin zorluklarını anladılar.

SAFİ FAYE: BÜYÜK BİR REFERANS

Safi Faye, Ousmane Sembene'in öncüsü olduğu Afrika sinemasının önde gelen kadın yönetmenlerinden biri. Senegal'de erkeklerin ve kadınların sinema alanındaki hedeflerine ulaşması birçok ülkeye göre daha kısa sürüyor. Ousmane Sembene ilk filmini 1963'de, Faye ise 1972'de çekti. Birçok kurmaca filmin ve belgeselin yönetmeni olan Faye aynı zamanda etnolog, aktris ve profesör. En önemlisi de Faye, uzun metraj filmi ticari dağıtım kanalına giren Sahra Altı Afrika'daki ilk kadın yönetmen (Ellerson, 2004; Malkmus ve Armes, 1991). Malkmus ve Armes (1991) Arap ve Afrikalı yönetmenleri ele aldıkları sözlüklerinde Faye'ye de genişçe yer veriyorlar. Başka bir kadın yönetmene değinilmemiş bile. Faye'nin eserlerinin Afrikalı olsun olmasın film çeken bütün kadınları cesaretlendirdiği çok açık.

Faye 1943 yılında Senegal'in başkenti Dakar'da, Serer etnik grubuna mensup bir ailede dünyaya geldi. Senegal'in üçüncü büyük etnik grubu olan Serer'ler dinsel bir etnik grup olma özelliği taşıyorlar. Ülkenin ilk iki siyasal lideri de bu etnik gruptan; ancak Faye'nin doğduğu dönemde ne siyaset ne de sinema, Afrikalı bir genç kıza uygun birer meslek sayılıyordu. Senegal'in Rufisque kentindeki The École Normale'e giden Faye burada öğretmenlik sertifikasını aldı ve 1963 yılında Dakar'daki bir ilkokulda Fransızca öğretmeye başladı (Ellerson, 2004). Yaratıcılığının farkına varan Faye öğretmenlikten fazlasını istedi. 1966'da Dakar'daki Siyah Sanatları Dünya Festivali'ne katılmaya karar veren Faye burada Fransız etnolog, yönetmen Jean Rouch'un yanı sıra bazı entelektüelleri ve araştırmacıları tanıdı. Festival Faye'nin daha geniş çaplı düşünmesini, Afrika tarihinin ve kültürünün korunması gerektiğinin farkına varmasını sağladı (Cissé ve Fall, 1996). Ellerson'a göre (2004), Faye'ye film çekmeyi etnografik bir araç olarak düşün-

mesi fikrini veren Rouch'tu. Senegal'e döndükten sonra Rouch kendisini 1971 tarihli *Petit à Petit* filminde oynaması için Fransa'ya davet etti. Yaşadığı tecrübe sonunda şaşkına dönen Faye çekimler bittikten sonra öğretmenliğe geri döndü.

1970'lerde École Pratique des Hautes Études'de etnoloji, ardından da Lumiére Film Okulu'nda sinema eğitimi aldı. Doktorasını maddi olarak desteklemek için ses efekti alanında çalışmasının yanı sıra mankenlik ve oyunculuk yaptı. 1979 yılında Paris Üniversitesi'nden etnoloji doktorasını alan Faye, Berlin'de video prodüksiyonu okudu ve Berlin Freie Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak çalıştı. Etnolojiyle bağını hiç koparmayan Faye, 1988'de Sorbonne'dan bir diploma daha aldı.

Birçok akademik başarıya imza atmasına rağmen aktris ve yönetmen olarak ortaya koyduğu eserlerle nadir olarak incelenen biridir. Haffner'e (1982) göre, Faye yönetmenlik kariyerinde kendi tarzını geliştirdiğinde aslında Rouch'un *Petit à Petit* filmini beğenmediğinin farkına varmıştı. Filmi naif buluyor, iyi bir senaryo yapısına sahip olmadığını düşünüyordu. Filmin bir dönüm noktasının olmadığı, sonun iyi hazırlanmadığı kanısındaydı. Bazı kaynaklar (Ellerson, 1994) yönetmenliği ve sinema-gerçek *(cinéma vérité)* akımını anlama olanağı sağlaması açısından Faye'nin Rouch'la çalışmasının önemli olduğunu vurgularlar; ancak başka kaynaklar da bunları Rouch'un mu kendisine öğrettiği, yoksa kendisindeki 'nasıl ilerlenmeli' sezgisinin sonucu olarak mı edindikleri olduğu konusunda emin değiller; çünkü Faye'nin sınırlı bir Afrika algısı vardı ve hangi alanda eğitim almak istediğini bilmediğinden o zaman en uygun dalın etnoloji olacağını düşünmüştü. Sorbonne'da öğrencilerin yaptıkları röportajlarda video kamera kullanmaları isteniyordu. Faye görüntülerle hikâye anlatma becerisinin bu şekilde geliştirmeye başladığını düşünüyor. Kamera, gördüklerini kullanışlı bir şekilde kaydetmesinde yardımcıydı. Video kamera kullanımının etnografya açısından ne kadar değerli olduğundan şöyle bahsediyor:

> ... Mesela Afrika seremonilerinde açıklanamayan birçok soyut şey var. O insanları gözlemliyoruz; fakat ne yaptıklarını tam olarak ifade edemiyoruz. İşte belki bu ifade edemediklerimizi analiz ederek bu

soyut şeylerin dayanaklarını bulabilirim diye düşündüm. Burada da en iyi karar film çekmekti (Cissé ve Fall, 1996).

İkincisi, Faye eğitimsiz bir seyirci kitlesine ulaştı. Kelimeleri, cümleleri okuyamıyorlardı ama hareketli görüntüleri anlayabiliyorlardı (Amarger, 1998). Video kamera onun görmekte olduklarını daha işe yarar bir şekilde topladı ve bu görüntüleri o seyirci kitlesiyle paylaşmasına olanak verdi.

Faye'nin Filmlerindeki Temalar

Faye'nin filmleri değerlendirilirken onun için önemli olan Fransız, Afrika ve özellikle de Senegal kültürlerinin etkisi ya da aralarındaki çatışma göz önüne almalı. Kendisinin de bu çatışmanın yarattığı girdaba yakalanmış olduğu gerçeğini eklersek filmlerinin gelişim aşamalarını daha iyi anlayabiliriz.

Faye'ye *Petit à Petit*'de canlandırdığı, Fransa'da yaşayan Afrikalı kadın performansından hoşlanılmadığı; çünkü performansın Paris'teki Afrikalı kadınları kötü bir şekilde yansıttığı söylendi. Kinşasa'da ve Zaire'de Ciné'Club adlı kuruluşta eğitim gören diğer Afrikalı kadınlar da rolün yüzeysel olduğu kanısındalardı (Haffner, 1982). Son olarak Rouch da senaryonun yapısının hatalı olduğunu dile getirdi. Serceau'ya göre (1982) film, Rouch'un en az başarı kazanan filmi şeklinde değerlendirmekteydi. Faye'nin *La Passante* (*The Woman Passerby,* 1972) adlı ilk öğrenci filminin neden güzelliğe ve hayal gücüne odaklandığına şaşırmamalı. Traore'a göre (1979) Faye bu filmi zevk için çekmiş, fakat gelecekteki filmlerinde de bu temaları ele alacağını ortaya koymuştu.

Faye *Petit à Petit*'deki rolünün iyi yapılandırılmamış olduğunu düşünse de *La Passante*'daki kadın karaktere de aynı yapılandırılmamış özgürlüğü tanıyacaktı. Ana kahramanı canlandırmasının yanı sıra bu kahramana Paris'te yer vermesiyle performansı kolaylaştırdı. Faye, Charles Baudelaire'in *A Une Passante* adlı şiirine dayanan bu filminde kadın karakterin film boyunca özgürce hareket etmesine imkân tanımıştı. Nitekim, bir röportajında filmini şöyle anlatıyor:

> ...Afrikalı güzel bir kadın Paris'e gelir. Herkesin kendisine baktığını ve hayran kaldığını fark eder; rüyayı andırıyordur her şey. Kendisine hayran olanlar arasından bir beyaz adamı seçer ve onun fantezi kurmasını hoş görür; sonra da bir siyah adamı seçer. İkisi de kadının sokaktan aşağıya doğru yürüyüşünü seyrederler. Aslında rüya görürler. Bunların hepsi benim gerçekliğim değil; Baudelaire'den esinlendim (Cissé ve Fall, 1996).

Faye'nin ilk öğrencilik filmi kültürler arasında bir çatışma yaratmanın yanı sıra Batılılaştırılmış ya da özgür bırakılmış bir kadın arayışında olmadığını da gösteriyor. Kendini girdaba bırakıyor. Kadın karakteri 'gözlenmiş' ya da (Avrupalı) beyaz ve (Afrikalı) siyah adamın fantezi objesi yaparak ırk çeşitliliğini irdeliyor. Beyaz adam kadının 'ilk'i olduğu için onunla bir restoranda yemek yediğini hayal etmekte ayrıcalıklı konumda. Siyah adam ise kadını kendisine evde yemek hazırlarken hayal ediyor. İki durum da kültürel düzlemde tutarlı ve ikisi de bir öğünü beraber yemenin yarattığı yakınlaşmaya odaklanıyor (Bouzet, 1991); çünkü yemek kültürle yakından alakalıdır. Faye bu temaya *Ambassades Nourricires* (*Culinary Embassies,* 1984) adlı belgeselinde yer veriyor.

Diğer yönetmenler ne anlatacaklarıyla boğuşurken o ilk profesyonel filmlerinde en iyi bildiği şeyi ele almaya karar vererek kamerasını köyüne çevirdi ve burada *Letter From My Village* (*Kaddu Bey Kar,* 1975) ile *Fad Jal*'ı (1979) yönetti. Bu filmler düşüncelerini ifade etmede Fransızca'yı kullanan Faye'nin gerçek aile üyelerini, arkadaşlarını temsil eden karakterleri içermesi açısından özel; ancak bu karakterler kendi dillerinde konuşuyorlardı. Guback ve Varis (1982) Faye'nin karakterlerine düşüncelerini ifade etme imkânı tanıması yönündeki düşüncelerini paylaşıyorlar:

> Kendi problemlerini anlatıp yaşadıkları gerçekliği göstermeleri için insanlara söz hakkı veriyorum. Bu durumun içinde yer alırken kendimi bir tarafta konumlandırıyorum. Eleştiriye açık olan yanları eleştiriyorum ya da bazı küçük açıklamalarda bulunuyorum; hepsi bu. Kendilerini gelecekte nasıl hayal ettiklerini ifade edebilmeleri için zemin hazırlıyorum.

Faye her filmiyle Afrika kadınlarının hayatına ilişkin derin bilgiler veriyor. Bizi anne babasının yaşadığı köy olan Fad Jal'a götürüyor: *Goob na nu*'da (*The Harvest is In,* 1979) bize hasat zamanının geldiğini haber veriyor. *Harrow*'da (2007) varlığı ile yokluğu bir olan baba ve akıl hastası anne arketipleri, *Mossane*'de (1996) hâkim olan tinsel anlatımla ele alınıyor.

Faye, filmlerine kadın duyarlılığını ve hassasiyetini taşıyor. Kadın ana kahramanları Afrikalı kadınların yaşadıkları deneyimlere daha geniş çaplı, derin bir analiz getiriyor. Antropoloji ve sinema geçmişi olduğu, anlattığı hikâyelerde apaçık ortada. Farklı kültürlerin ritüellerini çekmiş olması sonraları çeşitli etnik grupların kutlamalarını filme alırken kendisine faydalı olmuş. Önceki yıllarda belgesele odaklanmış olması, ona karakter gelişiminde ya da hikâyenin arka planında yer alan köyleri siyasal, toplumsal ve ekonomik açıdan inceleyebilmesinde imkân tanımış. Kendi köyündeki kadınların deneyimlerini birçok karakteri için kaynak olarak kullanmış.

Faye'nin Felsefeleri

Faye ile ilgili yazılanlar bir kitap dolusudur muhtemelen. Bu başlık kendisinin feminizm ve Afrikalı kadınlar hakkındaki düşüncelerine ayrılmış olmasının yanı sıra bir kadın ve anne olan Faye'ye de değiniyor. Dolayısıyla, bu bölümde ona ayrılan bu kısmı yönetmenlikle ilgili düşünceleriyle bitireceğiz.

Cissé'ye ve Fall'a göre (1996) Faye kendini hiçbir zaman feminist addetmedi. Daha ziyade kadınların haklarını ve özgürlüklerini savundu. Alice Walker'ın tanımladığı bir tür feminizm olan Kadıncılık'ı benimseyen Amerikalı bilimciler gibi Faye de Batılı feministlerin Afrikalı kadınların özgüllükleri ve gerçeklikleriyle ilişkili olmayan kaygılarını görüyordu. Faye, Afrika'da "fallokrasi evrenseldir" deyişini değiştirmek isteyen kadınların varlığından bahsediyor (Faye, 1984). Aynı zamanda Afrikalı kadınlarla ilgili birçok yanlış düşüncenin yaygınlığına dikkat çekiyor:

> Avrupalıların taraf seçmeden ve Avrupa'nın uygarlık kavramlarını ortaya koymaksızın Afrika'yı ve Afrikalı kadınları anlaması her

zaman zor. Bugün, kadınların özgürlüğe kavuşması adına birçok girişimde bulunuyoruz. Bizim kıtamızla ilgili olan birçok filmin konusu bu; fakat kadınlar düşünüldüğü gibi bağımlı, itaatkâr ya da haklarından mahrum olarak ele alınmıyorlar. Ülkemde Serer'lerin yaşadığı bölgedeki durum ile kadınların aileleri ve evleri için üstlendikleri sorumlulukları ele aldığımda onların aktif birer eş olarak kocalarıyla olan ilişkilerinde cesur ve özgürce davrandıklarını görüyorum. Öte yandan, şehirdeki kadınların maddi bağımlılığı bana daha fazlaymış gibi geliyor (Eichenberger, 1976).

Faye, Batılı feminist sinemanın kadınların hayatını ayrıcalıklı kıldığına inanıyor (Ellerson, 2004) ve Afrikalı kadınların hayatlarındaki bazı ciddi farklılıkları vurguluyor. Kırsal bölgelerdeki Afrikalı kadınların şehirli Afrikalı kadınlara göre nasıl yetiştirilme farklılıkları taşıdığına değiniyor. Kadınların toplumları ve yaşantıları bağlamında sunulması gerektiğine inanıyor. Anaerkil kültürlerde yetişmiş kadınların sunumunun önemini kesin bir şekilde vurgularken bu kadınlara kendilerine yetmeyi bilmelerinin ve bağımsız olmalarının öğretildiğine dikkat çekiyor (Faye, 1984). 1996 tarihli *Mossane* adlı filminde kadınların deneyimlerindeki farklılıklar, genç kadın ana kahramanın ebeveynlerinin zengin Diogaye ile evlenmesi isteğini reddetmesi üzerinden anlatılıyor. *Selbé et tant d'autres* (*Selbé and So Many Others*'daysa (1981) Selbé'nin kocasının iş bulmak amacıyla köyden şehre gitmesiyle çocuklarını yalnız başına büyütmek zorunda kalmasının hikâyesini anlatıyor. Salbé kocası olmasına rağmen ne yapacağı konusunda mücadele veriyor.

Faye sinemada kadın olmak hakkında konuşuyor. Başarılar kazanmış, sesini duyurmuş ve gelir sahibi bir kadın olarak kendi hedeflerinin ve aynı zamanda bir erkeğin ihtiyaçlarını yerine getirmeye çalışmanın problem yaratabildiğini belirtiyor:

> Bir entelektüelseniz bu tarz şeyleri kabul eden bir erkek bulmanız bence çok zor. Kıskançlaşıyorlar; ilişki bozuluyor; ancak bazen kendi kendime, "Elbiselerini kendi alabilir durumda olup mutfak masrafını karşılayabilen bir kadın, yani erkeksiz bir kadın, işine daha çok vakit ayırabilir," diyorum. Bu çok önemli. Benim gibi bir kadının tek ihtiyacı, şefkat; başka bir şey değil. Eğer bu mümkünse va-

rım, yok eğer mümkün değilse işsiz olmaktansa bu şefkati çocuğumdan da alabilirim; çünkü o erkek bana zarar vermek istiyor. Hiçbir şeyden korkmuyorum (Vasudev, 1985).

Seyirciler Faye'nin ana kahramanlarında onun karakter özelliklerine rastlayabilirler. Filmleri annelik sevgisinin yanı sıra kızıyla olan ilişkisini de yansıtıyor. *Mossane*'yi kızını düşünerek yazdığını söylüyor. Bu film Faye'nin Afrika hayatıyla ilgili bazı gerçekleri gösterebilmesine olanak verdi. *Trois ans, cinq mois* (*Three Years, Five Months,* 1983) filminde kızını oynattı. *Mossane*'deyse bazı karakterleri kızının geliştirdiği şekilde ele aldı.

Faye'yi Eleştirenler

Ellerson'a göre (2004), Faye filmi vizyona girdikten sonra yorumda bulunmayı tercih etmiyor. Bu aşamadan sonra filmin seyirciye ait olduğunu düşünüyor. Filmini eleştirilere karşı savunmak gibi güçlü bir arzusu da yok. Bazı eleştirmenler onun yaratıcılığını sorguluyorlar; çünkü sinemaya belgesel yönetmeni olarak başladığından *Mossane*'nin aslında bir kurmaca olduğu iddiasına karşı çıkıyorlar. Hikâyesi, yaratıcılıktan ziyade gerçeği yansıtan ritüelleri ve kültürel öğelerini içeriyor. Barlett (1997) *Mossane*'de yer alan tüm ritüeller ve seremonilerin Faye'nin buluşu olduğunu belirtiyor. 1997'de FESPACO'da düzenlenen bir panelde gazete muhabirleri ve katılımcılar arasından eleştiri getirenler Faye'den, *Mossane*'deki yaratıcı öğelerden bazılarını savunmasını istediler. Panelin transkripsiyonuna bakıldığında katılımcılar, *Mossane*'nin Faye'nin yaratıcılığının bir yansıması olduğuna inanmakta zorlanıyorlar. Daha ziyade, akademik bir çalışma olduğunu düşünüyorlar.

Faye'nin yaratıcılığı hakkındaki sorular birçok Afrikalı yönetmenin yaşadığı zorluklara da uyuyor. Avrupa'da Afrika ve Afrikalılar hakkındaki araştırmalar, genelde belgeseller ya da gerçekliği temel alan yapımlar üzerinden yapılıyor (Ellerson, 2004). Bu sebeple Afrikalı yönetmenler yaratıcı işler yaptıklarında bazıları için bu hikâyelerin gerçekten onların gördüklerinin ya da yaşadıklarının yansıması olmadığına inanmak imkânsız hâle geliyor. Faye bunun bir kanıtı; çünkü gerçeklik ile fantezi arasını tanımlamayı

reddediyor. O, hayatı bir hikâye olarak görüyor ve bir hikâye yaratmak yerine hayatın hikâyesini ortaya koyuyor (Playback, 1981).

Yönetmen Olarak Faye

Faye, Afrikalı kadın yönetmen olarak tanındığının oldukça farkında. Tecrübesinden bir Afrikalı olarak bahsediyor; bir kadın olarak değil. Cissé'ye ve Fall'a göre (1996) erkek ya da kadın olmasının arasında bir fark görmüyor. Ona göre, ikisi bir. Afrikalı erkekler ve kadınlar film yapımında aynı zorluklarla karşılaşıyorlar. Faye'nin en büyük endişesi, kadınları bu işe yönlendirmenin zorlaşması:

> Bence kadın yönetmenlerin olması önemli; ancak ne yazık ki çok ağır bir iş olması sebebiyle birçok Afrikalı kadın bu işe girmeye cesaret edemiyor. Kadınlar duyarlılıkları ve samimiyetleriyle Afrika sinemasında önemli bir yere sahip olmalılar. Bu kadar zor, değişken ve fazla maddi rahatlık tanımayan bir işe girmekte duyulan isteksizlik de söz konusu (Ouaga, 1989).

Sonuç

Safi Faye bir anne, bir öğretmen, bir yönetmen ve bir kadın. Onun azmi ve kararlılığı Afrika'yı, Afrikalıları, bağımsız kadınları ve bir şeyler yapmanın yeni yollarını öğreten bir yönetmenlik tarzı geliştirmesinde yardımcı oldu. Yönetmenlik yapması kızına, Afrika'daki hayatın bugün bir zamanlar olduğundan daha az ortada olan yanlarını öğretmesini sağladı. Faye kadınlara pişmanlık duymadan ve ne pahasına olursa olsun nasıl kendileri olmaları gerektiğini öğretmeye devam ediyor. O, Afrikalı kadın yönetmenlere bir örnek oldu. Faye'nin yaptıkları hâlâ konuşuluyor.

SARAH MALDOROR

Safi Faye ve Sarah Maldoror, Afrika sinemasının önemli isimleri olarak nitelendiriliyorlar. İkisi de hikâyelerinde klasik anlatı

yapısından kaçıyor (Marker, 2001). İlk olarak Faye'yi incelemek uygun görünüyor; ancak bu durumda Maldoror'a geçiş bazıları açısından problem yaratabilir. Öncelikle Maldoror, Fransız; Afrikalı değil. Annesi Fransız, babası Fransız sömürgesi olan Guadeloupe'dan. Maldoror, Angola Özgürlük Hareketi'nin lideri Mario Andrade'yle evlenince Afrikalı oldu ve hayatını Angola kültürüne adadı. Andrade ve Maldoror gerek davranışları gerek yaptıklarıyla birbirlerini tamamladılar. Maldoror'un siyasal protestoları, Andrade'yle evlenmesiyle başlamadı. Fransız tiyatrosunda *Les Griots* diye bilinen grubun kurucu üyelerinden biri olması sebebiyle zaten siyasal eylemci olarak biliniyordu (Marker, 2001). Faye'nin yeteneğini geliştirmeye çalıştığı zamanlarda Maldoror ilk filmlerini çekmekteydi. İlk iki filmi siyasal protestolarla ilgiliydi. Andrade, Angola'daki Portekiz egemenliğini ortadan kaldırdı ve Maldoror da bu olayla ilgili filmler çekti.

Maldoror'un ilk kısa filmi 1969 tarihli *Monangambee* idi. Portekizliler 'monangambee' kelimesini Angolalı isyancıları aşağılamak için kullanıyorlar. Daha sonra Maldoror bu kısa filmi *Sambizanga* (1972) adında radikal bir siyasal uzun metrajlı film olarak çekti. Film, Kongo Cumhuriyeti'nin başkentinde Kongolu militanları kullanarak çekildi. Sambizanga 1972 yılında Kartaca Film Festivali'nden ödülle dönerken başka festivallerde de beğeni topladı (Marker, 2001).

Maldoror bu uzun metrajında Angola'da verilen mücadelede kadınların katılımını incelemek üzere belgesel tarzından ziyade kurmaca bir yaklaşımı seçti. Hikâye sadece mahkûm olan kocasının öldürülmüş olup olmadığını öğrenme arayışındaki bir kadına odaklanıyordu. Ayaklanmaların ruhunu ve bu çatışmadaki kayıpları ortaya çıkarmak için bu yaklaşımı seçmişti. Maldoror'un estetik yaklaşımı Batılılaştırılmış yansımalar ortaya koyduğundan suçlayıcı eleştirilere zemin hazırladı. Eleştirmenler onu stilize edilmiş, incelikli bir yaklaşım getirmiş olmasıyla suçladılar. Maldoror, *Le Monde*'a verdiği bir röportajda savaştaki şiddeti göstermek yerine kadın ana kahramanın bakış açısını ayrıcalıklı kılmayı seçtiğini açıklıyor. Maldoror, Sambizanga'ya ticari dağıtım kanalına

giren birçok filmin aksine savaşın dışındaki hayat mücadelesini anlamak için kadın bakış açısı getirdi. İnsanın acısını ve içsel mücadelesini izleyiciye yakından gösterdi.

Faye filmlerine dağıtım desteği bulabilirken, Afrikalı yönetmenlere ve özellikle de Afrikalı kadınlara tanınan fırsatların yetersizliği, Sarah Maldoror'un 2001 yılında Marker'a verdiği bir röportajda, görünüşe göre Faye'nin emekliliğinden sonra Afrika sinemasından bahsedilemeyeceğini belirtmesine yol açtı. Maldoror insanların dikkatini tüm Afrikalı yönetmenlerin karşılaştıkları zorluklara çekiyordu. Savaş sonrası dönemde Afrika'nın Batılılaşmış imajı tüm kıtayı sarmıştı. Batılılaşan ülkeler Afrika'nın önde gelen yönetmenlerine eğitim alma imkânı sağladılar. Faye Fransa'da, Maldoror ise Moskova Film Enstitüsü'nde eğitim aldı. Afrika'da Batılı anlayıştaki film yapımı gerçeğe dayanan Afrika geleneklerine ve Afrika'da bilinmeyen yerleri gösteren bir belgesel tarzına odaklanmışken, Afrikalı kadın yönetmenler her kesimdeki Afrikalı kadınların yaşantılarını inceleyerek onları güçlendirmeye yöneldiler. Şu da bilinmeli ki, Faye 1992'de *Mossane* filmini bitirmiş olmasına rağmen Fransız hükümeti filmin dağıtımına 1996 yılına kadar izin vermedi. Faye de filmi Fransız yapım şirketinin elinden kurtarmak için mücadele etmek zorunda kalmıştı. Afrikalı yönetmenlerin filmlerini mücadele vermeden pazarlama imkânları yoktu.

Maldoror'un yönetmenlik teknikleri onun kadın olmaya karşı bakış açısını ortaya koyuyordu. Maldoror, kadınların hayatlarındaki çelişkili deneyimleri görselleştirdi. Kadınların yüzleştiği siyasal, ekonomik ve duygusal çatışmaları yansıttı. Prodüksiyon öncesinde biten senaryolarla çekime girerek, sezgisine hikâyelerini en iyi şekilde anlatma imkânını tanıdı. Kurguyu, bakış açısı çekimini ve sesi mükemmel bir şekilde kullanması, ona seyirciyle her zaman zarif ve aynı zamanda güçlü bir iletişim kurmasında yardımcı oldu. Maldoror, Leon Damas hakkında çektiği belgeselde sürgün kampında gözaltına alınan köle bir kadına odaklanmıştı. Kafa sesi kullanması kampın daha çok yalnızlık kampına benzediğini destekler nitelikteydi (Marker, 2001). Seyirciye kampın ortasındaki yıkık dökük binadan yapılan bakış açısı çekimiyle ka-

dınların yalnızlığı gösteriliyordu. Planlar da ekranın siyaha düşüp sadece ince bir ışık çizgisinin görünmesiyle seyircide kendini kapana kıstırılmış hissi yaratıyordu. Maldoror silah sesi ya da daha kötüsünü düşündürebilecek patlayan sesler kullanarak işitsel bir zemin de hazırlıyordu. Tüm bu teknikler seyircilerin kadın bakış açısını hissetmesine katkıda bulunuyor.

SALEM MEKURİA

Salem Mekuria Etiyopya'da doğdu; ancak şimdilerde Boston'da oturuyor. Wellesley Koleji'nin sanat bölümünde kadın çalışmaları alanında Luella LaMer profesörü olmasının yanı sıra bağımsız bir yapımcı, senaryo yazarı ve yönetmen. Etiyopyalı kadınların sorunlarına ve bunların aşılmasına odaklanan Mekuria uzun yıllar PBS kanalında yayınlanan *Nova* adlı dizide çalıştı.

Women Make Movies kuruluşunun 2005 tarihinde bildirdiği üzere kendisi filleriyle çok övgü topladı. Örneğin, Emmy Ödülü'ne aday gösterilen *Our Place In The Sun* (1998) ve *As I Remember: A Portrait Of Dorothy West* (1991) Boston resmi yayın kuruluşu WGBH'de yayınlandı. 1991tarihli *Forced Exile* filmi National Educational Film-Video Festivali'nde Gümüş Elma Ödülü'nü, 7. Atlanta Film-Video Festival'inde Mansiyon Ödülü'nü, National Black Programming Consortium'da (NBPC) Birincilik Ödülü'nü, New England Film-Televizyon Festivali'nde Öne Çıkan Bağımsız Film Ödülü'nü aldı. *Ye Wonz Maibel/Deluge* (1997) NBPC'de Birincilik, Black Maria Film-Video Festivali'ndeyse Yönetmene Takdir Ödülü'nü kazandı ve uluslararası olarak gösterime girdi. Mekuria'nın en yakın tarihli video enstalasyonlarından biri olan *Square Stories* (2010) Etiyopya'nın tarihinden parçalar gösteriyor. Bir diğer video enstalasyonu da Etiyopya'nın kültürel ve doğa güzelliklerini keşfettiği *Imagining Tobia* (2006-2007).

FANTA RÉGİNA NACRO

1962 yılında Burkina Faso'da doğan Nacro, Fransa'da eğitim gördü. 1986'da INAFEC'in (Institut Africain d'Education Cinématographique de Ouagadougou) görsel işitsel bilim ve teknikler bölümünden ilk diplomasını aldı. Ardından Sorbonne'da film ve görsel işitsel çalışmalar bölümünde yüksek lisans yaptı. Nacro, *Un Certain Matin* adlı ilk kısa filmini 1992'de çekti. Beş ila kırk iki dakika arasında süren kısa filmlerde uzmanlaştı. 2001 tarihli *Bintou* kısasıyla uluslararası alanda yirmiden fazla ödül alarak gerçekten tanınmaya başlandı. Film aynı yıl FESPACO'dan En İyi Kısa Film Ödülü'nü aldı. 2004 yılında *La Nuit de la Vérite* (*Night Of Truth*) adlı ilk uzun metraj filmini çekti. FESPACO ise kıtanın en büyük ve düzenli kültürel etkinliği olarak değerlendiriliyor.

Nacro, mizah yoluyla milli geleneklerle modern olanı karşılaştırmaya devam ediyor. Birçok kısa filminin konusunu kadınların gözünden işliyor. İlk uzun metraj filmi ciddi askeri ve siyasal problemlerle ilgilendiğinden kadınlardan ve mizahtan uzaktı.



NİGOZİ ONWURAH

Nijerya doğumlu Ngozi Onwurah, 1966 yılında Nijeryalı bir baba ve beyaz İngiliz bir annenin çocuğu olarak doğdu. İç savaşın başlamasına yakın annesi Madge Onwurah Ngozi, kendisini ve erkek kardeşi Simon'u güvende olacaklarını düşündüğü İngiltere'ye götürdü. Ngozi ve Simon büyüme çağlarının büyük kısmını burada geçirdiler; fakat bu sefer de başka bir mücadele içindeydiler: ırk ayrımcılığına karşı.

Onwurah'ın yaşadığı tecrübeler ilk filmi *Coffee Colored Children*'ın (1988) anlatım biçimini şekillendirdi. Foster (1991) bu filmi otobiyografik, etnografik ve deneysel olarak nitelendiriyor. Irk ayrımcılığını keşfedip baskın bir şekilde melez ırkın çocukları olduklarını hissediyorlar. Etrafındakiler beyaz. Film bir başınalığı ve utanç duymayı ortaya koyuyor. Melez ırktan oldukları belli

olmasın diye erkek kardeşiyle yüzlerini yıkayarak beyaz görünmek için pudra sürdükleri bir sahne var filmde. Avrupa ve Afrika merkezci diğer yönetmenler gibi o da 'beyaz ile zenci melezi kişi' olmanın zorluklarını keşfetti. Bu film kültürlerin 'eridiği pota' kavramını yeniden değerlendiriyor ve bunu daha ziyade bir 'çöp yakma fırını' olarak tanımlıyor.

And Still I Rise (1991) filmindeyse ödüllü şair Maya Angelou'dan esinlenerek, köleliğin yarattığı yıkımlardan yükselen siyahi kadınları keşfetti. Film çarpıcı sahneleri ve etkili ses kullanımıyla kadınların dünya genelinde istismar edildiği, Sahra Altı Afrika ülkelerinin kadınlarına kötü davranıldığı üzerinde duruyor (Foster, 1997).

Batılı seyircilerin gözünde, Onwurah'ın *The Body Beautiful* (1991) filmi bazı çarpıcı görüntüler sergiliyor. Film Onwurah'ı ve annesini ön plana çıkarıyor. Onwurah, aralarındaki ilişkiyi incelemenin yanı sıra annesinin Nijeryalı bir adamla evli beyaz bir kadın olması, melez ırktan çocuklara sahip olması, yalnız bir anne olması, meme kanserine yakalanması ve memesinin ameliyatla alınması hakkındaki düşüncelerini de paylaşıyor. İlk filminden itibaren de kendisiyle ilgili beyaz İngiliz bir annesi olmasından, beyaz modellerin ön plana çıktığı moda endüstrisinde melez ırktan bir model olmasından ve hayatının başka yanlarından bahsediyor.

Ngozi daha fazla samimiyet yakalayabilmek için yakın planları, bel planları ve kameranın pan yaptığı planları tercih etmekteydi. Sinema-gerçek akımından kaçınarak sahnelerde seyircinin huzursuzluğunu arttırmak için, sıçramalı kesmeler ve sabit planlar kullandı. Annesinin ameliyat izinin yakın planıyla o yaraya dokunmak üzere olan bir el planı çekerek annesinin siyahi bir adamla seviştiğini hayal ediyor ve seyircinin rahatını bozuyor.

Onwurah anlatı tarzını benimsediği *Monday Girls* (1993) belgeselinde seyirciyi geleneksel-modern karşıtlığını soruşturması için zorluyor. Yönetmen iki genç kadının genç kızlıktan kadınlığa geçiş aşamasındaki kararlarını inceliyor: Biri kendinden beklenen yapıyor. Beş haftasını şişmanlatma odalarında harcayıp göğüs-

lerini halkın teşhirine sunuyor. Hamile olmadığı anlaşıldıktan sonra yaşlı erkek üyelerin oluşturduğu bir topluluğun önünde yürüyerek erdemli olduğunu destekleyen bir belge alıyor. Bu aşamalardan geçmeye isteksiz olan kız ise 'fahişe' diye nitelendiriliyor, ki bu da bu kültürde kadınların birbirlerine hakaret etmek için kullandıkları bir sözcük (Savory, 2001). Kız köyü terk etmeyi, büyük şehirde yaşamayı, restoranlarda ve barlarda yemek yemeyi seçiyor. O aşamalardan geçmeyip 'fahişe' olmayı seçmesinden ziyade hayatını yaşamayı seçtiği yer onu her halükarda hoş karşılanmayan bir kategoriye sokuyor.

Savory'e (2001) göre, Onwurah moderniteden ziyade gelenekselliğe değer verdiğini gösterirken yetiştiği yerden ve geçmişinden etkilenmiş olabilir. Onun perspektifi seyirciye, eğer kadınları küçük düşürücü diye düşünülebilecek bir şeyi ya da ebeveynlerini tanıdıkları kişiler önünde utandırabilecek çok modern bir durumu tecrübe etmek zorunda kalsalardı kararlarının ne olabileceğini sorgulatıyor. Şehirdeki hayatı romantik ve çekici bir şekilde ortaya koymuyor. Seyirciye iki kızın da aldıkları kararların bedelini nasıl ödediklerini gösteriyor.

Onwurah 1994 tarihli *Welcome II the Terrordome* filminde siyah bedenin metalaştırılmasını, siyah ırktan arınmayı ve soykırımı ele alıyor. Foster'a (1997) göre siyasal içerikli bir aksiyon gerilim filmi olan bu yapım, gösterime giren ilk bağımsız siyahi İngiliz filmiydi.

The Desired Number (1995) Nijeryalı kadınlar arasında doğum kontrol yöntemlerinin nasıl yaygınlaşması gerektiğini inceliyor. Onwurah, Nijeryalı kadınların bedenleri üzerinde kontrol sahibi olduklarını; fakat gelişen dünyadaki diğer birçok kadın gibi geleneğe uymaya zorlandıklarını belirtiyor. Doğum kontrol yöntemleri sunan kliniklerin varlığından bahsettiği gibi, çok çocuk sahibi olarak doğurganlığını gösteren bir kadının zorluklarından ziyade az sayıda çocuğu olan bir kadının zorluklarını da es geçmiyor.

Onwurah filmlerinde kadınlara, öz kimliğe, kadınların güçlü olmalarının getirdiği zorluklarla yüzleşmelerine, siyahilerin geçmişine ve tabii ki güzelliğe değişmeyen bir ilgiyle yaklaşıyor. Di-

ğer filmleri şöyle: *Best Wishes* (1989), *Fruits Of Fear* (1990), *Who Stole The Soul* (1992), *Flight Of The Swan* (1993), *Siren Spirits* (1994), *White Men Are Cracking Up* (1996), *Behind The Mask* (1997), *Hang Time* (2001), *Mama Africa* (2002) ve *Shoot The Messenger* (2006).



ANNE-LAURE FOLLY

Kadınların çektiği filmlerin ana dağıtımcısı olan Women Makes Movies, Anne-Laure Folly'i Afrika'nın yeni yönetmenlerinden olmasına rağmen en iyilerinden biri olarak ele alıyor. Togo'da doğan Folly kendi vatanı dışında dünya çapından insanların kültürel deneyimlerini yansıtan belgeseller çekiyor. Yetenekli bir belgeselci olarak değerlendirilen Folly kadınların hayatları ve kararları üzerine yoğunlaşıyor. İlk belgeseli *Le Gardien des Forces*'dan (1992) başlayarak Benin'den, Burkina Faso'dan, Mali'den ve Senegal'den (http://www.wmm.com/FilmCatalog/makers/fm165.shtml) kadınların hayatlarındaki zorluklara ve yaşama sevinçlerine odaklandı. İkinci belgeseli *Femmes Of Niger*'de (1993) çokeşliliğe izin verilen ve aşırı tutucu Müslüman vatandaşlarıyla İslamcı bir ülkede ulusal demokrasi geliştirmeye çalışmanın zorluklarını ele aldı. 1993 yılında *L'Or du Liptako* adlı on üç dakikalık bir belgesel çekti. Folly ancak üçüncü belgeseli *Femmes aux yeux ouverts*'le (1994) tanındı. Söz konusu belgesel ona Monte Carlo Televizyon Festivali'nde Gümüş Madalya kazandırdı. *Les Amazones se sont reconverties* (1995) ise yine on üç dakikalık bir belgesel. Bunu 1996'da çektiği *Entre l'Arbre et la Pirogue* (*The Tree to the Dugout*) belgeseli izledi. Yine aynı tarihte Angola'da, Portekizce olarak çektiği *Les Oubliées* (*The Forgotten Women*) kadınların otuz yıl süren savaşın hayatlarında yarattığı tahribatları tartışmalarına imkân sağlayan, Fransızca altyazılı bir belgesel. Folly bu çalışmasında kadınların bedenine değil, düşüncelerine odaklanıyor. Bu sebepten de yüzlere yer verilmiş. Folly soğuk savaşın siyasal alt metnini, Küba müdahalesi ve Güney Afrika ırkçılığını inceliyor (Association

des Trois Mondes). Angolalı kadınlarla yapılan röportajlardan biri, Sarah Maldoror'un kızı Ruth Neto'yla. Folly, Maldoror'a duyduğu saygıyı *Sarah Maldoror ou la nostalgie de l'utopie* (1998) ve *Deposez les Lames* (1999) adlı belgesellerinde gösteriyor.

Eleştirmenler Folly'nin tanındığı, en çok ilgi gören *Femmes aux yeux ouverts* belgeselini analiz etmeyi seçtiler. İlk belgeselindeki gibi burada da seyirciyi bilgilendirmek amacıyla Benin'den, Burkina Faso'dan, Mali'den ve Senegal'den kadınları biraraya getiriyor. O kadınlar karşılaştıkları zorlukları anlatıyorlar. Kadın sünneti (klitoridektomi), zoraki evlilikler, HIV/AIDS, hayatı idame ettirme, ekonomi, siyaset ve diğer alanlardaki mücadelelerden bahsediyorlar. Folly kadınlara ailelerinden sorumlu olmalarının zorluğunu ve fakat aileleriyle ilgili endişelerini dile getirmekte de zorlandıklarını ifade etmelerine imkân tanıyor (Thackway, 2003).

TSİTSİ DANGAREMBGA

Roman yazarı, senaryo yazarı, danışman ve yönetmen olan Tsitsi Dangarembga 1959 yılında doğdu. Hayatının ilk iki yılını bugün Zimbabve olarak bilinen Rodezya'nın Mutoko kasabasında geçirdi. Sonra, ailesiyle İngiltere'ye taşındı. İlköğretim eğitimine burada başlamasına rağmen altı yaşındayken ailesiyle Rodezya'ya döndü. Dangarembga ilk ve ortaöğrenimini Mutare şehrinde misyonerlerin yönettiği bir okulda tamamladı. On sekiz yaşında Cambridge Üniversitesi'nde tıp eğitimi almak üzere İngiltere'ye tekrar geldi. Üç yıl boyunca kendini yalnız ve yabancılaşmış hissettikten sonra Cambridge'i terk etti ve vatanına döndü. Geri dönüşü, Rodezya'nın bağımsızlığına kavuşmak üzere olduğu bir zamana rastladı.

Dangarembga doktor olma planından vazgeçip pazarlama sektöründe çalışmaya başladı. Aynı zamanda Zimbabve Üniversitesi'nde psikoloji eğitimi almaya ve buradaki drama kulübünde oyunlar yazıp yöneterek yönetmenlik becerisini geliştirmeye koyuldu. Lisans eğitimini bitirdikten sonra gelen öğretmenlik teklifini kabul etti. Öğretmenliği gerçek mesleği olarak görmediğin-

den bu işi bırakarak kendini yazmaya adadı. Dangarembga, İngilizce yazdığı romanının basıldığı ilk siyah Zimbabveli kadın oldu. Uluslararası düzeyde tanındığı *Nervous Conditions* (1988) adlı romanı gelecekte birçok eserinde ele alacağı temaları sunuyordu. Dangarembga uzun metraj çeken ilk siyah Zimbabveli kadın olmasıyla da tanınmaya devam etti. İlk filmi *Everyone's Child* (1996) beğeni toplamadı. Filmleri ve romanları Zimbabve'nin sömürge ve sömürge sonrasını eğitim, feminizm, toplumsal cinsiyet eşitliği ve ataerkillik merceğinden inceliyor.

Dangarembga'nın filmleri dikkatlerin Zimbabve'nin sinema endüstrisine çevrilmesine katkıda bulundu. Zambuko tiyatro topluluğunun yöneticiliğini yapan Robert McLaren'le çalıştı. McLaren onu amatör tiyatro grubuyla tanıştırdı ve birçok yapıma katılım sağlamasına önayak oldu. Aldığı bu destek kendisini tiyatro yönetmeni ve oyun yazarı olarak geliştirmesinde ona bir imkân sağladı. 1983'de *The Lost Of The Soil* ve *She No Longer Weeps* adlı oyunlarını kaleme aldı.

Dangarembga'nm kariyeri romanlar ve senaryolar yazmak, filmler yönetmek şeklinde ilerliyor. Ölüm ve bunun kadınlarla çocuklar üzerindeki etkisi, birçok filminin teması. *Everyone's Child,* AIDS'in Afrika'daki yetim çocukları nasıl etkilediğine odaklanıyor. Dangarembga'nın yayınları ise uluslararası başarı kazandı. *Nervous Conditions, The Book Of Not: A Sequel to Nervous Conditions* ile *Bira* adlı romanları kendi hayatını ve melez kadınların profesyonel ya da kişisel alanda kapana kısılmalarıyla yaşadıkları tecrübeleri yansıtan bir triloji ortaya koyuyor. Dangarembga kadınlara oyun yazarlığı ve film yönetmenliği dersleri veriyor.

ANNE MUNGAİ

Anne Mungai yirmi birinci yüzyılın ilk yarısında yer alan birçok Afrikalı kadın yönetmeni temsil eden bir isim. Onlar filmlerinde geçen yüzyılda kadınların karşılaştıkları problemlerin hikâ-

yelerini anlatırlarken kadınları etkileyen güncel meselelerle de yüzleşiyorlar.

Kenya'da doğan Mungai, lise yıllarında iletişim alanında çalışmak istediğini söylüyor. Nairobi'deki Kenya Kitle İletişim Okulu'nda sinema çalışmaları bölümünü bitiriyor. Şu ânki işi kariyerini üniversite ortamında muhtelif kaynakları kullanarak ilerletmeye devam ettiğini gösteriyor. Mungai bu süreçte kısa filmler, orta metraj belgeseller yönetiyor; bunların yapımcılıklarını üstleniyor ve pazarın ilgilendiği başlıklara odaklanmaya karar veriyor: kadınlar, sağlık, gençlik, din, tarım ve eğitim.

İlk uzun metraj filmi *Saikati*'de (1992) Kenya'da taşra hayatından kaçan iki kuzenin şehirde yaşamak için vermek zorunda oldukları kararları karşılaştırıyor. Mungai, değişen dünyada hayatla savaşan genç kadınların karşılaştıkları zorluklara ve kadın olmaya dengeli bir bakış getirmeyi amaçlıyor.

Mungai, Kenya'da kadın yönetmen olmanın zorluklarından bahsederken kendini rahat hissediyor. 1992 yılında Mbye Cham'la yaptığı bir röportajda Kenyalı yönetmenlerin karşılaştıkları zorlukları anlatıyor. İki mesele iç içe geçmiş gibi gözüküyor: toplumsal cinsiyet ve maddi kaynaklar. Toplumsal cinsiyet meselesi olarak Mungai, eşine film çekmek istediğini söylüyor. Eşi de bir kadının film çekmek istediğine inanamıyor. Kim bir kadının film çektiğini duymuştur ki? Kültürü tanımayanlar için belirtmek gerekiyor ki, Kenyalı kadınlar ve diğer birçok Afrikalı kadın mülkiyet sahibi olamıyorlar. Kadınlardan evlenmeleri bekleniyor ve bir kadın ile kocasının hayatlarını idame ettirecekleri servetin, kocanın ailesinin serveti olacağı düşünülüyor. Peki, kocanın ölümü durumunda ailesinden kimse onun karısına bakmak istemezse kadın nasıl yaşamını sürdürecek? Bu kişi parası olmadan ve dolayısıyla maddi bir planlama yapamadan bir film şirketini nasıl yönetecek? Bunun yanı sıra kadınlar, erkeklere ne yapacaklarını söylemezler. O zaman kadınlar erkeklerle çalışamazlar mı? Zorluklar çok üstesinden gelinmez görünüyor.

Mungai'nin eşi onu fon bulmaya teşvik etmiyor ya da çalışmasını desteklemek yönünde herhangi bir adım atmıyor. Ancak ken-

disi her şeyi kendi başına yapabileceğini kanıtladıktan sonra, kocası ona sonraki filminde yardım etmek için zaman ayırıyor.

Mungai, Kenya'daki kadın yönetmenlerden bahsetmeye devam ederken, Kenyalı film finansörlerinin kadın yönetmenlerin parayı nasıl idare etmeyi bilemeyeceklerini düşünüyor olduklarını da ekliyor. Kadınların yapımcılığını üstlendikleri filmlerin finansal açıdan kötü idare edildiğine dair hiçbir örnek yokken erkeklerin yapımcılığını üstlendiği birçok filmde bu tarz problemlere sıklıkla rastlandığını belirtiyor (Cham, 1992). Kenya'da kendisi dışında üç kadın film yapımcılığı yapmaktayken o, uzun metraj belgesel yapımcılığına soyunan ilk kadındı. Başlangıçta, bugün mücadele eden birçok film yapımcısı gibi filmlerini finanse etmek adına ihtiyaç duyduğu maddi kaynakları bulabilmek için tabandan pazarlama yöntemini kullandı. Bu, havayollarıyla ve otellerle bizzat görüşüp işin yolculuk kısmını halletmesi ve bazen daha küçük çaplı filmler yapabileceği anlamına geliyordu. Mungai görüşmelere eşiyle birlikte gittiğinde işin daha iyi bir şekilde sonuçlanabildiğini görmüştü.

* * *

Bayrağı Devretmek

Ouagadougou'da Afrikalı profesyonel kadın sinemacılar hakkında verilen tarihi konferansın yirminci yıldönümü 2011'e damgasını vurdu. Bu konferans kadınların sinema üretimlerini sunmaya ve desteklemeye altyapı oluşturmak için temel kuralları saptıyordu. Katılımcılar yeni bir sesin yükselmek zorunda olduğunu ve bu sesin de uzak ülkelerde duyulmak zorunda olduğunu anladılar. Konferanstaki tartışmalar kadın sinemacıların bu amaca ulaşmalarına yardımcı olmaya başladılar. Artık dağıtım internet üzerinden olacağından bobinlerce selüloza ihtiyaçları olmayacaktı.

Makalenin bu bölümünde geleneksel yaklaşımları sürdürürken yaratıcılıklarını geleneksel olmayan alanlarda da kullanan kadınları göreceğiz.

ZANELE MTHEMBU

Medya alanında çalışanlar Zanele Mthembu'nun sahip olduğu yeteneği görmüşlerdi. Mthembu medyayla ilişkili alanlarda çalışmalar yapmayı tercih ediyordu. İletişim alanında fahri doktora ünvanını aldı ve Güney Afrika'da anadal olarak radyo-televizyon yayıncılığı okudu. Esas odaklandığı alan, eğitim ve medyaydı; film yapımı değil. Televizyonun eğitimi nasıl kolaylaştırdığı konusuyla çok ilgieniyordu; çünkü eğitim aldığı üniversite teori ve pratiği sağlamak için gerek duyulan donanıma sahip değildi. Mthembu yapımcılığın pratiğini iş başında yaptı. Güney Afrika'daki Penguin Films'de çalışmaya başladığında öğrendikleri kafasında oturdu (Ellerson, 2000).

Birçok medya çalışanı gibi o da 1992 yılında televizyonda yapım asistanı olarak çalışmaya başladı. O zaman, yönetmen olmak istiyordu. Penguin'de çalışırken kendini belgesellerin, eğitim programlarının ve dram filmlerinin yapımının yürütüldüğü bir çevre içinde buldu. Burada geçirdiği dört aydan sonra yapımcı, kendisine yeteneğini göstermesi için beş dakikalık bir program çekme görevi verdi.

Mthembu ve ondan daha genç olan diğer birçok yönetmenin vizyona giren filmleri olmadığından bugün onları tartışamıyoruz. Eğitimi geliştirmek için medyanın kullanılması öngörüsü muhakkak ileride de yönetmenliğini yaptığı filmlerin ortaya çıkmasını sağlayacak. Mthembu'nun çektiği beş dakikalık programın odak noktası, şiddetin Güney Afrika'daki çocukları nasıl etkilediğiydi. Bu temayı başka bir yapımda irdelediğini yakın zamanda belki tekrar duyarız.



MONİQUE MBEKA PHOBA

Ödüllü yönetmen Monique Mbeka Phoba, 1962'de Belçika'nın başkenti Brüksel'de doğdu. Phoba, Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nden bir diplomatın kızıdır. Kökleri Kongo'ya dayansa da ha-

yatının ilk yarısını Belçika'da geçirdi. Demokratik Kongo Cumhuriyeti'ne okul tatillerinde ailesiyle birlikte gidiyordu; evi Belçika'daydı. Babası istifa ettikten sonra Phoba, Brüksel'deki Free Üniversitesi'nde çalışmalarına başladı ve Saint Luc İleri Araştırmalar Enstitüsü'nden uluslararası işletme alanında diploma aldı. Soyadının uluslararası düzeyde tanınması tez başlığını belirlemesinde rol oynadı: "Avrupalı ve Afrikalı Görsel İşitsel Endüstriler Arasındaki İşbirliği". Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde Belçika'da geçirdiğinden çok daha az zaman geçirmesine rağmen bağımsız radyoda Afrika kültürü hakkında konuşmalar yapıp Brüksel'de ve Cenevre'de aynı konuda makaleler kaleme aldı. Yetenekli bir belgesel profesörü olan Jean Rouch'u tanıdı ve kendisinin Paris'te Varan Atölyesi'nde verdiği giriş niteliğindeki kursa katıldı (http://www.africine.org/?menu=fiche&no=3265).

Phoba 1991 yılında çektiği ilk filmi *Revue en vrac*'in yapımcılığını Zaireli gazeteci Fred Mongu'yla beraber üstlendi. Filmde Demokratik Kongo Cumhuriyeti'ndeki çoğulcu ve bağımsız basını inceledi. 1993'de *Rentrer*'nin (*To return?*), ardından 1997'de *Deux petits tours et puis s'en vont*'un (*Two Little Turns And Then Go*) yapımcılığını yaptı. 1996'da Phoba, Cenevre'de Rencontres Media Festivali'nde Avrupa Konseyi'nin Kuzey/Güney ödülünü kazandı. *Une voix dans le Silence* (*A Voice In The Silence*) adlı kısa filminde HIV pozitif virüsü taşıyan Viyanalı bir karakteri ele aldı. Mart 1997'de FESPACO'da en iyi ikinci Televizyon/Video belgeseli ödülünü aldığı *Deux petits tours et puis s'en vont*'ta Emmanuel Kolawole'yle çalıştı. Phoba'nın 1998 tarihli belgeseli *Un Rîve d'Indépendance* (*A Dream Of Independence*) Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nin otuz beş yıllık bağımsızlığına odaklanmıştır. Bu belgesel 2000 yılında Montreal'de düzenlenen Vues d'Afrique Festivali'nde Images of Women Ödülü'nü aldı. Fransa'da eğitim görmek için burs kazanan bir şarkıcıyı ele alan belgeseli *Anna, l'Enchantée* (*Anna, the enchanted, 2001*) 2002 yılında Vues d'Afrique Festivali'nde Images Of Women Ödülü'ne layık bulundu. 2006'da yazdığı ve yönettiği *Sorciîre, la Vie* (*A Bewitched Life*) belgeselinde kendisi de oynadı. Guy

Kabeya Muya'yla birlikte *Entre la coupe et l'election* (*Between The Cup And The Election, 2007*) adlı belgeseli yazıp yönetti.

Phoba, Pauline Mulombe'nin kısa filmi *Tout le monde a des raisons d'en vouloir a sa mîre*'de (*Everyone has reason to want their mother*, 2010) ise sadece oynamıştır.



BRIDGET PICKERING

Bridget Pickering, Namibyalı yönetmen ve yapımcıdır. Babası Namibyalı bir diplomat ve sendikacıdır. Annesi Güney Afrika'dandır. Amerika'ya Syracuse Üniversitesi'nde okumaya giden Pickering buradaki eğitiminden sonra Universal Pictures'da çalışmaya başladı. Universal'dan ayrılınca Namibya'ya geri döndü.

Pickering'in filmografisi incelendiğinde edindiği değerli tecrübelerin onu yönetmenlik kariyerine hazırladığı anlaşılıyor. Bonnie Timmerman'ın oyuncu kadrosunu oluşturduğu *Sen Nereden Çıktın?* (*The Hard Way,* 1991), *Mobsters* (1991), *Amerikalılar* (*Glengarry Glen Ross,* 1992) filmlerinde kendisine asistanlık yaptı. *Son Mohikan* (*The Last Of The Mohicans,* 1992) filmindeyse özel olarak cast asistanlığını üstlendi. 1996'da *Flame* filmine ortak yapımcılık yaptı. *Uno's World* (2001) adlı kısa filmin yapımcılığını yürüttü. *Hotel Ruanda*'nın (*Hotel Rwanda,* 2004) ortak yapımcılığını yaptı. Namibya'ya döndüğünde televizyon filmi *Gugu And Andile*'in ve televizyon dizisi *Dream World*'ün yapımcılığını yaptı. Televizyon filmi *Mzansi Love: Colour Blind*'ın (2013) yürütücü yapımcılığını, *Changing The Game* adlı belgeselin ise ortak yapımcılığını üstlendi.



WABEİ SİYOLWE

Batılılar Wabei Siyolwe'yi daha ziyade oyunculuğuyla tanıyor olabilirler. Kariyerinin ilk yıllarında *Scene* (1968), *Cry Freedom*

(1987) ve *Nuns On The Run* (1990) adlı filmlerde oynadı. Siyolwe oyunculuğu hayatı boyunca bir dereceye kadar hep sürdürdü. Zambiya'da doğan Siyolwe İngiltere'deki Guildhall Drama Okulu'nda oyunculuk eğitimi aldı. Sinema oyunculuğu için eğitilmiş bulunan öğrencilere tiyatronun teknik tarafı da öğretilmişti. Öğrenciler kendi filmlerinin yapımcılığını da üstleniyorlardı. Oynayacakları hikâyeleri yazmaları gerekiyordu.

Siyolwe tiyatroyu ilk aşkı şeklinde tanımlıyor. Küçüklüğünden beri oyunculuğa ve müziğe karşı duyduğu ilgiyi hatırlıyor. Rusya'da yaşadığı dönem konservatuvara girmişti. Ellerson'a (2000) göre Siyolwe film çekme fikrinin kendisinin tiyatro için yazdıklarından doğduğuna inanıyordu. 2000'li yıllardaysa tiyatrodan ziyade sinemayla uğraşmış olduğu anlaşılıyor. Ergenlik ve genç yetişkinlik döneminde oynadığı filmler ona kameranın arkasına geçip bir filmi yönetme kararlılığını verdi.



PRUDENCE URİRİ

Uriri Zimbabve'de doğdu ve Zimbabve Bağımsızlık Savaşı'nın özgürlük savaşçısı oldu. Bağımsız bir yapım şirketi olan CVU'da çalışmaya başlamadan önce Zimbabve Televizyon Kuruluşu'nda çalıştı. Eye For Africa adlı yapım şirketini kurdu. Norveç'te Tromsø Üniversitesi'nde sinema dersleri veriyor.



INGRID SINCLAIR

Ingrid Sinclair Afrika Rönesansı'nın bir parçasıydı. İngiltere'de doğru. Burada edebiyat ve tıp okudu. Yönetmenlik ve film yapımı eğitiminiyse Güney Afrika'da aldı. *Flame* (1996) adlı filmi Afrika Rönesansı söyleminin yönetmeni olarak tanınmasını sağladı. Aynı şekilde Zimbabve Bağımsızlık Hareketi hakkında çektiği belgesellerle Cannes Film Festivali'nde kendisinden söz ettirdiği gibi

başka uluslararası festivallerde de övgü dolu sözler topladı. Women Makes Movie'ye göre (http://www.wmm.com) Bridget Pickering ve Wanjiru Kinyanjui'yle beraber yapımcılığını üstlendiği *Africa Is A Woman's Name* (2009) adlı belgeselinde yer alan her kadına kendi ülkelerinin hikâyelerini tartışma imkânı verdi.

ZULFAH OTTO SALLİES

Sallies 8 Mayıs 1961'de Güney Afrika'nın Cape Town şehrinde dünyaya geldi. Kendi yönetmenlik anlayışından bahsederken yönetmenlikle mozaik yapmayı karşılaştırıyor:

> Kameranın her yer değiştirişini küçük bir karo olarak düşünün. Yapabildiğiniz en iyi şekilde ona şekil veriyor, onu renklendiriyor ve parlatıyorsunuz. Düşünün, bundan binlerce yapacaksınız. Sonra bunları aynen birbirine yapıştırıp ortaya çıkan mozaiğin en başta kafanızda tasarladığınız gibi olmasını umacaksınız. Eğer bu mozaiğin bir şeye benzemesini istiyorsanız her karo üzerinde çalışırken ne elde etmek istediğinizi daha iyi bilmelisiniz (http://www.slideshare.net/ZulfahOttoSallies).

MARGUERITE ABOUET

Yazar Marguerite Abouet 1971 yılında Fildişi Sahili Cumhuriyeti'nin Abidjan şehrinde doğdu. On iki yaşındayken erkek kardeşi ve büyük amcasıyla Fransa'ya taşındı (Zuarino, 2007). Bundan sonra Fransa onun evi oldu. Clément Oubrerie'yle evlendi ve aynı zamanda onun iş ortağı oldu. Abouet eşinin çizdiği çizgi romanlar yazdı. İlk uzun metrajını çekene kadar yazarlığını maddi bakımdan desteklemek için avukat asistanı olarak çalıştı.

Aya adlı çizgi roman dizisiyle çok tanınmasının yanı sıra başka çizgi romanlarıyla biliniyor. *Aya*, onun yayınlanan ilk çizgi romanı olmasının dışında eşiyle profesyonel anlamda yürüttüğü ilk

ortak çalışması. Aynı zamanda eşinin de resimlendirdiği ilk çizgi roman. *Aya,* Abouet'nin kıtlık ve savaşa odaklanmadan bir Afrika imgesi sunma arzusunun bir ürünü. *Aya*'nın otobiyografik olduğu konusunda yapılan yorumları reddeden Abouet, hikâyenin kendisinin büyüme yıllarında tanıdığı, fakat kimliklerini korumak amacıyla içinde bulundukları durumun değiştiği insanlara dayandığını kabul ediyor (Zuarino, 2007).

Aya, yazarlıkta yeni olan biri adına başarılı bulundu. 2006'da Angoulîme Uluslararası Çizgi Roman Festivali'nde En İyi İlk Çizgi Roman Ödülü'nü aldı ve Fransa'da 200 bin kopyadan fazla satıldı (Barretta, 2008). Bu kadar başarıdan sonra Abouet bu üçlemesini videoya dönüştürdü.

* * *

SONUÇ

Genç ya da yaşlı Afrikalı kadın yönetmenler kendilerine yakın buldukları sorunlardan bahsetmeye devam ettiler. Bazıları diğer kıtaların baskısı altındaki insanlarından konuşma gereği duydular. Diğerleriyse tanıdıkları erkeklerin eşlerine uyguladıkları baskıyı ve bazen de başka kadınların o kadınlara uyguladığı baskıyı anlatma gereği duydular. Afrika'daki medyanın imkânları artmış olmasına rağmen Afrikalı kadınlar kendi kuşakları ve deneyimlerinin hikâyelerini anlatıyorlar. Bu yönetmenler büyüklerinin katlandıkları zorlukları unutmuyorlar. Onlar sadece Afrikalı kadınların deneyimlerinin dünyanın her yerinden kadınlarınkine benzediğini duyurmak istiyorlar... Hakkında konuşmaya değer bir konu. Diğer kadınları 'seslerini yükseltme'ye çağırıyorlar.

KAYNAKÇA

"African women and cinema: A conversation with Anne Mungai", Research in African Literature (Sonbahar 1994) (www.jstor.org/stable/3819847).

Arevalo, Rica (13 Mart 2010), "Producer notes great strides of women in cinéma", *Philippine Daily Inquirer.*

Beus, Yifen (Aralık 2011), "Authorship and criticism in self-reflexive African cinéma", *Journal of African Cultural Studies*, Cilt: 23 (2) Aralık 2011, s. 133-152.

Bobo, Jacqueline (1998), *Black Women Film And Video Artists*, New Routledge, New York.

Deppey, Dirk (19 Mart 2007), "Review of *Aya*", *The Comics Journal.*

Dovey, Lindiwe (2009), *African Film and Literature: Adapting violence to the screen.* Columbia University Press, New York.

Ellerson, Beti (2004), "Africa through a woman's eyes: Safi Faye's cinéma", Pfaff, *Francois, Focus On African Films*, University Press, Bloomington, Indiana.

Foster, Gwendolyn Audrey (1997), *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Ellerson, Beti (2004), "Africa through a woman's eyes: Safi Faye's cinéma", Pfaff, *Francois, Focus On African Films*, Bloomington, Indiana University Press.

Guback, Thomas ve Varis, Tapio (1982), *Transnational Communication and Cultural Industries*, UNESCO.

Gugler, Josef (2003), *African Film: Re-imaging a continent,* Indiana University Press, Bloomington.

Harrow, Kenneth (2007), *Post Colonial African Cinéma*, Indiana University Press, Bloomington.

Malkmus, Lizbeth ve Armes, Roy (1991), *Arab and African Filmmaking*, Zed, Londra.

Marker, Cynthia (2001), "Safi Faye and Sarah Maldoror: Cinécrivaines of African Cinéma", *Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, Sonbahar 2008, Cilt 4 (s. 453-480).

McCluskey, Audrey T. (2009), *The devil you dance with: Film culture in the new South Africa.*

Savory, Elaine (2001), "African Women's Voices on Film", Review Essay.

Wilkerson, Isabel (2010), *The Warmth of Other Suns*, Random House, New York.

Zuarino, John (Mayıs 2007), "An Interview with Marguerite Abouet', Bookslut internet sitesi, http://www.bookslut.com/

3
YURT, BEDEN VE ÖTEKİLİK

Kanadalı Kimlik Temsilleri ve Mary Harron'un *Amerikan Sapığı*, Sarah Polley'in *Ondan Uzakta*, Soska Kardeşler'in *Amerikan Gelini* Filmlerindeki Feminizm

Dr. Karen Oughton*

Bu bölümde Kanadalı yönetmenlerden Jen ve Sylvia Soska'nın, Mary Harron'ın, Sarah Polley'in filmlerinin incelenmesinin yanı sıra milliyetlerinin ve cinsiyetlerinin filmlerine nasıl yansıdığı ele alınacak. Adları korku türüyle anılan ve uzun metrajları ötekiliğe

*) Dr. Karen Oughton, Londra Regent's Üniversitesi'nde medya iletişimi dersi veriyor. Sinema çalışmalarında uzmanlaşan Oughton, *Intensities: The Journal of Cult Media* adlı dergiye katkıda bulundu. İçlerinde Cine-Excess'in ve IAFOR'un bulunduğu konferanslarda bildiriler sundu. Şu sıralar, Robert Downey Jr.'ın canlandırdığı karakterleri ve filmlerdeki seri katil temsillerini toplumsal cinsiyet bağlamında inceliyor. Oughton aynı zamanda radyo-TV yayıncısı ve sinema yazarı. İçlerinde Lionsgate'in de yer aldığı ev dağıtımcılarına yorum kısımlarında katkıda bulundu. Makaleleri *Sight&Sound*, *Little White Lies* ve *Ain't It Cool News* dergilerinden yayınlandı. Sinema endüstrisindeki diğer görevlerinin yanı sıra Melies D'Argent Ödülü'nün İngiltere jüri heyetinde yer aldı. İletişim: karen@karenoughton.co.uk.

odaklanan bu dört yönetmeni teorik bir çerçevede ele alacağız. Korku filmi endüstrisi içerisinde kadının rolünün kısa bir tarihiyle başlanarak, bu yönetmenlerin çektikleri türlerde cinsiyet rollerine ilişkin getirdikleri alternatif tasvirler incelenecek. Bu nedenle öncelikle Carol Clover'ın 'final girl' teorisi ile Laura Mulvey'in 'bakış teorisi'ndeki erkek bakışıyla ilgili olarak Soska Kardeşler'in *American Mary* (Amerikan Gelini) eleştirilecek. Daha sonra da Mary Harron'un *American Psycho* (Amerikan Sapığı), Sarah Polley'in *Away From Her* (Ondan Uzakta) uyarlamalarında ötekiliği ve empatiyi nasıl sorguladıklarına odaklanılacak.[1]

Öncelikle Soska Kardeşler'in sinema endüstrisinde yarattığı etkiyi bir bağlama yerleştirmek için korku sinemasında kadınların tarihsel rolünü göz önüne almak gerekiyor. Sinemanın ilk zamanlarından beri *Nosferatu*'nun Ellen'i gibi Kont Orlok'un ölmesi için kendisini kurban eden kadın kahramanlar var. Bunun yanı sıra Alfred Hitchcock'un *Psycho* (Sapık) filminde Marion Crane gibi kurbanlar da var. Bunlar, Laura Mulvey'in 'erkek bakışı'na konu olarak ve "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı ufuk açıcı makalesinde geleneksel erkek yönetmenli Hollywood sineması içerisinde "beyazperdeye yansıyan hikâyedeki karakterler ve salondaki izleyiciler için erotik nesne" (s. 11) şeklinde tartışılıyor. Kadınlar ekranda öncelikle erkeklerin fantezi nesneleri olarak beliriyorlar; ancak 1970'lerin ve 1980'lerin sonlarında Amerikan yapımı işkence-korku film serileriyle kadın karakter temsilleri değişmeye başladı. Bu, genel olarak *Cadılar Halloween* (Cadılar Bayramı, 1978) serisinde Michael Myers'in baş düşmanı ve filmin sonunda da hayatta kalan tek kurban olan Laurie Strode gibi karakterlerle gündeme geldi. Strode, Carol Clover'ın *On Men, Women and Chainsaws* (1992) kitabında korku filmlerindeki 'final girl'ün rolü hakkında geliştirdiği etkili teorilerin bir modeli halini aldı. Clover'in teorisi korku sinemasındaki kadın dikizciliğinin çelişkili olduğunu, 'final girl'ün seyircinin duygusal yakınlığının filmin sonunda kah-

1) Bu filmleri, yönetmenlerinin feminizmi ya da işledikleri temaları ilk defa ele alan kişiler olduğunu düşünerek seçmedim. Ben asıl olarak, kadın algısına yeni bir bakış getirmeleriyle ve bunların endüstri tarafından nasıl karşılandığıyla ilgileniyorum.

raman olan canavarlardan erkeksi kadınlara değişmesini mümkün kıldığını ileri sürüyordu.

SOSKA KARDEŞLER

Soska Kardeşler kadın temsilinin hâlâ fazlasıyla erkeklerin aracılığında olduğunu söylüyorlar. Bu görüş, kadınlara sıklıkla edilgen ya da fazlasıyla cinselleştirilmiş bir nitelik atfediyor. Jen Soska'nın belirttiği üzere, *Cadılar Bayramı*'ndaki Laurie Strode alçak Myers'e saldırdığında bunu kendine güvenmesinden çok kendini koruma içgüdüsüyle yaptı.[2] Bu sebepten film hâlâ kısmen feminist perspektiften yoksun olarak görülebilir. Soska Kardeşler tek yumurta ikizleri olmalarının ve hayat boyu korku türünü sevmelerinin neticesinde oluşan 'alışılmadık' kişiliklerinin sinemaya yansımasıyla sıradanlık düşüncelerine meydan okuyup bunları değiştirmek istediklerini dile getirdiler. Sylvia Soska şöyle söylüyor:

> Jen ve ben ikiz olduğumuzdan neredeyse tören eşliğinle doğmuşuz. Oysa kendimiz ne kadar denersek deneyelim buna uygun olamadık.
>
> Sonra 'korku' işin içine girdi. İnsanların birbirlerine nasıl davrandıklarını izliyorduk. Farklı şeyler nasıl bazılarında korku uyandırıyor, diğerlerindeşse kabul görüyordu. Zannediyorum ki bunun sebebi, bizim izlenmeye ve soru sorulmaya çok alışık olmamızdı. Korku bize kendimizi güçlü hissettiriyordu.[3]

Aktris olmak isteyen ikizler, işler umdukları gibi gitmeyince sinema okulundaki dublör kursuna yazıldılar. Kursları bitti; fakat onlar final projelerini çok küçük bütçeli bir sömürü filmine çevirdiler: *Dead Hooker in a Trunk* (2009).[4] Filmin adından da tahmin edilebileceği üzere, hikâye, öldürülmüş bir seks işçisi bulan ve onun cesedini ortadan kaldırmaya çalışan arkadaşlara odaklanıyordu.

---

2) Jen Soska'yla röportaj, 27 Ağustos 2012.
3) Sylvia Soska'yla e-posta röportajı, 30 Ağustos 2012.
4) Soska Kardeşler, filmin gösterimini arkadaş grupları için gerçekleştirdiler. Seyircilerin yarısı salonu terk ederken diğer yarısı filmi keyifle izledi.

Film, kardeşlerin korku türüne duydukları bağlılığı göstermelerini mümkün kılmıştı. Yazarak, yöneterek ve kendi dublörlüklerini yaparak kendilerini bu türün hayranlarına sevdirdiler. Ayrıca, Abertoir Korku Filmi Festivali'ndeki ve diğer festivallerdeki ilk gösterimlerde bu filmin içerdiği şiddetin ve tecavüzün oldukça hevesli bir yaklaşımla biraraya getirildiğinden ve sonuçta endişe verici görünmediğinden bahsediliyordu. Akıllıca kullanılan küfürler aslında tatlı bile durmaktaydı.[5] Beyazperdede gösterdikleri şiddetin önemi yoktu; Soska Kardeşler sevecen 'komşu kızları' olarak gözüküyorlardı.[6]

Onlarınki, büründükleri kişiliklerinin dışavurumlarıydı ve geleneksel korku filmlerini tanıtan sunuculara benzeyen acemi rollerdi. Tabii bu, onların kariyerlerindeki yükselişi fazlasıyla etkiledi. Korku filmi sunucusu bu tür içindeki bir gelenek. Film yapımcısı, gazeteci, sunucu ile kanaat önderinin bir bileşimi.

Korku türünün sunucuları -televizyon karakteri Vampira gibi- yerel sinemalar için de televizyon eğlenceleri ve filmleri sunuyorlar. Kostüm ya da teması olan bir kıyafet giyiyorlar. Sıklıkla belirli bir sahne kişilikleri ve komik bir konuşma tarzları var. Mevcudiyetleri ve markalaşmaları kültürün tanıtılmasını ve korku topluluklarının zevklerinin meşrulaşmasını temsil ediyor. Popülerlikleri bağlamında da esas değerlerin temsilleri olarak algılanıyorlar; ancak bu korku topluluklarının esas değerleri David Sanjek'in David Chute'den alıntıladıklarını ortaya koyuyor:

> Son derece ciddi olan bu temsilciliğin önemi hiçbir zaman açıkça kabul edilemeyecek. Belden aşağı tutkusu, kendini dışında hissettiği rahat bir sosyal sınıfın değerleri sistematik olarak ayaklar altına alınıp alaya alındığında, onun karmaşa anlayışına lezzet veriyor.[7]

---

5) Soska Kardeşler *Amerikan Gelini*'nden önceki filmlerinin hiçbiri için gösterimde kullanılmak üzere, kendilerini tanıtan bir bölüm çekmediklerini söylüyorlar; ancak Abertoir Korku Filmi Festivali direktörü Gaz Bailey ile 14 Şubat 2014 tarihinde yapılan e-posta yazışması, *Dead Hooker in a Trunk*'da böyle bir bölümün bulunduğunu ortaya koyuyor.

6) Soska Kardeşler, kısmen Kanadalı seri katil Robert Pickton'ın durumundaki gibi, *Dead Hooker in a Trunk*'ı temel alan ve korkuyla birleştirilmiş masturbasyonvari yönlerin bulunmadığı sahneler göstermeyi hedefliyorlardı. Ek bilgi için bkz. Rachel Fox'un *Canadian Gothic*'de yaptığı söyleşi.

7) David Sanjek'in, üç ayda bir yayınlanan bir edebiyat-sinema dergisindeki "Fans' Notes: 'The Horror Film Fanzine'" adlı makalesinde aktarılıyor. *Literature/Film Quarterly 18*, s. 151.

Bu ciddiyet, Chute'un da belirttiği gibi, anaakımın parçası olmaya zorlanmamak için şakacı tarzda kalmalıydı. Korku filmlerini tanıtan sunucular geleneksel standartları yıktılar ve filmler üzerine yorum da yaptılar.[8] Burada önemli olan, korku geleneğinin bir simgesi olan sunucunun çok hafif komedi film eleştirisinin dâhil olduğu kısa bir bölümle yarattığı karakteriydi.

Soska Kardeşler'in markalaşmasında ve kavranmasında rol oynayan yapmacıklı ve performansa dayalı sunuşları, endüstri değerlerine daha fazla odaklanılmaya başlanmasıyla önemini kaybetmeye başladı. Emily Booth'un 1990'lardaki kariyeri süresince bu duruma rastlanabilir. Booth kadın korku kişiliği geliştiren birçok kadından biriydi. Kült filmlerde oynadı; *Bizarre* gibi dergilerde yazdı. The Horror Channel'da sunuculuk yapmasıyla tanınıyor – ki bu da kendisinin bu türde yeterince bilgi sahibi olduğunu gösteriyor. Çekici bir model olmasının yanı sıra en önemlisi sık sık bu türe olan sevgisini dile getirmesi. Cinsel açıdan çekici olup şiddetle adeta eğlenen bir erkekimsi özellik taşıyarak Geek kültürü kızını yansıttı. Bu onun dekolte kıyafet giymiş, kanlar içinde bir halde fotoğraflanmasıyla vurgulanıyordu. Göğüsleriyle erkek seyircilerin ilgisini ve arzularını ateşlediğinden onların en iyi arkadaşıydı.

Dead Hooker in a Trunk'ın festival dönemi sırasında Soska Kardeşler, filmlerini tanıtmak için bilerek korku karakterine büründüler.[9] Çok geçmeden toplumsal cinsiyet ve korku odaklı olan e-dergi *Ax-Wound*'un ve Korku Ayı'nda Kadınlar girişiminin kurucusu olan Hannah Gorman'la (Hannah Neurotica olarak da biliniyor) çalışmaya başladılar. Girişim kadınların bu türe sağladığı katkıları öne çıkartmayı amaçlıyordu. Gorman o dönemde e-dergiyi daha özgün gösteren elle yapılan görsellerin önemini vurgu-

8) Vampira, Maila Nurmi'nin 1950'lerde televizyonda canlandırdığı ilk meşhur kadın korku filmi sunucusudur. Vampira, çizgi roman karakteri havası taşıyor: Şehvetli ve vampir gibi. Bunun yanı sıra, diğer korku filmi sunucuları arasında Elvira (*Elvira: Mistress of the Dark)* ve Bunny Galore da ayrıcalıklı bir yere sahipti.

9) Soska Kardeşler filmi birçok yönetmene yolladılar. Korku türü yönetmeni Eli Roth da bu isimlerden biriydi ve onları destekledi. Bu, kardeşlerin festivallerin soru-cevap oturumunda hayranlarıyla paylaştığı güzel bir gelişmeydi.

lama taraftarıydı. Derginin Korku Ayı'nda Kadınlar girişimiyle olan birlikteliği özgünlüğün bir belirtisi olarak görülebilir. Soska Kardeşler, Korku Ayında Kadınlar Kurulu'na katıldılar ve bu girişimin elçileri oldular. Kadınların korku türüne bulundukları katkılarla ilgili makaleler yazdılar. Hayırseverlik faaliyetlerini desteklediler: Kanlı korku filmlerini sevenlere hitaben, kendilerini kana bulanmış kısa filmlerde seksi iş kıyafetleriyle birbirlerini yaralamış halde ön plana çıkartarak kan vericilerin sayısını arttırmayı amaçlayan Massive Blood Drive kampanyası gibi. Tür içinde övgü almış eserlerinin saygı görmesini yazarlar, girişimciler ve yönetmenler olarak filmlerini vitrine çıkarmakla harmanladılar; ancak yine de bir şekilde köşede kaldılar ve sıradan sinema seyircisinden ziyade korku ustaları tarafından bilindiler.[10]

Soska Kardeşler'in yönetmenliklerini yaptıkları ikinci filmleri *Amerikan Gelini* bu durumu değiştirdi. Filmin konusu, borç içinde olan Mary Mason adlı tıp öğrencisiyle ilgiliydi. Bir striptiz kulübünde kötü geçen iş görüşmesinden sonra Mary kendini orada çalışan birinin arkadaşına ameliyat yaparken bulur. Zaman içinde yaşadıklarıyla inancını kaybeden Mary, yeraltı dünyasında kendisiyle birlikte olmak isteyen, düşman gördüklerine karşı şiddet ve işkence uygulamaya başlar. Ustalaştığı vücut modifikasyonu ameliyatlarında dozu kaçırır ve hastalarında derin izler bırakır. Ta ki bir hastasının eşi tarafından öldürülene kadar. Soska Kardeşler'e göre Mary, hem kahramanlığının kurbanı hem de filmin saldırgan kişisi olarak Clover'ın 'final girl' teorisindeki değişimi temsil ediyor. Kardeşler aynı zamanda Mary'nin Macar asıllı olarak grubun dışında kalma isteğini ve öldüğünde yerde kanıyla çizilmiş Amerikan bayrağının sembolize ettiği gibi Amerikan rüyasını yaşamak için savaştığını belirtiyorlar.[11] Filmin Frightfest'deki özel gösterimi, özellikle Soska Kardeşler'in katılımından ve birçok seyircinin filmlerini Korku Ayı'nda Kadınlar girişiminden tanıyor ol-

10) Bazı bilgilerin çeşitli internet sayfalarından silinmesi ya da bu sayfalar üzerinde değişikliğe uğraması sebebiyle geçmişle ilgili doğru bir kayda rastlamamız mümkün olamadı.
11) Soska Kardeşler ve Adam Stephen Kelly ile yapılan röportaj, 27 Ağustos 2012.

masından dolayı beklendiği şekilde olumlu geçti.[12] Gösterimden sonra kardeşler uzun metraj yapımının desteklenmesini tartışmak için sahneye çıkarak aynı zamanda gelecekle ilgili görüşlerini belirttiler. Mary'nin seksi ameliyat elbiseleri gibi açık giyinmişlerdi ve hayranlarıyla yaptıkları uzun tanışma etkinliklerinde ısrarcıydılar. Taparcasına seviliyor ve filmleri beğeni topladığından hakiki, saf bir heyecan sergiliyorlardı.

Soska Kardeşler, Mary Mason'da ne onun ne de -en önemlisi- kendilerinin cinsel çekiciliklerini feda etmeden yeni bir feminist karakter yaratarak, tür sahnesinde özellikle feminist ikonlar olarak dikkate değer görülmeye başlandılar. Verdikleri röportajlarda sürekli dile getirdikleri düşünce, 'seksist' olarak dış görünüşlerini herhangi bir içsel belirsizliği alıkoymak için bir 'zırh' şeklinde görüyor olmalarıydı.[13] Dış görünüşlerinin ve feminist idealleri desteklemelerinin tür basını tarafından dikkat çekmesi, hem akademinin içindeki hem de sinema endüstrisindeki korkuya artan ilgi sayesinde olmuştu. Arrow Film gibi ev sineması ürünleri dağıtımında uzman şirketlerin bonus özelliklerinin çokluğuyla kanıtladıkları gibi. Bu kültürel değişim, Soska Kardeşler'in dile getirdiği Elvira gibi seksi ve zeki; fakat markalaşmış eski entelektüel kadın korku sunucularının fark edilmesini ve onlara hayranlık duyulmasını mümkün kılıyordu. Bu sıfatların biliniyor olmasının kendilerine bu temsilin ötesine geçme imkânı vereceği kanısındaydılar.[14] Şimdilerde akademik sinema teorisini tartışıyorlar ve kendilerini uzakta tutmadan türleriyle ilgili övgüler almaya devam ediyorlar. Onlar da filmin başında ve sonunda göz alıcı kostümler içindeki Mary gibi aslında tecavüz sahnesinde bile vücudu açığa çıkarmadan cinselliği akla getirmeyi deniyorlar. Mary, *I Spit On Your Grave*'i (Mezarlarınıza Tüküreceğim) de içeren tecavüz-öç filmlerini akla getiren, duygu uyandırmaktan yoksun kadının güçlenmesinin tasviriydi.

---

12) Film, Universal Pictures'dan Michael Hewitt'in tavsiyesi üzerine festivale alınmıştı. Hewitt, korku sahnesinde arkadaşça tavırlarıyla sık görülen bir isimdi.
13) Soska Kardeşler ve Adam Stephen Kelly ile yapılan röportaj, 27 Ağustos 2012.
14) Soska Kardeşler'le yapılan e-posta röportajı, 31 Ocak 2014.

Aslında ben, Soska Kardeşler'in, Clover'ın teorisi 'final girl'ü somutlaştıran isimler olarak algılanabileceğini ileri sürüyorum. Sylvia Soska *Amerikan Gelini*'nin kendilerini cinsel açıdan uygun olmayan davranışlara maruz bırakmaya çalışan sinema endüstrisindeki 'canavarlar'a verdikleri bir cevap olduğunu dile getirmişti.[15] Alkışlanan bir film çekmekle ve hem geçmiş travmalarını tartışıp hem de bunu kullanarak ilerlemeleri açısından korku seyircilerine kadın korku karakteri için yeni bir model yarattılar. Geliştirdikleri model, kendini erkeklerle kültürel ve geleneksel bakımdan eşit düzeyde tutan zeki bir iş kadınıydı. Soska Kardeşler hayranlarını mutlu etmek adına alışılagelmiş imajı benimsemiyorlardı.[16]

Amerikan Gelini bir sürü ödül kazandı ve Soska Kardeşler'in markalarını geliştirmelerine olanak sağladı. Kardeşler, ek yerel gösterimleri gönüllü olarak kabul ettiler. Kısa bir süreliğine radyo programı yaptılar. Başka ilgi alanlarıyla ilgili dergilere yazdılar. En önemlisi de internetteki hayran kitlesinin dostluğunu kazanmak amacıyla zaman harcadılar. Markalaşma stratejileri oluşturarak, toplantıda giyecekleri kıyafetlerin fotoğrafları gibi içerikle ilgili görseller ortaya koyup hayranlarının bağlılığını twitter'daki retweetleriyle ve kişisel iletişimleriyle ödüllendirdiler.

Yine de onlar (Emily Booth gibi) David Sanjek'in dile getirdiği üzere, "kötü filmlerin ustaları olarak saçmalıklarla ve kanla"[17] uğraşmaktaydılar. Soska Kardeşler yayınlanmış bazı fotoğraflarında sahte bir naiflikle, 1950'lerin gezinti kıyafeti havasını taşıyan elbiseleri içinde görünmüşlerdi. Sanjek korku kurgucularının "bu

15) Soska Kardeşler ve Adam Stephen Kelly ile yapılan röportaj, 27 Ağustos 2012.
16) Korku filmine hayran gözüyle bakmak yerine onu sadece bir endüstri olarak görmek bazılarınca çok olumsuz karşılanıyor. Bu, eski bir gazeteci, yazar, aktris ve ödüllü blog yazarı olan Lianne 'Spiderbaby' MacDougall'in intihal yaptığının ortaya çıkmasında da yaşandı. MacDougall'ın da imajını Soska Kardeşler gibi pazarlama amaçlı kullanması, BrutalasHell.com sitesinde Annie Riordan'ın ve Keri O'Shea'nın, bu çok emek isteyen türle sadece bir isim olmak için uğraşıldığı eleştirisini yapmalarına sebep oldu. Bunun altında yatan suçlama, MacDougall'ın bazı yazılı eserlerinin kaynakları konusunda yalan söylemesiydi; aynı zamanda bu türe olan ilgisi konusunda numara yapıp bu sektörde çalışmayı ve seyircilerin ilgisini hak etmediği yönündeydi.
17) "Fans' Notes: 'The Horror Film Fanzine'", s. 151.

kadar çiğ, saf bir betimlemenin tüketimde zevk yaratacağında ısrar ettikleri"ni belirtiyordu.[18] 'Saçmalık' kelimesi bunun önemini ortaya çıkartıyordu. Saflık, bekâretin ve kanın kavramsal kaybını akla getirmekten çok kirlenmeyi çağrıştırıyordu. Kardeşlerin ortaya koyduğu filmlerin anlam düzeyi, Sanjek'in ifadesini kullanmak gerekirse 'su katılmamış'tı: Kısacık kıyafetlerle, kurnaz göz kırpmalarıyla ve bir kova dolusu kanla verilen inanılmaz cinsel görüntüler.[19] Doğal olarak bu, Soska Kardeşler'in markalaşmasında zorluklar yaratıyordu. Sosyal medya, hayranlarının onların uzun metrajlarından çok vücut yapılarına dikkat ettiklerini gösteriyordu. Gerçekten, fanatiklerinin ilgisi (David Chute'un korku söyleminin 'ciddiyeti' olarak adlandırdığı şey) korkunun görselleştirilmesinde yoğunlaşmaktaydı: Bu durumda onların az ironik ve fazlasıyla cinselleştirilmiş stilleri.[20] Hatta saçlarını birçok röportajda sevmediklerini belirttikleri halde karakterleri Mary gibi kâküllü kestirmişlerdi.[21] Bunu belki de korku hayran kitlesinin onlarda karakterlerin yansımasını bulmalarıyla 'final girl' imgelemini güçlendirmek için yapıyorlardı. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki çizgi bulandırılarak imgelem daha tahrik edici bir hâle geliyordu.

Onlardan ve onların yarattığı karakterlerin cinsiyetinden, cinselliğinden hoşnut olmak ile bunları istismar etmek arasındaki dengeyi korumaları, kariyerlerini ilerleten WWE (World Wrestling Entertainment) ve Lionsgate ortaklığındaki *See No Evil 2*'yi (Ölüm Çıkmazı 2) çekmelerinin duyurulmasından çok daha iddialıydı. Filmde bir seri katil ve Jacob Goodnight başrolünü oynayan güreşçi Kane (Glenn Jacobs) ön plandaydı. Bu film inanılmaz popüler olan, aile odaklı güreş etkinliklerini beraberinde getirdi. Kardeşler işkence, korku film türüne getirdikleri yetişkin bakış açısıyla markalaştılar. Bu, Soska Kardeşler'in aynı ânda hem müstehcen hem de ahlâki açıdan uygun olarak görünmelerine imkân sağladı.

---

18) *A.g.y.*
19) *A.g.y.*
20) *A.g.y.*; akt. Sanjek, Chute.
21) Soska Kardeşler ve Adam Stephen Kelly ile yapılan röportaj, 27 Ağustos 2012.

Filmlerinin ve yaptıkları röportajların sonucu olarak Jen ve Sylvia Soska, kendilerini hayranları için ulaşılabilir olan eleştiren yönetmenler olarak kabul ettirdiler. Korku türünün kabul edilir tarafındalar ve *Ölüm Çıkmazı 2*'ye bağlı olarak WWE'nin etkinliklerinde görünerek kısmen anaakım haline de geldiler. Bu, medyayı iyi kavramış ikizlerin kendilerine avantaj sağladıklarını düşündükleri bir ortamdı.



MARY HARRON

Mary Harron çok farklı bir geçmişe sahip. Diğerlerine göre nispeten daha kısa ama etkileyici olan filmografisi, biyografik nitelikteki *I Shot Andy Warhol* ve *The Notorious Bettie Page* (Seksi Betty Page) ile korku uyarlaması *The Moth Diaries* uzun metrajlarını içeriyor; ancak Brett Easton Ellis'in aynı adlı romanından uyarlanan, bir Wall Street çalışanının öfkesini cinayete dönüştürmesini konu alan *Amerikan Sapığı* Harron'un en bilinen filmi. *Amerikan Sapığı* özellikle karşı kişi (antagonist) Patrick Bateman'ın (Christian Bale) kendini aynada izleyerek iki seks işçisiyle ilişkiye girdiği sahneleriyle ün kazandı. Özdüşünümsel ve postmodern sonuyla film, ikisi de aydın liberalizmine bağlı olan kadın senaryo yazarlarının gözünden aynı ânda anti kahramanını överek ve şeytanlaştırarak şiddet ile paranoyayı stilize etmektedir.[22] Bu kadın bakış açısı *Amerikan Sapığı*'nda oldukça belirgindir.

Harron, Vancouver şehrinde doğdu, Londra'da büyüdü ve Oxford Üniversitesi'nde okudu.[23] Akabinde New York'a taşınarak punk rock ve kültür alanlarında uzmanlaşan bir gazeteci olarak gelişmekte olan müzik sahnesinde derinleşti. İngiliz kuruluşlarına kültür ve sanat içerikli belgesel projeler geliştirdi. Bu saha içinde kurduğu bağlantılar sayesinde pop art'ın en önemli ismi olan

22) Yardımcı senaryo yazarı Guinevere Turner, lezbiyen filmi *Go Fish!*'le ilgi görmüştü.
23) Harron'un ebeveynleri de eğlence endüstrisinde çalışmıştı. Babası aktör Don Harron'du. İlk üvey annesi Virginia Leith ise *The Brain That Wouldn't Die* adlı filmde başı kesilen kadını oynamasıyla ünlenen bir aktristti.

Andy Warhol'u vuran lezbiyen bölücü Valerie Solanas'ın biyografik filmi üzerinde çalıştı. Harron bu filmle yakaladığı başarıyla *Amerikan Sapığı*'na girişti.

Soska Kardeşler gibi Harron da, Johnson'un *Maclean's* dergisindeki makalesinde *Amerikan Sapığı*'nın bir Kanadalı duyarlılığından doğduğuna ve Amerika'dan ayrı olma anlayışında olduğuna değiniyor.[24] Filmin uyarlamasının yapıldığı Brett Easton Ellis'in kaleme aldığı aynı adlı roman ilk kez 1991 yılında yayınlandı ve şüphesiz 1980'lerin dev Amerikan şirketlerine kötü bir bakıştı. Filmde Ellis'in nefretinin, anti-kahramanların fantezilerini yabancılar ve arkadaşlarına benzeyen kişiler üzerinde en şiddet içeren şekilde gerçekleştirdikleri *Maniac* (Manyak, 1980) ve *Driller Killer* (1979) gibi o dönemin adı kötüye çıkmış bazı filmlerin stillerinin bariz bir şekilde kullanılmasıyla harmanlandığını görüyoruz. Metinden filme geçecek olursak, Harron sansür sınırları dâhilinde sadist bir film çekmeyi amaçlamış olsa bile bu, kitapta aşırı cinsel şiddetin olduğu yerlerle kıyaslandığında onların yanında hiç kalıyor.

Buna karşın, Harron'un filmi karşı kişinin iç konuşmasına Bateman'in duygusal boşluğunu doldurmak için yaptığı gösteriş amaçlı tüketim detayına dikkat çekerek odaklanıyor. Finans dünyası, maddi servet ve diğer mal mülkler gibi başarının satın aldıkları budalaca bir hâl alıyor. Harron hikâyenin bu yergici yorumuna odaklanıyor. O kadar ki, film sansür tartışmalarına ve karşı karşıya gelinen anlaşmazlıklara karşı koymak için vizyona girdiğinde *The New York Times*'ta halka açık bir mektup kaleme aldı. Film görsel bakımdan yüzeyseldi. Kamera aristokratik yemek düzeninin hâkim olduğu masada karakterler (gerçekten hiçbiri restoranda yemek yerlermiş gibi görünmüyorlar) aralarında atışırlarken Bateman'ın arkadaşları arasında uzun zaman gezinmişti. İşadamları dizayn saç kesimlerini ve kıyafetleri fetişleştirirken onların şöhretleri zengin sosyal çevreleriyle vurgulanıyordu. Sonuç olarak, filmin ana kaygılarından biri, Bateman'in bir iş arkadaşını öldürdüğünün zannedilmesiydi. Yergi, ancak doğru olması için yeterli de-

24) Brian Johnson'un *Maclean's* dergisindeki makalesinde belirttiği gibi.

recede inanılır oldukça etkili. Bale rol için röportaj yaptığı Wall Street çalışanlarının, kitabı onların gösterişli yaşam tarzlarını yansıttığı için sevmiş olduklarını belirtti.

Bu ezici tasvir sadece Amerikan rüyasıyla ilişkili gösterişçi tüketimin Kanadalı eleştirisi olmaktan ziyade Bateman'i, filmin kadın karakterleri ve tabii ki seyirciyle ilişkili olan toplumsal cinsiyet politikalarıyla ilgili göz önünde tutarak anlaşılabilirdi. Harron'un bakış açısı böyleydi: Çok maskülen bir kültür üzerine kafa yoran soğukkanlı bir feminist. Filmin başlangıcında Bateman'i steril dairesinde bokser şortuyla gezinip sabah güzellik rutinini uygularken görmemiz fikir verici niteliktedir. Bu izlenim, Bateman'i sempatik ya da korkak göstermekten ziyade başkalarının ne düşündüğünü umursamasını göstermesiyle, kendine çok güvenen hareketleri ve yapmacık yüz ifadeleriyle onu hemen kadınların küçümsediği (Harron'un sesli yorumunda belirttiği üzere) hoşlanılmayan bir karakter yapıyordu.

Harron filmin feminist eleştirisini Bateman'in kadınlarla karşılıklı ilişkilerinde, özellikle de restoranlar gibi sözümona romantik olan mekânlarda yüzünü yakın planda göstermesiyle vurguluyor. Kamera sahneyi yakın planla bel planı arasında kesiyor. Bateman'in yakasında dikilip yüzündeki çizgileri ve aşağılayıcı bir şekilde bakan kaldırdığı gözlerini bu farklı kadrajlarla vurguluyor. Bu, kendi sosyal sınıfından olan kadınları bile sosyal beklentilerini biçimlendirmek için olan objeler olarak gördüğünü kanıtlıyor. Nişanlısına açıkça söylediği gibi 'o çevreye uygun düşmek' istiyordu. Bateman'ın cinsel ilişki sırasında kendini aynada izlediği hoş karşılanmayan sahneyle ilgili Harron, Eugene Hernandez'e *Indiewire* için verdiği röportajda şunu söylüyordu:

> Sahneyi o kadınların seks yapmaları karşılığında para aldıklarının altını çizmek için mümkün olduğunca erotik yapmamaya çalıştık. Yüz ifadeleri de bunu açıkça gösteriyor.

Bateman paranın kendisine verebileceği zevklerin tadını çıkarmaktan aciz ve tam tersine paranın kontrolünde. Zorbalık edip kontrol ederken bile üzücü bir halde görünüyor. Sonuç olarak,

filmin ilk yirmi dakikasında Harron'un yönetmenliği onu neredeyse karakterinin ilgi görmek üzerine kurulduğu karikatürize bir pandomimsel karşı kişi rolüne sokuyor. Harron böyle yaparak seyircinin filmin kadın kahramanlarından beklentisini değiştiriyor. Bu, Bateman'ın gülünçlüğünü ve pek az olan sempatik yanını kaybetmeye başladığı ikinci cinayete (evsiz adam ve köpeği) kadar böyle ilerlemiyor.[25]

Bu kibirli toplumsal cinsiyet eleştirisi, Bateman seyircinin beklentileri doğrultusunda hareket etmeyince daha ciddi ve geleneksel tür stilinde gelişiyor. Görünürde iddialı olan Elizabeth onun cinselliğini, davranışlarının ne kadar da toplumsal normlardan uzak olduğunu göstererek şaka yollu çürütüyor. Buna rağmen onun üçlü seks isteğine razı oluyor ve akabinde öldürülüyor. Bu aşamada Harron'un filmi, Bateman'in manyak bir katil olduğu ve Elizabeth'i onun öldürmediğini sorgulatan tahminler arasında yön değiştiriyor. Başlangıçta onu Elizabeth'i sakatlamış, kan içindeki ağzıyla yatak örtüsünün altından çıkarken görüyoruz. Bu, Bateman'in önceleri Christie'yle olan karşılaşmasını hatırlatıyor; fakat abartılı hareketlerinin farkıyla. Kamera Bateman'in süregiden çılgınlığını, büyük dairesini birçok özel efektli planla dikkat çekici bir şekilde kocaman bir sığınağa dönüştürerek göstermiş. Christie kaçmaya çalıştığında bu kâbus gibi kendini tekrarlayan bir hâl alıyor. Bu tarzdaki bir çekim seyircinin film ve karakterlerden beklentilerini değiştiriyor. Eğer Bateman daha gerçekçi ve bir o kadar da sakin betimlenseydi, onu toplumsal hiciv sanatının bir temsili şeklinde düşünebilirdik. Hareketlerinin daha açık hâle geldiği yerlerde anlatı klasik, yapmacık işkence filmi hissine yakınlaşıp kendini alaya alma ile komedi alanına giriyor. Dolayısıyla bu, önceki baştan çıkarma sahnesinin gerilimi raydan çıkartmasından ziyade, seyircinin duygusal tepkilerini bölümün zirvesine hazırlamaya yarıyor. Bateman sonunda Christie'nin kaçması için, zin-

25) Harron yaptığı sesli yorumda 'zavallı adam ve köpeği'ni öldüren katil Bateman için 'serseri' gibi tanımlayıcılar kullanmıyor. Durumun vahameti sesine yansıyor zaten. Bu sahnenin başka nasıl bir şekilde canlandırılabileceği düşünüldüğünde akla sadece diyalog tarzının *A Clockwork Orange*'da (Otomatik Portakal) Alex'in ve Droogs'un alkolik adama saldırdıkları sahneninkiyle karşılaştırılması gerektiği geliyor.

cirli testeresini düşürüp onu öldürmeden önce, dairesinin servis merdivenlerinin altına koşmasına izin veriyor. Kamera vücudu büyük göstermek amacıyla on iki saniyeliğine vücuda optik olarak yaklaşıyor. Bu kısımda katilin, zincirli testereyi tam da doğru zamanda düşürmesi ve dolayısıyla insanüstü bir hüküm kullanabilen doğaüstü bir varlık olarak sunulmasıyla bilinçli bir abartma söz konusu; ancak yine de görüntü şok edici. Christie'nin vücudu ve hareketsizliği normal bir yaşam alanı bağlamında aşırı gerçek bir etki bırakıyor.

Bateman'in karakterini tamamen trajik kılan ise kadın karakterlerin fazlasıyla normal olmaları. Değindiğimiz bu özellik, sekreteri Jean'm, onun öldürülmüş kadınların çocuksu, fakat ürkütücü karikatürlerle kapladığı günlüğünü okurkenki tepkisinden anlaşılabilir. Seyircinin filmi Bateman'i bir katil varsayarak mı ya da sadece kafasında eylemler tasarlayan biri olarak düşünüp bu şekilde mi yorumladığını gözetmeksizin Jean sebepsiz yere üzgün gösteriliyor. Kızın, onun birini öldürdüğünü düşündüğü açık değil: Polisi aradığı gösterilmediği için Bateman'in ne kadar dengesiz olduğunu anladığı zaman kendi başına sessizce ağlarken düşünceye dalmış bir halde. Yine bu da, Bateman'in yakın planlarla çekilen günlüğüyle ima edilmiş, ki kızın endişesi belki de adamın kadın algısıyla ve gösterilen şiddet gibi cinsiyet rollerinin icrasıyla ilgili.[26]

Harron ve Turner birlikte senaryoyu yazarlarken kitapta Jean'in Bateman'le evli olmasına bilinçli bir karşı koyuş sergilediler. Bu değişiklik, Harron'un sesli yorumunda seyirciyi bilgilendirdiği üzere kendisinin ve Turner'ın onunla empati kurabilmiş, ancak derinden kusurlu olan sevdiği adamın eylemleri ve inançlarına henüz göz yummayan Jean karakterine daha uygun olacağını hissettikleri için yapıldığı yönünde. Bunun önemi, kadın karakterin kendi ahlâkını tamamen feda etmeyen biri olarak Bateman'le ilişkisinde bir anlamda suç ortağı rolüne konmuş olmasında yatıyor.

Harron ötekiliğin doğası üzerine diyalog sunmak yerine, en iyi bilinen eseri *Amerikan Sapığı* aracılığıyla kadın düşmanlığının iş-

26) Harron, ataerkil toplumdaki ahlâki çöküşü gösteren *Seksi Bettie Page* filminde bu temayı tekrar işledi.

lendiği bir eseri yeniden ele almakla Kanadalı kadın yönetmenlere katkı sağladı. Soska Kardeşler'in aksine, ünlü gazetelere yazıp, hayranlarıyla popülist yollarla etkileşim içinde olmayı amaçlamadı; müstehcen konuları bilinçli olarak entelektüel ve hatta eğlenceli çalışmalara çevirdi. Nispeten sınırlı bir filmografiye sahip görünse de filmleri, kadın yönetmenleri kültürel bağlamda değil, kendi başlarına bir güç olarak ortaya koyan bir ciddiyet içeriyor.



SARAH POLLEY

İkisinin de belgesel yönetmeni olduğu Harron'un ardından, eğlence sektörüyle bağlantıları bulunan bir anne babaya sahip olmak ve korku türünde filmler çekmek – Sarah Polley demek. Polley'in yönettiği *Away From Her* (Ondan Uzakta) senaryosuyla Oscar Ödülü'ne aday gösterildi. Aktris olarak yer aldığı *Dawn Of The Dead* (Ölülerin Şafağı) filmi de muhtemelen adından en sık söz ettirdiği filmi oldu. Çeşitli türlerde çalışmasına rağmen sıklıkla korku türünde bulunan ötekilik, altüst olma ve yenilgi gibi temalar onun yönetmenlik veriminde fazlasıyla bulunuyor.

Ondan Uzakta, Polley'nin zombi filmi *Ölülerin Şafağı*'ndaki gibi birçok yönden vücudun müthiş potansiyeliyle ilgili. Alice Munro'nun "The Bear Went Over The Mountain" adlı kısa hikâyesinden uyarlanan film, Grant ve Fiona çiftine odaklanıyor. Çift, Fiona'ya Alzheimer başlangıcı teşhisi konulmasıyla hayatlarını yeniden düzenlemek zorunda kalıyorlar. Filmde hastalığın sebep olduğu duygusal bir altüst oluşa odaklanıldığı oldukça açık. Çiftin kırk dört yıllık birlikteliğinin ilk olarak Fiona'nın anılarında zedelenmeye başladığına şahit oluyoruz. Dolayısıyla kişisel geçmiş hissi de kaybolmuş gibi görünüyor. İlişkilerinin yeniden düzene girmesi kadının bakımevine taşınmaya ısrar etmesiyle oluyor. Bakımevinde görüşmelerin kesilmesini gerektiren otuz günlük bir zaman dilimi içinde Fiona, Grant'la ilgili tüm bildiklerini unutmuşa benziyor. İlk sahnede Fiona'nın bakımevine kabulünün yapılmasından sonra Grant'ın gözü bize rehberlik ediyor. Elinde pa-

halı bir buketle koridorlara girerken tek isteği, Fiona'yı ortak yaşam odasında başka bir adamla otururken ve onu bırakmak istemezken bulmak. Fiona onun yüzüne bakıyor ve buket için nazikçe teşekkür ederken kamera Fiona'nın yüzüne yakınlaşıyor; ancak bu sefer daha önceki görüşmelerinin sıcaklığı yok. Cinsiyetinden beklendiği gibi aşırı sevinçli bir şekilde tepki vermemesi, sadece simgelediği kavramsal yalnızlığı yineliyor. Diğer adamla olan ilişkisi, tam tersine şefkatli; fakat onunla baş etmek için, kendisinin okuma gibi önceki ilgi alanlarını bilmeyen yeni hastabakıcısının yanında da robot gibi. Film bu bağlamda Fiona'nın önceki kişiliğinin aşınarak yok olmasına odaklanıyor. Hemşirenin Grant'a Alzheimer hastası olanların anılarını hatırlayabildiklerini, ancak bunun geçici olduğunu bildirdiği sahneden sonra Polley, Fiona'nın kocasıyla kucaklaştığı son sahnede hastalığın o içe işleyen zalimliğini vurguluyor. Hikâyeye acı tatlı bir son getiren bu sahne Polley'nin "An Affair to Remember" başlıklı röportajında dile getirdiği gibi yaratıcı bir kontrol imkânı sağlamış. Artık Fiona'nın eski halinden eser kalmamıştır; hatta sadece birkaç ay içinde yaşamının anlamını kaybetmenin korkunç ihtimalini taşıyan bir hiçkimsedir.[27]

Kanada, mekân olarak Polley'nin vizyonunu tanımlar nitelikte. Grant'ın gözüyle bakıldığında film, sadece sevilen birinin değiştiğini görmenin korkunçluğunu değil, aynı zamanda değişen şartlar sebebiyle meydana gelen ötekiliğinin daha başka boyutlarını özetliyor. Grant, Fiona'yı kendi işiyle ilgilenirken izleyip bir röntgenci olmaya zorlanırken, Fiona sadece kendisinin nerede olduğunu değil, aynı zamanda sonuç olarak onun ne görmeye zorlandığını kontrol ederek Laura Mulvey'in adlandırdığı 'erkek bakışı'ndan kurtuluyor. İkisi de karmaşık ve tamamen ahlâk prensiplerine bağlı karakterler değiller; fakat bu, kadının rolünün kocası nezdinde nasıl da sadece bedensel bir beğeniden ziyade karşılıklı etkileşime dayandığına işaret ediyor. En önemli planlar çiftin önceki mutluluklarını yaşadıkları -tedavi merkezinin sınırlarına ka-

27) Grant, Fiona'nın hastalığıyla numara yaparak, kendisinden yıllar önceki kaçamaklarının öcünü alıyor olabileceğini söylemesiyle anlatıya alternatif bir okuma getiriyor.

dar olan- panoramik, karlı manzaralar arasında. Ortak yaşam odası hastaların sosyalleştiği ve kimliklerine tutundukları yer. Aynı gözlem, koridorlar için de yapılabilir. *The Shining*'ten (Cinnet) *Hell's Ground*'a kadar olan korku filmlerindeki kullanımlarına göre, bu yerler hikâyenin bazen akmasını, bazen de daralmasını gösteriyorlar. İncelediğimiz filmdeyse çiftin bazen buluştukları, fakat eskiden olduğu gibi iletişim kuramadıkları yerler. Film, ışığın hastalar koridor boyunca yürürken onları örttüğü ve bunun 'ışığa yürümek', yani Hristiyan inancına göre cennete gitmekle aynı anlama geldiği bir sahnede, pencereden içeri gelen doğal ışığın olumlu etkisini yok ediyor.[28]

Polley'nin dile getirdiği gibi, Kanada içinde çekilecek birçok filmin yapım aşaması için sağlam bir temel var. Bu sebepten, diğer bağımsız sanatçılara ülke dışındaki bazı daha bilinen stüdyoların tekliflerine uymak zorunda olmalarından ziyade, vizyonlarına sadık kalmalarının sağlandığını düşünüyor. *Reverse Shot*'taki röportajında Polley bunu şu şekilde dile getiriyor:

> *Ondan Uzakta* oldukça Kanadalı bir film ve ben ilk filmini bu şekilde çeken bir Amerikalı yönetmen tanıdığımı zannetmiyorum. İlk filmimin son kurgusunu ben yaptım. [...] Eğer işin içinde bir komite varsa bunu yapamazsınız; tepenize binmiş insanlar vardır. [...] Bu, Kanadalı sistemde film yapımını huzurlu kılan ve şımartan bir şey.
>
> Ticari filmler yapma fikrini sevdikleri gibi bu, zaten kültürün de dayattığı bir şey; sanatçılarla ilgili ve henüz tamamen kâr amaçlanarak yapılmıyor. Bürokratlarla anlaşıyorsunuz. Yaratıcı olarak işin içinde olmalarına rağmen kural koymuyorlar. Onlarla anlaşmak zorundasınız; fakat hiçbir zaman kurgu odasından atılacakmışsınız duygusunu hissetmiyorsunuz.[29]

Canada Feature Film Fund gibi kuruluşlar, Polley'nin açıklamasını doğrular nitelikte. Sadece öğrenmeye yardım amaçlı programlar sunup yönetmenlerin gelişimini desteklemediler, aynı za-

---

28) Kişiliğin kavramsal kaybı, Polley'in 2012 tarihli *Stories We Tell* (Anlattığımız Hikâyeler) adlı belgeselinde de irdeleniyor. Bir kimlik çalışması olan belgesel yönetmenin, annesinin ölümünden sonra ailesiyle ilişkisine ve tartışmalar yaşayan ebeveynlerine odaklanıyor.

29) Bkz. *Reverse Shot*'daki "Sarah Polley'le Röportaj".

manda girişimlere fonlar sağladılar. Vergi indirimi var; prodüksiyon aşaması boyunca oluşan masraflara da indirim uygulanıyor. Polley televizyon yayıncılığı ve eğlence endüstrisiyle uğraşan bir aileden geliyor ve belki de bu, kendisinin bu devlet desteğini asgari bir müdahaleyle kullanmasını kolaylaştırdı. Sylvia Soska şöyle yorumluyor:

> Kanada'da hükümetin sadece kimsenin hiçbir zaman seyretmek istemeyeceği filmlere yardım ettiği yolunda şakalar yapılıyor. Bu bir anlamda doğru. David Cronenberg gibi her zaman o kadar destek almayan harika yönetmenler var. Jason Eisener, Astron-6, Maude Michaud, Patricia Chica, Jovanka Vuckovic ve Brandon Cronenberg – hepsi parlak yönetmenler; fakat onlar senaryoları pek kuvvetli olmayan filmler çektiklerinden hak ettikleri saygıyı göremiyorlar [...]; çünkü bence sınıra o kadar yakın yaşıyoruz ki, zihnimiz kendi kendine yeten, Kanada'yı yansıtan Kanada filmleri yapan Kanadalı ekipleri oluşturmaya odaklanmak yerine, bizim kaynaklarımızı kullanmaları için Amerikan yapımlarına hizmet eden ülke olmakla meşgul.[30]

Bu yönetmenlerin Kanada duyarlılığı ile Amerikan duyarlılığı arasındaki finansal ve kültürel ilişki üzerinde yarattıkları etkilerinin bir sonucu olarak buraya yansıyacak olan, kitle piyasasının ihtiyacını karşılamak için yapılan baskıyla, bu ilişkinin daha derinlemesine bir yaklaşım takınan sonucu arasındaki zıtlık. Sonuncusu büyük ihtimalle daha belirgin ve sosyal normların incelenmesinin bir sonucu olarak karşıt-kültürel. Sylvia Soska'nın yorumu da şöyle: "... tuhaflık, bizim daha fazla anmamızı istediğim hoş bir Kanadalı özelliği";[31] ancak belki beklentiden çok özü kaybederek riskleri kabul eden ve bunları öven bireysellik çok niteliklidir. Anlaşılan o ki bu yönetmenlerin duyarlılığını etkileyen ve onları korku sinemasının temalarına yönlendiren buna benzer bir şey. Yönetmenler basit bir şekilde şiddete ya da kendi hikâyelerini somutlaştırmak için görselliğe dayanmıyorlar.

Yakın zamanda, Soska Kardeşler'in *XX* adında yeni bir korku antolojisi filmi için Harron'la, Kanadalı arkadaşları Jovanka Vuc-

30) Sylvia Soska'yla röportaj, 27 Ocak 2014.
31) *A.g.y.*

kovic'le *(The Captured Bird)* ve diğer kadın yönetmenlerle çalışacağı duyuruldu. Filmin adının kadın kromozom çiftine yaptığı göndermeden anlaşılacağı üzere filmi kadınlar yönetecek. Yakında çekilecek olan kadınların ve erkeklerin yöneteceği antoloji uzun metrajı *The ABCs of Death* 2'ye de bir bölümle katkıda bulunacaklar. Bu, medyayı iyi kavramış ve geleneksel yaratıyı esas alan korku türüne yönelik yaklaşımların karışımını temsil ediyor. Sanki bazen toplumsal cinsiyetin ele alındığı tokenizmin ötesine geçecek potansiyeli taşıyormuş gibi kadınların farklı deneyimlerini yansıtma olasılığını sunuyor. Polley, *Anlattığımız Hikâyeler* adlı belgeselinin fazlasıyla beklenen Oscar adaylığının Ocak 2014'te gerçekleşmemesi üzerine aday olan yönetmeni kutlamak ve *The Act of Killing* (Öldürme Eylemi) adlı belgeselinin niteliklerinden bahsetmek için bunu twitter'a taşıdı. Öncelikle bu çok destekleyici ve güzel bir davranış. Aynı zamanda Polley'nin, filminin niteliklerinden başka bir şey hakkında değerlendirilmek istemediğini de ortaya koyuyor.[32]

Akademisyenler korku türündeki kadınlar ve sinema endüstrisi hakkında yazıyorlar; dağıtımcılar da böylece analiz edileceklerini bildikleri ürünleri üretiyorlar. Günümüzde birçok festival, film alanındaki kadınları bir markaymış gibi sunarak tabloyu kendi menfaatlerine çeviriyorlar; fakat bu niyetlerini oldukça sık bir şekilde sadece kadınları 'inceledikleri' şeklinde takdim ediyorlar. Örneğin, Polley'le yapılan röportajlar içinde ilk önemi onun güzelliğine ve sonra da eşit derecede filmlerine veren röportajlara rastlamak mümkün. Benzer bir yaklaşım ise, cinsiyet rollerinin aşırı kendini bilen bir şekilde ele alınması gibi görünüyor. Bu görünüm, kadınların özellikle korku türü içindeki filmlerinde cinsiyet eşitliği tartışmalarının ötesine geçebilmeleri açısından kültürel sermayeye sahip oldukları bir aşamadaymışız hissini vermiyor. İlk elde kadını yücelten ve kadını kısıtlayan; ancak *Amerikan Gelini* gibi uzun metrajlarla akademisyenler ve film hayranları tarafından tartışılan bu yoruma rağmen yönetmenler tarafından alışılagelene karşı istisnalar şeklinde konumlandırılan bir tür bu.

32) Polley daha sonra, hiçbir bilgi vermeden twitter hesabını sildi. Röportaj isteklerine de cevap vermedi.

Harron, Soska Kardeşler ve Polley, filmleriyle diğer, daha olağan korku hikâyelerine bakmayı amaçladılar: Harron gösterişçi tüketimin psikolojik bakımdan zarar verici etkilerini; Polley zaman kaynaklı dönüşümü, Soska Kardeşler ise ötekiliğe dönüşümü ve dönüşümün tanımlamalarını ele aldılar. Adı geçen yönetmenlerin gelişmeye devam etmelerini ve projelerinin, kadınların filmlerini kamera arkasından yönetme becerilerinin algılanması olarak değil, aynı zamanda bu kitapta tartışılan farklı milletlerden farklı geçmişlere sahip daha fazla yönetmene de kapı açmak gibi kalıcı bir etkisi olacağını ümit etmeliyiz. Sonuç olarak bir kadın, 'görünüş'ünden daha fazlasıdır.

KAYNAKÇA

"American Mary", Karen Oughton'ın ve Adam Stephen Kelly'nin yaptığı röportaj, *Ain't It Cool News*, 27 Ağustos 2012, çevrimiçi: 15 Nisan 2013.

American Mary (2012), yönetmenler: Jen ve Sylvia Soska; oyuncu: Katharine Isabelle; Twins Productions (film).

American Psycho (2005), yönetmen: Mary Harron; oyuncular: Christian Bale ve Justin Theroux, Lions Gate (DVD).

Away From Her (2006), yönetmen: Sarah Polley; oyuncular: Julie Christie ve Michael Murphy. Foundry Films (film).

Bizarre dergisi; Dennis Publishing, Londra; Sayı 180'den itibaren.

Clover, Carol (1992), *On Men, Women and Chainsaws: Gender and the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton (kitap).

Dawn of the Dead (2004), yönetmen: Zack Snyder; oyuncu: Sarah Polley, Strike Entertainment (film).

Dead Hooker in a Trunk (2009), yönetmenler: Jen ve Sylvia Soska; oyuncular: Jen ve Sylvia Soska; Twins Productions (film).

Driller Killer (1979), yönetmen: Abel Ferrara; oyuncu: Abel Ferrara, Navaron Films (film).

Ellis, Bret Easton (1997), *American Psycho*, Norstedts: Pan (kitap).

"Extra", Katharine Isabelle'in *American Gelini* hakkında Jen ve Sylvia Soska'yla yaptığı röportaj: http://www.thisisfakediy.co.uk/qmobile/articles/film/interview-katharine-isabelle-jen-sylvia-soska-on-american-mary/.

Fox, Rachel, "Canadian Gothic: Jen and Sylvia Soska's Scary-Fast Industry Ascent", *Bitch Magazine: Feminist Response to Pop Culture*, Kış 13.57, s. 65-67 (makale).

Go Fish! (1994), yönetmen: Rose Troche; oyuncu: Guinevere Turner, Can I Watch (film).

Halloween (1978), yönetmen: John Carpenter; oyuncular: Donald Pleasance ve Jamie Lee Curtis, Compass International (film).

Harron, Mary (9 Nisan 2000), "The Risky Territory of American Psycho"; *The New York Times,* 9 Nisan 2000: 13 (yazı).

Hell's Ground (2007), yönetmen: Omar Khan; oyuncu: Kunwar Ali Roshan, Bubonic Films (film).

Hernandez, Eugene, "PARK CITY 2000 BUZZ: *American Psycho*", NC-17; "Next Wave Nabs Sundance Doc", *indiewire.com* (http://www.indiewire.com/article/park_city_2000_buzz_american_psycho_nc-17_next_wave_nabs_sundance_doc 10 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

I Shot Andy Warhol (1995), yönetmen: Mary Harron; oyuncular: Lili Taylor ve Jared Harris, Samuel Goldwyn Co (film).

I Spit on Your Grave (1978), yönetmen: Mier Zarchi; oyuncu: Camille Keaton, Cinemagic Pictures (film).

Johnson, Brian D., "Canadian Cool Meets American Psycho", *Maclean's*, 00249262, 4 Ekim 2000, Cilt: 113, Sayı 15.

Koresky, Michael, "An Affair to Remember: An Interview with Sarah Polley", *Reverse Shot*, Sayı 20 (internet).

Mulvey, L. (1975), "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen.* 16 (3): 6-18.

Maniac (1980), yönetmen: William Lustig; oyuncu: Joe Spinell, Magnum Motion Pictures (film).

Munro, Alice, "The bear came over the mountain"; *The New Yorker*. (http://www.newyorker.com/fiction/features/2013/10/21/131021fi_fiction_munro?currentPage=all 10 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

Nosferatu (2002), yönetmen: F.W. Murnau; oyuncu: Max Schreck, Thunderbird Films (DVD).

Pervirella (1997), yönetmenler: Alex Chandon ve Josh Collins, oyuncu: Emily Booth, Exotic Entertainment Productions (video kaset).

Psycho (2006), yönetmen: Alfred Hitchcock; oyuncular: Anthony Perkins ve Vera Miles, Shamley Productions (DVD).

ReGOREgitated Sacrifice (2008), yönetmen: Lucifer Valentine; oyuncu: Ameara Lavey, Kingdom of Hell Productions (DVD).

Riordan, Annie ve O'Shea, Keri, "Demonic Douche vs. Horror Plagiarism"; *BrutalasHell.com* (http://www.brutalashell.com/2013/07/demonic-douche-vs-horror-plagiarism/ 10 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

Rogers, Martin, "Video Nasties and the Monstrous Bodies of American Psycho"; *Literature Film Quarterly*: 231-244 (makale).

Sanjek, David, "Fans' Notes: The Horror Film Fanzine"; *Literature Film Quarterly,* Cilt: 18, No. 3: 150-159 (yazı).

See No Evil 2 (2014), yönetmenler: Jean ve Sylvia Soska; oyuncular: Glenn Jacobs ve Danielle Harris, Lions Gate ve WWE Stüdyoları (film).

Stories We Tell (2012), yönetmen: Sarah Polley; oyuncu: Michael Polley, National Film Board of Canada (film).

The Notorious Bettie Page (2005), yönetmen: Mary Harron; oyuncular: Gretchen Mol ve Christopher Bauer, HBO Films, Killer Films ve John Wells Productions (film).

The Shining (1980), yönetmen: Stanley Kubrick, oyuncu: Jack Nicholson, Warner Bros (film).

Women in Horror Recognition month, (http://womeninhorrormonth.com/ 9 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

4
LATİN AMERİKA'NIN KADIN YÖNETMENLERİ

Ana Maria Bahiana*



Toplumsal, kültürel ve siyasal koşullar Latin Amerikalı kadın yönetmenlerin kendileri adına yol çizmelerini aşırı zor bir hâle getirdi. Egemen olan maşizm, kadınların ikinci sınıf vatandaş olarak kalmaları için sınırları, dilleri ve kültürleri tanımıyor. Sadece dört

*) Brezilya'nın Rio de Janeiro şehrinde doğan, Los Angeles'da yaşayan yazar, gazeteci ve profesör Ana Maria Bahiana yirmi yıldan fazla eğlence endüstrisinde çalıştı. Sinema, müzik ve popüler kültür hakkında sekiz kitap yazdı. Peter Biskind'in *Easy Riders, Raging Bulls* adlı kitabını çevirdi ve kitabın editörlüğünü üstlendi. Gazeteci ve yazar olarak yaptığı işlerin yanı sıra öğretim görevlisi ve küratör olarak çalışıp film projelerine danışmanlık yapıyor. Yazdığı, yapımcılığını üstlendiği ve 2006 yılında yönettiği *1972* adlı ilk filmi, Latin Amerika'dan ortak yapımcı buldu ve Buena Vista tarafından dağıtıldı. Şimdilerde bugünlerde Brezilya'nın *Companhia das Letras* adlı yayınevi için 1964 yılını ele aldığı, kurgusal olmayan kitabı üzerinde çalışıyor. İletişim: ambahiana@gmail.com.

Latin Amerika ülkesi İkinci Dünya Savaşı yıllarında kadınlarına seçme hakkı tanıdı: Ekvador 1929'da, Brezilya ve Uruguay 1932'de. Küba 1937'de.[1] Ağırlıklı olarak Katoliklerden ve genelde muhafazakârlardan oluşan din tarafı mesajı güçlendirdi. İstikrarsız siyasal rejimler, askeri diktatörlük eğilimi, yaygın yoksulluk, sosyal hizmetlerin ve sağlık hizmetlerinin eksikliği (Latin Amerika'da yedi ülkeden beşi kürtajı tamamen yasakladı: Şili, Nikaragua, El Salvador, Honduras ve Dominik Cumhuriyeti[2]) kadınların herhangi bir alanda gösterecekleri yaratıcılıkları engelleyen bir fırtına yaratıyordu.

Buna rağmen, en başından itibaren devredeydi sinemacılar: yönetmenler, yapımcılar, belgeselciler. Sessiz dönemin Amerikan meslektaşları Mary Pickford, Lois Weber ve Dorothy Davenport Reid gibi daha önce oyuncu olan bu öncülerden çoğu, kamera arkasında yönetmen ve/veya yapımcı olarak daha tatmin edici işler buldular. Sessiz dönemin önemli oyuncularından olan Carmen Santos ve Gilda de Abreu gibi Brezilyalı öncüler de 1930'larda yönetmenliğe ve yapımcılığa yöneldiler.

1919'da on dört yaşındayken Rio de Janeiro'da büyük bir mağazada tezgâhtar olarak çalışan Portekizli göçmen Maria Do Carmo Santos, şansını denemek için Amerikalı William Jensen'in yönettiği ve yapımcılığını üstlendiği sinema filmi *Urutau*'daki bir rol için yapılan halka açık oyuncu seçmelerine katılmıştı. Santos rolü aldı. İsmini Carmen Santos olarak değiştirdi ve kısa zaman içinde kariyer yaptı. *Urutau*'nun galasından önce çok fakir olduğundan hiç sinemaya gidememiş Santos adına olaylar beklenmedik ve ironik bir yönde gelişmişti.

Aktris olarak Humberto Mauro, Mario Peixoto (başyapıtı *Limite*'de başroldeydi) ve Adhemar Gonzaga gibi erken dönem Brezilya sinemasının en önemli yönetmenleriyle çalıştı. Evlilik, iki çocuğunun doğumu ve kariyerini ilerletme isteği Santos'u sinema filmi geliştirip yapımcılığını üstlenmeye yöneltti. Sonunda Humber-

1) Molyneux, Maxime, *Movimientos de Mujetes en América Latina: estudio teórico comparativo* (2003), Ediciones Cátedra, Madrid.
2) Fernadez Anderson, Cora, "The Politics of Abortion in Latin America", *RH Reality Check: Reproductive and Sexual Health and Justice*, 17 Temmuz 2013.

to Mauro ortaklığında film yapım şirketi Vox Filmes'i kurdu. Sessiz kısa filmi *A Carne*'nin (*Flesh,* 1923) yanı sıra Vox için, ne yazık ki tümü 1940'larda stüdyoda çıkan bir yangında yanan, birçok sinema filmi yönetti. Geriye kalan tek filmi, bir tarihi dram olan *Inconfidîncia Mineira*'dır (*The Minas revolt,* 1948).

Sessiz ve erken dönem sinemada aktrislikten yönetmenliğe geçiş, Latin Amerika genelinde rastlanan bir durumdur: Brezilya'da Cléo de Verberena (*O mistério do domino negro/The mystery of the black domino,* 1931); Meksika'da Mim´ Derba, Candida Beltrán Rendón (*El secreto de la abuela/Grandmother's secret,* 1928), Elena Sánchez Valenzuela (*Michoacán* adlı belgeseliyle, 1936); Şili'de Gabriela von Bussenius Vega (Salvador Giambastiani'yle birlikte yönettiği *La agonía del Arauco/The agony of Arauco*, 1917); Arjantin'de Emilia Saleny (*Niña del bosque/The girl from the woods,* 1917; *Clarita,* 1919) ve Maria Celestini (*Mi derecho/My right,* 1920).

Bu öncülerin çoğu kendi filmlerinin senaryolarını yazıp yapımcılığını üstlendiler. Gerçek adı Herminia Pérez de Leon olan Mimi Derba 1917'de Azteca Film Şirketi'ni kurduğunda tiyatro ve sinemada çok rağbet gören bir aktristi. Azteca bir yıl içinde Derba'nın başrolde oynadığı beş filmin yapımını üstlendi. Bunlardan ikisini kendisi yazmış, bir tanesini de (*La tigresa/The tigress*) yönetmişti. Derba bu deneyimiyle Latin Amerika'nın ilk kadın yönetmeni oldu.

Meksikalı kardeşler Adriana ve Dolores Ehlers erken dönem Latin Amerika sinemasında oyunculuktan yönetmenliğe geçişte bir istisna oluşturdular. Mütevazı bir aileye doğan kardeşler, babalarını genç yaşta kaybettiler ve annelerinin aileyi geçindirmek amacıyla ebe olarak çalıştığı liman şehri Veracruz'da büyüdüler. Adriana ve Dolores gençlik yıllarında bir fotoğraf stüdyosunda çalıştılar. Çok geçmeden kendi işlerini kurup Boston'da fotoğraf eğitimi almak üzere burs kazandılar. Burslarının süresi dolunca sinematografi okumak için ek süre aldılar ve New Jersey'in Jacksonville şehrindeki Universal Stüdyoları'nda stajerliğe başladılar. 1919'da Meksika'ya döndüklerinde Casa Ehlers adlı ekipman şirketlerini kurup, çok sayıda belgesel ile haber filminin yapımcılı-

ğını ve yönetmenliğini yaptılar. International Petroleum Company tarafından sipariş edilen bir belgesel 1922 yılında Amerika'da gösterildi.

Oyunculuktan kamera arkasına geçen kadınlardan son örnek, Brezilyalı Gilda de Abreu. Bir opera şarkıcısının ve Brezilya'dan Fransa'ya atanan diplomat bir babanın kızı olarak 1904 yılında Paris'te doğdu. 1930'ların ilk yarısında Brezilya'da sahne yıldızıydı. İlk kez meşhur Adhemar Gonzaga'nın yönettiği *Bonequinha de Seda*'yla (*Satin Doll,* 1936) beyazperdede yer aldı. On yıl sonra kendisine teklif edilen rollerden memnun olmadığı için kendi filmini geliştirmeye başladı. 1946'da yönettiği, o zamanki eşi şarkıcı Vicente Celestino'nun oynadığı yeni gerçekçi dramı *O Ébrio* (*The Drunk*) çok büyük bir başarı getirdi ve hâlâ Brezilya sinemasının dönem noktalarından biri olarak anılıyor.

Abreu üç tane melodram çekerek yönetmenliğe devam etti: *Pinguinho de gente* (*The little one,* 1949), *Coração materno* (*A mother's heart,* 1951) ve Brezilya'nın radyo dönemi yıldızı olan şarkıcı Francisco Alves'le ilgili biyografik nitelikteki *Chico Viola não morreu* (*Chico Viola is alive,* 1955).

Televizyon Latin Amerika'ya geç geldi. 1950'lerde Arjantin'de, Kolombiya ve Bolivya'da neredeyse diktatörlüğe hizmet etme amaçlı olarak piyasaya sürülmeye başlandı. Eğer Amerika'da sinema endüstrisi bu yeni aracın yarattığı şoku sindirmek için yollar bulsaydı ve televizyon programları ekleyerek kâr sağlasaydı, bunun Latin Amerika'da yarattığı etki zalimce olurdu. Bölgenin sinema üretimi birçok yönden hiçbir zaman tamamen düzelmedi. Televizyon dijital medyanın gelişmesinden de etkilenmeyerek Latin Amerika'da görsel işitsel içerik adına en baskın platform konumunda.

1950'lerde film yapımında verimli ve ticari bakımdan başarılı bir dönem yaşanırken 1960'larda daha ziyade siyasal istikrarsızlık ve bölge genelinde ortaya çıkan yeni birtakım sağ kanat diktatörlükler sebebiyle bir düşüş görüldü. Kadınların sayısı bu dönemde önceki yıllara göre daha az; ancak yine de dikkate değer.

Venezuela'da Margot Benacerraf'ın ressam Armando Reverón hakkındaki *Reverón* ve tuz madeni işçilerinin sert hayatını konu

alan *Araya* adlı belgeselleri, Latin Amerika'da kurmaca olmayan anlatılar arasında dönüm noktası niteliğinde. Araya, 1959 Cannes Film Festivali'nde Alain Resnais'nin *Hiroshima Mon Amour* (Hiroshima Sevgilim) filmiyle Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü paylaştı.

1987'deki ölümüne kadar arkadaşı Jorge Silva'yla ve daha sonra Kolombiyalı Marta Rodriguez'le işçiler ve köylülerin hayatlarına, problemlerine odaklanan yerli nüfusu anlattığı on beş belgesel yönetti. Fertlerinin tuğlacı olarak çalıştığı bir ailenin yaşam şartlarını ortaya koyan *Chircales* bu belgesellerden biridir.

Devrim sonrasında 1959'da Küba'da kurulan Küba Sinema Endüstrisi ve Sanat Enstitüsü (ICAIC) mezunu olan Sara Gómez çeşitli konular hakkında on dokuz belgesel yazdı ve yönetti. Meksika'da Matilde Landeta bu büyümekte olan erkek egemen endüstride devamlılık tuttu, senaryo yazarlığı yaptı, yüz on kısa metraj ve son olarak da üç uzun metraj (*Lola Casanova,* 1949; *La negra Angustias,* 1950; *Trotacalles/Streetwalkers,* 1951)[3] yönetti. Landeta "Meksika'da üretilmiştir" ibaresinin Latin Amerika'daki İspanyolca konuşulan pazarlara hâkim olduğu Meksika sinemasının altın çağında da (1950-1954) en önemli isimlerinden biri oldu. 1948 yılında verdiği bir röportajında,[4] zor ve bazen düşmanca tavırlarla karşılaştığı bir çalışma ortamında bulunduğunu anlatarak, "Emrimdeki tek silahı kullandım: eksiksiz teknik bilgim," diye vurguluyor.

Bu kadın öncüler 1970'ler ve 1980'lerde kadın yönetmen sayısının artışına temel oluşturdular. Brezilya, Arjantin ve Şili gibi aşırı baskıcı askeri rejimlerin hüküm sürmüş olduğu ülkelerde her türlü kültürel ifadeye olağanüstü derecede karşı çıkanları da görüyoruz. İlginç olan şu ki, kadın yönetmenler o zamanlar hikâyeleri anlatmak için yaratıcı yollar bulup toplumsal ve siyasal konulara erkek meslektaşlarından sıyrılacak şekilde dikkat çekmişlerdir.

---

3) Landeta bir romantik dram olan dördüncü uzun metrajı *Nocturno a Rosario*'yu (*A Rosario nocturne*) ölümünden yedi yıl önce 1992'de yönetti. 26 Ocak 1999'da vefat etti.
4) *Matilde Landeta, hija de la Revolución*, Julianne Burton-Carvajal, Conaculta/Imcine, Meksika, 2003.

Arjantin'de Maria Luisa Bemberg, Brezilya'da Ana Carolina, Teresa Trautman, Suzana Amaral, Tizuka Yamazaki ve Helena Solberg, Şili'de Valeria Sarmiento, Venezuela'da Solveig Hoogesteijn ve Meksika'da Lourdes Portillo bu hatırı sayılır kadın sinemacıların en önemlilerindendir. Bemberg *Camila*'da (1984) geçmişten bir olayı ele alır: 19. yüzyıl Arjantin'inde bir papaza ve sevgilisine edilen işkence ve infaz. Bemberg bu filmiyle son sekiz yılda ülkenin otokrasiyle yönetilmesinin yarattığı dehşeti ortaya koyar. *Camila,* 1985 Oscar Ödülleri'ne yabancı filmler kategorisinde aday gösterildi.

Ana Carolina'nın *Mar de Rosas* (*Sea of Roses,* 1978) filmi kapkara bir gerçeküstü mizah ile zamanın muhafazakâr Brezilya toplumunda 'gelenek, aile, mülkiyet' gibi derinlere kök salmış kavramların içini boşaltarak farklı bir rota izler. Hoogesteijn *El mar del tiempo perdido* (*The Sea of Lost Time,* 1980) adlı filminde yoksulluğa ve sosyal haklardan mahrum edilişe değinmek için büyülü gerçekliğin metaforlarını kullanıyor. Kaliforniya'da yaşayan Portillo ve Paris'te yaşayan Sarmiento ise belgeseli tercih ettiler: Portillo 1988 tarihli Oscar Ödülleri'ne aday gösterilen *Las Madres: The Mothers of Plaza de Mayo* adlı belgeselinde Amerikan seyircisinin dikkatini Augusto Pinochet'nin zalim diktatörlüğü zamanındaki 'kayıp' kuşağın kötü durumuna çekmiştir.

Trautman'ın *Os homens que eu tive* (*The Men I Had,* 1973) adlı uzun metrajı kadın cinselliğine o kadar cesur ve çekincesiz bakıyordu ki, Brezilya sinemalarında on yıldan fazla bir zaman yasaklandı. Trautman bu durumu şöyle ifade ediyor:

> Diktatörlük ülkemin toplumsal gerçeklerini ele almamı yasakladı; fakat benim ele almak istediğim, yine toplumsal boyutu bulunan özel bir mesele daha vardı: kadın olmak.[5]

Bu dönemin yönetmenlerinin diğer önemli filmleri arasında, Yamazaki'nin milliyet kavramlarına ve entegrasyona değinerek Ja-

5) Ana Maria Veiga'nın *Historia Agora Magazine* dergisi için yaptığı röportaj, Rio de Janeiro, Brezilya, 5 Aralık 2010.

ponların Brezilya'ya göç etmelerine karşı çıktığı dramı *Gaijin*, Amaral'ın 1940'larda radyo yıldızı olma hayalleri kuran emekçi sınıftan bir kadın hakkındaki *A hora da estrela* (*The Hour of the Star*, 1986) ve Solberg'in Emmy ödüllü *From the ashes... Nicaragua today* (1982) belgeseli yer alıyor.

Latin Amerika'nın 1980'lerin ortalarından başlayıp 1990'ların ilk yarısına kadar giderek demokratikleşmesi ve burada hâkim olan ekonomik istikrar, kültürel üretimin aniden yükselmesinin zeminini hazırladı. 1970'lerin öncülerinin devam eden çalışmaları ve bu kişilerden etkilenerek ortaya çıkan yeni kuşak sinemacılar Küba'dan Şili'ye, Ekvador'dan Brezilya'ya uzanan günümüz Latin Amerikası'ndaki kadınların ve erkeklerin hayatlarını, tecrübelerini ele alan farklı filmlere esin kaynağı oldular.

Günümüz Latin Amerikası'nda kadın yönetmenlerin oluşturduğu dalganın en önemli isimleri Kolombiyalı Camila Loboguerrero, Meksikalı Maria Novaro, Arjantinli Lucrecia Martel ve Brezilyalı Lucia Murat'dır.

CAMİLA LOBOGUERRERO

Kolombiya'da uzun metraj yöneten ilk kadın olan Loboguerrero, ilk uzun metraj projesi *Con su música en otra parte*'yi (*With her music elsewhere*, 1983) hayata geçirebilmek için büyük zorluklara göğüs germiş. 2002 yılında verdiği bir röportajda şöyle diyor:

> Sete, tüm projeyi kâğıt üstünde planlamamış olsam bile tutukluk yaşamayacağımı bilerek çıkıyordum; çünkü aklıma bir sonraki düşünce geldiği ân bir adam, "Kamera şuraya hareket ediyor; çünkü bu kadınlara işlerin nasıl halledildiğini anlatmak zorundayız," diyerek ortaya çıkıyordu.[6]

6) Paola Arboreda Rios ve Diana Osorio Gómez ile yapılan röportaj, "La presencia de la mujer en el cine colombiano", Escuela de Ciencias Sociales, Pontificia Bolivariana Üniversitesi, Medellin, Kolombiya, 2002.

Film, 1984 Bogota Film Festivali'nde iki oyuncu ödülü aldı. Loboguerrero belgesellerin ve uzun metrajların yer aldığı filmografisiyle gerçek bir kariyere doğru ilerledi.



MARİA NOVARO

Novaro'nun üçüncü uzun metraj projesi *Danzón* (1991), Meksika'nın sınırlarının ötesindeki hayatı göstererek Chicago Film Festivali'nde ve Bağımsız Spirit Ödülleri'nde En İyi Yabancı Film adaylığı kazandı. Arjantin'deyse beş dalda Amerikan Sinema Editörleri Ödülü[7] aldı. Bir anlamda *Strictly Ballroom*'un Meksika versiyonu olan film, bir kadının Meksika'dan Veracruz'a yaptığı yolculuğu ve geri dönüşünde de kaybolan dans arkadaşını arayışını keskin mizahla televizyon dramının karışımı tonunda anlatıyor. Film sadece 'yeni Meksika sineması'nı dünyaya tanıtması açısından değil, aynı zamanda sinema okullarından mezun Meksikalı yeni kuşak sinemacıların tanıtılması açısından da çok önemliydi (Novaro'nun kendisi de Meksika Ulusal Üniversitesi sinema bölümü mezunudur).



LUCRECİA MARTEL

Buenos Aires Ulusal Sinema Okulu mezunu olan Martel, Novaro'nun Meksika için yaptığını 'yeni Arjantin sineması' için yaptı. Dört ödüllü kısa filmden sonra, üst orta sınıfa mensup Arjantinli bir aileye sert bir eleştirel bakış yönelttiği *La Ciénaga* (*The Swamp*) senaryosuyla 1999 yılında Sundance'de Japon Yayın Kurumu (NHK) ödülünü aldı. Film daha birçok ödül kazandı: Berlin Film Festivali'nde Alfred Bauer Ödülü, dört dalda Amerikan Sinema Editörleri Ödülü ve Havana Film Festivali'nde dört ödül.

7) Asociación de Cronistas del Espetácula de Argentina tarafından verilen bir ödül.

Adaylıkları arasındaysa Berlin'den Altın Ayı ve MTV Latin Amerika'dan En Sevilen Film bulunuyor.

La niña santa (*The holy girl,* 2004) ve *La mujer sin cabeza* (*The headless woman,* 2007) ödüller kazanıp eleştirel övgü toplamalarıyla Martel'i sinemanın en orijinal isimlerinden biri haline getirdiler. Kevin Thomas'ın *Los Angeles Times*'ta[8] yazdığı gibi:

> O zeki bir sanatçı ve sıkı bir gözlemci. Büyük bir oyuncu kadrosunu, hikâye anlatıcılığında psikolojik sezgiyi ve toplumsal eleştiriyi birlikte rahatlıkla yürütme becerisiyle eşleşen bir kolaylıkla idare ediyor.

Martel gelişim yıllarında ailesi ve arkadaşları gibi yanı başındakileri filme almaya başlayan biri olarak kendini otodidakt addediyor. Buenos Aires Ulusal Sinema Okulu'nda çok az şey öğrendiğini de *Telegraph*'da[9] ifade ediyor: "Filmler izledim, kitaplar okudum, yazdım. Açık görüşlüydüm; çünkü öyle olmak zorundaydım."

LUCİA MURAT

Murat'ın hayatı kıtadaki toplumsal ve siyasal değişimin kısa bir özeti niteliğindedir. 1970'lerde siyasal militanlığı sebebiyle tutuklandı, hapsedildi ve işkence gördü. 1989'da sivil yönetime geçilmesinden dört yıl sonra Brezilya'da tamamen demokratik bir rejimin hüküm sürmeye başlamasıyla ikinci uzun metrajlı filmi *Que bom te ver viva*'yı *(How nice to see you alive)*[10] yönetti. Siyasi tutukluluk deneyimini ve kurmaca öğeleri birarada içeren bu filmi Brezilya'da o yılın tüm ödüllerini toplamasıyla değişimi gösteren önemli bir film olarak kendini ispatladı.

Brezilya'nın istikrarlı bir üretime dönüş yaptığı *Retomada (yeniden doğuş)* hareketi birçok yönden Murat'ın karanlık yıllara, ül-

8) *Los Angeles Times*, film eleştirisi, 13 Mayıs 2005.
9) *La ciénaga* filminin eleştirisi, Ekim 2001.
10) İlk filmi, Nikaragua'da Somoza rejimini deviren ayaklanmayla ilgili olan 1984 tarihli *O pequeno exército louco* (The crazy little army) adlı belgeselidir.

kenin kültürel hayatını neredeyse felce uğratan zulme ve sessizliğe karşı ışık tutma azmiyle başladı. En büyük ticari ve eleştirel başarısı olan suç-gerilim filmi *Como dois irmãos*'da (*Almost brothers,* 2004) bir siyasi tutuklu ile sıradan suçlu arasındaki, hapishane yıllarından Brezilya'da diktatörlük sonrası yaşadıkları farklı ve paralel hayatlarına uzanan derin, fakat huzursuz arkadaşlığı ele alarak bir kez daha geçmişle günümüz arasında köprü kurdu.

Latin Amerika ülkeleri genelinde düzenli olarak kadın yönetmen yetişti. Aşağıda bugün faal olan yönetmenlerin kısa ve öz, ancak eksiksiz olmayan bir listesini bulacaksınız:

❦

Arjantin

MERCEDES MARİA GUEVARA

Buenos Aires yerlisi Guevara, *Tango, un giro extraño* (*Tango, a strange twist,* 2005) adlı, Arjantin'in ulusal ritminin çağdaş bestecilerin elinde nasıl adım adım değiştiğini ortaya koyduğu belgeseliyle tanındı. Diğer eserleriyse iki uzun metraj filmi *Rio escondido* (*Hidden river,* 1999) ve *Silencios*'dur (*Silences,* 2009).

❦

LUCİA PUENZO

Geniş kitleler tarafından alkışlanan yönetmen Luis Puenzo'nun *(The official story, Old Gringo)* kızı Lucia, ilk uzun metrajlı filmi olan, on beş yaşında bir interseksüeli ele aldığı incelikli dramı *XXY* (2007) ile Cannes Eleştirmenler Haftası'nın Büyük Ödülü'nü de içeren birçok ödül kazandı. Bir başka filmi *El niño pez* (*The fish child,* 2009) benzer övgüler topladı. *Wakolda* (*The German doctor*) ise 2013 yılında Cannes'ın Belirli Bir Bakış bölümüne seçilip Arjantin Güzel Sanatlar ve Bilimler Akademisi'nden on dalda ödül kazandı.

❦

KATİA LUND

Sao Paulo'da Amerikalı bir ebeveynin çocuğu olarak dünyaya gelen Brown Üniversitesi mezunu Lund, Rio de Janeiro'nun kenar mahallelerini yöneten uyuşturucu çeteleriyle rüşvetçi polis kuvveti arasında uzun zamandır süren çatışmayı gün yüzüne çıkardığı *Notícias de uma guerra particular* (*News from a private war,* 1999) adlı çok beğeni toplayan belgeseliyle adından söz ettirdi. Fernando Meirelles'le birlikte yönettiği *Cidade de Deus* (*City of God,* 2002) filmiyle ismini duyurdu. *Cidaade dos homens* (*City of men*), *Brava Gente* (*Valiant people*) ve *Caminhos* (*Roads*) gibi televizyon dizilerine bölümler çekti. Lund, kenar mahallelerde oturan gençlerin film yapımındaki teknik ve artistik becerilerini geliştirmek amacıyla kurulan, kâr amacı gütmeyen *Nós do cinema* (*We of cinema*) adlı kuruluşun yöneticiliğini de yaptı.



CARLA CAMURATİ

On yılı aşkın bir süre televizyon, sahne ve film aktrisi olarak beğenilen bir isim olan Camurati, 1995 yılında *Carlota Joaquina-Princesa do Brasil* (*Carlota Joaquina-A Brazilian princess*) adlı filmiyle yönetmenliğe başladı. Bu dönem filmi hızla 'Retomada'nın en büyük ticari başarılarından biri haline geldi ve gişe başarıları silsilesinin önünü açtı: *La serva padrona* (1999), *Copacabana* (2001) ve *Irma Vap-O Retorno* (*The return of Irma Vap,* 2006).



LAİS BODANZKY

Yeni sinema hareketinin yönetmenlerinden Jorge Bodanzky'nin kızı olan Lais, kariyerine *Cartão Vermelho* (*Red Card,* 1994) adlı

kısa filmiyle başladı. Akıl hastanesine kapatılan orta sınıfa mensup genç bir adamın hikâyesini işlediği dramı *Bicho de sete cabeças*'la (*Brainstorm,* 2001) atılım yaptı. 2002'de Brezilya'daki tüm ödülleri toplayan film, aynı zamanda Rodrigo Santoro'nun kariyerinin başlangıcı oldu. 1950'lerde Rio de Janeiro'da geçen romantik dram *Chega de saudade* (*No more nostalgia,* 2007) ve yine tüm ödülleri toplayan aile dramı *As melhores coisas do mundo* (*The best things in the World,* 2010) Lais'in yakın tarihli filmleri.

TATA AMARAL

Sao Paulo doğumlu Amaral on dört filmi, uzun bir liste oluşturan övgü ve ödüller ile 'Retomada'nın en önemli yönetmenlerinden. İlk uzun metrajı *Um céu de estrelas* (*A starry sky,* 1996) yerli eleştirmenlerce 1990'ların en önemli filmlerinden biri olarak seçildi. En son filmiyse, diktatörlük boyunca hapishanede geçirdiği yılları hatırlamak için sahneye doğaçlama bir oyun koyan tiyatro profesörü hakkındaki *Trago comigo* (*What I bring with me*).

ELİANE CAFFÉ

Caffé'nin filmografisinin temelinde yer alan mitlerin gücü ve insanın hikâye anlatma isteği, ilk mesleğini de ele veriyor: Sao Paulo'nun Katolik Üniversitesi'nden olan ilk diploması psikoloji alanında. Caffé, Küba'nın Los Banos şehrinde ve Madrid'deki Instituto de Estética'da aldığı eğitimlerle sinemaya adımını attı. İlk uzun metrajlı filmi *Kenoma* (1998) kendi devridaim makinesini yapmayı kafasına koyan bir zanaatkârla ilgili. Birçok ödül kazanan ve "Bin Bir Gece Masalları" gibi hikâye içinde hikâye barındıran *Narradores de Javé* (*The storytellers,* 2005) masallar anlatarak miraslarını yaşatmaya kararlı bir grup köylüyü ele alıyor. Yönet-

menin son filmi *Sol do meio dia* (*Midday sun,* 2009) ise Mostra Sao Paulo Festivali'nin kazananı.



Şili

VİVİENNE BARRY

Stop motion tutkunu olan animatör Barry, Almanya'nın Dresden şehrinde okudu. Kendini tamamen animasyona adamadan önce öğretmen ve gazeteci olarak çalıştı. 2001-2005 yılları arasında, içlerinde Biarritz ve Havana Film Festivalleri'nin kazananı olan *Como alitas de chincol*'un (*Like the wings of a sparrow,* 2002) da yer aldığı beş kısa metraj stop motion yönetti.



TATİANA GAVİOLA

Şilili yazar Hugo Gaviola'nın kızı Tatiana, Mapuçe yerlilerini (*Nguillatun,* 1981) ve Pinochet'nin diktatörlüğüne direnişi (*Tiempo de un lider/Time for a leader,* 1982) ele aldığı belgesellerle sinemaya başladı. Bir müddet televizyon için çalıştıktan sonra senaryosunu tanınmış yazar Jorge Durán'ın kaleme aldığı (*Pixote, How angels are born)* ilk uzun metraj filmi *Mi último hambre*'yi (*My last man,* 1996) yönetti. Son filmi 2009 tarihli *Teresa, crucificada por amar (Teresa, crucified for loving).*



ALİCİA SCHERSON

Scherson, Şili'de geçirdiği birkaç yıllık biyoloji öğrenciliğinin ardından sinemayı meslek olarak seçmeye karar verdi. Küba'nın Los Banos şehrindeki mezuniyetinden sonra New York'taki güzel sanatlar yüksek lisansı için Fulbright bursunu kazandı. 2003 yı-

lında Şili'ye döndü ve psikodrama türündeki ilk uzun metrajı *Play*'i (2005) yazıp yönetti. İlk gösterim Tribeca Film Festivali'nde yapıldı. Film burada En İyi Yönetmen ve En İyi İlk Film ödüllerini aldı. 2013 yılında çektiği son filmiyse psikolojik gerilim türündeki *El futuro* (*The future*).

❧

Kolombiya

PATRİCİA CARDOSO

Kolombiya'da mimar bir çiftin çocuğu olarak doğup büyüyen Cardoso, Kaliforniya Üniversitesi'nde (UCLA) sinema eğitimi almak üzere -Kolombiya'da ilk isim olarak- Fulbright bursunu kazanmadan önce arkeoloji okudu. 2002 yılında yönettiği ödüllü uzun metraj filmi *Real Women Have Curves*'dan önce içlerinde iki Amerikalı Yönetmenler Birliği ve bir tane de Öğrenci Akademi Ödülü kazanan *The Water Carrier*'in (1996) yer aldığı dört kısa film çekti. America Ferrera, yönetmenin Sundance'de Seyirci ve Büyük Jüri Ödülü kazandığı uzun metrajında parlak bir performans sergiliyor. Cardoso'nun en son işleri, televizyon için yönettiği *Lies in Plain Sight* (2010) ve *Meddling Mom* (2013) adlı iki filmle Ro (2012) adlı dizi.

❧

Dominik Cumhuriyeti

LETİCİA TONOS

Seksen dördüncü Oscar Ödülleri'nde Dominik Cumhuriyeti'nden En İyi Yabancı Film dalında aday gösterilen *La hija natural* (*The love child,* 2011) Tonos'un film, televizyon ve reklam yapımcılığı yaptığı uzun yıllardan sonra, hiç tanımadığı babasının izinde olan bir kızın hikâyesini ele aldığı ilk yönetmenlik denemesi.

Londra Sinema Okulu'ndan mezun olduktan sonra kendi yapım şirketi Linea Espiral'i kurdu ve ülkede en büyük ticari başarıyı yakalayan Angel Muñiz yönetmenliğindeki *Perico Ripiao*'nun yapımcılığını üstlendi.

❧

Ekvador

TANİA HERMİDA

Küba'nın Los Banos şehrindeki Uluslararası Sinema ve Televizyon Okulu'ndan mezun olan Hermida, Havana ve Montreal Film Festivalleri'nin yanı sıra diğer festivallerde de birçok 'ilk film' ödülü kazanan yol filmi *Qué tan lejos*'u (*How much further,* 2006) çekmeye girişmeden önce, ekibi Kolombiyalılardan oluşan *Maria Full of Grace*'in (2004) setinde yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. Yönetmenin ikinci uzun metraj filmi çocukluktan yetişkinliğe geçiş dramı olan *En el nombre de la hija* (*In the name of the daughter,* 2011).

❧

Meksika

GUİTA SCHYFTER

Brezilya'nın Eliane Caffé'si gibi Schyfter'in de ilk mesleği, psikoloji. Kosta Rika'da doğan; fakat 1965'den beri Meksika'da yaşayan Schyfter görsel işitsel sanatları Meksika Üniversitesi'nde psikoloji eğitimi aldıktan sonra keşfetti. Londra'da sinema ve televizyon yapımı okuyup BBC'de stajyer olarak çalıştı. 1987'de Meksika'ya döndüğünde televizyon ve belgesel yönetmenliği yaptı. 1960'ların Meksikası'nda Yahudi bir kızın çocukluktan yetişkinliğe geçişi hakkında olan ilk uzun metraj filmi *Novia que te vea* (*Like a bride,* 1994) Meksika'da çok önemli bir ticari başarı elde etti.

Yönettiği en son çalışmasıysa kültürel kimliklerini arayan iki kadın hakkındaki *Los laberintos de la memoria* (*The labyrinths of memory,* 2007) adlı belgesel.

❧

MARİSA SİSTACH

Meksika'nın yeni sinema hareketinde çok önemli bir yere sahip CCC-Centro de Capacitacion Cinematográfica sinema okulundan mezun olan Sistach, kariyerine uzun metraj filmler çekmeden önce televizyonda yönetmenlik yaparak başladı. Kendi hayatını filme almaya karar veren bir kadını anlatan ilk uzun metrajı *Los pasos de Ana* (*Ana's steps,* 1988) Berlin Film Festivali'ne kabul edildi. Filmografisi, *Lluvia de Luna* (*Moon rain,* 2011) ve çok sayıda ödül alan *Nadie te oye: perfume de violetas* (*Violet perfume:no one is listening,* 2001) filmlerinin de dahil olduğu yedi filmden oluşuyor.

❧

Paraguay

TANA SCHÉMBORİ

IMDB'nin değerlendirmesine göre *7 Cajas* (*7 boxes,* 2012) Paraguay'dan çıkan en iyi film. İspanya'nın Goya'sından Toronto'nun Discovery Ödülü'ne uzanan bir sürü ödül ve adaylıkla ispatlanan bir başarı bu. Çok sıcak bir Asunción gecesinde yedi kasa taşımakla görevlendirilen genç bir hamalın hikâyesinin anlatıldığı *7 Cajas,* Schémbori'nin birçok başarılı küçük televizyon dizisi ve televizyon filminden sonra Juan Carlos Maneglia'yla birlikte yönettiği ilk uzun metraj filmi.

❧

Peru

CLAUDİA LLOSA

Llosa'nın kadın olmaya dair keskin bir incelemesi olan *La teta asustada* (*The milk of sorrow,* 2010), bir anne ile kızın zorbalığın ve korkunun hüküm sürdüğü bir kültürde yaşadıklarını anlatıyor. Berlin'de Altın Ayı'yı da içeren iki ödül, Gramado, Brezilya, Lima, Peru, Montreal, Kanada, Guadalajara, Meksika, Bogota, Kolombiya, Havana ve Küba'daysa başarılar kazanan film yabancı film kategorisinde Oscar'a aday gösterildi. Yazar Mario Vargas Llosa'nın kız yeğeni olan Claudia Barselona'da yaşıyor. Aynı zamanda Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi'nin bir üyesi. Baş rollerinde Jennifer Connelly ve Cillian Murphy'nin yer aldığı son filmi *Aloft* ilk gösterimini bu yılki Berlin Film Festivali'nde yaptı.



Venezuela

MARİANA RONDÓN

2013 yılı San Sebastian Film Festivali'nin kazananı olan *Pelo malo* (*Bad hair*) Rondón'un yönetmenliğini yaptığı üçüncü filmi. Küba'nın Los Baños şehrindeki Uluslararası Sinema ve Televizyon Okulu'ndan mezun olan yönetmen Paris'te görsel sanatlar eğitimi de aldı. 1990 yılında diğer Latin Amerikalı sinemacılarla Sudaca Films adlı yapım şirketini kurdu. Yönetmenin diğer filmleri de ödüllü: 1960'ların Latin Amerika gençliğinin devrimci hayallerinin anlatıldığı *Postales de Leningrado* (*Postcards from Leningrad,* 2007) Cartagena, Biarritz, Ceará, São Paulo ve Kerala Film Festivalleri'ndeki en önemli ödülü kazandı veya bu ödüle aday gösterildi. Marité Ugas'la birlikte yönettiği *A la medianoche y media* (*At midnight and a half,* 1999) ise Tokyo Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'ne aday gösterildi.

Latin Amerika'nın ideal olmaktan uzak olan şu ânki durumu. sinema buraya geldiğinden beridir yaşanan en iyi durum. Küba'nın Los Banos şehrindeki Uluslararası Sinema ve Televizyon Okulu'ndan Meksika'nın CCC'sinden Brezilya'nın Darcy Ribeiro'suna ve Arjantin'in ENERC'ine kadar uzanan iyi sinema okullarının yaygınlaşmasıyla biraraya gelen siyasal-ekonomik istikrar ve yeni vergi teşvik politikalarının uygulanması, Latin Amerika'da televizyon-sinema alanındaki üretimlerin artışına yol açtı. Erkekler hâlâ bu alana egemen durumdalar; fakat kadınlar yerel endüstride artık sadece yönetmen olarak çalışmıyor, aynı zamanda yapımcı, yazar, görüntü yönetmeni ve kurgucu olarak kilit pozisyonlarda yer alıyorlar.

Suskun ve neredeyse gizli bir güç olan kadınlar bundan böyle Latin Amerika'nın film ve televizyon yapımındaki esas öğeleri.

5
AMERİKA: SİSTEMİN REDDİ
Lois Weber Dorothy Arzner ve Ida Lupeno

Jacqui Miller*



Klasik Hollywood stüdyo sistemi sessiz dönemden 1950'lerdeki dağılışına kadar birçok kadının aktris olarak çok ünlendiği bir

*) Jacqui Miller, Liverpool Hope Üniversitesi'nin görsel iletişim dalında kıdemli bir öğretim üyesi. Medya ve iletişim dalındaysa uzman. 1996 yılında British Academy'nin finanse ettiği, Franklin D. Roosevelt başkanlığı ve 1930-1939 Warner Bros stüdyoları arasındaki ilişkiyi incelediği doktorasını tamamladı. *What Would You Have Done?: Ethics and Film Studies* ile *Audrey Hepburn: Fan Phenomena* adlı iki kitabın editörlüğünü yaptı. Kitap-lara film çalışmalarıyla ve kültürel çalışmalarla ilgili olarak bölümler, dergilere Fransız Ye-ni Dalgası, Yeni Alman Sineması, Patricia Highsmith'in romanları ve Ripley serisinin film uyarlamaları, Hollywood stüdyo sistemi, Yeni Hollywood ve Liverpool'un sinemadaki temsilini içeren makaleler yazdı. Araştırmalarını düzenli olarak konferanslarda sunuyor. Liverpool Üniversitesi'nde popüler kültür araştırma grubunun başkanlığını yapmasının yanı sıra, Popüleri Kuramlaştırma adlı yıllık uluslararası konferansın sunuculuğunu da üstleniyor. Bir sinema tarihçisi olarak özellikle sinema, tarih, edebiyat ve kültür arasındaki ilişkiyle ilgileniyor. İletişim: millerj@hope.ac.uk.

sistemdi. İçlerinde yıldız olanlar bugün de adlarından söz ettiriyorlar. Çok daha fazla sayıda kadın ise sahne arkasında senaryo yazarı olarak ve jeneriklerde isimlerinin çabucak akıp geçmesi sebebiyle büyük ölçüde tanınmamalarına rağmen film yapımında vazgeçilmez olan pek çok teknik görevde çalıştılar. Hollywood baştan sona erkek egemenliğinde olan bir endüstriydi. Baş rollerde oynayan kadın yıldızların bile kariyerleri üzerinde sadece küçük çaplı bir kontrol sağlayabildikleri, yukarıda bahsedilen anonim kadın teknisyen topluluğu bir yana, yaratıcılığın en yüksek olduğu yönetmenliğe bile sık sık yalnızca erkeklerin yerleştirilmeye çalışıldığı görülüyor; ancak yönetmenlik yaparak artistik kontrolü ele almış kadınların sayısı erkeklere oranla az da olsa stüdyolar tarihinde buna rastlanıyor.

Bu bölümde eserleriyle ortaya koydukları yaratıcı bütünleyicilikleriyle neredeyse bir trio oluşturan üç öncü yönetmenin eserleri incelenecek: Lois Weber, Dorothy Arzner ve Ida Lupino. Onlar klasik Hollywood sistemini sessiz döneminden (Weber ve Arzner) 'altın çağı'na (Arzner)[1] ve İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki bitişine kadar (Lupino) birlikte yaşadılar. Yönetmenlerin çalıştığı dönemlerin sosyo-tarihsel ve sinema endüstrisi bağlamında incelemesi yapıldığında, filmlerine genel bir bakış atılıp her birinin önemli filmlerinden iki tanesinin yakın bir analiziyle estetik okumaları yapıldığında makale, Hollywood'da canla başla çalışan kadınların mücadelelerini ve başarılarını ortaya koyacak.

LOIS WEBER: AMERİKALI İLERİCİ

Sessiz dönemde kadınlara yaratıcı film endüstrisinde çalışmaları için o güne kadar her zamankinden daha fazla imkân tanındığı düşüncesi 1970'lerde ortaya atıldı ve yirmi birinci yüzyılın perspektifinden de hâlâ doğru.[2] Lois Weber meslektaşları arasın-

1) Nelmes, Jill (ed.) (2007), "Yönetmenlik kariyerinde sessiz dönemden sesli döneme başarılı bir şekilde geçen tek kadın muhtemelen Arzner'dir", s. 265.
2) Sklar, Robert (1975), *Movie Made America*, s. 75.

da 1911'den itibaren içlerinde ilk defa bir kadının yönettiği uyarlama niteliğindeki uzun metraj *The Merchant of Venice*'in (Venedik Taciri, 1914)[3] bulunduğu yüzden fazla film yöneterek ayrıcalıklı bir yer edindi. Sessiz dönem sadece geleceğin film tekniklerinin değil, aynı zamanda bugün avangard olarak adlandırılan birleştirici metotların da temelinin atıldığı bir dönemdi. Weber *Suspense*'de (1913)[4] ekranı bölme tekniğini kullanıyor. *The Blot*'da (1921) ise doğal ışıkta çekilen mekânlar ve profesyonel olmayan yardımcı oyuncu kullanımıyla yeni gerçekçiliğe göz kırpıyor. Biraz ironik olsa da durum şu ki, sessiz dönemdeki yapım yönetmeliği öncesi kurallar *(pre-production code)* yönetmenlere 1960'ların sonlarına kadar olan dönemlere göre tartışmalı konuları ele almakta çok daha fazla fırsat tanıyordu.

Amerika'nın ilerleme döneminde çalışan Weber'in eserleri kadınların oy hakkını, aile istikrarını, göçmen asimilasyonunu ve eğitimi desteklerken, dönemin endüstriden kiliseye uzanan her kamu alanındaki siyasal yolsuzluğu ve rüşveti açığa çıkarma ve yok etme sorgulayışını temsil ediyordu. Dindar bir kadın olan Weber, evangelist olarak öncelikle kentsel yoksulluğun olduğu alanlarda çalıştı. Tiyatro ve sinemada çalışırken de bu misyoner çabayı sürdürmeye devam etti. Kadınların çağdaş 'güzel ahlâk etkisi'[5] anlayışları ona erkek bir yönetmenin elinde keyifsiz bir hâl alabilecek başlıklara değinmesini mümkün kıldı. Bugün bu yüzden *Where Are My Children*'da (1916)[6] ele aldığı doğum kontrolü gibi özellikle kadınlarla ilgili sosyal meseleler üzerine yaptığı araştırmalarla tanınıyor. Aslında Weber'in ilerlemeciliği kadınların sorunlarına değinmeye karar vermesiyle yönettiği ahlâk açısından belirsiz bir film olan *Where Are My Children* ile birbirine karışıyor. Sadece do-

3) Lewis, Jon (2008), *American Film*, s. 38-39.
4) Barsam, Richard ve Monahan, Dave (2010), *Looking at Movies*, s. 354.
5) Bordwell, David, Staiger, Janet ve Thompson, K. (1985), *The Classical Hollywood Cinema*, s. 232.
6) Bu konuya ilişkin Hepburn'ün oynadığı en sıra dışı rol, erkek kılığına girmesinin yanı sıra bir kadın tarafından dudağından öpüldüğü *Sylvia Scarlett*'tir (*George Cukor*, 1935). "Sana baktığımda homoseksüel olduğunu düşünüyorum," diyen bir adamın ise cazibe nesnesidir. Kristine Brunovska Karnick ve Henry Jenkins'e göre, aynı zamanda lezbiyen seyircilerin özdeşleşme yaşadığı Hollywood yıldızlarından biri; *Classical Hollywood Comedy* (1995), s. 344.

ğum kontrolünün kullanılması, satışı ya da dağıtımı değil, aynı zamanda bu konunun iletişim araçlarıyla yayılması da orta sınıf kadınlarının doğum kontrolü olarak artan bir şekilde kürtaja başvurmalarına yol açan 1873 tarihli Comstock Yasası gereğince Amerika'da yasaklanmıştı.[7] *Where Are My Children* doğum kontrolünün yasallaştırılmasını amaçlıyordu; fakat böyle yapar gibi görünerek İlerlemeci Dönem'in Theodore Roosevelt tarafından ifade edilen, orta sınıfın alt sınıf doğulu ve güneyli Avrupalı göçmenlere göre daha az çocuk sahibi olmakla uyarıldığı bir konsept olan 'ırkın ortadan kalkması'ndan yararlanmaktaydı. Buna göre fakir aileler için doğum kontrolü, Amerika'da beyaz Protestan Amerikalıların soyunun bütünlüğünü korumalıydı. Yine bu mesele *Where Are My Children*'ın devam niteliğini taşıyan *The Hand That Rocks the Cradle* (1917) filminde pekiştirilecekti.

Filmler kendi zamanları bağlamında değerlendirilmek zorunda. Amerika'da ve İngiltere'de ilk feminist hareketleri, ister oy hakkını isterse kadınların hayatları üzerinde etkileri olan toplumsal reformların çeşitliliğini amaçlasınlar, gerekli zamanı ve eğitimi olan orta sınıf kadınların öncülüğünde olma eğilimi gösterdiler. Bu nedenle Weber'in bazı filmlerinin görünürdeki sınıf önyargısı, bu filmlerin gerçekten kadın alanını dolaylı olarak siyasallaştırma girişimine gölge düşürmemeli. Aynı şekilde *Too Wise Wives* (1921) anlatımsal olarak sadece evcimenlikleriyle kocalarını mutlu eden farklı miktarda servete sahip iki kadının hikâyesini sunuyor gibi görünüyor; ancak filmin görsel tarzı daha ziyade düşündürücü katmanlar ortaya koyuyor. Siyasal bir toplantıda alışılagelen kürk mantoları ve şapkalarıyla orta yaşlı evli kadınların arasında yer alan seçme hakkını savunan kadınların giydiği üniforma içinde gerçekçi bir kadını gösteriyor. Sosyo-politik yorumlar silsilesine sahip *Too Wise Wives*, melodramlarda kadınlar arası yakın arkadaşlıkların ele alınmasıyla klasik stüdyo dönemi 'kadın filmleri'ne getirilen güçlendirmeyi önceden sezerek Weber'in feminist alanını da genişletiyor. Bu kadın topluluğunun oluşumu Weber'in mesleğinin bir parçasıydı. Dorothy Arzner de Hollywood'daki kadın tek-

7) Akt. ed. Patricia Erens, *Issues in Feminist Film Criticism* (1990), s. 342.

nisyenlerin kariyerlerinin gelişiminde rol oynamıştı. Mildred Harris gibi en iyi performansı almanın zor olarak görüldüğü aktrislerle çalışmasıyla tanınıyordu.

Hypocrites (1915) adını, kilisenin katılımını sadece bir toplum geleneği olarak gören zengin bir cemaatin ikiyüzlülüğünden alıyor. Film kadın çıplaklığının fazlasıyla ön planda olması sebebiyle kötü bir şöhrete sahip; fakat Weber görüntünün seyircinin kendi bağlamını getirene kadar doğasında bir anlamının bulunmadığı açmazını öne sürüyor. Bir ara başlıkta 'gerçeğin her zamanki gibi tarifi zor' yazıyor. Dolayısıyla, ağaçlık yerde dans eden çıplak bir kadın Cennet Bahçesi masumiyetini ya da bakış açısına göre şehveti ifade edebilir. Görüntü erotik; fakat bu nitelik onu ayartıcı yapmıyor. Ayartma, kilise kapısının dışında bıraktıkları ahlâk kuralına inanır gibi yapan ikiyüzlü topluluğun uzmanlık alanı. *The Blot* ilerlemeci ilkeleri özetliyor: İtaatsiz öğrencilerin fakirleşen üniversite profesörü Andrew Griggs'le (Phillip Hubbard) alay etmesi; ancak babası üniversitenin en zengin mütevellisi olan çete liderlerinden biri Phil West'in (Louis Calhern) profesörün kızı Amelia'ya (Claire Windsor) gizliden gizliye âşık olması. Bu aşk Phil'in babasının öğretmenlik maaşlarının düzenlenmesini sağlamasına sebep oluyor. Göçmenlerle yerliler (Griggs ve bir zamanki hasım göçmen komşuları) gibi zengin ve fakirlerin (Griggs ve Batılı aileler) de birbirleriyle uyumlu hâle gelip önyargılarının ortadan kalktığını ve kişiliklerinin daha iyi bir şekilde ortaya çıktığını gösteriyor. Başlık Phil'in yetersiz ücretler için yaptığı 'günümüz medeniyetinde bir leke' tanımlamasından geliyor.

DOROTHY ARZNER: SESSİZ'DEN SESLİ'YE

Dorothy Arzner 1919 yılında Famous Players adlı film şirketinde senaryo daktilografı olarak başlayan kariyerini, teknik beceri gerektiren görevlerde çalışarak sürdürdü. Yönetmenliğe giden yolunda Hollywood'da birbirlerinin kariyerlerini başarılı bir şekilde destekleyen bir kadınlar grubu ortaya çıkarttı. Devamlılık

asistanı ve kurgucu olarak yükselmesini sağlayan, kurgucu Nan Heron'du. Arzner de sonrasında aktrist Bebe Daniels'e kurgu öğretmişti. Kişisel yaşamında geleneğe karşı gelmişti; eşcinseldi, belki de maskülen giyim tarzına yüklenen kültürel kodlar aracılığıyla bir anlamda güçlenmek istediğinden feminen giyim tarzından kaçınıyordu. Seçilen filmlerde tüm bu hususlara önem verilmekteydi. Katharine Hepburn de eşcinsel olmamasına rağmen genelde set dışında pantolon giyiyordu ve başrolünü oynadığı *Christopher Strong*'da (1933) erkek egemen bir saha olan havacılıkta kuralları yıkan bir kadını anlatıyordu. *Dance, Girl, Dance* ise kadınların hayatlarını idame ettirmek üzere ister istemez uyum içinde çalıştıkları eğlence dünyasını ele almaktadır. Robin Wood, Arzner'in çektiği 'sağlam filmler'e göre bu ikisinin stüdyolar nezdinde önemsiz ve feminen olarak addedilen konuları yansıttığı görüşündedir. *Dance, Girl, Dance* her halükarda 2007 yılında Kongre Kütüphanesi tarafından ABD Ulusal Film Arşivi'nde korunmaya alınmıştır.

Dance, Girl, Dance hayatlarını dans ederek kazanan birbirinden çok farklı iki kadına değinir. Bubbles (Lucille Ball) seksi bir burlesk dansçısıyken, Judy (Maureen O'Sullivan) yükselmek isteyen bir balerindir. İlk bakışta stereotip olarak görünebilirler ve hatta seksi olmalarını gerçeklerden kaçıp fantezi kurmak üzere müstehcenlik bekleyen seyirciden yana kullandıkları da düşünülebilir; fakat Arzner karakter yaratımıyla, sinema tarzıyla ve toplumsal eleştirisiyle toplumsal cinsiyetin geleneksel yapısını yıkmaktadır. Filmin bir sahnesinde bıkkın bir adam havai dansı yapan Judy ve benzer bir grup kızın seçmelerini yapar. Bubbles'ın içeri girmesi üzerine adam nazikçe diğerleriyle çalışmayı reddeder. Onun performansı, imalı bir biçimde göz kırpması ve kalçalarıyla dönmesiyle belli ki Judy'nin eksik olduğu yerleri tamamlıyordu. Kızların vücudu kadar adamın nahoş, terli suratı da izleyicinin ilgisini çekiyordu. Adamın ağzından sarkan sigara açıktaki penisi işlevini görüyordu; Judy'e cevaben biraz dönmesine rağmen hareketsiz ve biraz sarkık sonra dikleşir ve Bubbles onun ilgisini iyice çekince de adam sigara dumanını üfler. Arzner bu şe-

kilde röntgenciliğin iğrenç tabiatını ortaya koyar. Bu tema üzerindeki başka bir çarpıtma da, Judy'nin ve Bubbles'ın sahnede izleyicinin önünde kavgaya tutuşmalarının gösterilmesi ve erkek koruma görevlisinin onları ayırmaya çalışmasıdır. Film bu açıdan biraz kötü şöhrete sahiptir. Bu sahne perdesi aşağı inmeyip de tiyatro seyircisini olayın dışında bırakmasaydı şüphesiz çok zevk okşayan bir şey olurdu. Film seyircisi hareketi hâlâ görüyor; fakat seyretme ahlâkını dikkate almak zorunda olduklarından rahatsız edici bir şekilde röntgenci konumuna dönüşüyorlar. Olayların doruğa ulaştığı bir sahneye ilerleniyor: Judy, Bubbles'ın yanında burlesk dansı acemisi olarak çalışmaya başlıyor; fakat hâlâ çoğunlukta olan erkek seyirciler için bale performansı sergilemeye çalışıyor. Yuhalamalardan bıkmış bir şekilde sahneyi terk etmeye niyetleniyor; fakat "Şimdi ne yapacaksın? Ağlayacak mısın?" şeklindeki alaycı seslenişlere kulak asmayı reddederek sahnenin ortasına geliyor ve sınıf, ekonomi ve ataerki üçlüsüne karşı tepkisini ortaya koyuyor. Konuşmasının açılışı pis pis bakıp cinsiyeti metalaştıran erkeklere sert bir cevap niteliğinde ve evliliğe de kapitalizm dâhilinde yer veriyor:

> Elbiselerimi parçalamamı istediğinizi biliyorum. Böylece verdiğiniz elli sentin değdiğini görebilirsiniz. Karılarınızın size izin vermeyeceği bir şekilde elli senti verip bir kıza gözlerinizi dikmek.[8]

Sonra da sınıfın yarattığı sosyo-ekonomik hiyerarşiyle devam ediyor. Bakış açısı çekiminin kullanıldığı, kameranın yani rezervasyon görevlisinin zengin çiftleri dikkatle incelemesiyse onları huzursuz ediyor:

> Smokin giyip buraya gelmek ve bize gülmek günümüz eğlencesi; bunu biliyoruz. Biz de sonra sadece sizi oraya oturttuğumuz ve gözlerinizi belerterek haykırırcasına yorum yapmak için bize para ödemenize gülüyoruz.

---

8) Bruce Babington ve Peter William Evans Mae West'in erkek patronlara odaklanma tekniğini Judy'nin bu sahnedeki zafer ânına benzetiyorlar: Babington, Bruce ve Evans, Peter William (1989), *Affairs to Remember: The Hollywood Comedy of the Sexes*, s. 125. Richard M. Gollin *A Viewer's Guide to Film: Arts, Artifices and Issues* (1992) adlı kitabında feminist film teorisi bağlamında Hepburn, West ve Arzner'i biraraya getiriyor.

En sonunda da, özellikle 'oynamak' fiilini kullanarak ataerkilliğin ideolojik yapısını ve kadınlara bunun zorla kabul ettirilmesini reddettiğini açığa çıkarıyor:

> Gösteriden sora eve gidebilir; karılarınızın ve sevgililerinizin önünde çalımla yürüyüp birkaç dakikalığına güçlü cinsiyeti oynayabilirsiniz. Eminim onlar da sizde bizim gördüğümüzün aynısını görecekler.

Konuşmanın bariz bir İrlanda aksanıyla yapılmış olması, bu sömürünün ve karşı duruşun analizine farklı bir boyut katmaktadır.

Christopher Strong 'kızlar için bir aksiyon filmi' olarak tanımlanıyor. Bunda tuhaf bir şey yok.[9] Cynthia'nın hız tutkusu ilk defa gece boyunca arabasıyla yarıştığını görmemizle, onun özgünlüğü olarak tanımlanıyor. Arzner uçuş ânları için hazır arşiv görüntüsünü kullanarak, artan bir gerçekçilikle dinamik bir film yaratmaya yönelik kurgu yeteneğini de sergiliyor. Bu tekniği kurgucu olarak görev aldığı Rudolph Valentino'nun başrolü oynadığı *Blood and Sand*'deki (1922) boğa güreşi sahnesinden alarak ileri götürüyor.[10] *Christopher Strong*'da, Ridley Scott'un yönettiği 1991 tarihli *Thelma and Louise*'yle (Thelma ve Louise) cinsiyetçi davranışa ve normatif ilişkilerin tahakkümüne meydan okumak için 'kadın aksiyon kahramanı' kullanılıyor.[11] Hikâye zengin bir fabrikatör ve siyasetçi Lord Christopher Strong (Colin Clive) ile genç, aristokrat kadın pilot Lady Cynthia Darrington (Katherine Hepburn) arasında yaşanan metres hayatını ele alıyor. Film, Cynthia'nın hamile olduğunu öğrenmesi üzerine Christopher'ı boşanmaktan ve bir skandaldan kurtarmak için irtifa rekoru kırarken oksijen maskesini çıkarıp intihar etmesiyle sonuçlanıyor. Film, kadın karakterlere özellikle önem veriyor: Christopher'ın 'hayat dolu kızı' Monica (Helen Chandler) ve 'evin meleği' eşi Elaine (Billy Burke) erkeklerin duygusal hayatlarına ilişkin bilgi verirlerken, bunu sadece Christopher'ın karakteri aracılığıyla değil, ay-

9) Lewis, Jon (2008), *a.g.y.*, s. 126.
10) Brownlow, Kevin (1968), *The Parade's Gone By*, s. 287. Arzner özellikle teknik yeniliklerle anılan RKO Stüdyoları'yla mükemmel bir uyum içindeydi.
11) 'Kadın aksiyon kahramanı' Yvonne Tasker'ın *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema* (1993) adlı kitabında ortaya koyduğu ve birçok kez değindiği bir terim.

nı zamanda Elaine'in kaçamak yaptığı evli bir adam olan, ancak sonra onunla evlenmek için karısından boşanan Harry'le (Ralph Forbes) de yapıyorlar. Günümüz yönetmenlerinden Sally Potter kendi sinemasını erkek yönetmenlerle ortak mirasa sahip olduğunu düşünerek 'çift cinsiyetli' olarak tanımlar; fakat Weber, Arzner ve Lupino üçlüsünün filmleri de, sadece kadın meseleleriyle ilgili olmayıp, eğer kadınlar erkeklerle eşit değillerse erkeklerin hayatlarını kendi güçleriyle zarara uğrattığını ortaya koyarak bir tür çift cinsiyetlilik sergiliyorlar.[12] Filmin içeriği ve tabii ki sinsice kullanılan görsel imajlar bu anlam bulanıklığına işaret ediliyor. Filmin adı Christopher Strong olabilir, ama hikâye ağırlıklı olarak Cynthia'nın. Açılış jeneriğinde de 'Christopher Strong'un üstünde beliren isim Katherine Hepburn; Colin Clive değil. Hikâye başlamadan beyazperdede görünen son isim, yönetmenin adı Dorothy Arzner. Böylece filmin bir erkek hikâyesi olarak düşünülme ihtimali hemen çift cinsiyetli bir hâl alıyor.

Christopher Strong şüphesiz tartışmaya açıktı. Birçok erken dönem sesli filmlerinin cinsel ve şiddet içeriklerine karşı olarak 1934 yılında yürürlüğe giren Yapım Yönetmeliği'nden önce sesli dönemde çekilen film, Birinci Dünya Savaşı sonrasının kargaşasında cinsel açgözlülüğün kabul edilir bir davranış olarak görüldüğü Londra'nın yüksek sosyetesi içinde geçiyor: Karısına sadık kalan evli bir adam (Christopher) ve yirmi bir yaşını geçmiş, hiç cinsel ilişki yaşamamış bir kadın (Cynthia). Arzner'in teknik yeteneği, kahramanların geceyi ilk defa birlikte geçirdikleri sahnede görülüyor. Christopher ve Cynthia -belli ki yatakta- konuşurlarken kamera açık kadraj üslûbuyla aydınlatılmış bir başucu masasının üstüne odaklanmış durumda. Cynthia uzanıp ışığı kapatıyor ve ondan sonra Elaine'in başından beri şüphelendiği bu ilişki seyircinin gözünde bilinen bir sır halini alıyor. Artık evlenmiş olan Monica'nın onların ilişkilerini öğrenmesiyle Cynthia'nın da aynı zamanda hamileliğini öğrenmesi hikâyeyi sona götürüyor. Christopher'ın kendisine destek olacağını bilmesine rağmen ona olup

12) Sally Potter'la röportaj; Cook, Ham (2005), *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, s. 142.

bitenleri açıklamaksızın irtifa rekoru kırmaya girişiyor. 'İntihar girişimi'[13] olarak değerlendirilen son, Arzner'in 'ahlâki' duruşuyla filmin 'feminist dokunuşları'nı[14] sarsıyor; fakat *Thelma ve Louise* gibi Cynthia da ölümü -belki de feminist ölümsüzlüğü- seçiyor; çünkü toplumun sınırlamalarına dâhil olamıyor.

IDA LUPINO: FEMİNİST SORGULAMALAR VE ERKEKLİK

Ida Lupino sesli dönemin ilk zamanlarında, dayısı Lupino Lane'in yönettiği ve doğduğu yer olan İngiltere'de çekilen *The Love Race*'den (1931) Yeni Hollywood dönemi filmi *Junior Bonner*'a (Sam Peckinpah, 1972) ve kariyerinin ilerleyen dönemlerinde televizyonda görülmesine dek uzanan aktrisliğiyle tanınıyor. Lupino stüdyo yıllarında sıklıkla oynadığı, formüle dayanan basmakalıp rollerden memnun değildi. Olivia de Havilland'ın ve Bette Davies'in de içlerinde bulunduğu diğerleri gibi kendisi de sözleşme süresi dâhilinde olan, ancak istemediği rollerde oynamayı reddederek geçici olarak uzaklaştırma almaya hazırdı. Uzaklaştığı dönemde film yapımının yaratıcı sürecinin onu çok etkilemesi ve Hollywood'un zorlamalarına 'bir tür başkaldırı'[15] şeklindeki ilgisi, onu ilkin aktris olarak kendi filmlerini, daha sonra da televizyon projelerinin senaryolarını yazmaya, yapımcılığını üstlenmeye ve bunları yönetmeye yönlendirdi. 1991 yılında "Tarihteki en üretken Amerikalı kadın yönetmen"[16] olarak kendinden bahsettirdi. Bu, Lupino'nun öncü olarak konumlanmasını sağladı; fakat filmleri daha ziyade yapıları, içerikleri ve yapım süreçleri açısından onyıllar sonra Hollywood'un kadın ve erkek oyuncularının ortaya koyacağı filmleri sezmesiyle ön plana çıkmıştı.

Lupino açıkça şöyle söylüyordu:

13) Lewis, Jon (2008), *a.g.y.*, s. 126.
14) Cousins, Mar (2004), *The Story of Film*, s. 142.
15) Cousins, Mark (2004), *a.g..y.*, s.198.
16) Acker, Ally (1991), *Reel Women: Pioneers of the Cinema*, s. 74.

> Eğer Hollywood sinema dünyasının zirvesindeki yerini koruyacaksa, bir şeyi adım gibi biliyorum: Sıradışı konularla daha fazla uğraşılmalı.[17]

Bu önerme, sadece Lupino'nun filmlerinin konusuyla ilgili olmayıp, zor meselelere ters bir yaklaşımla yaklaştığı bilgisini de veriyor. Yönetmen olarak ilk dört filmi kadın meselelerine yöneldiği, *Not Wanted* (1949), *Never Fear* (1949), *Outrage* (1950) ve *Hard, Fast and Beautiful* (1951). Derin toplumsal meseleleri işlediği melodram türündeki bu filmlerde, kadın kahramanlar aracılığıyla gayri meşruluk, çocuk felci, tecavüz ve görünürde hırslı bir anneye sahip olan profesyonel bir tenisçi ele alınıyor. Lupino'nun sonraki iki filmi *The Hitch-Hiker* (1953) ve *The Bigamist* (1953) ise sadece kadın yönetmenli olduklarından değil, Kathryn Bigelow[18] gibi kadın yönetmenlerin gelecekte çekecekleri filmleri önceden sezerek, toplumsal meseleleri erkek perspektifinden incelemeleriyle Hollywood'da eşsizler. Dolayısıyla, Lupino'nun eserlerinin analizinin temelini bu iki film şekillendirecek.

The Bigamist, ismiyle kendini açıklıyor. Bir satıcı olan Harry Graham (Edmund O'Brien) işi sebebiyle San Francisco'daki eşi Eve'den (Joan Fontaine) ayrı kalır. Los Angeles'daki otobüs turunda karşılaştığı garson Phyllis'e (Lupino)[19] âşık olur. Harry aralarındaki yakınlaşmayı sadece bir cinsel ilişkiden ibaret olarak düşünür; fakat kadının hamile olduğunu öğrenmesi üzerine onunla iki eşli olarak evlenir. Hamile kalamayan karısı Eve'in evlat edinmek istemesi üzerineyse onu aldattığı ortaya çıkar. Memuru (Edmund Gwenn) Harry'e yönelttiği deneme sorularıyla onun huzursuzluğunu sezer. Daha sonra Phyllis ve çocuğunun olduğu ikinci evine

---

17) Lupino, Ida, http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0604-Winter2006-07/Legends-Ida-Lupino.aspx.

18) Robert Kolker'in Lupino'yla ilgili bölümde onu 'kadın *auteur*', Kathryn Bigelow'la ilgili bölümde de onu 'günümüz kadın yönetmeni' olarak adlandırması bir tesadüf olarak görülmemeli: Kolker, Robert (2006), *Film, Form and Culture*, s. 157-160. Janine Basinger *Directors' Guild of America Quarterly*'de (Kış 2011) öncü kadın yönetmenleri onurlandırmak amacıyla yazdığı makalesinde Dorothy Arzner'i, Lupino'yu ve Alice Guy-Blaché'yi incelemeden önce Bigelow'un Amerikalı Yönetmenler Birliği ve Oscar En İyi Yönetmen ödüllerini almasına değiniyor.

19) Jon Lewis'in ifade ettiği şekilde: "Arzu ve tatmin nesnesi rolünde Lupino'nun oynaması filmin ilerleyen yerlerinde ahlâk anlayışını bozuyor", Lewis, Jon (2008), *a.g.y.*, s. 231.

kadar onu takip eder. Hikâye, Harry'nin anlattığı bir dizi geri dönüşle açığa çıktıktan sonra iki eşlilik davasıyla son bulur. Anlatılan hikâye, tipik bir melodramın temelini oluşturabilirdi; fakat Lupino sinemasal geleneği meselenin diğer yanına çekmiştir. Klasik melodramlar ya da 'kadın filmleri' kadını hikâyenin merkezine koyarken, erkek karakterler sadece onların uyduları şeklinde var oluyorlar. *The Bigamist,* melodramın farklı bir yorumu. Eve ve Phyllis başarılı şekilde yaratılmış karakterler ve seyirci onlardan hoşlanıyor; fakat *The Bigamist* 1950'lere ya da daha sonraki dönemlere ait bir başka Hollywood filmine göre iki kat daha sıra dışı. Öncelikle, Harry erkeklerin duygusal hayatlarının kadınlar kadar karmaşık olduğunu gösteren ana kahraman ve kötü biri de değil. Melodramlar çizgi romanların başkalarına kötülük yapan erkek karakterleriyle dolu; fakat Harry bu konumda değil, çünkü eşlerinden birini ayartmayı veya kendi çıkarları için kullanmayı amaçlıyor; fakat cesaretini toplayıp Eve ile olan evliliğini bitirmeye çalıştığında da babasının öldüğünü duyup cesaretini kaybediyor. Kadınlar nasıl erkeklere bağımlı olarak görülmelerinden muzdariplerse erkekler de bu baskın rollerinin mağdurları olabilirler. Eve, Harry'nin 'kariyer kadını' olarak tanımladığı üzere usta bir işletmeci. Seyircinin de fark ettiği üzere, Harry buna içerlemiyor; fakat onunla sosyalleştiği zaman kendini zayıf hissettiğini anladığından bunu ancak aynı sınıftan olmadığı bir kadınla giderebiliyor. Harry hikâyesini sonlandırırken evlat edinme memurunun söylediği gibi:

> Size karşı olan hislerimi değiştiremem. Size değer vermiyorum ve acıyorum. Elinizi sıkmak bile istemiyorum ve bu durumda ben bile size iyi şanslar diliyorum.

Duruşma hâkiminin dava özetiyse salonda şöyle yankılanıyor:

> Bu kadınlar saygın, Bay Graham. Siz de aslında saygın bir adamsınız ve bütün mesele de bu. En iyi niyetleri güden biri bile ahlâk kurallarını çiğner. Onu cezalandırmak için gerçekten insanın belirlediği yasalara ihtiyacımız yoktur. Mahkeme cezasının verilen en küçük hüküm olduğunu anlayacaksınız.

The Bigamist, hikâyesini olduğu kadar yapısını da geleneğe karşı koymak amacıyla kullanan bir film. Bir suç filmi olmamasına karşın toplumsal yorum barındıran filmlerin ağırlıkta olduğu ve suç unsurlarıyla harmanlanan her tür filmin bulunduğu İkinci Dünya Savaşı sonrasında çekildi. Suç-melodram ikilisini birlikte işleyen *Mildred Pierce*'de (Michael Curtiz, 1945) yapıldığı üzere Harry'nin psişesi sinematik olarak ortaya konuyor. Evcimen olduğu sakin dönemi anahtar ışığın şiddetli kullanıldığı rahatlatıcı bir havadayken, yakalanma tehdidi altında olduğu zihinsel olarak zor zamanları arka planda anahtar ışığın az kullanıldığı iç mekânların görünürde hapishanemsi bir hava taşımasıyla suç filmi havasındaki bir şehir dekoruyla anlatılıyor. Filmin sonu barındırdığı 'doğru'-'yanlış' bulanıklığıyla seyirciyi yeniden düşünmeye itiyor. İki kadın mahkemedeyken ne birbirlerine ne de Harry'e karşı düşmanca bir tavır içindeler. Hüküm o gün değil, iki hafta sonra veriliyor.

Lupino'nun aktris olarak yer aldığı *They Drive by Night* (1940), *High Sierra* (1941) ve *The Man I Love* (1947) gibi birçok güzel suç filminin yönetmenliği Raoul Walsh'a ait. Bazen 'maskülist' yönetmen olarak kalıba sokulmasına karşın Walsh bu filmlerde 'bağımsız kadın' problematiğini[20] ele alıyor. Lupino'nun yönetmenliği de bu durumda 'sorunlu erkek' problematiğiyle ilişkili. *The Hitch-Hiker,* ilk kadın yönetmenli suç filmiydi; fakat gerçek yeniliği genelleyici nitelikteki geleneği yıkmasıydı. Güzel; fakat kötü olan *femme fatale*'in anti kahramanı baştan çıkarması esas kabul edilirken Lupino, neredeyse kadınların ekranda hiç görünmediği bir oyuncu kadrosu sunuyor. Evli ve özlerinde iyi olan iki erkek arkadaştan aile babası olan Gilbert Bowen (Frank Lovejoy), güzel vakit geçirme arayışındaki arkadaşı Roy Collins'le (Edmund O'Brien) birlikte balık tutmaya Meksika'ya gidiyor. Yolculuk sırasında ardında birçok kurban bırakan psikozlu bir otostopçu olan Emmet Myers'i (William Talman) arabalarına alıyorlar. Bu yol filmi John Boorman'a yirmi yıl sonra çekeceği, erkek ilişkilerini endişe veri-

20) Erens. Patricia (ed.) (1990), *a.g.y.*, s. 18.

ci bir yolculuk aracılığıyla incelediği *Deliverance*'in (Kurtuluş. 1972) nüvelerini sağlayacaktı.

Myers'in namluyu yol boyunca sadistçe Gilbert'e ve Roy'a yöneltmesi, onlar da kendilerini başından beri kötü bir sonun beklediğini tahmin ederlerken adamın öldürmeyi büyük bir zevkle ertelemesi gerçekten çok rahatsız edici. Bu, alt metinsel olarak, İkinci Dünya Savaşı'nın bıraktığı mirası inceliyor. Kendilerine emredilerek öldürme makineleri haline gelen, sonra da 'normal' topluma uyum sağlamaları beklenilen erkeklere ne demeli? Erkek merkezli olan oyuncu kadrosu mücadele veriliyormuş havası yaratıyor. Kurak bölge ve sınıra yakın karakolların bulunduğu kasabalar boyunca yaptıkları zorlu yolculuk ise askeri harekât hissini yükseltiyor. Savaş başından beri varoluşsal bir gölge düşürüyor ve balık avlama eğlencesi bu durumda olsa olsa rahatsız edici bir zevk: Gilbert eşini ve çocuklarını savaştan beri hiç bu kadar uzun süre yalnız bırakmamış olduğundan dolayı tedirgin. Sanki tekrar güvenliklerini sağlayamayacakmış gibi bir hisse kapılıyor. Roy ise Meksikalı seks işçilerine pezevenklik yapmak isteyen, izinde olan bir askeri andırıyor. Myers toplumun sınırları dışında yer edinmiş biri olarak düşünülmüş; kesinlikle sempatik bir karakter değil. Yetenekleri, erkekliğin zirvesinde olduğu birkaç yıl öncesine kadar işkence, öldürme ve yakalanmaktan kaçma.

Lupino ve Lupino'nun filmleri sadece önemli değiller; çünkü o, stüdyo döneminde engellerinin aşıp yükselmeyi başaran bir kadın. Lupino, eserleriyle Hollywood'da takipçileri olan erkek ve kadın oyuncuların yönettikleri filmlerin tarzlarını, temalarını ve yapım süreçlerini önceden gördü. Linda Ruth Williams "stüdyo döneminde kadın yönetmenlerin çalışmalarındaki *auteurist* yaklaşımların dar kapsamlı" olduğunu kesin bir şekilde dile getirmesine rağmen,[21] Lupino'nun sineması cinsiyetçi davranışın ötesine geçen stereotipleri esas alan açık bir kimlik ortaya koyuyor.

---

21) Williams, Linda Ruth ve Hammond, Michael (ed.) (2006), *Contemporary American Cinema*, s. 299.

SONUÇ

Beklenildiği üzere, başarılı yönetmenlik kariyerlerine sahip bu üç kadın, sık sık eserlerinin birlikte ele alındığının farkındalar. Bu bölümün içerdiği, ancak genellikle nadir olarak değinilen konu ise, bu üç yönetmenin temalarının benzerliği, filmin özellikle ânı yakalamakta etkili bir araç olması ve yine etkili kültürel yorumlar getirmesi.

6
HOLLYWOOD'DAN INDIEWOOD VE CHINAWOOD'A

Gabrielle Kelly*



"Kadın yönetmen olarak anılmak biraz sinir bozucu; çünkü erkekler sadece 'yönetmen'."

(Mary Lambert)[1]

*) Gabrielle Kelly senaryo yazarı ve küresel pazar için düşünülen çeşitli içeriklere sahip filmlerin yapımcısı. Aynı zamanda uluslararası laboratuvarlarda ve sinema eğitimi programlarında eğitim veriyor. Fulbright bursuyla Tayvan'da senaryo yazarlığı, Filipinler'de yapımcılık eğitimi aldı. New York'ta oturan yönetmen Sidney Lumet ile *Daniel, Prince of the City, Deathtrap, The Verdict* adlı filmlerde, Andy Warhol'la ses-animatroniği tekniğine dayanan *From A to Z and Back Again* adlı bir gösteri projesi geliştirmede çalıştı. Hollywood'da Robert Evans'ın şirketi olan Paramount'u yönetti. Çeşitli projelerin gelişim ve yapım aşamalarında çalıştı. HBO, Fields Hellman, Eddie Murphy Productions ve Warner Bros gibi şirketlerde yönetici ve yapımcı olarak bulundu. Strand Releasing'in dağıtımını yaptığı bağımsız film *All the Queen's Men*'in (başrollerde Eddie Izzard ve Matt LeBlanc), *Stag*'ın (Cineplex Odeon/HBO) ve aile filmi *D.A.R.Y.L.*'nin (Paramount/Columbia) yapım

ARKA PLAN

1916'da dünyada en yüksek ücreti alan yönetmen, ne tartışmalara yol açan filmi *The Birth of a Nation*'nın (Bir Ulusun Doğuşu) başarısı henüz sıcakken D. W. Griffith'ti, ne de efsanevi Cecil B. DeMille. Bu kişi, aktris, senaryo yazarı, yapımcı ve yönetmen Lois Weber'di.[2] 1911'den beri yönetmenlik yapıyordu. *Suspense* adlı kısa filmi haklı bir şekilde zamanının en yenilikçi ve etkileyici filmlerinden biri olarak kabul edilmişti. *The Merchant of Venice* (Venedik Taciri, 1914) filmiyle Amerika'da uzun metraj çeken ilk kadın yönetmen oldu. 1917 yılında kendi film stüdyosunu kurdu ve yüzün üzerinde film yönetti. Universal Stüdyosu'nun kurucusu Carl Laemmle, Weber hakkında şunu ifade ediyor:

> Bayan Weber'e çekmek istediği film için ihtiyaç duyduğu her meblağı emanet ederim.[3]

Weber Amerika'da sessiz dönemin en başarılı kadın yönetmeniydi; fakat tek yönetmen de değildi. Dorothy Arzner, Ida May Park, Julia Crawford Ivers, Frances Marion, Dorothy Reid, Lillian Gish, Mabel Normand, Nell Shipman, Ruth Stonehouse, Grace Cunard, Cleo Madison ve daha birçok isim vardı. Bu kadınlardan çoğu yönetmenliğin yanında hem yazan, hem oynayan hem de yapımcılık yapan çok yetenekli sanatçılardı.

---

aşamasında görev aldı. Senaryosunu yazdığı ve yapımcılığını üstlendiği bağımsız uzun metraj *All Ages Night* Los Angeles'ın müzik ortamını ortaya koyuyor. Kelly birçok senaryo yazmış olmasının yanı sıra içlerinde medya avukatı Kelly Crabb'le birlikte geliştirdiği *The Movie Business; a Legal Guide* kitabının olduğu birçok kitaba katkıda bulundu. Marvel çizgi romanı *Mort the Dead Teenager* (Dreamworks için) çeşitli kaynaklardan beslendiği gelişim aşamasındaki projelerinden biri. Rusya, Brezilya, Çin ve Avrupa genelinden projelerde ortak yapımcılık da söz konusu. Öğretmenlik tecrübeleri senaryo yazarlığı, UCLA, USC, Chapman, VGIK, Rusya, London's PAL Labs, ilk defa yapılan Orta Doğu Sundance Screenwriting Lab, vb. içeriyor. Britanya Film ve Televizyon Akademisi, Women In Film ve İrlanda Film Festivali'nde yönetim kurulu üyeliği yapıyor. Dünya çapında birçok film festivalinin programlarını oluşturmanın yanı sıra bu festivallerde jüri başkanlığı da yapıyor. Senaryo yazarı ve yapımcı olarak şu sıralar küresel pazar için düşündüğü projeler üzerinde çalışıyor. İletişim: http://www.gabriellekelly.com.

1) Marks, Lisa (2012), "The horror, the horror: women gather in LA for Viscera film festival", *The Guardian*.

2) Acker, Ally (1992). 'Women Behind the Camera – Feminists or Filmmakers?' *Agenda*, no. 14, s. 42-46.

3) Akt. Aydelotte, Winifred (1934), "The Little Red Schoolhouse Becomes a Theatre"; *Motion Picture Magazine*, Cilt: 47, No: 2, s. 85.

1930'ların ortalarında Hollywood stüdyo sistemi içinde çalışan tek kadın yönetmen Arzner'di. Arzner, sessiz dönemden sesli filmlere geçişi yaşayan tek Amerikalı kadın yönetmendi. Jenerikte kurgucu olarak yer verilen ilk isim olmasının yanı sıra Amerikalı Yönetmenler Birliği'ne katılan ilk kadındı.

Erken dönem film yapımının fazlaca işbirliğine dayalı ve yaratıcı olduğu günlerde kadınlar üstün durumdaydılar. Hollywood oluşmaya başladığı ilk zamanlarda cinsiyet körüydü. Amerika'da kadınlar seçme hakkına sahip olmadan film yönettiklerinden bugün bu kadınların hikâyeleri ve başarıları büyük oranda unutuldu. Amerika'daki kadın yönetmen sayısıysa ya sabit ya da düşüyor. Film yapımı Hollywood'da milyon dolarlık bir endüstri haline dönüştüğünde kadınları yönetmenlikte tekrar başarılı olmamaları için bir kenara ittiler; ta ki stüdyo sisteminin çöküşüne ve yirmi birinci yüzyılın ilk yarısında bağımsız filmin yükselişine kadar.

Hollywood'un kadın yönetmenlere bakışı 1920'lerden beri genelde değişmedi. Bu durum dünyanın geri kalanında da şimdiye kadar aynı saygısızlıkla devam etti; fakat zaman değişiyor. Sosyal medya ve Amerika'nın dışında muazzam bir artış gösteren seyirci kitlesi günümüzün küresel ve yerel medyasını birbirine yaklaştırdı. Kısmen yakın bir tarihe kadar Hollywood'un gişe hasılatının yüzde 80'i Amerika pazarından ya da iç pazardan, kalan yüzde 20'iyse başta Asya olmak üzere dış pazardan gelirdi. Bugün, Amerika'nın gişe hasılatının çoğu başta Asya olmak üzere dış pazardan geliyor. Çin'de her gün dokuz sinema salonu açılıyor. Yakında dünyanın en yüksek gişe hasılatını getirecekler. Çin'in en büyük medya kuruluşu olan DMG'nin genel müdürü Dan Mintz genel tabloyu şu şekilde açıklıyor:

> Olaylar, Hollywood gibi böylesine köklü bir geleneğe sahip endüstri açısından oldukça hızlı ilerledi. Son yetmiş beş yılda çok bir şey değişmedi; sonra da Çin geldi.[4]

4) Tartaglione, Nancy (2014), "Year-End: Hollywood Film Biz Still Cautious, But Slow Boat To China Speeding Up After Busy and Edifying 2013"; *Deadline*, Londra.

Filmleri sinema salonundan, DVD'ye, televizyona vb. sunan geleneksel dağıtım sistemi, şimdilerde daha ziyade içeriklerin tüm platformlar genelinde eşzamanlı olarak paylaşımına alışık internet kuşağının ilgilenmediği bir şey.

Hollywood hâkimiyetindeki dünya değişiyor ve değişmek zorunda; isteyerek ya da başka bir şekilde. Çince'de 'kaos' ve 'fırsat' kelimeleri için -harf kullanılmayan bir dil olarak- aynı yazı karakteri kullanılıyor. Hollywood'un alışılmış iş modeli olarak deneyimlediği kaos, Amerika'nın dışındaki Amerikalı kadın yönetmenlere fırsatlar sağlanabileceğine işaret ediyordu. Bu, uzun süren ayrımcılıktaki öfkeyle birleşince bugün yasal ve hükümet düzeyindeki faaliyeti ateşlemeye başlamıştı.

BİRİNCİ PERDE – HOLLYWOOD

1890'larda sinema işinin başlamasından 1927'de sesli filmlerin girişine kadar sinema filmleri sessiz olarak çekildi. Kadınlar bu dönem boyunca birçok alanda olduğu gibi özellikle yönetmenlikte dikkat çekici bir şekilde başarılı oldular. Alice Guy-Blaché, George Melies'in *A Nightmare* kısa filminden birkaç ay önce çektiği 1896 tarihli bir dakikalık filmi *La Fée aux Choux* (*The Cabbage Fairy*) ile dünyadaki ilk kurmaca filmin yönetmeni oldu.

Filmlerin erken dönem sinema salonları olan nickelodeonlarda yakaladıkları orijinaliteyi terk edip, yirminci yüzyılın ilk yarısındaki kazançlı, geniş çaplı endüstriye kaymalarıyla, yönetmenler de dâhil olmak üzere sinema alanında çalışan kadınların çoğu ortadan kayboldu. Filmler milyon dolarların söz konusu olduğu bir noktaya geldiğinde, güç hepsinin erkek olduğu birkaç stüdyo yöneticisine geçti. Paranın ve kontrolün bu şekilde el değiştirmesi sinema alanında çalışan kadınlar adına sonun başlangıcını gösterecekti.

O zamandan bu yana çok az şey değişti: İsveç devlet fonlarını kullandığı her projede kadın-erkek sayısı eşitliğini talep etmesine rağmen finansörler görünüşe bakılırsa yatırımlarını hâlâ bir kadın yönetmenle 'riske atmak' istemiyorlar.

Kadın yönetmenlerin ortadan kaybolmalarının başka sebepleri de bulunuyor. İlk yönetmenlik deneyimini 1930'larda edinen kadınlar bu işe yazarlıkla başladılar. Sesli filmle birlikte stüdyolar yazar kadrolarının çoğunu oluşturan kadınlara olan inançlarını yitirdiler; çünkü onların diyalog yazmada fazla tecrübeleri yoktu. Lenore Coffee ve Anita Loos gibi isimler tutunmayı başarsalar da epeycesi işini kaybetti. Bunun üzerine, Broadway'den getirtilen oyun yazarları ya da F. Scott Fitzgerald ve William Faulkner gibi popüler romancılar devreye sokuldu. Yazarlıktan yetişerek yönetmen olmak artık bir seçenek değildi.

Benzer bir duruma aktrislerin de kariyer yolunda rastlanıyor. Dorothy Reid (nam-ı diğer Dorothy Davenport) ve Mabel Normand aktrislerdi; fakat yönetmenliğe kaydılar. 1920'lerin büyük yıldız oyuncuları kadınlardı: Mary Pickford, Gloria Swanson, Gish kardeşler, Clara Bow gibi isimler bir filmin başarılı olmasında birçok erkeğe göre çok daha etkililerdi. Bir filmin kadın yönetmenli olması, gişe hasılatı potansiyeli ve yıldız oyuncularından sağladığı güç açısından saygı görmesine yol açıyordu. Bu yıldızlardan biri yönetmenlik yapmak isterse hiçbir yapımcı ya da stüdyo yöneticisi bunu reddetmiyordu; fakat 1930'larda zevkler değişti ve kalabalıkları çeken isimler çoğunlukla erkekler oldu: James Cagney, Clark Gable, Boris Karloff, Edward G. Robinson. Bu değişim sadece yönetmenlikte gözü olan aktrislerin şansını azaltmakla kalmadı, genel olarak kadın yönetmenlerin işini de zorlaştırdı.

Hollywood sinema endüstrisinin standartlaştırılması sessiz dönemin bitimiyle1930'lara dayanıyor. Amerika'da başlayan 'fabrikasyon' yapım metodu genel olarak 'stüdyo sistemi' olarak adlandırıldı. Kadın yönetmenler ortadan kaybolduklarında sanki hiç var olmamış gibiydiler. Bir kadın yönetmen uyulması gereken kurallara karşı durabilirken riskten kaçan Hollywood her zaman kurallara tapınaktaydı.

Hollywood'da film yöneten kadın sayısı 1960'ların sonlarına kadar 1'i geçmemişti. 1960'larm sosyal hareketleri bu sayıyı 1966-1980 yılları arasında 15'e yükseltti. Feminist hareket 1970'ler boyunca Hollywood'un siyasal bilincine nüfuz ederek eğlence en-

düstrisini çeşitli şekillerde etkiledi. Amerika'nın sinemada belki de en parlak olduğu bu onyılda Scorsese, Coppola, Lucas, Allen, Malick ve Altman gibi isimler ortaya çıktı; ancak kadın yönetmenlerin çoğu göklere çıkarılan erkekler çemberinin dışında bırakıldı.

1979'da bir grup kadın yönetmen Amerikalı Yönetmenler Birliği'nden (kuruluş, stüdyo antlaşmalarının Amerika sivil haklar mevzuatına göre daha fazla kadın çalıştırması gerektiğini gözden kaçırmakla suçlanıyor) stüdyoların işe aldığı kadın yönetmenlerin yüzdesini talep ettiler. Sonuç yüzde 0.5'di. Daha sonra Amerikalı Yönetmenler Birliği Kadınlar Komitesi'ni kurdular ve Amerikalı Yönetmenler Birliği'ni kısıtlı işe alım politikalarından ötürü Columbia, Paramount ve Warner Brother stüdyolarına dava açmaya razı ettiler. Bu, kadınların işe alınmasında kısa süreli bir artış yaratmasına rağmen hâkim Pamela Rymer, Amerikalı Yönetmenler Birliği'nin kadın üyeleriyle uzlaşmaya vardığını açıklamasıyla reddedildi.

Doktor Martha Lauzen'in televizyon ve sinema alanında çalışan kadınların durumu hakkında çıkardığı yıllık rapora göre 2013'ün en iyi 250 filminin sadece yüzde 6'sı kadın yönetmenli. İç açıcı olmayan durumu Lauzen şöyle özetliyor:

> ... Sinema endüstrisi cinsiyet durgunluğunun yaşandığı bir durumda denebilir. Son on altı yıldan fazla bir süredir kadınların kilit görevlerde yer almalarının ilerlediğini gösteren hiçbir kanıt yok.[5]

Lauzen'in bu açıklamasına ilaveten, Amerikalı Yönetmenler Birliği kısa süre önce tüm televizyon programlarında, filmlerinde çalışan kadın ve azınlık sayısını gösteren, internet sitelerinde (dga.org) mevcut olan 'karne' uygulamasını başlattı. Amerikan Film Enstitüsü'ndeki The Women's Directing programı, kadınların yönettiği filmleri finanse etmeye başlayan Gamechanger kuruluşu, medya sanatlarında çalışan kadınlara odaklanan ve onları destekleyen Women In Film, kadınlar tarafından çekilen ya da kadınlar hakkında olan filmlerin dağıtımını yapan Women Make Movies,

5) Lauzen, Martha M. (2014), "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2013"; *Celluloid Ceiling Report*, Diego Eyalet Üniversitesi.

Alliance of Women Directors ve daha birçoğu değişim yolunda kayda değer diğer girişimler arasında.

Desteğe ihtiyaç var; çünkü iş-yaşam dengesini sağlamak kadınlara özel bir konu değil; fakat bu onlar açısından çoğu zaman bir meydan okuyuştan fazlası. Yapımcı Alison Owen'ın eğlence-ticaret dergisi *Variety*'e verdiği röportajdaki ifadeleri şöyle:

> Kadın yönetmenler için bu daha zor; fakat kadın yapımcılar ve senaryo yazarları için nispeten daha kolay.. Yönetmenlikte o büyük zorluklarla geldiğiniz noktada ara verip de birkaç çocuk sahibi olmanız zor: Eğer çok uzun süre işten uzak kaldıysanız insanlar pimpiriklenmeye başlıyor. [6]

Bu, yaygın olarak çocuk bakımında devlet desteğinin olmadığı Amerika'da göze çarpıyor.

Anaakım stüdyo filmleri çeken küçük bir kadın yüzdesi belirli türlerde yoğunlaşıyor: romantik komediler, gençlik ve çocukluktan gençliğe geçiş filmleri, televizyon programlarının ve aile komedilerinin yeniden çekilmesi. Nora Ephron (*Sleepless in Seattle* - Sevginin Bağladıkları) ve Nancy Myers (*What Women Want* - Kadınlar Ne İster) uzun metraj yönetmeye başarılı bir şekilde kayan senaryo yazarları. Kaliteli, komik, eğlenceli ve sürükleyici olan filmleri gişede oldukça iyiydi. Yakın zamanda Nia Vardalos'un yazdığı *My Big Fat Greek Wedding* (Kalbinin Sesini Dinle) ve Diablo Cody'nin yazdığı *Juno* büyük başarı yakaladı. Anaakımın biraz dışında olan Amy Heckerling, *Fast Times at Ridgemont High* (Ridgemont Lisesi'nde Hızlı Günler) ve *Clueless* (Fırlama Kızlar) ile Kaliforniya'daki gençlik kültürünün iç yüzüne esprili bir şekilde bakmasıyla başarı gösterdi. Hızlı akan diyalogların ve dramatik ayrıntıların çokça olduğu komik senaryolarını yazmaya devam ederken hak ettiği, "Hollywood hayal fabrikasıdır ve kimse yaşlı kadınların hayalini kurmaz,"[7] övgüsünü aldı. Aynı şekilde Martha Coolidge'in yönettiği *Valley Girl* (Vadiden Gelen Kız) kalıplaşmış yaşam tarzını alaya alırken, sorun odaklı komedisi *Rambling*

6) Gray, Tim (2013), "Oscar Pals With Women Producers, But Big-Budget Gigs are Scarce"; *Variety*.
7) Murray, Noel (2008), "Amy Heckerling", *The AV Club*.

Rose girift hikâyesi ve harika oyunculuklarıyla birçok ödül kazandı. Penelope Spheeris inanılmaz ünlenen *Wayne's World* (Wayne'in Dünyası) filminde haylaz arkadaşları ele aldı. Yakın geçmişte Catherine Hardwicke de kısa zaman önce, Spheeris'in kızların çocukluktan gençliğe geçişini anlattığı filmlerindeki keskin bakışını benimseyerek *Thirteen*'i (On Üç) ve çok büyük başarı getiren *Twilight* (Alacakaranlık) serisinin ilk filmini yönetti. Mimi Leder de bu sırada *The Peacemaker* (Barışçı) ve *Deep Impact*'le (Derin Darbe) kadınların yıldız oyuncuların oynadığı aksiyon filmleri çekebileceğini ıspatladı.

Uzun metraj yöneten bu kadınların birçoğu, Amerikan Sinema Filmleri Derneği'nin kullandığı sert reyting sisteminin hüküm sürdüğü televizyondan geliyorlar. Bu durum aslında televizyonu sıklıkla daha yaratıcı bir araç haline getiriyor.

Lena Dunham ilk başarılı uzun metrajı *Tiny Furniture*'dan (2010) sonra bugünün New York'unda yaşayan genç kadınlara samimi ve komik bir bakış attığı popüler televizyon dizisi *Girls*'ü yönetmeye başladı.

Angelica Huston, Penny Marshall, Barbra Streisand, Elaine May ve Jodie Foster gibi aktrisler çeşitli derecelerde başarı getiren uzun metrajlar çektiler. Marshall ilk film olarak çok ses getiren ve yüz milyon dolardan fazla kazandıran *Big*'i (Büyük) yönetmeden önce birçok kadın yönetmen gibi televizyonda çalıştı.

Uzun zamandır konuşulan 'dörtlü izleyici kadranı'nı gözeten stüdyolar, tercihlerini çoğunlukla erkeklerin yönettiği aksiyon, korku ve komedi seri filmlerinden yana kullanan ergenlik çağındaki erkek çocukları hedefliyorlar. Halk arasındaki inanış kadınların bu tarz filmler çekmek istemeyecekleri, bunu yapamayacakları ve zaten bu yönde tecrübeleri olmadığı şeklinde. Oysa erkekler hep *Thelma and Louise* (Thelma ve Louise), *Steel Magnolias* (Çelik Manolyalar), *Beaches* (Kumsalda), *Blue is the Warmest Colour* (Mavi En Sıcak Renktir) vb. gibi kadın seyircileri garantileyen hikâyeleri de filme almayı tercih ediyorlar. Erkek fizyonomisine sahip olmaları aksiyon filmleri çekme tutkusu taşıdıkları ya da bunun için özellikle yetenekli oldukları anlamına gelmiyor. Örneğin,

Terence Malick'den *Spiderman*'i (Örümcek Adam) ya da Woody Allen'dan *Hurt Locker*'ı (Ölümcül Tuzak) seyretmemiz mümkün değil zaten. Hikâye anlatıcıları ve sanatçılar olarak kadınlar da anlatmak istedikleri hikâyelerde erkekler kadar çeşitlilik gösteriyorlar. Meşhur münzevi Andy ve Larry Wachowski kardeşlerin yönettiği *The Matrix* bugüne kadar çekilen en tuhaf erkek filmlerden biri. Larry'nin cinsiyet değiştirme ameliyatından sonra kardeşler Tom Tykwer'la birlikte *Cloud Atlas*'ı (Bulut Atlası) ve üç yıl sonra da tek başlarına *Jupiter Ascending*'i (Jüpiter Yükseliyor) yönettiler. Larry'nin Lana olmasıyla ne film zevki değişti ne de olağanüstü yönetmenlik yeteneği azaldı. Wachowski kardeşlerin bütçeleri yüz milyonlara uzanan filmler yönetmeye ve hayran kitlelerini korumaya devam edecekleri şüphesiz. Onlar açısından engel teşkil eden cinsiyetleri değil; filmlerinin kâr etmemesi olur.

Kathryn Bigelow büyük ihtimalle şu sıralar, Hollywood'un en tanınan ve geleneksel erkek türü filmlerle en rahat çalışan kadın yönetmeni. 2010 yılında *Ölümcül Tuzak*'la kazandığı En İyi Yönetmen Oscar ödülü sonrasında Bigelow, bu ödülü kazanan ilk kadın olarak başarısını dillendirmedi. Neda Ulaby daha sonra bu 'eşsiz' yönetmenlik tecrübesi hakkında kendisiyle yaptığı röportajda şu yanıtı alıyor:

> ... bir kadın olarak Ortadoğu ülkesi Ürdün'de, neredeyse tamamı erkeklerden oluşan bir film çekmiş olmam o kadar büyük bir mesele değil. Çalışırken kadın olduğunuzu düşünmüyorsunuz.

Daha sonra ayrıntılara iniyor:

> Her gün iki yüz elli bin arabanın geçtiği bir cadde üzerinde dört kat yüksekliğinde bir patlama sahnesi var... Bunun önceliği olmaya başlıyor.[8]

Genel seyirci kitlesi için *auteur*'ler erkek yönetmenlerle eşanlamlıyken, kadınlar sık sık aldıkları burslarla ve eserlerinin eleştirel çalışmalarıyla ötekileştiriliyorlar. Kadın yönetmenli birçok filmin tarihe karışması her kuşaktan kadın yönetmenlerin neredey-

8) Ulaby, Neda (2009), "Female Directors, Still a Scarce Movie Commodity", *NPR*.

se her zaman baştan başlamak zorunda olmasıyla problemi yoğunlaştırıyor.

Mesele şu ki 'kadın yönetmenler' kullanımı olmamalı, sadece yönetmenler kadın olmalı.

İKİNCİ PERDE – INDIEWOOD

"Eğer film çeken kadınlara özel bir karşı duruş söz konusuysa ben bunu iki sebepten ötürü kale almam: Cinsiyetimi değiştiremem ve film çekmeyi bırakmayı reddediyorum."

(Kathryn Bigelow)[9]

1989 yılında Steven Soderbergh'in çığır açan filmi *Sex, Lies and Videotape* (Seks Yalanları) küçük bütçesine rağmen orijinal görsel tarzıyla ve kadınların cinsel hayatlarından bahsettikleri videolar çeken bir adam hakkındaki kışkırtıcı hikâyesiyle çok büyük bir ticari ve sanatsal başarı kazandı. Bu film Soderbergh'in ve filmin oyuncularının kariyerlerini başlatmanın yanı sıra, yapım şirketi Miramax'ın dağıtım alanında da faaliyete geçmesini sağladı. Can alıcı olansa, Soderbergh'in bu filmle cesaret gerektiren, kişisel, teknik imkânların az olduğu ve düşük bütçeli bağımsız film yapımının yeni bir şeklini ve metodunu göstermesi. Film aynı zamanda daha önceleri Hollywood stüdyoları için ticari başarı getirmeyeceği düşünülen hikâyeleri anlatmada ucuz, hafif ekipmanın kullanılabildiği göstererek pelikülden dijitale geçişe öncülük etmişti.

Tabii ki 1989'dan önce de bağımsız filmler vardı; fakat ekipmanın masrafı ve gerekli uzmanlık seviyesi bunu, içinde çalışılması zor bir alan haline getirmekteydi. Kadın yönetmenler içinse bu alan, hâlâ stüdyo filmlerine ulaşmaktan daha kolaydı. 1940'larda Rusya'da doğan Maya Deren bağımsız deneysel filmleriyle Guggenheim hibesini kazanan ilk yönetmen oldu. 1950'lerden 1980'lere kadar aktif olarak çalışan Shirley Clarke bağımsız sinemada en önemli kadınlardan biriydi. Barbara Loden'in filmi *Wanda* (1970) sinemalarda gösterim şansı yakalayarak bir kadının yönettiği az

9) Perry, Michelle P. (1990), "Kathryn Bigelow Discusses Role of seductive violence: Her Films"; *The Tech*, Cilt: 110, 13. Sayı.

sayıdaki bağımsız filmden biri oldu. Bağımsız film yapımının hızlı bir şekilde teknik bakımdan daha kolay, oldukça önemli ve daha ucuz bir hâle gelmesi kadın yönetmenler adına yeni bir dönemi mi başlatıyordu?

1989'dan sonra çalışan daha fazla kadın yönetmen vardı muhakkak. Julie Dash'in *Daughters of the Dust*'ı (1991) bir Afro-Amerikalı kadının yönettiği ilk film olarak Amerika'da gösterime girdi. Barbara Kopple *American Dream* (Amerikan Rüyası) adlı belgeseliyle Oscar kazandı. Kathryn Bigelow anaakıma karşı olan saldırısını *Point Break*'le (Kırılma Noktası) sürdürdü. Bu üç kadın daha önce de filmler çekmişlerdi; fakat Jane Spencer (*Little Noises*), Debra Granik (*Snake Feed*) gibi yeni isimler de aralarına katılıyordu. Bağımsız alandaki düşük maliyet filmlerin ana bir stüdyo tarafından geniş bir dağıtım alanının sağlanması amacıyla seçilerek para kazanma imkânını sunuyordu. Bağımsız sinemada kadınlar için en önemli unsurlar kime, hangi fırsatların sunulacağına karar veren baskın bir gücün olmayışı ve Hollywood'dan çıkmayan yenilikçi hikâyelere açık bir izleyicinin varlığıydı.

Bu filmler para getirmeye başlayınca bağımsız filmin "stüdyo finansmanından, geliştirmeden, yapımdan ve dağıtımdan bağımsız" şeklindeki tanımı değişti. Hâlâ gerçek bağımsız filmler çekiliyor; fakat artık Fox Searchlight ve Focus Features gibi büyük dağıtımcılar büyük stüdyoların 'bağımsız' ayakları. 'Bağımsızlıkları' küçük 'tutku projeleri'nden ziyade gişe rekorları kıran filmler için. Bağımsız sinema bugün, çoğunlukla stüdyoların tamamını satın aldığı ve dikey bütünleşme stratejisiyle portfolyolarına ekledikleri şirketlerin bir parçası durumunda. Amerika'da stüdyo filmleri ile bağımsız filmler arasındaki çizgi bu sebepten bulanıklaştı ve uzun metraj filmlerin artarak çoğalmasıyla birlikte bağımsız sinema dünyası Hollywood formülünü kullanır oldu. Amerika'da film yapmak bugün, stüdyoların diğer projelerini de ayakta tutmak için izlediği 'çadır direği stratejisi'ne karşı sıklıkla Kickstarter ve Indiegogo gibi internetteki yeni finansman kaynakları aracılığıyla fonlanan oldukça kişisel filmler arasında kutuplaşmış.

Film yapanlar açısından bu ne anlama geliyor? Hollywood'a eğlence sektörü denmesinin bir sebebi var; yoksa eğlence sanatı denirdi. Bağımsız sinema dünyası bize Allison Ander'in *Gas, Food and Lodging* ve Nancy Savoca'nın çok iyi gözlemlenerek yazılmış, yönetilmiş *True Love* (Gerilim Odası) gibi filmlerini sunuyordu. Peki, onların sonraki projeleri neler? Kim Pierce, Oscar kazanan bağımsız filmi *Boys Don'y Cry*'dan (Erkekler Ağlamaz) sonra büyük stüdyo filmleri teklifleri aldı; fakat hiçbiri ona cazip gelmedi. Hollywood'da ne çekeceğinin seçimi ve yönetmen olarak nasıl algılandığının çok önemli olduğunu vurgulamak için, "Sonraki filmini çekene kadar iyisin," derler. İkinci ve üçüncü filmi seçmek ve yönetmek çok daha zorken, ilk film özellikle yönetmenin çok kontrollü olduğu 'tutku' işidir. Bu, tüm yönetmenler açısından geçerli; fakat oldukça fazla sayıda kadın yönetmen de sadece bir film çekiyor.

Kadın yönetmenler için önemli bir mesele de, sayıca az olduklarından her birinin tüm kadınların temsilcisi olarak algılanmaya başlanması. Kathryn Bigelow'un başarısı kadınların çalıştığı başka bir işte elde edilemeyebilirken, bir kadının yönetmenliğini yaptığı filmin başarısız olması herhangi bir sebepten ötürü kadınları erkeklerden daha olumsuz etkiliyor. Erkek bir yönetmen başarısız olduğunda bu onun kötü bir yönetmen olduğuyla ilişkilendirilirken, kadın yönetmenin başarısız olması bütün kadınların kötü yönetmen olduğu anlamına geliyor. Bu, tüm kadınların birbirleriyle aynı şekilde yönetip düşündükleri varsayımını destekliyor. Oysa bunun tersi de rahatlıkla kanıtlanabilir.

Bazı bağımsız kadın yönetmenler 'feminist' kelimesinin endüstride kabul görmeleri açısından bir engel teşkil ettiği görüşündeler. Shirley Clarke 1960'ların ilk yarısında çığır açan filmi *The Cool World* için gelen kadın filmleri festivallerinin davetlerini bu sebepten geri çevirdi. Fransız yönetmen Diane Kurys ise (*Entre Nous*) kadın sineması fikrini 'olumsuz, tehlikeli ve küçültücü'[10] olarak nitelendiriiyor.

---

10) Vincendeau, Ginette (1991), "Like Eating a Lot of Madeleines"; Aylık Film Bülteni, 58, 686.

Diğer kadın yönetmenler mazeret sunmaksızın feministler. Örneğin Carolee Schneemann (*Fuses*), Donna Deitch (*Desert Hearts*) ve Yvonne Rainer (*The Man Who Envied Women*), bazen tartışmaya yol açabilen kadın meseleleriyle ilgileniyorlar. Barbara Hammer'in deneysel belgeseli *Nitrate Hearts* (1992) aynı cinsiyetten dört çifti merkezine alıyor ve kurgulanmamış sevişme görüntüleriyle ana akışın arasına giren röportajlardan oluşuyor. Bu konu hiçbir zaman erkek egemen stüdyo sisteminin işleyişi dâhilinde ele alınamazdı.

Her yönetmen bu işleyişin bir parçası olmak istemez; fakat şimdilerde eğer bir film yükselecekse ve mümkün olduğu kadar geniş bir seyirci kitlesine ulaşacaksa bunun nasıl olacağını belirlemede bu işleyişin çok büyük bir gücü var. Dağıtım, günümüz yönetmenleri adına esas mesele. Örneğin, yeni bir hizmet olan Fandor internet üzerinden bağımsız film yayını yapıyor ve kadınların bağımsız filmlerde Hollywood anaakım filmlere oranla daha başarılı bulunduklarını belirtiyor. 2002-2012 yılları arasında Sundance'deki yönetmenlerin yüzde 23.9'unu kadınlar oluşturuyor; fakat içlerinden stüdyo filmi çekenlerin sadece yüzde 4.4'ü başarılı bir gişe hasılatına sahip. Hollywood'daki kadın yönetmen yüzdesi 1998'de 9, 2010'da 7 iken 2011 yılında bu oran 5'e düştü. Her bir kadın yönetmene karşılık 15.24 erkek yönetmen var ve 625 erkeğe oranla sadece 41 kadın son on yıl içinde en çok izlenen yüz filme imza atmış.[11]

Bu, kadınlar için anaakım imkânlarına ve başarısına ulaşmada sıçrama tahtası olabilecek bağımsız film kapısının kapandığı anlamına mı geliyor? Julie Dash örneğin, Eloice Gist ve Zora Neale Hurston gibi öncülerin izinden yürüyerek o kapıyı sinema alanındaki Afro-Amerikalı kadınların ilerlemesinden yana kullandı; ancak günümüzdeki Afro-Amerikalı kadın yönetmenler bağımsız filmlerdeki tanınırlıklarını erkek meslektaşlarının anaakımda sahip oldukları başarılara dönüştürmek için mücadele ediyorlar. Dee Rees, Darnell Martin ve Ava Du Vernay yönetmenlikte yeni, güçlü

11) Fandor (2012), "Where Are the Women Directors?", *Fandor*.

isimler arasındalar; fakat kim Spike Lee'nin, Paris Barclay'in ya da Lee Daniels'in grafiğine ulaşabilir ki?

Amerika'nın bağımsız haber radyosunda (NPR) muhabir olan Neda Ulaby, bugüne değin en çok kâr getiren bağımsız filmlerden biri olan *Kalbinin Sesini Dinle*'nin senaryo yazarı Nia Vardalos'la yaptığı röportajda, kadın yönetmenlerin nasıl sadece stüdyolar tarafından değil, aynı zamanda setteki ekip tarafından da farklı farklı muamele gördüklerini tartışıyor:

> Bir gün netlik takibi yapan birinci kamera asistanı bana döndü ve dedi ki: "Kadın bir yönetmen olarak şu ân çekeceğin bir plan var ve eğer bütçeyi aşarsan bağlı olduğun şirket kısa bir sürede senin tepene binmek için burada olur. Yani herkesi program doğrultusunda çalıştırmakta haklısın."

Vardalos, çıkış filmi *I Hate Valentine's Day*'in (Sevgililer Gününden Nefret Ediyorum) setini anlatıyor:

> ... sanatçı olmanın bir anlamı yoktu. Biri, bütçeye ve çekim günlerinin sayısına meydan okumak için yetkili kılınmıştı.
>
> Hâl böyleyken o da yönetmenliğin tadını çıkarmış. "Size şöyle bir örnek vereceğim: Bu, henüz bacaklarınızı tıraş ederken seks partisine dalmak gibi bir şey."[12]

Vardalos'un açıklaması önemli bir durumun altını çiziyor: Yönetmenlerin bu işi sürdürmek için çeşitli sebepleri var. Biz burada esas olarak kurmaca film yönetmenlerine yoğunlaşacağız; ancak bir yönetmenin çalışabileceği çok çeşitli yapılar ve türler bulunuyor. Bütçe arttıkça yönetmenin kontrolü azalıyor. Dolayısıyla, bağımsız sinema hâlâ sunacak çok şeye sahip. Lynn Shelton, iki aklı başında adamın birlikte gey pornosu çekmeye karar vermelerini konu alan bağımsız filmi *Humpday*'le (Gel Porno Çevirelim, 2009) ön plana çıktı. Film, yönetmenin arkadaşlarının kamera önünde ve arkasında bulundukları yardımlarla Hollywood dışında kısıtlı bir bütçeyle çekildi. Hikâye sanki Hollywood'a cazip gelmezmiş izlenimi uyandırıyor; fakat doğaçlama diyalogların

12) Ulaby, Neda (2009), "Female Directors, Still a Scarce Movie Commodity"; *NPR*.

çekiciliği eleştirmenlerin ve seyircilerin kanına girerek filmi Sundance Film Festivali'nde başarılı kıldı.[13] Anaakım Hollywood'da Shelton muhtemelen erkeklerle ilgili bir hikâye çekme şansına sahip olamayacaktı; fakat o kimseden izin almaya çalışmadı ya da gerçekleştirdiği iş için başvuru yapmadı.

Bugün 'bağımsız' kavramı değişmekte. Stüdyolar küresel medya görünümünün bir parçası olmalarına karşın bağımsız filmlerin nelerden bağımsız oldukları açık değil. Bağımsız film ana stüdyoların bazı problemlerini ve önyargılarını taşımasına rağmen bu durum, bunu kaldırabilecek olanlara hâlâ imkân sunuyor: cinsiyet gözetmeksizin her yönetmenin hayalini iyi anlatan ve kimin yönettiğine göre değil, sadece kendi içinde değerlendirilecek filmler çekmek. Amerika'da bir yönetmenin 'kadın yönetmen' olarak nitelendirilmeden kadın olduğu bağımsız sinema dünyasında bunun gerçekleşme ihtimali daha yüksek. Yönetmen Jane Campion'un belirttiği üzere, onların anlatacak hikâyeleri var:

> Daha fazla kadın yönetmen görmek isterim; çünkü onlar nüfusun yarısını temsil etmenin yanı sıra doğum yapıyorlar. Onlar yazmazlar ve yönetmezlerse hikâye yarım kalacak.[14]

ÜÇÜNCÜ PERDE – CHINAWOOD

Amerikalı Yönetmenler Birliği'nin 3.500 üyesi var ve Amerika'da sinema okullarından mezun olanların yaklaşık yüzde 50'si kadın. Yani, potansiyel kadın yönetmen sıkıntısı yok. Kadınları bir tür azınlık olarak değerlendirmeye son vermeleri için stüdyolara karşı açılan davaları da içeren girişimlere rağmen yönetmenlikte cinsiyetler arasındaki uçurumun kapanması Amerika'daki kadın yönetmenler adına hâlâ ulaşılamaz bir hedef olarak görünüyor. Amerika'daki nüfusun yarısını ve neredeyse seyirci kitlesinin de yarısını oluşturmalarına karşın kadınlara bir tür azınlık olarak bakılması, problemin bütünüyle daha da sinir bozucu bir hâl

13) Ulaby, Neda (2009), "Female Directors, Still a Scarce Movie Commodity"; *NPR*.
14) Singh, Anita (2009), "Jane Campion: Female directors need to be tough to make it in 'sexist" Hollywood'", *The Telegraph*.

almasına yol açıyor. İhtiyaç duyulan değişim bu sektörde çalışan herkesi etkileyecek olan dünya çapındaki değişimlerin bir parçası olarak düşünülebilir. Bu sorun, cinsiyeti aşıp ekonomik güç dengesine, teknolojideki değişime ve seyirci kitlesinin genişlemesine kadar uzanıyor.

Hollywood uzun metrajlarının (*Joe Dirt*/Kirli Joe, *New York Minute*/New York Zamanı, *What a Girl Wants*/Sevgi Her Şeydir) ve televizyon programlarının (*Sports Night, Lifestyles of the Rich and Famous*) çok tecrübeli yönetmenlerinden biri olan Amerikalı Dennie Gordon'a, bu değişimlerin Çin'de nasıl fırsatlar sağladığı sorulduğunda yanıtı şu şekilde oluyor:

> Bulunduğumuz mevkilerde çok huzurlu olamıyoruz. Her zaman trendlerin ne yöne kaydığına bakmak ve tabii ki buna göre de esnek olmak zorundayız.[15]

Çinli milyarder yapımcı Song Ge'nin bir romantik komedi olan *Sevgi Her Şeydir*'in (2003) Çince versiyonunun yapımcılığını üstlenmesiyle Gordon, Çin'de Çince film çeken ilk Amerikalı kadın oldu. Yıllar önce televizyon programları yönetmenliği sebebiyle dünyayı gezdiği sırada geleceğin Asya'da olduğunu görmüştü. O gelecek, bugün çok zengin bir işadamı olan Bruno Wu'nun Çinle ortak yapımlara hizmet etmesi için Şanghay dışında inşa ettirdiği Chinawood stüdyoları gibi birçok şekilde meyvesini verdi. Seksen hektar üzerine 1.27 milyar dolara kurulan bu stüdyolar finansal ve sanatsal bakımdan büyük bir güç kaymasının göstergesi. Asya, yükselmekte olan bir pazar ve para da pazarın peşinde. Bu da Gordon'un romantik komedisi *My Lucky Star*'ı neden Amerika'da değil de Asya'da kurduğu bağlantılar üzerine Singapur, Hong Kong ve Şanghay'da çektiğinin bir açıklaması. Film hızlı temposu ve cesur kamera hareketleriyle kendi yönetmenlik tarzını yansıtıyor. "Hareketli kamera ve fazlaca optik yaklaşma kullandım. Her zaman kafamda kurguladığımı çekiyorum," diyor Gordon. Hollywood'daki denetleyicilerden uzak durup, nerede yeni fırsatlar sağ-

15) Rochlin, Margy (2013), "Her Lucky Star'", *DGA Quarterly*, Amerikalı Yönetmenler Birliği.

lanıyorsa buna göre stratejik düşünüyor. "Bu yüzyılda filminizi çekmek için başkalarının iznine ihtiyacınız yok,"[16] düşüncesine uygun olarak hareket ediyor.

Gordon zorlu yapım aşamasından da şöyle söz ediyor:

> Amerikalı Yönetmenler Birliği çok büyük bir yardımdı. Yapımcılar, birliğin mecbur tuttuğu sözleşmeyi imzaladılar. Kurguya girme hakkımı aldım; fakat iş bununla bitmedi. Bir filmin ortaya çıkması dakika dakika problem çözmeniz demek. Çin'de birçok yönden Amerika'da olduğundan daha fazla özgürlüğe sahip olmam gerçekten ilginçti. İroni bu işte.[17]

Amerika'daki yapımların çoğunun pazarın yönlendirdiği güçlerle gerçekleşmesi belki de En İyi Yönetmen Ödülü'ne neden ilk Amerikalı kadın olarak Sofia Coppola'nın aday gösterildiğini açıklar. Amerika'da kadınlar hayatın diğer alanlarındaki özgürlüklerin tadını çıkarırlarken, yönetmenlik daha kapalı olduğu düşünülen toplumlarda kadınlar için daha ulaşılabilir bir şey. Gerçekten ironik.

İran Yeni Dalgası'nın doğuşundan sonra buradan inanılmaz sayıda sinema okulu mezunu çıktı. Her yıl çoğunun kadın olduğu yirmiden fazla yeni yönetmen ilk filmlerini çekiyor. İran'daki kadın yönetmen yüzdesi son yirmi yılda Batı'daki birçok ülkeye göre artmış durumda. Doğrusu istenirse, İran Yeni Dalgası'nın başını kadınlar çektiler. Şair Forugh Farrokhzad'ın filmi *The House is Black* (Ev Karadır) yeni bir dönem başlattı ve on yedi yaşında ilk filmi *The Apple*'ı (Elma) çeken Samira Makhmalbaf[18] gibi İranlı çağdaş kadın yönetmenlere esin kaynağı oldu. Peki, neden İran'da da Amerika'da değil?

Aktris ve yönetmen Jodie Foster bu eğilimi şöyle dile getiriyor:

> Bunun bir komplo olduğunu düşünmüyorum. Adamlar oturup da, "Şu kadınları uzak tutalım," demezler. Eğer bu kadar büyük bir

16) Kelly, Gabrielle (2013), "Interview with Dennie Gordon", Hollywood, USA, 28 Aralık 2013.
17) Kelly, Gabrielle (2013), "Interview with Dennie Gordon", Hollywood, ABD, 28 Aralık 2013.
18) Danks, Adrian (2002), "The House that Mohsen Built: The Films of Samira Makhmalbaf and Marzieh Meshkini"; *Senses of Cinema*, Filmmaker Profiles, Sayı: 22.

güçten vazgeçiyorsanız onların size benzemelerini, sizin gibi konuşmalarını ve sizin gibi düşünmelerini istiyorsunuz demektir. İstediğiniz gibi olmazlarsa da bu korkunç olur; çünkü sonrasında ne olacak? Tanımadığım birinin eline 60 milyon dolar vereceğim. Umarım bana benzeyecekler.

Foster kadın stüdyo yöneticilerini de sorumlu tutarak onlardan 'şu adam, şu adam, şu adam, şu adam' şeklinde bahsediyor. "İşleri, mümkün olduğunca riskten kaçınmak. Kadın yönetmenlere risk gözüyle bakıyorlar."[19]

Yönetmenlikte cinsiyet eşitliği mutlaka daha iyi filmler çıkacağı anlamına gelmiyor; fakat farklı filmler çıkacağı anlamına geliyor. Endüstrinin yürümesini sağlayan ise çeşitlilik ve sürekli olarak yeni versiyonları çekilen eski filmler. Bu çeşitliliğe eklenen herhangi bir şey endüstri ve sanat adına iyiyken, başka bir şeyin bu çeşitliliğe gölge düşürmesi seçeneklerin azalması anlamına geliyor. Endüstride şu sıralar yaşanan büyük kargaşada Amerikan sineması için çeşitliliği kucaklamaktan daha önemli bir fırsat bugüne kadar çıkmadı. Kadın yönetmenler ve yapımcılar Hollywood'u hâlâ kurtarabilirler.

SONUÇ

Amerika dünyaya, bazıları sinemanın ilk yıllarından beri inanılmaz bir güce sahip olan; fakat daha sonra çoğu erkek stüdyo yöneticilerinin bu çok kârlı işte güç kazanmalarıyla bir kenara itilen kadın yönetmenlerin çektiği her türde unutulmaz filmler sundu. İster Hollywood sisteminin içinde ister dışında çalışsınlar, kadınlar Amerika'daki film yapımına ufuk açıcı ve kalıcı katkılar sağladılar. Değişimin karmaşık güçleri Hollywood'un ve Amerika'nın alışık olduğu film yapım modelini yeniden düzenleniyor.

Böyle bir şey zaman alıyor; ancak aktif olan ayrımcılığın ilerlemesiyle öfke de büyüyor. Amerikalı Yönetmenler Derneği üyesi,

19) Keegan, Rebecca (2011), "Jodie Foster: Even Female Studio Execs 'see female directors as a risk'", *Los Angeles Times, 24 Frames: Movies Past, Present and Future*, http://latimesblogs.latimes.com/movies/2011/04/jodie-foster-studio-execs-see-female-directors-as-a-risk.html.

yönetmen ve blog yazarı Maria Giese şöyle yorumluyor: "Güney Kaliforniya Üniversitesi'ndeki Annenberg İletişim ve Gazetecilik Okulu'nun bildirdiği kadarıyla, bu yıl çekilecek filmlerin yüzde 4'ünün yönetmenliğini kadınlar üstlenecek.[20] Suç teşkil eden bir oran bu." Burada 'suç' kelimesine başvurulmasının sebebi, 1964 Medeni Haklar Yasası'nın bireyleri işte ırka, renge, uyruğa, cinsiyete ve dine dayanarak ayrımcılığa uğramaya karşı koruyan yedinci maddesine göre bu yüzdenin, Amerika'nın Hollywood'daki eşit istihdam fırsatı kanunlarının ileri düzeydeki ihlalini açığa çıkarıyor olması.

Giese, popüler olan bloğundan şöyle bir soru yöneltiyor: "2014 yılındayız. Bu yıl Amerika'daki kadın yönetmenleri aktif bir hâle getirmek için ne yapabiliriz?" Önerileriyse şöyle:

> 1) Eşit istihdam kanunlarının endüstriye uygunluğunun talep edilmesi: Amerikalı Yönetmenler Birliği'nin stüdyo ve iletişim ağı çeşitliliği programları aracılığıyla kadın yönetmenler için gelişimi engelleyen endüstri ihlallerini gün yüzüne çıkarması.
>
> 2) Bireysel yasal işlemlerin yürütülmesi: Eğer bir işe cinsiyetiniz sebebiyle alınmadıysanız bunu http://www.womendirectorsinhollywood.com'a bildirin. Kadın yönetmenlerin istihdamını arttırmak için tüm etnik kökenlerden olan kadınların etnik azınlığa mensup erkeklerden ayrılması.
>
> 3) Toplumsal farkındalığın arttırılması: Meseleyi sadece Amerika'da değil, aynı zamanda dünya genelinde de bilinen bir gerçek haline getirmek. Seyircinin eğitilmesi için blog yazarları, istatistikçiler ve araştırmacılar dâhil olmak üzere tüm medya kuruluşlarıyla çalışmak. İstihdamı, mentörlüğü, panelleri, festivalleri, zirve toplantılarını, seminerleri, gösterimleri, konferansları ve kadın yönetmen istihdamının problemlerini içeren diğer etkinlikleri kullanarak, seyircinin kadın yönetmenlerin yetenekleri ve yeterlilikleri hakkındaki düşüncesinde değişim gerçekleştirmek.
>
> 4) Kadın yönetmenler için daha fazla film fonunun desteklenmesi: Sadece kadın yönetmenlerin çektiği uzun metrajlara ayrılan ve kâr amacı gütmeyen ilk fon Gamechanger gibi daha birçok fonun yaratılması. Kickstarter gibi kamu fonları aracılığıyla bireysel fon sağla-

20) Bartyzel, Monica (2014), "Girls on Film: Hollywood's 4 percent problem", *This Week*.

ma imkânlarını sürdürmenin yanı sıra film fonlarını da içeren, yeni yeni ortaya çıkan yöntemlere para toplayıp ekonomiyi canlandırmaları için başkan Obama'nın 2012 Nisanı'nda imzaladığı yasa olan Jumpstart Our Business Startups Act'den de yararlanılmalı.[21]

Amerika'nın film yapım modeli artık dünyadaki durumu belirlemiyor. Stüdyo modeli ve stüdyo işi gibi çekilen bağımsız film alternatifi, günümüz eğlence sektörünü şekillendiriyor; fakat gösteri sanatını değil. İşin içinde sanat olmadan film işi boştur, boş bir perdedir. Medya ortamının birleştiriciliği, hikâye anlatıcılığının ve küresel pazardaki seyirci kitlesine hitap ederek ilgilerini çekecek hikâyeler bulma konusunun yanı sıra o hikâyeleri filme almak için gerekli finans ve yapım altyapısının da en başarılısı.

Amerikan Sivil Özgürlükler Birliği (ACLU) 2014 yılının Mart ayında kadın yönetmenlere karşı yapılan ayrımcılık aleyhinde tavır aldı ve daha da önemlisi onların davasını üstlendi. Televizyonda, sinemada ve güzel sanatlarda uzun, başarılı geçmişleri olan içerik yaratıcılarının haklarının korunması ve özellikle erkeklerin ağırlıkta olduğu sektörlerde cinsiyet eşitliğinin savunulmasıyla hafife alınmamaları gerekiyor. Kadın yönetmenlerin sivil haklarını savunan ACLU tarafından uygulanan bu kombinasyon ve kadın yönetmenlerin Amerika dışında olsa da en iyi fırsatları kendi stratejileriyle yeniden yaratmaları sonunda eşitliği mecbur edecek. Bu yeni stratejide Amerika'daki kadın yönetmenlerin çoğu, Hollywood'un ve Amerika'nın kendi film yapım statükolarını yeniden düşünüp yeniden ele alarak yaptıkları değişiklikler tarafından da destekleniyor. Sonuçta bizlerin o kadınların hikâyelerini anlatmalarına, vizyonlarını paylaşarak -Alice Guy-Blaché'nin 1896'da yirmi üç yaşındayken yaptığı gibi Amerikan filmleri külliyatına ekledikleri filmlerle- yaşantılarımızı genişletmelerine ihtiyacımız var. ACLU tüm gücüyle onların arkasında. Onlardan 'kadın' sıfatı olmaksızın 'yönetmen' olarak söz edilecek.

---

21) Giese, Maria (2014), "7 Solutions for Women Directors in 2014", *Women Directors: Navigating the Hollywood Boy's Club.*

KAYNAKÇA

Acker, Ally (1991), *Reel Women; Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*, Continuum, New York.

Foster, Gwendolyn Audrey (1997), *Women Filmmakers of the African and Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*, University Press, Southern Illinois.

Goldovskaya, Marina (2006), *Woman with a Movie Camera*, University of Texas Press, Austin.

Hurd, Mary G. (2007), *Women Directors and Their Films*, Praeger, Londra.

Lane, Christina (2000), *Feminist Hollywood from Born in Flames to Point Break*, Wayne State University Press, Detroit.

Rashkin, Elissa J. (2001), *Women Filmmakers in Mexico; The Country of Which We Dream*, University of Texas Press, Austin.

Redding, Judith M. ve Brownworth, Victoria A. (1997), *Film Fatales*, Seal Press, Seattle.

Slide, Anthony (1996), *The Silent Feminists America's First Women Directors*, The Scarecrow Press, Londra.

Wang, Lingzhen (2011), *Chinese Woman's Cinema*, Columbia University Press, New York.

7
AMERİKA – BAĞIMSIZ FİLM DÜNYASININ KADIN YÖNETMENLERİ*

Nathan Shaw*



Bağımsız sinema alanı görünüşe bakılırsa yakın zamana kadar sadece erkek yönetmenlerden oluşmuş. Aynı durum anaakım sinema için de söylenebilir; ancak Sofia Coppola'nın *Lost in Translation* (Bir Konuşabilse, 2003) filminin büyük eleştirel, ticari başarısından sonra ve Kathryn Bigelow'un *The Hurt Locker*'ından (Ölümcül Tuzak, 2008) önce sadece Kuzey Amerika'da değil, aynı zamanda İngiltere'de (Andrea Arnold, Lynne Ramsay, Cleo Barnard) ve Avrupa çapında (Mia Hansen-Love, Susanne Bier, Lone Scher-

*) Galler'de ve İspanya'da yaşayan Nathan Shaw bağımsız bir sinema yazarı. Swansea Üniversitesi'ndeki lisans eğitimini Avrupa Film Çalışmaları bölümünde Çağdaş Amerikan Bağımsız Sineması'na odaklanan teziyle tamamladıktan sonra aynı üniversitede Dünya Film Çalışmaları alanında yüksek lisansını yaptı. İletişim: nshaw17@gmail.com

fig) bu bölümün odağını oluşturacak yavaş ama emin adımlarla ilerleyen yetenekli, bağımsız kadın yönetmenler ortaya çıkmaya başladı.

Bu bölümde bağımsız sinema alanında çalışan günümüzün en önemli kadın yönetmenleri ele alınacak. Aynı zamanda bu alanın anaakım Hollywood sinemasına bir alternatif ve geleceğin gişe rekorları kıran yönetmenleri için bir antrenman sahası olarak önemi de tartışılacak.

'Bağımsız sinema', tanımlaması zor ve problematik bir terim. Bağımsız bir şekilde finanse edilmiş (Hollywood'un nispeten az bilinen bir stüdyosu tarafından finanse edilmiş), konuyu ele alış şeklinde anaakım Hollywood filmlerinden sakınılmış, bir *auteur*'ün/yönetmenin yegâne ve taviz vermeyeceği bir sanatsal vizyonunu barındıran gönül işi, ya da tüm bunların füzyonu -ve hatta daha da fazlası- olarak anlaşılabilir. Saygıdeğer sinema eleştirmeni Roger Ebert bunu doğruluyor:

> Geleneksel Hollywood stüdyo sisteminin dışında yapılmış bir filmdir. Çoğunlukla alışılmadık bir finansman söz konusu ve bunun yapılma sebebi de filmin, birinin gişe başarısı anlayışı yerine yönetmenin kişisel vizyonunu ortaya koyması (Levy, 2001:3).

Buradaki çelişki, birçok bağımsız sinema tanımının Hollywood karşıtı bir bakış açısından yapılması. Onlar, *auteur* yönetmenlerin kendi sanatsal vizyonlarını ortaya koyup küçük bir bütçeyle gönül işi olarak çektikleri filmlerinin yeterince eleştiri toplayıp daha fazla imkân sağlayacağı düşüncesini benimsiyorlar. Bu, anaakım sinemaya karşıt bir duruş. Hollywood'da çoğunlukla oyuncu(lar)dan daha az önemli olan yönetmenin elinde -eleştirel başarı kazanma umuduyla- genel seyirci kitlesini eğlendirmek ve etkilemeyi amaçlayan büyük bir bütçe vardır; ancak ironik olan şu ki küçük bütçeler büyük bütçeleri getirir.

Martin Scorsese, Steven Soderbergh ve Christopher Nolan gibi ünlü erkek yönetmenler yüksek bütçeli ve gişe rekorları kıran filmlere geçmeden önce küçük bütçeli bağımsız projelerle kariyerlerine başlamışlardır. Birçok kadın yönetmen de aynı yolu izledi.

Kathryn Bigelow *The Loveless* (Sevgisizler, 1981), *Near Dark* (Karanlık Bastığında, 1987) ve *Blue Steel* (Mavi Çelik, 1989) gibi düşük bütçeli filmlerden sonra *Point Break* (Kırılma Noktası, 1991), *Strange Days* (Tuhaf Günler, 1995) ve *K-19: The Widowmaker* (Tehlikeli Saatler, 2002) gibi sırayla, tahminen 24 milyon dolar, 42 milyon dolar ve 100 milyon dolar olmak üzere giderek yükselen bütçeli filmler yönetti. Bu filmler aynı zamanda Keanu Reeves, Patrick Swayze, Ralph Fiennes ve Harrison Ford gibi yıldız oyuncuların da ön plana çıkmasını sağladı. Bigelow'un yanı sıra *Red Riding Hood*'un (Kız ve Kurt, 2011) yönetmeni Catherine Hardwicke de çok büyük başarı getiren *Twilight* (Alacakaranlık) serisinin ilk filmini çekti. Kariyerine başlaması ise *Kız ve Kurt*'un yaklaşık yüzde 3 bütçesiyle çektiği cesur bağımsız filmi *Thirteen*'le (On Üç, 2003) oldu.

ATILIM

Bigelow'dan ve Hardwicke'den yumuşak bir geçiş yaparsak diğer kadın yönetmenler de bir anlamda bağımsız alandan Hollywood'a geçmeye zorunlu kılındılar. Patty Jenkins bunlardan biriydi. 2003 yılında seri katil Aileen Wuornos'un yaşamını konu aldığı, olumlu eleştiriler toplayan filmi *Monster*'i (Cani) yazdı ve yönetti. Filmde Wuornos rolünü oynayan Charlize Theron Oscar'da ve Altın Küre'de En İyi Aktris Ödülü'nü alırken Jenkins de Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'ne aday gösterildi. Jenkins bu ilk başarısından sonra geniş kitleler tarafından beğenilen *Arrested Development* ve *Entourage* televizyon dizileri için bölümler çekti. Biraz ara vermeyi düşündüğü 2011 yılında gişe rekorları kıran süper kahraman filmi *Thor*'un (*Branagh,* 2011) devam filmini çekmesi yönünde teklif aldı; ancak kendisi Marvel'a atıfta bulunup prensip ayrılıklarını gerekçe göstererek projeden çıktı. İskoçyalı yönetmen Lynne Ramsay de Jenkins gibi bağımsız alandan başlayarak anaakıma yöneldi. Ramsay eleştirel olarak başarılı birçok kısa filmin ardından *Ratcatcher* (Sıçan Avcısı, 1999) ve *Morvern Callar* (2002) uzun metrajlarını yöneterek kısa sürede ba-

ğımsız sinema dünyasının en heyecan verici ve ilginç yönetmenlerinden biri haline geldi. Morvern Callar'dan sonra Alice Sebold'un en çok satan romanı *The Lovely Bones*'in (Cennetimden Bakarken) uyarlamasını çekmeyi kararlaştırmıştı. Yapımcılar Ramsay'in senaryosunun romana daha yakın olması gerektiğine karar verdikten sonra projeyi Peter Jackson'a verdiler. Bunun üzerine Ramsay Natalie Portman'ın, Joel Edgerton'un ve Ewan McGregor'un başrollerde oynadıkları *Jane Got a Gun*'ı çekmeyi tasarladı; ancak 2013 Martı'nda yapımdan ayrıldı. Dava hâlen askıda.

Bigelow'un, Hardwicke'in, Jenkins'in ve Ramsay'in bu birbirleriyle tutarsız deneyimleri bağımsız sinema dünyasından Hollywood anaakıma geçiş yapmanın başarıları ve zorluklarını gösteriyor. Özellikle Bigelow, kadın yönetmenler açısından her iki alanda da bulunmanın mümkün olduğunu kanıtladı. Stüdyo kontrolündeki büyük bütçeli filmlerden sonra En İyi Yönetmen Oscarı'nı aldığı, kendisini imrenilerek bakılan ilk ve tek kadın yönetmen yapan *Ölümcül Tuzak* gibi küçük çaplı hikâyelere döndü. Bu başarıyı Usame bin Laden'in on yıl süren takibini ve yakalanışını anlatan nispeten büyük bütçeli, eleştirel bakımdan iyi karşılanan, fakat aynı derecede ayrılık yaratan *Zero Dark Thirty* (Karanlık Operasyon, 2013) izledi.



SOFIA COPPOLA

"Kendimi yaratıcı özgürlüğümün olmadığı bir duruma hiçbir zaman sokmadım. Bunu babamdan öğrendim: Tüm kalbinizi koyarak yaptığınız bir şeyi korumak zorundasınız. Daha fazla özgür olayım diye bütçeyi mümkün olduğu kadar küçük tutmayı her zaman sevdim."

(Sofia Coppola, Thompson, 2010)

Sofia Coppola bağımsız sinemanın en tanınan isimlerinden biri. Gerçi bazılarının gözünde, ailesi ve Hollywood bağlantıları nedeniyle bu alana uygunluğu tartışmalıdır. Sofia sinema alanında çok tanınan bir ailede dünyaya geldi. Babası Oscar ödüllü yönet-

men Francis Ford Coppola, ağabeyi Roman başarılı bir yapımcı ve yönetmen, kuzenleri Jason Schwartzman, Nicolas Cage ve 2013 yılında ilk uzun metrajı Palo Alto'yu yöneten yeğeni Gia Coppola. Sofia ilk uzun metrajı *The Virgin Suicides*'i (Masumiyetin, İntiharı, 1999) yirmi sekiz yaşındayken yönetti. Etkileyici şöhretini soyadına yaslanmadan tamamen kendisi yarattı. Bugüne değin beş film yönetti. En yüksek bütçeye sahip *Marie Antoinette* (2006) dışındakilerin hepsi, babasından öğrendiği gibi yaratıcı özgürlüğünü sürdürebileceği ve rahatlıkla kontrol altında tutacağı küçük bütçeli filmler. Gerçekten de Coppola 2003 yılında çektiği *Bir Konuşabilse*'nin getirdiği başarıyla artan şöhretini 40 milyon dolar gibi bir bütçeye sahip ve tipik Hollywood stüdyo sistemi içinde gerçekleştirilmiş Marie Antoinette'le korudu. Bu durumda onun 'bağımsızlığı'nı tartışırım.

Coppola, Jeffrey Eugenides'in romanından uyarladığı ve yönettiği, otoriter ebeveynlerinin onları dış dünyadan korumasına rağmen içlerinden birinin intihar ettiği beş esrarengiz kız ve onlara hayran olan dört komşu oğlu hakkındaki *Masumiyetin İntiharı*'ndan sonra kendisini bir bağımsız sinema yeteneği olarak tanıttı. Amerikalı film eleştirmeni Jonathan Rosenbaum onu 'gerçekten özgün' diye nitelendirdi. Film ise büyük ölçüde olumlu eleştiri topladı. Bu sonuç, Coppola'nın kendine has görsel tarzıyla *auteur* yönelimini de ortaya koyuyordu.

Coppola ünlü ve saygıdeğer bir yönetmenin kızı olduğundan sinema işinin içinde olmaya alışkındı. Sık sık babasının setlerinde geçirdiği uzun zamanlardan ya da onunla beraber film çekmek için ülke genelinde yaptığı seyahatlerden bahsediyordu. Ayrıca, babasının birçok filminde küçük rollerde oynadı. Bunlardan en çok hatırlananı, kuşkusuz küçük bir rolden daha fazlası olan *The Godfather: Part III*'de (Baba III) sergilediği performansıydı; ancak sert bir şekilde eleştirilmesi üzerine bir daha kamera önüne geçmeme kararı aldı. Öyle ya da böyle bu tecrübeler onun yönetmenlik anlayışını şekillendirdi. Baba-kız ilişkisinin getirdiği ün ise tüm filmlerine yayıldı. Bill Murray'nin *Bir Konuşabilse*'de canlandırdığı yorgun aktörden, Marie Antoinette'teki genç, bencil kraliçeye ve

Somewhere'in (Başka Bir Yerde, 2010) ipsiz sapsız karakteri Johnny Marco'ya (Stephen Dorff) kadar Coppola'nın başkahramanları ya şöhretin tuzaklarıyla mücadele etmek ya da Murray'nin canlandırdığı karakterde olduğu gibi şöhretin azalmasıyla yüzleşmek zorundalar. *Masumiyetin İntiharı*'ndaki Lisbon kardeşler yaşadıkları yerin tanınan simaları olmalarına rağmen, merak uyandıran esrarengiz yanları komşu çocuklarının ilgisini çekiyor; bu kızları neredeyse taparcasına arzuluyorlar. *The Bling Ring* (Pırıltılı Hayatlar, 2013) ise bir grup gencin Los Angeles'da hayranı oldukları zengin ünlülerin nerede yaşadıklarını öğrenerek evlerine girip eşyalarını çalmalarını anlatıyor.

Başka Bir Yerde'de filmlerinde genel olarak ele aldığı bir diğer baskın tema açıkça ön plana çıkıyor. Film, boş hayatını alkol ve zamparalıkla dolduran yorgun sinema yıldızı Johnny Marco'yu ele alıyor. Tekdüze ve mutsuz olduğu hayatı önceki başarısız ilişkisinden olan on bir yaşındaki kızı Cleo'nun (Elle Fanning) gelmesiyle bozuluyor. Marco lüks bir otelin süit odasında yaşıyor. Günlerini yüzüne takındığı boş ifadeyle ve can sıkıntısına varan bir duyarsızlıkla film-fotoğraf çekimleriyle, basın bültenleriyle, içki ve kadınlarla yatıp kalkmakla geçiriyor. Cleo'nun gelişi bazı şeyleri değiştirecek gibi görünüyor ve gerçekten de gelir gelmez itiraz etmeden babasının hayatına ayak uyduruyor. Birlikte vakit geçirmekten hoşlanıyorlar. Coppola'nın filmlerinin çoğunlukla ruh halleri ve ânlarla ilgili olmasına rağmen *Başka Bir Yerde* olay örgüsünün ve dramatik yapının aksine benzer bir temayı ele alan *Bir Konuşabilse*'de görülmeyen bir ana fikir sıkıntısı çekiyor. *Başka Bir Yerde*'de *Bir Konuşabilse*'ye göre ilginç olan şey baba-kız ilişkisinin anlatılması ve bunun biyografik doğası. Filmde bir gelişmenin ve karakter ilerlemesinin görülmüyor olması Cleo'nun Johnny'nin hayatına adapte olma şekli ve bunu sık sık mutlu ve heyecan verici olarak hatırladığı babasıyla büyümüş olma deneyimiyle benzer addederek neredeyse normal görmesi. Coppola, Cleo karakteri için şunları söylüyor:

> ... insanların onun yanında olmak için can attığı ve yaptığı işleri sıra dışı bir şekilde yapan güçlü bir babaya sahip olmakla ilgili anı-

ların. Hepsi beni yansıtmıyor; fakat birtakım şeyler çocukluğumdan (http://www.focusfeatures.com).

Coppola'nın filmleri kendisinin anaakıma olan hayranlığını ve ilgisini yansıtıyor. 2004 yılında otuz iki yaşındayken En İyi Yönetmen Oscar'ına aday gösterilen en genç kadın, Lina Wermüller'den ve Jane Campion'dan sonra ise tarihteki üçüncü kadın oldu. Aynı Oscar töreninde En İyi Senaryo Ödülü'ne de layık görüldü. Coppola tüm bunlara rağmen daha ziyade bir bağımsız film yönetmeni olarak anılıyor. Projelerini kontrolü altında tutabilmesi kadın ya da erkek şüphesiz birçok yönetmenin imrendiği bir şey. Rosenbaum, Coppola'nın "kendi senaryosuyla çalıştığı zaman vizyonunun tazeliğinin daha belirginleştiği"ni tekrar belirterek (Rosenbaum, 2003) popüler ve başarılı olmak için anaakım içinde çalışmanın gerekli olmadığını vurguluyor.

Bir Konuşabilse'de yakaladığı başarı sonrasında yeni dalga bağımsız film yönetmenleri daha fazla dikkat çekmeye başladı. Uzun yıllardır bu işin içinde olanlar daha fazla beğeni toplarlarken yeni yetenekler de ortaya çıkmaya başladı.



KELLY REICHARDT

Reichardt'ın filmleri düşük tempolu olmalarıyla Coppola'nın canlı ve dinamik görsel üslûbuna göre farklılık gösteriyorlar. Onun filmlerinde de Coppola'nınkiler gibi çoğunlukla kötü çevreler içinde ilişki kurmaya çalışan ve anlam arayışında olan karakterler var. Bugüne dek çektiği en iyi film olan *Wendy and Lucy*'de (Wendy ve Lucy, 2008), Michelle Williams'ın canlandırdığı Wendy maddi olarak hayatını değiştireceğini düşündüğü bir iş için köpeği Lucy ile birlikte Alaska'ya yola çıkar. Wendy'nin sadece beş yüz doları vardır ve arabası Oregon'da bozulunca durumu her geçen gün zorlaşır. Film gişe rekorları kıran *Alacakaranlık* (Catherine Hardwicke) ve *The Dark Knight* (Kara Şövalye, Christopher Nolan) ile aynı yılda, 2008'de vizyona girdi. Reichardt'ın Amerika'nın yıpratıcı eko-

nomik koşullarını yansıtan 300 bin dolarlık küçük bir bütçeyle çekilen ustalıklı filmi, sosyal problemleri ve özellikle New Orleans'da Katrina Kasırgası'nın yol açtığı tahribatlardan sonra ülke genelinde duyulan kaygıları yansıtıyor.

Bu tarz bir siyasal eleştiri ve toplumsal bilinç Reichardt'ın filmlerinde tipik. *Wendy ve Lucy* ve *Meek's Cutoff* (Kestirme Yol, 2010) da bu minvalde oldukça övülerek büyük bir eleştirel başarı kazandılar; ancak yönetmen 2011 yılında *The Guardian*'a verdiği bir röportajında şöyle ifade ediyor:

> 1990'ların ortasında çektiğim ilk filmimi on yıldır bu işin içinde olmama rağmen daha önce çekememiştim. Bunun kadın olmakla çok ilgisi vardı. Bu, finans sağlama aşamasında bir sebep teşkil ediyordu.

Ve devam ediyor:

> Geçimimi sağlamak amacıyla öğretmenlik yapıyorum. Filmlerimi de çekebilecek durumda olduğumda çekiyorum. Filmlerimden bugüne dek hiç para kazanmadım (Gilbey, 2011).

Reichardt, *Kestirme Yol*'un final versiyonunun sonunun aslında kendi tasarladığı gibi olmadığını itiraf ediyor. Çekimlerin son günü son planı çekemediği ve parası olmadığından başka bir gün de çekemeyeceği için filmin sonunu yeniden ele almak zorunda kalmış. Reichardt'ın bir film çekerken karşılaştığı zorluklar onun görsel tarzını da etkiliyora benziyor. Filmleri yumuşak tonlarda ve genellikle sadece filmlerinin görsel sadeliğini değil, aynı zamanda karakterlerin yüzleştikleri melankolinin getirdiği dünyevi zevklerden yoksun bir hayatı yansıtan solgun bir estetiği yansıtıyor. *Old Joy* (2006), *Kestirme Yol* ve *Night Moves* (Gece Planı, 2013) gibi filmleri, acımasız bir doğanın olduğu yerlerde geçerken *River of Grass* (1994), *Wendy ve Lucy* gibi filmleri de kısmen kötü niyetli insanların bulunduğu şehirlerde geçiyor. Karakterler hem engelleniyor hem de özgürlük ihtimali için boş yere umutlandırılıyorlar.

Çoğunlukla (Michelle Williams dışında) az tanınan oyuncularla çalışan Reichardt üç çevreci arkadaşın bir barajı patlatma planları yapmasını çıkış noktası aldığı son filmi *Gece Planı*'nda Jesse

Eisenberg, Dakota Fanning ve Peter Sarsgaard gibi ünlü oyuncularla çalıştı. Film sadece gezdiği festivallerde gösterildi ve çoğunlukla olumlu eleştiriler topladı. Bazı eleştirmenlere göre, filmin dramatik yapısı yönetmenin diğer filmlerine göre daha sezilebilir durumda (Kohn, 2013). Bu yüzden, yıldız oyuncuların dâhil olmasının ve kısmen daha geleneksel olan anlatının anaakım sinemaya geçişi kolaylaştırıp kolaylaştırmayacağı ya da kişisel projeleri için finansmanı kendisinin sağlamasının işleri daha kolay hâle getirip getiremeyeceği Reichardt açısından belirsizliğini koruyor.

COURTNEY HUNT

Courtney Hunt, Kathryn Bigelow'un Oscar başarısından önce ilk uzun metraj gerilim filmi *Frozen River* (Donmuş Irmak, 2008) ile En İyi Senaryo Ödülü'ne aday gösterildi. Sundance Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü alan film, Kanada ve Amerika sınırlarının yakınındaki Mohawk Kızılderili bölgesinde, New York'un kuzeyinde geçiyor. Reichardt'ın çalıştığı mekânlardakine benzer bir ortam var. Kumar batağına saplanan kocasının kendisini terk etmesinden sonra iki çocuğuyla ortada kalan ve geçimini sağlamak için çalışan Ray Eddie'nin (Melissa Leo) hikâyesi anlatılıyor. İçinde bulunduğu kötü durum onun kendisi gibi beş parasız bir Mohawk kadınıyla görüşmesine yol açar. Kadın, Ray'e sınırdaki donan göl üzerinden Amerika'ya kaçak göçmen sokmayı teklif eder. Filmin başarısından sonra Hunt, izlenen bir yönetmen haline geldi. *Donmuş Irmak*'tan sonraki projeleri ne yazık ki henüz gerçekleşmedi. Hillary Clinton hakkında çekmeyi planladığı biyografik nitelikteki birkaç bölümlük televizyon programı da hâlihazırda Amerikan televizyon kanalı NBC tarafından iptal edildi. *Donmuş Irmak*'ın görselinin o sert ve puslu yapısı, Hunt'ın bir sonraki projesini seyredilmeye değer kılıyor.

DEBRA GRANIK

Debra Granik uluslararası alanda büyük başarı toplayan ikinci uzun metraj filmi *Winter's Bone*'u (Gerçeğin Parçaları, 2010) *Donmuş Irmak*'a benzer bir anlayışla çekti. Jennifer Lawrence'ın canlandırdığı Ree, akıl hastası annesine bakan on yedi yaşında bir genç kızdır. Aile, evlerinden tahliye edilmeden önce kaçak babasını bulmaya çalışırken kendine ve iki kardeşine göz kulak olmak zorundadır. Karakterlerin içinde bulundukları aşırı yoksulluk Reichardt'ın ve Hunt'ın bahsi geçen filmlerinde olduğu gibi bir kez daha odak noktasında; ancak Granik'in filmi *Wendy ve Lucy* ya da *Kestirme Yol* kadar kötü ya da umutsuz sonuçlanmıyor. Film, dört Oscar adaylığının yanı sıra diğer adaylıkları ve festivallerde kazandığı ödüllerle kararlı, cesur Ree'yi olağanüstü bir şekilde canlandıran Jennifer Lawrence'ın çıkış yapmasını sağladı. Lawrence'ın yıldızı gişe rekorları kıran seri filmleri *X-Men* (2011) ve *The Hunger Games*'le (Açlık Oyunları, 2012) parladı. 2012 yılında David O. Russell'ın yönettiği *Silver Linings Playbook*'daki (Umut Işığım) rolüyle En İyi Kadın Oyuncu Oscar'ını aldı. Granik, *Gerçeğin Parçaları*'ndan önce Sundance Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü alan ve Vera Farmiga'nın sergilediği oyunculukla tanınmaya başlandığı *Down to the Bone* adlı bir uzun metraj daha yönetti. Film çok olumlu eleştiriler almasına rağmen Granik'in ikinci filmi kadar geniş çaplı bir ilgi görmedi. Bu iki film de ailelerini birarada tutmak için çabalayan kadın ana kahramanları içeriyor. Yönetmenin sonraki projesi, Russell Banks'in on dört yaşında bir oğlan çocuğunun sıkıntı içinde yaşadığı evini terk ederek biyolojik babasını bulmak üzere Jamaika'ya gidişini konu alan *Rule of the Bone* romanının uyarlaması olacak.



LISA CHOLODENKO

Granik'in *Gerçeğin Parçaları*'yla ilgi odağı olması gibi Lisa Cholodenko da aynı yıl komedi-dram türündeki filmi *The Kids Are All*

Right'la (İki Kadın Bir Erkek, 2010) başarıyı yakaladı. Oyuncu kadrosunda Annette Bening, Julianne Moore ve Mark Ruffalo gibi tanınan isimlerin yer aldığı film, bir aydan kısa sürede ve nispeten küçük olan 4 milyon dolarlık bir bütçeyle çekilmiş. Konu, evli lezbiyen çift Nic (Bening) ve Jules'un (Moore) aynı anonim sperm donöründen iki çocuk sahibi olmaları etrafında şekilleniyor. Çocuklar ergenliğe girdiklerinde babalarıyla tanışmak isterler. Küçük olanı Laser (John Hutcherson) henüz on sekiz yaşında olmadığından Joni'den (Mia Wasikowska) babasının kim olduğunu öğrenmesi için sperm bankasını aramasını ister. Bunun üzerine baba Paul'ün (Mark Ruffalo) gelmesi aile içinde gerginliğe yol açar. Jules ile Paul arasında bir ilişki başlar. Film, En İyi Senaryo ve En İyi Film dallarını da içeren dört Oscar adaylığı, kazandığı En İyi Aktris (Bening) ve En İyi Müzikal veya Komedi Filmi Altın Küre Ödülleri'nin yanı sıra 2010'un birçok 'ilk on' listesinde yer aldı.

Kendisi de lezbiyen olan Cholodenko, LGBT (lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel) sorunlarına değindiği için övgü topladı. Kendisi ve partneri de filmden önce sperm bağışı yoluyla çocuk sahibi olmuşlar. Cinsel yönelimin değişmesi, insan ilişkilerinde psikoloji ve aile temaları, yönetmenin tüm filmlerinin merkezinde yer alıyor. 1998'den beri film çeken yönetmen, dokunaklı bir dram olan ilk filmi *High Art* ve dört yıl sonra 2002'de yönettiği *Laurel Canyon*'la birçok benzer noktaya değinip kadınlar, cinsellik, liberalizm ve belki de sinema endüstrisi hakkında ilginç okumalar sundu.

High Art ve *Laurel Canyon* benzer noktaları paylaşıyorlar ve ikisinde de kadın ana kahramanlarının kişisel farkındalıkları ve başkaldırılarına odaklanılmış. *High Art*'da genç dergi stajyeri Syd (Radha Mitchell), uyuşturucu bağımlısı fotoğraf sanatçısı Lucy (Ally Sheedy) tarafından baştan çıkarılınca uzun süredir birlikte olduğu erkek arkadaşından uzaklaşıyor. *Laurel Canyon*'daysa saf ve naif Alex (Kate Beckinsale) nişanlısı Sam'ın geleneklere karşı, müzik yapımcısı annesi Jane (Frances McDormand) ve onun rock yıldızı erkek arkadaşı Ian (Alessandro Nivola) tarafından baştan çıkarılıyor. Syd kariyerinde ilerlemeye çalışıp bir yandan da hetero-

seksüelliğin tekdüzeliğine karşı gelirken Alex, çekingenliğinden ve kitap tutkusundan sıyrılmak için neredeyse tüm zamanını müzik grubuyla ve potansiyel kayınvalidesiyle geçirerek tezini bitirmeyi erteliyor. Cholodenko iki ana kahramanının da daha fazlasına sahip olmasını istiyor. Akademik başarıyla ya da kariyer başarısıyla tatmin olmayan Syd ve Alex, başarının getirdiği sorumluluktan ve çağdaş toplum düzeninden sıyrılarak daha ziyade cinsellikte ve uyuşturucuda buldukları bir özgürlüğü arzuluyorlar.

Kadın yönetmenlerin çoğunlukla göz ardı edildiği ya da belirli türde filmler çekmelerinin beklendiği erkek egemen bir sahada Cholodenko'nun erken dönem filmleri, genel olarak kadın yönetmenler açısından uygun bir metafor barındırıyor. İlginç olan şu ki, Syd ve Alex için sonuç büyük ölçüde olumsuz. Erkek arkadaşının Syd'i terk etmesi, sevgilisi Lucy'nin dergi kapağında yayınlanan fotoğraflarıyla itibar kazanması ve sonra Lucy'nin aşırı dozdan ölmesiyle Syd'in perişan bir halde yalnız kalması, belki de kadınların başarılı bir özel hayatla başarılı bir profesyonel hayatı dengelerken karşılaştıkları zorluklara işaret ediyor. Aynı şekilde *Laurel Canyon*'un sonunda da Sam, nişanlısı Alex'in oynaşmalarını fark edince ona, özgürlüğün ve bağımsızlığın da bir bedelinin bulunduğunu gösterircesine başka bir kadına doğru giderek artan güzel duygular beslemeye başlıyor. Böylece Alex'in yalnız kalacağı ortaya çıkıyor.

Bu karamsar sonlara rağmen Cholodenko kesinlikle kadın yönetmenlerin karşılaştıkları zorluklara karşı isyan ediyor. İki uzun metrajı tanıdık gelen tematik özellikleri kadar yönetmenin yarattığı film formunun her olay örgüsünün içeriğine uyması bakımından üslûp benzerlikleri de barındırıyorlar. *High Art*'ın kendine has bir sinematografisi var. Nispeten solgun renk tonlarıyla işlenmemiş fotoğraf kalitesi yakalanmış. Öte yandan Cholodenko, *Laurel Canyon*'da odağını müziğe çeviriyor. Filmin müziği, aksiyonun parçası olarak duydukları ve sadece seyircinin duyduğu parçaları içeriyor.

Dört yıla iki film sığdıran Cholodenko'nun hızı maalesef yavaşladı. *İki Kadın, Bir Erkek*'i *Cavedweller*'dan (2004) altı yıl sonra yönetti. Neyse ki *İki Kadın, Bir Erkek*'in yakaladığı ticari ve eleşti-

rel başarı, bağımsız sinema dünyasında ilginç ve hoş uzun metrajlar çekerek göz ardı edilmişliğin ötesine geçmek için mücadele eden yönetmenden daha çok başarılı işler çıkacağı anlamına geliyor.

ÇIKIŞ YAPAN AFRO-AMERİKALILAR

Cholodenko, anaakım tarafından sık sık ötekileştirilen cinselliğin farklı perspektiflerini ele alıp bunları savunurken, bağımsız yönetmenlerden Kasi Lemmons, Gina Prince-Bythewood ve Ava DuVernay filmlerinde ırka ve özellikle de Afro-Amerikalı kültürüne bakışlarını ve bunlarla ilgili düşüncelerini yansıtıyorlar. Prince-Bythewood'un bugüne değin çektiği iki uzun metrajı muhtemelen yaygın olarak biliniyordur. Bunların ilki, geniş çapta övgü toplayan ve 2001 Bağımsız Ruh Ödülleri'nden En İyi Senaryo Ödülü'nü kazanan *(Love and Basketball* (Aşk ve Basketbol, 2000). Lemmon'un filmleri biraz daha az beğeni toplayıp dikkat çekmesine rağmen, kendisi Samuel L. Jackson, Don Cheadle ve en son olarak *Black Nativity*'le (Doğuştan Siyahi, 2013) Oscar kazanan Forest Whitaker gibi birçok yıldız isimle çalıştı. En iyi filmi olarak ele alınan, aktivist ve radyo programı sunucusu Ralph 'Peter' Greene'in (Cheadle) biyografisi niteliğindeki *Talk to Me* (2007) Sivil Haklar Hareketi'nin arka planında geçiyor.

Bu üç yönetmen içinde en yeni olan Ava DuVernay, 2011 yılında henüz birçok insanın seyredemediği, fakat oldukça etkileyici olan ilk uzun metrajı *I Will Follow*'u (2011) çekti. Bundan bir yıl sonra ikinci uzun metrajı *Middle of Nowhere*'le Sundance Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü alan DuVernay aynı zamanda bu festivalde ödül alan ilk Afro-Amerikalı kadın oldu. Bu filmin başarısının getirdiği şöhretle bugünlerde Martin Luther King'in hayatını anlatan ve kendisini şüphesiz anaakım sinemaya taşıyacak *Selma* adlı uzun metrajını çekmeye hazırlanıyor.

BİRAZ DA KOMEDİ

Komedi, uzun zamandır tamamen olmasa da ağırlıklı olarak erkeklerin yönettiği bir tür; ancak son yıllarda birkaç kadın yönet-

men de bu türde zekice ele alınmış, eğlenceli ve başarılı filmlere imza attılar. Örneğin, aslında senaryo yazarı olan Diablo Cody ilk uzun metrajı *Paradise*'i (2013) yönetti. 2007'nin başarılı bağımsızlarından biri olan *Juno*'nun senaryosunu yazmış olmasıyla bu alanda ön plana çıktı. Bu, onun ilk senaryo çalışmasıydı. Planlanmamış bir hamilelik yaşayan ve doğacak olan çocuğunu evlatlık vermeye karar veren bir genç kızı ele alan film, dört Oscar adaylığının yanı sıra Diablo Cody ile En İyi Senaryo Ödülü'nü aldı. Cody bu inanılmaz başarıdan sonra, Karyn Kusama için korku-komedi türündeki *Jennifer's Body*'yi (Kana Susadım, 2009) ve Juno'nun yönetmeni Jason Reitman için komedi-dram türündeki *Young Adult*'ı (2013) yazdı. Lena Dunham da senaryo yazarlığında yönetmenlikte aldığı övgüden fazlasını topladı. HBO kanal grubu için hazırladığı *Girls* (2012-günümüz) dizisi onu televizyonun ve sinemanın gelecek vaat eden isimlerinden biri durumuna getirdi. 65 bin dolarlık küçük bir bütçeyle çekilen ikinci uzun metrajı *Tiny Furniture*'da (2010) kız kardeşi ve annesi de rol aldı. Robert Ebert, Dunham ve film için şunları söylüyor:

> Oyuncularla çalışmak bir yönetmen açısından yeterince zor bir şey; fakat kendi evinde aile fertlerinle çalışarak pasif saldırganlığı, bencilliği, hoşnutsuzluğu anlatıyorsan ve ortaya da bu kadar güzel bir film çıkıyorsa bu, her koşuldaki herkesi yönetebilirsin demektir (Ebert, 2010).

Dunham, beyaz orta sınıf New Yorkluları ele alışıyla kısmen yüzeysel bir şekilde eleştirilmiş olsa da, yirmili yaşlarının başında hayattaki amacını sorgulayan gençleri ele aldığı için özür dilemeyi reddetmesiyle yeni hayranlar kazanmanın yanı sıra ilk kitabının basımı açısından da kârlı bir anlaşma sağladı.

Televizyonda sivrilen diğer bir yönetmen, *Sex and the City* (1998-2004) ve *Parks and Recreation* (2009-günümüz) için bölümler çeken Nicole Holofcener. Beş uzun metrajı bulunan yönetmenin en son filmi *Enough Said* (Başka Söze Gerek Yok, 2013) sadece eleştirel değil, aynı zamanda ticari başarı yakaladı. James Gandolfini filmde, zamansız ölümünden önceki son performanslarından bi-

rini sergiliyor. Holofcener'in filmleri romantik komedi türünde olmasına rağmen kadınlar ve ilişkiler hakkında gerçekçi ayrıntılar barındırmasıyla övgü topladı. Küçük bütçelerle çekilen daha birçok film gişede başarı yakaladı.

Komediyi kendine has, alışılmadık ve kara komediye kaçan yanlarıyla ele alan Miranda July *Me and You and Everyone We Know* (Ben ve Sen ve Diğerleri, 2005), *The Future* (Gelecek, 2011) ve Tamara Jenkins (*Slums of Beverly Hills,* 1998), *The Savages* (Savage Ailesi, 2007)) dikkate değer isimler.

Anaakım Hollywood artan bütçeleriyle girilmesi giderek zor bir sektör haline gelirken, bağımsız sinema dünyası kadın yönetmenlerin parlayabileceği bir alan olarak ortaya çıkıyor. Kathryn Bigelow gibi isimlerin bu iki dünya arasında başarılı şekilde varlıklarını sürdürmeleri ve Sofia Coppola'nın bağımsız olmalarına rağmen büyük ilgi görmeleri sebebiyle anaakım olarak ele alınan filmleri Kuzey Amerika'da ödül kazanıp eleştirel başarı yakalayan yeni akım yetenekli bağımsız kadın yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağladı.

Söz konusu yönetmenler anaakıma başarılı bir şekilde geçemeseler de, muhtemelen daha çok olumlu eleştiriler alacakları ve yaratıcılıklarını engelsiz bir şekilde geliştirebilecekleri bağımsız sinema alanında ilerlemeye devam edecekler.

8
OSCAR'A LAYIK KADIN YÖNETMENLER*

Patricia Di Risio



Kadın yönetmenlerin başarılarının ölçülmesi, toplumsal cinsiyetin yarattığı baskı sebebiyle hemen sorunsallaşıyor. Onlar bir erkeğin kariyeri göz önüne alındığında konusunun bile açılmayacağı bir incelemeye konu olacaklarından, kaçınılmaz olarak erkeklerle karşılaştırılacak ve erkek standartlarına göre değerlendirilecekler. Toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel toplumsal anlayışa uymasını istemeleri ve kendi toplumsal cinsiyet gruplarını ilgi-

*) Patricia Di Risio Melbourne Üniversitesi'nin Ekran Çalışmaları (Screen Studies) bölümünde doktora adayı. Yirminci yüzyılın sonları Yeni Hollywood sinemasındaki kadın temsiline odaklanan tezini yazmanın yanı sıra cinsiyet ve film türleri arasındaki etkileşimi araştırıyor. Patricia Avustralya'da, İtalya'da ve İngiltere'de sinema-tiyatro çalışmaları alanında ikinci ve üçüncü sınıflara ders veriyor. Şimdilerdeyse Melbourne Üniversitesi'nin Ekran Çalışmaları bölümünde yıllık anlaşmalı öğretim görevlisi. İletişim: dirisiop@unimelb.edu.au.

lendiren meseleleri filmlerinde sıklıkla ele almaları temeli oluşturuyor ve aynı zamanda tartışmaları ortaya çıkartan ana sebep. Bu şüphesiz En İyi Yönetmen Oscar'ına layık olarak düşünülen birçok kadının durumu oldu.

Oscar Ödülleri tarihinde sadece dört kadın En İyi Yönetmen Ödülü'ne aday gösterildi ve sadece biri Oscar ödülü sahibi oldu. Kathryn Bigelow 2010 yılında aldığı gıptayla bakılan bu ödülle adını Hollywood tarihine yazdırdı. Sadece üç kadın şimdiye dek bu kategoride aday gösterildi: Sophia Coppola *Lost in Translation* (Bir Konuşabilse, 2003) ile, Jane Campion *The Piano* (Piyano, 1994) ile, Lina Wertmüller ise *Seven Beauties* (1976) ile. Tüm bu kadın yönetmenler En İyi Senaryo gibi başka dallardaki başarılarıyla da uluslararası ödüller kazanırlarken o küçük altın heykelcik onlarda kelimelere dökülmesi zor duygular yarattı.[1] Filmlerinde feminist gündeme fazlaca yer vermeleri bu kadınları *auteur* yönetmen konumuna getirdi; filmlerinin birçoğunun içeriği ve formunun doğasında olan karşıt kültürsel yapıyı kazandırdı. *Auteur* konumunda olmaları çoğunlukla feminist politikalarına dayanıyor ve burada bulunuyor. Bazı durumlarda o ilkelerden vazgeçmeleri, onlara ihanet etmeleri ya da onlardan uzaklaşmaları sıklıkla Oscar kazanmalarıyla gelen başarının bir sonucu olarak görüldü. Bu dört kadın yönetmen kaçınılmaz olarak Oscar Ödülleri'nin yansıttığı anaakımın ticari başarısıyla, filmlerinin katkıda bulunduğu farklı feminist gündemler arasındaki rahatsız edici ilişkiye konu oldular. Bu ilişkinin doğasını ve barındırdığı problemleri anlamak, yirmi birinci yüzyıl kadın yönetmenlerinin karşılaşmaya devam edecekleri en önemli zorluklardan biri.



1) Kathryn Bigelow *Strange Days* filmiyle Bilimkurgu, Fantastik ve Korku Filmleri Akademisi tarafından En İyi Yönetmen Satürn Ödülü'ne layık görüldü. *Hurt Locker* ve *Zero Dark Thirty* filmleriyle de Boston Film Eleştirmenleri Birliği'nin En İyi Yönetmen Ödülü'nü aldı. Aynı ödülü *Bir Konuşabilse*'yle kazanan Sophia Coppola Chlotrudis Birliği, İtalyan Film Yazarları Sendikası ve Vancouver Film Eleştirmenleri Birliği gibi organizasyonlardan yine yönetmenliğiyle sayısız uluslararası ödül sahibi oldu. Jane Campion *Piyano*'yla Amerikan Film Enstitüsü, Avustralya Film Eleştirmenleri Birliği ve Londra Film Eleştirmenleri Birliği'nden En İyi Yönetmen Ödüllerini aldı. *An Angel at My Table*'la da En İyi Yönetmen Yeni Zelanda Film ve Televizyon Ödülü'ne kazandı. Lina Wertmüller ise Avrupa'dan ve uluslararası ödüller kazanmanın yanı sıra yönetmenliğiyle birçok adaylık elde etti.

KATHRYN BIGELOW

Kathryn Bigelow cinsiyetinin kariyerinde önemli bir rol üstlenmediğini göstermek için kararlılık sergileyerek bu ilişki hakkında alışılmadık bir tutum ortaya koydu:

> ... Bigelow birçok röportajda filmlerinin radikal politikasını, cinsiyetin üslûbundaki temel önemini ve Hollywood'daki konumunu tekrar tekrar reddetti (Jermyn ve Redmond, 2003:4).

Filmlerinde feminist temalar ve ana kahramanlar ön planda olmasına rağmen o, 'geleneksel' erkek odaklı Hollywood türü filmlerde göze çarpan örnekler verme yeteneğiyle tanınıyor. *The Hurt Locker*'la (Ölümcül Tuzak) kazandığı Oscar, Bigelow'un kadın meseleleriyle ilgili filmlere ve melodramlara nazaran aksiyon ve gerilim türlerine daha yatkın olduğunu gösterdi. *Ölümcül Tuzak,* Bağdat'da görevli bomba imha ekibinin lideri astsubay kıdemli çavuş William James'in (Jeremy Renner) trajik ve dokunaklı yolculuğunu anlatıyor. Hikâye, kadın karakterleri içermesi ve gelişimlerine imkân vermesi açısından yeterli değil; ancak bir savaş filmi olarak erkek özverisine odaklanan bir erkek melodramı (Modleski, 2009) olma özelliğini taşıyor. Bu bağlamda film genel olarak yönetmenin eserlerini temsil ediyor.

Bigelow'un ana kahramanları için cinsiyetlerine aldırmaksızın toplumsal cinsiyet rollerini açık bir şekilde altüst etmek sıra dışı bir durum değil. *The Loveless*'in (Sevgisizler) dramatik sonu, cinsel bakımdan erken gelişmiş Telena'nın (Marin Kanter) klasik anti kahraman sayılabilecek Vance (Willem Dafoe) ile tanışmasından sonra kendisini cinsel olarak istismar eden babasını öldüreceğini önceden sezdiriyor. Bu filminde Bigelow, başrolde Marlon Brando'nun oynadığı *The Wild One* (Kanlı Hücum, 1953) filmine selam gönderiyor; fakat özellikle toplumsal cinsiyet rollerini altüst edilmesiyle motosiklet türüyle *(biker genre)* oynuyor görünüyor. *Near Dark*'daki (Karanlık Bastığında, 1987) ana kahraman Caleb (Adrian Pasdar), yaşadığı cinsel uyanış yolculuğuyla genç ve cazibeli Mae (Jennifer Wright) tarafından baştan çıkarılarak vampirizmin kana susamış dünyasına çekiliyor. Şehvet dolu davranışları bir hi-

perseksüalitenin farklı olan saklı anlamını içeren erotizmi ortaya çıkartıyor ve inceliyor. *Strange Days*'de (Tuhaf Günler, 1995) Lenny Nero (Ralph Fiennes) ve Mace Mason (Angela Basset) sık sık geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini tersyüz ediyorlar. Mace daha çok akılcı ve çevik bir yapıya sahipken Lenny elinde bulunan bir hayat kadınının korkunç cinayetini içeren görüntü kaydını ele geçirmek amacında olan peşindeki iki dedektifin yarattığı tehlikeyle korkak. Film bilim kurgu ve suç-gerilim türlerinin dokunuşlarını içeriyor, fakat bunun biçimsel olarak anlaşılması oldukça zor. Toplumsal cinsiyet ve tür, Bigelow'un gözünde oldukça esnek kavramlar. Bu yönelim ve bağımsız alandan ticari olarak daha kârlı projelere geçmesi 1989 tarihli suç-gerilim türündeki *Blue Steel* (Mavi Çelik) filminde görüldüğü gibi filmlerinin taşıdığı feminist kaygılarda gerginliğe yol açtı. Bir polis dedektifi olan Megan Turner'ın (Jamie Lee Curtis) yetenekleri kadın olması sebebiyle ya görmezden geliniyor ya da reddediliyor. İş arkadaşları ona sataşıyorlar. Erkeklerin ve maçoluğun baskın olduğu bir alanda kariyerine devam ettiği için şiddete maruz kalıyor. Film tartışmayı, aksiyon filmi kadın kahramanlarının silah taşıma davranışlarının çoğunlukla sadece olumsuz erkeksi klişeleri taklit etmek olarak ele alındığı feminist potansiyel etrafında alevlendiriyor (Hills, 1999). Bigelow'un genelde erkeklerin alanı olarak değerlendirilen türlere olan ilgisi ve böyle projelerde erkeklerle işbirliği yapmak istemesi, geleneksel feminist yönetmenlik uygulamaları anlayışlarına meydan okuyor ve bu, *Mavi Çelik*'in ana kahramanının yüzleştiği feminist açmazı pekiştiriyor.

Christian Lane (1998) bu durumun Bigelow'un feminist bir yönetmen olarak haksız yere diskalifiye olmasına ve bunun da *auteur* yönetmen olarak konumunun sorgulanmasına yol açtığını öne sürdü. Filmlerinden birçoğu, hepsi de aksiyon türünde usta olan başarılı erkek senaryo yazarlarıyla, yapımcılarla ve yönetmenlerle yaptığı yakın işbirliğinin sonucu ortaya çıktı. Bigelow'un eski eşi James Cameron, *Tuhaf Günler*'in senaryosunu ortaklaşa yazıp ortak yapımcılığını üstlenmenin yanı sıra *Kırılma Noktası*'nın (1991) yapımcılığını da yaptı. Filmin Rick Kind ve W. Peter Iliff tarafından yazılan senaryosu, erkek odaklı bir spor olan sörf meraklısı

iki erkek kahraman içeriyor. Bodhi (Patrick Swayze) ve Johnny Utah (Keanu Reeves) yine bir sörf meraklısı olan Tyler (Lori Petty) ile aşk üçgeni oluşturuyorlar. Bu üç karakter de belirgin bir biçimde çift cinsiyetli kişilikler yansıtıyorlar (Redmond, 2003).

İlk filmlerinden beri feminist temaların kendini yinelemesine ve toplumsal cinsiyet rolleriyle kasıtlı olarak oynamasına rağmen Bigelow feminist gündemi terk etmekle suçlandı. Aksiyon ve gerilim türlerine eğilimi, erkeklere odaklanan hikâyelere öncelik verip kadınları hariç tutan ya da ötekileştiren ataerkil yapıları sürekli kılmak olarak görülüyor. Bu bilgiler ışığında bir kadın yönetmenin en az feminist özellik taşıyan filminin ödüllendirilmesi moral bozucu olarak algılanabilir; ancak Sean Redmond bu konuda şunları belirtiyor:

> Klasik Hollywood sonrası dönemde kariyerine hâlâ devam eden ve muhtemelen en önde gelen, kalıcı ve başarılı kadın yönetmendir (Jermyn ve Redmond, 2003:6).

Çelişkili bir biçimde Bigelow'un bir feminist *auteur* olarak özgünlüğünün sorgulanması, feminizmin aslen üstesinden gelmeye koyulduğu toplumsal cinsiyet uçurumunu vurgulamakla sonuçlanıyor. Bigelow'un geleneksel olmayan feminist yaklaşımı, feminizm ile sinema arasındaki karşılıklı etkileşim konusunda çelişkili ve yoğun tartışma yarattı.

2012 yılında yönettiği filmi *Zero Dark Thirty* (Karanlık Operasyon), içerdiği kadın ana kahramanla tarihin en tartışmalı insan avını gözler önüne seriyor. Film, CIA ajanı Maya'yı ve El-Kaide lideri Usame bin Ladin'in yakalanmasında gösterdiği kararlılığı ele alıyor. Yapımcılar ve yönetmen, teröristleri sorgulama metodu olarak işkence uygulanmasına göz yumdukları ve hatta CIA'nın gizli bilgisini ortaya çıkarmakla ağır biçimde eleştirildiler.[2] Filmdeki ka-

2) *The Guardian*'da yayınlanan yazı şöyle son buluyor: "Sen de Riefenstahl gibi harika bir sanatçısın; fakat artık hep işkencenin hizmetkârı olarak hatırlanacaksın" (http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/jan/04/letter-kathryn-bigelow-zero-dark-thirty). CIA filmde uygulanan korkunç işkence yöntemlerinin kullanılmış olduğunu ya da Bin Laden'in yakalanma başarısında böyle yöntemlerin yardımcı olduğunu ve bunun filmde yönetmenin özgürlüğü olarak çarpıtılmış bir şekilde öne sürülmesini reddetti (http://dissenter.firedoglake.com/2013/05/07/declassified-memo-shows-zero-dark-thirty-filmmakers-were-willing-propagandists-for-cia/).

dınların ön plana çıkan rollerine ve yürüttükleri mücadeleye daha az ilgi gösterildi; ancak filmin feminist öğelerinden uzak olan bu odak noktası, Bigelow'un cinsiyeti filminin değerlendirmesinin denkleminden çıkarma arzusuyla tutarlı olarak bir strateji olarak görülebilir.



SOPHIA COPPOLA

Sophia Coppola *Bir Konuşabilse* (2003) filmiyle En İyi Senaryo Ödülü'nü almasının yanı sıra En İyi Yönetmen Ödülü için aday gösterilen Amerikalı ilk kadın olmasıyla da başka bir önemli tarihi dönüm noktasını temsil ediyor. Coppola'nın feminizm ve auteurizmle olan ilişkisi, Hollywood mirası tarafından kısmen gölgelendi. Ayrıcalıklı olması, ailesinden ve tamamen sanata düşkünlükle bilinen aile geleneğinden kaynaklanıyor. Babası Francis Ford Coppola, tehlikeli mafya ailesi Corleone'lerin hikâyesini ele aldığı *Godfather* (Baba) trilojisiyle (1972, 1974, 1990) tanınıyor. Üslûbunu Avrupa sanat filmi teknikleriyle bütünleştiren Hollywood rönesansı döneminin aykırı yönetmenlerinden biriydi. Filmlerinde bu gibi tekniklere sıkça yer vermesiyle Yeni Hollywood'da yer aldı. Güçlü savaş karşıtı filmlerden biri olan *Apocalypse Now* (Kıyamet, 1979) tüyler ürpertici şiddetin kusursuzca çekilmiş görüntülerle birleşimini ya da karşıtlığını temsil ediyordu. Sofia Coppola, beş kız kardeşin gizemli intiharını ele aldığı *Masumiyetin İntiharı* (1999) filminin görsel tarzında belirgin bir şekilde babasının etkisinde; fakat bakış açısı da tartışmasız bir şekilde oldukça kadınsı. *Bir Konuşabilse*'yle elde ettiği adaylığı sırasında filmleriyle feminist bir fikri destekleyebilecek nitelikte bir yönetmen olarak değerlendirilmişti.

Coppola'nın feminist yaklaşımı özellikle 2006 tarihli *Marie Antoinette* filminde açıkça ortaya çıkıyor. Lane ve Richter'e (2011) göreyse, Coppola'nın sinemasal yolla dile getirdikleri sıklıkla onun estetiğini tanımlamakta kullanılan 'Hollywoodlu feminist *auteur*'

'triumvirlik'ini karmaşıklaştırıyor. Bu, Coppola'nın güçlü şöhreti: Sinemadaki saygınlığını kazanmasında rol oynayan, ulaşılması oldukça güç olan sanatçıların ve tasarımcıların iletişim ağına problemsizce erişebilmesi. Ailesinden kaynaklanan bu avantajı *The Bling Ring* (Pırıltılı Hayatlar, 2013) filminde açıkça görülüyor. Hikâye, Los Angeles'da hayran oldukları ünlü isimlerin evlerine giren varlıklı bir grup gencin tutuklanmasına ve hapse girmesine yol açan gerçek bir olaya dayanıyor. Filmde birkaç aylık zaman diliminde Paris Hilton, Lindsay Lohan ve Audrina Patridge gibi ünlülerin evlerine giriliyor. Onların elbiselerini, paralarını ve mücevherlerini içeren kişisel eşyalarını çalmaktan zevk alıyor ve sonra da çaldıkları bu eşyalarla olan fotoğraflarını Facebook'da yayınlıyorlar. Louis Vuitton, Chanel ve Versace etiketlerini taşıyan ürünlerin yerleştirilmesindeki beceri ya da Paris Hilton'un kısa süreliğine görülmesi, Coppola'nın üne tapınmanın anlamsızlığını ortaya çıkarmasıyla konumlandırıyor. Bu, maddi ölçüsüzlükle yapılan gösterişin tiye alınıp eleştirilmesiyle sonuçlanıyor.

Coppola, filmlerinde ciddi ölçüde kendi tecrübelerinden yararlanan bir yönetmen. Yazdığı senaryolar feminist politikadan arınmış malzemeleri içeriyor; ancak onun ergen genç kızlarla ilgilenmesinden görüldüğü üzere, toplumsal cinsiyetin zorlayıcı ve yıpratıcı doğasına odaklanması güçlü bir feminist mesaj içeriyor. Buna rağmen feminist olup olmadığı ve Hollywood'da kadınların yeterli fırsatlara sahip olup olmadığı sorulduğunda Coppola şöyle bir etiketlemeden kaçınıyor:

> Politik olmak ve siyasal yorumlarda bulunmak istemiyorum. Siyasal olaylarla ilgili de konuşmuyorum; fakat kadın yönetmenlerin sayısı gittikçe artıyor. Ben işimi yapmaya çalışıyorum ve kadınsı bir bakış açısı ortaya koymaktan dolayı mutluyum.[3]



3) SBS televizyon kanalının internet sayfası için 6 Ağustos 2013 tarihinde Helen Barlow tarafından yapılan röportaj (http://www.sbs.com.au/movies/article/2013/08/06/bling-ring-sofia-coppola-interview).

JANE CAMPION

Kadın yönetmenler adına Hollywood başarısı, feminizme isteyerek ya da istemeyerek alınan mesafeyle kolaylaştırılmıyor; fakat feminist gündemle olan ilişki kesinlikle bu etkenle zorlaştırılıyor. Jane Campion *Piyano* adlı filmiyle En İyi Yönetmen Ödülü'ne aday gösterildiğinde çoktan Fransız eleştirmenlerin gözdesi haline gelmişti. 1986'da çektiği öğrencilik filmi *Peel* (1982) Altın Palmiye En İyi Kısa Film ödülünü aldı. İlerleyen yıllarda yönettiği *A Girl's Own Story* (1984), *Sweetie* (1989) ve *An Angel at My Table* (Masamdaki Melek, 1990) filmlerinin hepsi eleştirel anlamda olumlu karşılanıp bölgesel ve uluslararası olarak ödüller kazandılar.[4] Adı geçen filmler üslûpları ve içeriklerinde ortaya çıkan garip bir saygısızlıkla Campion'u popüler ve çok rağbet gören bir yönetmen konumuna getirdiler. Filmleri kadınların ataerkil kültürün elinde suistimale uğramalarını ya da baskı görmelerini içermesiyle açık bir biçimde feminist olarak görünüyor.

Campion'un ev içi alandan yakınması sert ve 1940'lı, 1950'li ev-aile hayatı eleştirisi içeren bir bakış açısına sahip birçok kadın filminde, özellikle de Douglas Sirk'ün filmlerinde buna rastlamak mümkün.[5] Campion'un kadınların evle sınırlandırılmasına (Martin, 2000) takıntısı, çoğunlukla filmlerinde gösterdiği boğucu banliyölere yansıyor (Simmons, 2009). Campion ev içi alanı kadınların güç, yetki sağladıkları bir etki alanı ya da kadınsal kaygıların yaşandığı ve bu kaygıların ortadan kalktığı bir yer olarak değil, sıklıkla rahatsız edici ve zarar verici bir ortam olarak gösteriyor.

---

4) Jane Campion *A Girl's Own Story* ile Amerikan Film Enstitüsü'nden En İyi Kısa Film Senaryosu Ödülü'nü aldı. *Sweetie* ise Amerikan Film Enstitüsü'nün En İyi Orijinal Senaryo Ödülü'nü kazanmanın yanı sıra Cannes'da Altın Palmiye'ye aday gösterildi. En İyi Yabancı Film Bağımsız Ruh Ödülü'nü aldı ve Amerikan Sinema Eleştirmenleri Derneği Ödülleri'nin En İyi Yönetmen dalında üçüncü sıradaydı. *Masamdaki Melek* Venedik Film Festivali'nde ve Yeni Zelanda Film ve Televizyon Ödülleri'nde çeşitli dallarda ödüller kazandı. Toronto Uluslararası Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü aldı. En İyi Yabancı Film Chicago Film Eleştirmenleri Birliği Ödülü'ne ve yine aynı dalda Bağımsız Ruh Ödülü'ne layık görüldü.

5) Klasik Hollywood döneminin kadını konu alan filmleri birçok toplumsal ve ataerkil yapıyı da eleştiriyordu: *No Man of her Own* (Leison, 1950) ve *All that Heaven Allows*'da (Sirk, 1955) kasabada hüküm süren önyargılar, *Letter from an Unknown Woman*'da (Ophüls, 1948) romantik aşk ve erkek kibri, *Mildred Pierce*'de (Curtiz, 1945) kadının baskın rolü, *Written on the Wind*'de (Sirk, 1956) ise ataerkil güç.

Birçok eleştirmene göre, yönetmenin bu hoş ve keskin feminist bakışı Hollywood ilişkilerince benimsenmişti. *Piyano*'nun başarısı ve daha ticari odaklı kurumlarla olan ilişki de bunu destekliyordu. Filmin karşıt kültürsel yapısının ticari beklentilere karşılık vereceği düşünüldü. Bununla beraber *Piyano,* ana karakter Ada'nın ötekileştirilmiş bir pozisyondan kendini ifade etmesine imkân tanıyan bir film olarak da okunabilir. Konuşmayan, konuşmayı reddeden ve düşüncelerinin sadece piyano aracılığıyla açığa çıktığı biri olarak betimleniyor. Kathleen McHugh (2001), Campion'un çoğunlukla benimsediği kadın anlatımının kendisinin ifade edebildiği oldukça farklı ve kişisel kadın perspektifi için bir araç olduğunu öne sürüyor. McHugh, Campion'un bunu dış sesi mesafeli, her şeyi bilen ve genelde erkek sesi olan daha geleneksel kullanımından çıkartıp, *Sweetie*'deki Kay ve *Piyano*'daki Ada gibi daha fark edilir şekilde kadın karakterlere dayandırıp değiştirerek başardığını ileri sürüyor. Campion, sinema endüstrisine girdiğini müjdeleyen ve sesini duyurma fırsatını veren bu döneme oldukça minnettar; ancak bir röportajında kadınların önündeki engellerin tekrar ortaya çıktığını dile getiriyor:

> Kadınların o zamanki gibi destek gördüğünü düşünmüyorum. 1980'ler zor kazanılmış bir dönemdi... Ne yazık ki bunların hepsi geçti ve gidişatın artık hiç de daha iyi olduğunu düşünmüyorum. Bugün, kadınlar adına durum, genel itibariyle o zaman olduğu kadar zor (Verhoeven 2009, 186).

LINA WERTMÜLLER

İtalyan yönetmen Lina Wertmüller'in cesur filmleri politikadan hiç uzak durmuyor. Aksine, siyasal vizyonu kuşkucu, kurnazca ve inceliksiz olarak tanımlanabilir nitelikte. Bir dönem Fellini'nin asistanlığını yapan Wertmüller, sıklıkla grotesk ya da alaycı karakterler yaratıyor. Bunların hiçbiri, özellikle de kadınlar ve feministler, onun iğneleyici ironisinden geri kalamadı. *Seven Beau-*

ties'de Hilde karakterinde başka bir tartışmalı feminizm temsili örneği ortaya koyuyor. İtalyan mahkûm Pasqualino (Giancarlo Giannini) yakalanıp toplama kampına gönderilir ve burada sağ kalmak için komutanı canlandıran Shirley Stoler'a cinsel yakınlık gösterir. Hilde güçlü pozisyonda, zeki ve bağımsız biri olmanın yanı sıra fiziksel olarak hiç de arzulanmayan biridir. Wertmüller kadın öznelliğini ele alış biçiminde sadece basit bir şekilde feminist ilkeleri terk ettiği için değil, onlara aktif olarak karşı durduğu gerekçesiyle de suçlandı. Betimlemelerinin tahrip edici doğası, sıklıkla orantısız olan özelliklerinin vurgulandığı korkunç ve estetik olarak hoşa gitmeyen kadın görüntüleri ortaya koyuyor. Rodica Diaconescu-Blumenfeld'in dile getirdiği gibi:

> Koca gövdeli kadınları erkek cinsel arzusuna sunulmuş birer nesne değiller. Aslında erkekler ve önemli ölçüde de seyircinin gözünde birer tiksinme nesneleri. Wertmüller'in grotesk kadınları bu özellikleri yoluyla olumlu değer üstleniyorlar (Diaconescu-Blumenfeld 1999, 394).

Birçok kuramcı, Wertmüller'in çoğunlukla kadınları hoş olmayan bir şekilde ele almaya yönlendiren mizah anlayışına katılmadılar. Söz konusu kuramcılar, bunu açıkça kadın düşmanlığı ve feminizm karşıtı şeklinde değerlendirdiler. Ölçüsüz bir mizahın kullanıldığı betimlemelerinin ve siyasal vizyonunun göze batan tutarsızlığı, filmlerini aşırı derecede satirik, fakat zaman zaman da çözmesi zor hâle getiriyor.

Wertmüller'in feminizme ilgisi, daha radikal solcu siyasete olan geniş kapsamlı bağlılığında da ifade ediliyor. Birliği bozar nitelikteki siyasal görüşü eleştirmenlerce bayağı olarak değerlendirilse bile, filmleri İtalya'da inanılmaz bir popüler cazibeye sahip olmanın yanı sıra gişede de oldukça iyiydi (Bachmann, 1977). Cinsel ayrımcılık kadar ırkçılığa ve sınıfçılığa da değinen Wertmüller, Marksist yabancılaşmayı sık sık hissedilen bir gerçeklik katına çıkardı. Kadınlar çoğunlukla önyargıyı, yozlaşmayı ve gücün kötüye kullanımını sürdüren yapılara ortak olarak konumlandırıldılar

ve bozulan ahlâklarından dolayı bir o kadar ayıplandılar. Bunun gibi temalara *The Seduction of Mimi* (1972), *Love and Anarchy* (Aşk ve Anarşi, 1973) gibi daha birçok filminde rastlanabilir; ancak bu, zengin sosyetik Rafaella Pavone Lanzetti (Mariangela Melato) ile güverte tayfasından güneyli İtalyan Gennarino Carunchio'nun (Giancarlo Giannini) Akdeniz'de ıssız bir adaya düşüşünü ve orada olanları anlatan 1974 tarihli *Swept Away* filminde özellikle belirgin.

Filmin ilk yarısında Rafaella, hizmetindeki Gennarino'yu acımasız bir şekilde küçümsüyor. Buradaki şımarık, liberal kadın kapitalist olarak, maço İtalyan erkeği de ezilen komünist olarak düşünülüyor. İsimleri gibi kişilikleri de yansıttıkları stereotiplerin abartılmış hali. Adadaki deniz kazazedeleri olarak sınıf iktidarı dinamikleri tersine dönüyor ve cinsiyetlerarası ilişkilerinin en temel halini ortaya koyuyorlar. Gennarino siyasal ilkelerinden vazgeçiyor ve öç almak amacıyla bu durumdan yararlanıyor. Rafaella'ya hükmediyor, onunla dalga geçiyor. Onu düpedüz bir hizmetçiye ve seks kölesine çeviriyor.

Lina Wertmüller'in filmleri etrafında şekillenen tartışmanın kaynağı, şüphesiz onun sol siyasal eğilimini kapsıyor; fakat ona karşı yapılan eleştiri, neyin feminizmle ilgili sorunlu ve çelişkili bir ilişkisi varmış izlenimini uyandırması hakkında (Diaconescu-Blumenfeld, 1999). Yönetmen bir röportajında insanların hayatlarını idame ettirmek adına ruhlarını nasıl şeytana sattıklarıyla ilgilendiğini belirtiyor. Wertmüller'in dünya görüşünde kişisel ve siyasal bütünlüğün kaybı, bir tür ölüm. Karakterleri herhangi bir siyasal, feminist, vb. görüş destekleyemedikleri bir yaşayıştan, itibarlarının düştüğü bir yaşayışa sokuluyor. Dolayısıyla, feminist sorunlarını irdelerken filmleri yalnızca bu gündemle sınırlanmıyordu. Bigelow gibi o da cinsiyetinin eserlerinin niteliğini belirlemesini istemiyordu:

> Başarımın kadın olmamla ilişkilendirilmesi beni gerçekten üzer (Bachmann, 1977: 3).

Bigelow En İyi Yönetmen Oscar'ına aday gösterildiği ve ödül aldığı yıl, kendi kategorisinde amansız bir rekabeti göğüsledi. *Avatar* filmiyle James Cameron, *Inglourious Bastards*'la (Soysuzlar Çetesi) Quentin Tarantino, *Precious: Based on the Novel 'Push' by Sapphire*'le (Acı Bir Hayat Öyküsü) Lee Daniels ve *Up in the Air*'le (Aklı Havada) Jason Reitman adaylar arasındaydı. Mail Online'da[6] (8 Mart 2010) Oscar töreni salonundaki yıldızları gösteren fotoğraflar yayınlandı. Bu fotoğraflardan birinde, James Cameron'un Kathryn Bigelow'un tam da arkasında oturduğu görülüyor. Tebrik etmek için ona yaklaştığında, ellerini boynuna sanki onu boğarmışçasına uzatıyor. Fotoğraf bunun komik bir hareketten başka şey olmadığını açıkça gösteriyor; ancak bu görüntü, erkeklerin dünyasında başarılı olan kadınları bastırılmış ya da bilinçsiz bir şekilde boğazlama isteğini fazlasıyla akla getiriyor. Kadınların birçok profesyonel alanda karşılaştıkları cinsel ayrımcılık, özellikle sinema endüstrisinde keskin olarak hissedilir bir durumda. Bu eğilimin kökeni, kadınların Hollywood'un yükselişine katkıda bulundukları erken dönem sinemaya dayanıyor. Sessiz dönemdeki sinema endüstrisinde aktif bir şekilde yer almalarıysa sinema tarihinde büyük ölçüde yer bulmuyor. Bu durum hâlihazırda yazılan tez çalışmalarının onların beyazperde önünde ve arkasındaki katkılarını belgelendirme uğraşıyla düzeltiliyor (Abel, 2006; Stamp, 2011; Hallett, 2013). Bazı araştırmalar film pazarlaması ve sinema gazeteciliği gibi ilgili endüstrileri de kapsıyorlar. Bu araştırma, kadınları film yapımı sürecinin daha yönetimsel ya da endüstriyel yönlerinin dışında bırakan mekanizmalar olduğunu ortaya koyuyor.

GÖRÜNMEZLİK

Dünyadan Kadın Sinema Yönetmenleri, San Diego Eyalet Üniversitesi'nin The Center for the Study of Women in Television and Film departmanında Dr. Martha Lauzen'in yaptığı araştırmalarla orta-

6) http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1256279/Oscars-2010-Kathryn-Bigelow-woman-win-best-director-Hurt-Locker-blasts-ex-husbands-Avatar-gongs.html.

ya koyduğu, Amerikan sinema endüstrisinde kadınların yeterli derecede temsil edilmemiş olduğunu inceliyor. Kadınların kayda değer katkılarına rağmen istatistikler bu çalışma ortamının erkeklerin egemenliğinde olduğunu gösteriyor.[7] Bu tablo, endüstride olduğu gibi siyaset, mühendislik, vb. alanlarda da üst düzey ya da lider pozisyonlarda kadın eksikliğinin oldukça hissedilir durumda olduğunu destekliyor. Yirmi birinci yüzyılda kadın film yapımcıları ve özellikle de Hollywood'daki kadın yönetmenler tarihten silinmeyi göze alamıyorlar; fakat sürekli olarak ötekileştirilmeyi göze alıyorlar. Film yapımının her zaman erkeklerin egemenliğinde olduğu gibi bir yanlış anlayış, erken dönem sinema tarihinin bir hatası olabilir; fakat bugün kadın yönetmenlerin gidişatıyla ne yazık ki bu durum tarihe bu şekilde geçebilir. Mevcut durumun önüne geçmek için kadınların sessiz sinemayla olan ilişkileri de dikkate alınıyor.

Araştırmacılar ve feminist gündemle olan ilişkileri, cinsiyet meselesinin merkeziyetini sarsmanın zor olduğunu ortaya koyuyor. Bu etmenler Kathryn Bigelow gibi yönetmenlerin arzulayabileceği kadar önemsiz olmamalarına rağmen, ne zaman kadın yönetmenlerin filmleri göz önüne alınsa bunlara gereğinden çok öncelik veriliyormuş gibi görünüyor. En iyi Yönetmen Oscar'ına aday gösterilen ya da bu ödülü alan az sayıdaki kadının kariyerini renklendiren tartışmalar ya da iniş çıkışlar bunu kanıtlayabilir.

Profesör Barbara Creed'e ve Doktor Fincina Hopgood'a çok değerli bilgi paylaşımları için minnettarım.

KAYNAKÇA

Abel, Richard (2006), *Americanizing the Movies and 'Movie-Mad' Audiences, 1910-1914*, University of California Press.

Bachmann, G. ve Wertmüller, L. (1977), "'Look Gideon': Gideon Bachmann talks with Lina Wertmüller", *Film Quarterly,* Cilt: 30, No: 3, İlkbahar, s. 2-11.

7) 2013'de en çok kâr getiren 250 filmin sadece yüzde dokuzu kadın yönetmenliydi (http://www.womensmediacenter.com/pages/the-problem).

Diaconescu-Blumenfeld, R. (1999), "Regista di Clausura: Lina Wertmüller and Her Feminism of Despair", *ITALICA,* Cilt: 76, No: 3, Sonbahar, s. 389-403.

Hallett, Hilary (2013), *Go West Young Woman! The Rise of Early Hollywood*, University of California Press.

Hills, Elizabeth (1999), "From 'figurative males' to action heroines: further thoughts on active women in the cinema", *Screen,* 40:1, İlkbahar, s. 38-50.

Jermyn, D. ve Redmond, S. (ed.) (2003), *Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, Wallflower Press, Londra.

Jones, Sara Gwenllian (2003), "Vampires, Indians and the Queer Fantastic: Kathryn Bigelow's Near Dark"; ed. D. Jermyn ve S. Redmond, *Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, s. 57-71, Wallflower Press, Londra.

Lane, C. ve Richter, N. (2011), "The Feminist Poetics of Sophia Coppola: Spectacle and Self-Consciousness", ed. H. Radner ve R. Stringer, *Marie Antoniette* (2006)', in *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, s. 189-201, Routledge.

Martin, Adrian (2000), "Losing the Way: The Decline of Jane Campion", *Landfall,* 200, Kasım 88-102.

McHugh, Kathleen A. (2001), "'Sounds that Creep Inside You': Female Narration and Voiceover in the films of Jane Campion", *Style,* Cilt: 35, No: 2, Yaz, s. 193-217.

Modleski, Tania (2010), "Clint Eastwood and Male Weepies", *American Literary History,* Spring, Cilt: 22, Sayı: 1, s. 136-158.

Redmond, Sean (2003), "All that is Male Melts into Air: Bigelow on the Edge of Point Break", ed. D. Jermyn ve S. Redmond, *Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, s. 106-124, Wallflower Press, Londra.

Simmons, Rochelle (2009), "The Suburb in Jane Campion's Films", ed. Hilary Radner, Alistair Fox ve Irene Bessiere, *Jane Campion: Cinema, Identity, Nation*, s. 175-186, Wayne State University Press, Detroit.

Stamp, Shelley (2011), "Women and the Silent Screen", ed. Cynthia Lucia, Roy Grundmann ve Art Simon, *Wiley-Blackwell History of American Film*, Blackwell Publishing.

Verhoeven, Deb (2009), *Jane Campion*, Routledge Taylor and Francis Group, Londra ve New York.





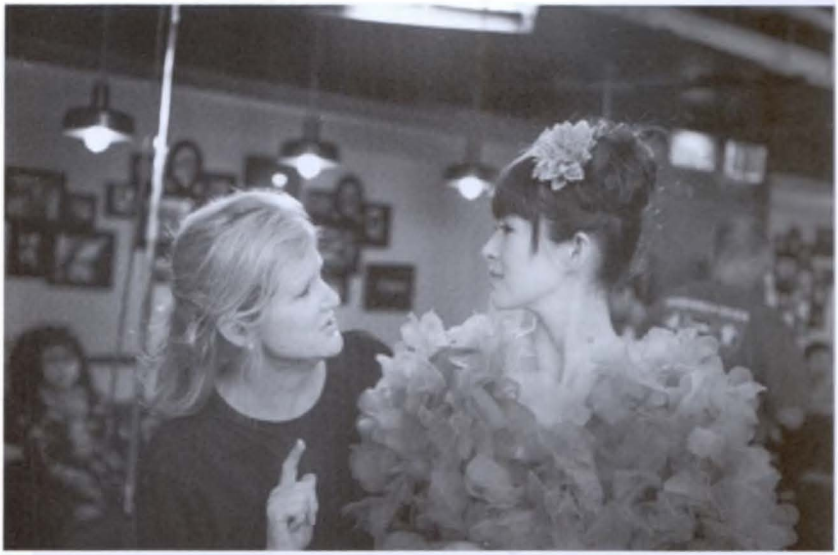
Tsiti Dangarembga (üstte) ve Safi Faye.



Julie Dash.



Lee Jeong-hyang, gişede büyük başarı kazanan filmi *The Way Home*'un afişiyle (fotoğraf: Anchalee Chairworaporn).



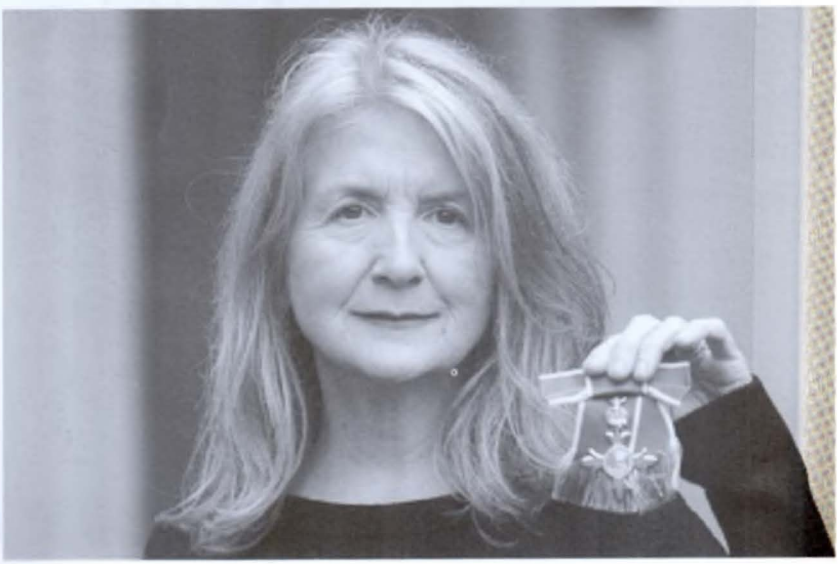
Dennie Gordon, aktris Zhang Zhyi'yle birlikte *My Lucky Star* filminin setinde (fotoğraf: Harrison Gordon Schaaf).



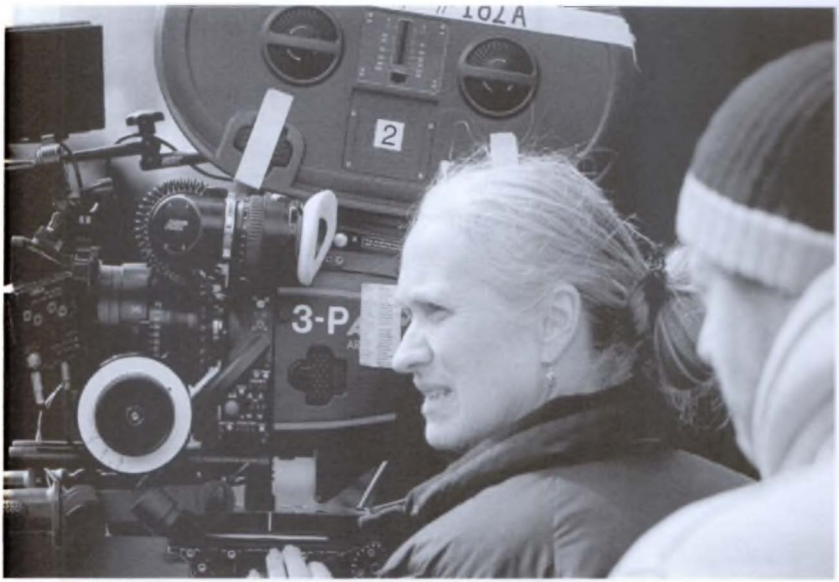
My Lucky Star filminin setinde Wang Lee Hom, Dennie Gordon, Jackie Chan ve Zhang Zhyi (fotoğraf: Harrison Gordon Schaaf).



Kararlı yönetmen Kathryn Bigelow (fotoğraf: Snap Stills/Rex).



Sally Potter 2012'de sinemaya katkılarından dolayı imparatorluk nişanını alırken (fotoğraf: Rex).



Jane Campion kamera arkasında (fotoğraf: C. Everett/Rex).



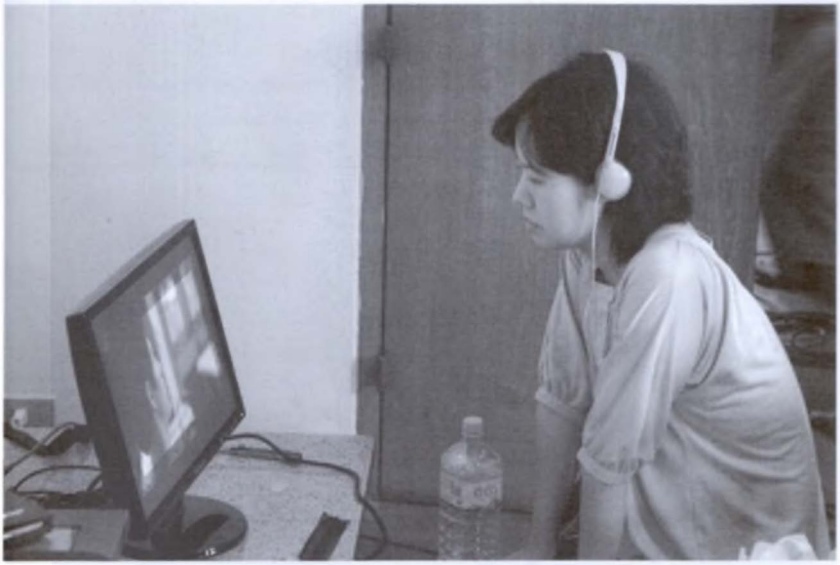
Sarah Polley'in filmi *Away From Her*
(fotoğraf: Woody Southcott at Metrodome'un izniyle).



American Mary'nin yıldızı Katherine Isabelle
(fotoğraf: Universal ve Mike Hewitt'in izniyle).



Soska Kardeşler FrightFest'de sahnede.



Anocha Tai çalışırken.



Mari Asato, Far East Film Festival'de (fotoğraf: Peter Nellhaus).





Tan Chui Mui, Malezya'da film çekerken (üstte ve altta).





Visra Thai *Karaoke Girl*'ün çekimleri sırasında, aktrisi (üstte) ve görüntü yönetmeniyle (altta).





Mira Nair bir konuşma yaparken ve *The Perez Family*'nin setinde.



Kalpana Lajmi, Soni Razdan'la birlikte.



Iram Parveen, Pakistan'da bir mekânda.



Gurinder Chandra, Kadın Filmleri ve Televizyon Ödülleri töreninde (fotoğraf: David Fisher/Rex).



Lisa Siwe, *Glowing Star* filmiyle İsveç'te Guldbagge En İyi Yönetmen Ödülü'nü kazandı.



Margarita Barskaia çalışırken.



Margarethe von Trotta stüdyoda.



Hâlâ Lotfy, Tunus Carthage Film Festivali'nde.



Çok beğenilen sinemacı Moufida Thatli.





İlk anlatı filmini çeken: Alice Guy-Blaché.





Bulutları Beklerken ve Yeşim Ustaoğlu.

9
KATHRYN BIGELOW'LA RÖPORTAJ*

Ana Maria Bahiana



Bigelow 1951'de doğdu ve San Francisco'da büyüdü. Önce San Francisco Sanat Enstitüsü'nde, ardından New York'taki Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde güzel sanatlar alanında bağımsız çalışma programına katıldı. Geleneksel görsel sanatların 'elitist kısıtlamaları'ndan sıkılan Bigelow, bir grup avangard ressam ve heykeltraşla, amatör olarak anlatım aracı filmle uğraşmaya başladı.

Bigelow'un tutkusu başladığı şekilde sürdü. Bigelow, Milos Forman yönetimindeki Columbia Üniversitesi'nin Sinema Yüksek Okulu'na yazıldı. 1978'de, birbirlerine delicesine vuran iki adamı ele aldığı, büyük övgü toplayan Set-Up *adlı ilk kısa filmini yönetti. Üç yıl sonraysa başrolünü*

*) *Cinema Papers,* Ocak 1992, s. 32-34. Ana Maria Bahiana'nın izniyle yeniden yayınlanmaktadır.

Willem Dafoe'nun oynadığı bir motosiklet filmi olan Sevgisizler *adlı uzun metrajını çekti.*

Bigelow'un bir sonraki filmi Karanlık Bastığında*'nın sıkıntılı bir post prodüksyon aşaması oldu: "Yapım şirketi biz kurgu aşamasındayken dağıtım işini beceremedi. Dino de Laurentiis'e sattılar; fakat onlar da (DEG) film vizyona girmeye yakın iflas etti. Yani böyle aksilikler filmin başına iki kez geldi! Bu bir yönetmen adına korkunç." Film 1987'de ana pazarlara ulaşınca Bigelow gerçekten Amerikalı yönetmenlerin en gelecek vaat edeni ve ilgi çekicisi konumuna geldi. Hınzır bir gülüşle 'cinsiyete bağlı olmayan' diye ekliyor.*

Başrollerini Lee Curtis ve Ron Silver'in oynadığı sürükleyici bir gerilim filmi olan Mavi Çelik *(1990), banka soyduklarından şüphelenilen bir grup sörfçünün yer aldığı* Kırılma Noktası *(1991;* Ghost *filminden sonra ilk başrolünde Patrick Swayze ve Keanu Reeves) ve daha sonra bir başka usta James Cameron'la evli olduğundan etki alanını aksiyon yönetmeni olarak genişletti. "Bu komik," diyor. "Kimse Walter Hill'i karşısına alıp da 'Walter, sen bir erkeksin. Şu şu filmini nasıl çektin?' demiyor."*

* * *

Bahiana: *Kadın karakterin itici güç olduğu* Mavi Çelik*'in çekimleri tamamlandıktan sonra, erkekler arasındaki yakın arkadaşlığa dayanan* Kırılma Noktası*'nı çekmeyi seçtiniz. Sizi bu projede cezbeden ne oldu?*

Bigelow: Gerçekten tamamen harika psikolojik boyutları olan karakterlerle ve imkân sunduğunu düşündüğüm mekânla ilgiliydi. Daha önce gösterilmemiş bir dünyaydı. Sörfle ilgili çok şey bildiğinizi düşünebilirsiniz; fakat derinlemesine incelendiğinde bunun çok şaşırtıcı bir hâl aldığını göreceksiniz: ilkel, kabilesel, mitsel ve romantik bir boyut.

Kaliforniya sörf topluluğunu çok araştırdınız mı?

İçlerinden bazılarıyla zar zor konuştum. Çok tuhaf bir ruh hali içindeler; tinseller; fakat kaba ve rabıtasızlar. Sözlü iletişim kurmuyorlar ve Zen felsefesini fazlasıyla benimsiyorlar... Yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmış gibiler.

Topluluk içinde Kırılma Noktası*'nda ele aldığınız bir karakterin yaptığı gibi şiddet içeren bir gerginliği açığa çıkardınız mı?*

Hayır, hayır, hayır. Onlar şiddet yanlısı değil. Filmde Bodhi (Patrick Swayze), "Şiddetten nefret ediyorum," diyor ve bu, onun karakteri açısından çok önemli [FBI ajanı olan Johnny'e (Keanu Reeves) dünyaya ve kendine yeni bir bakış şeklini gösteren mistik bir usta].

Sörfçüler şiddet içeren bir duruma zorlanmadıkları sürece şiddet içeren davranışlar sergilemiyorlar. Su üstünde şüphesiz zorlu bir mücadele var; fakat sörf yapmak bambaşka bir macera ve kişisel bir meydan okuma. Onlar kendilerini her gün hayati tehlike oluşturan bir işin içine sokuyorlar; çünkü bunu seviyorlar. Çok şaşırtıcılar.

Onları neredeyse mitolojik bir boyutla ele alıyorsunuz.

Olaylara belirli bir bakış açısıyla değil, metaforik açıdan bakıyorum. Siyasal açıdan o sistemi sorgulamadan ona inanmamak için bu mitleri canlı tutmak gerçekten enteresan. Belki açıkça söylemiyorlar ama sörfçüler sisteme kafa tutuyorlar. Mit burada; Amerikan Ruhu. Kovboy gibiler.

Maço bir aksiyon filmi çeken kadın bir yönetmen olarak çok geri bildirim aldınız mı?

Birçok kişi seyircinin bu filmin bir kadın tarafından yazılıp yönetildiğini hiç tahmin etmeyeceklerini söyledi. Yönetmenliğin cinsiyete bağlı bir iş olduğunu düşünmüyorum. Kadınların belirli türde malzemeye daha uygun olduğu algısıyla stereotipler kastediliyor; bunlar sadece kısıtlamalar.

Kadınların sadece 'zararsız' malzemedeki bir klişeyi mi yönetebildiğini söylemek istiyorsunuz?

Gerçekten de böyle bir klişenin olup olmadığını bilmiyorum; çünkü çok az kadın yönetmenlik yapıyor. Klişeleri benimseyemem. Bence bunun tam tersi: Neden daha fazla kadın bu tarz aksiyon filmleri çekmiyor? Merak ediyorum.

Önceki filminiz Mavi Çelik*'in çıkış noktası neydi?*

Her şey bir kadın aksiyon filmi çekme düşüncesiyle başladı. Bugüne değin hiçbir kadın yönetmen aksiyon gerilim filmi çekmedi diye değil; ana kahramanın hiçbir zaman kadın olmaması sebebiyle. Açıkçası, bende merak uyandıran bu oldu; çünkü tüm o aksiyon filmlerini seyreden benim ve merkezdeki hep bir erkek. Elinizde olmadan, o adamla özdeşleşmeye başlıyorsunuz; en güçlü olanıyla. Buradan hareketle merkeze bir kadın koymaya karar vererek gidişata dair bir şeyler tasarlamaya başladık: Nasıl aynı oldu? Nasıl farklı oldu? Aslında bir kadın hayatta kalmak uğruna savaşıyorsa, burada toplumsal cinsiyetten baskın olan evrensel boyutlar vardır. Öyleyse bu, kahramanın kadın olmasıyla ne ölçüde ilişkili? O zaman biz de bir kadın seri katil yerleştiriyoruz, onun önüne bir engel çıkarıyoruz ve inişli çıkışlı, tuhaf bir aşk hikâyesi yaratıyoruz.

Karanlık Bastığında *için ne söylemek istersiniz?*

Karanlık Bastığında'ya, bir Western çekmek istediğimiz için başladık. Ama Western'i kimse finanse etmeye yanaşmayacağından, "Türü nasıl değişime uğratabiliriz? Bir Western çekelim ama bunu öyle bir kılıfına uyduralım ki başka bir şey olarak satsın," diye düşündük. Sonra da Vampir Western'inde karar kıldık. Yani ortaya çıkan iki mitolojinin de harika bir karışımı oldu: Western ve Vampir filmi. Biri diğerini güçlendirdi. Bu şekilde başarılı oldu. Tekrar ifade etmem gerekirse, bazı karakterler yarattık ve sonra da neler olup bittiğine bakmak üzere bunları korkunç durumlara soktuk.

Senaryo sürecinde Anne Rice'ın vampir kitaplarının üzerinizde çok etkisi oldu mu?

Rice'ın kitaplarını biliyorduk; fakat yazarken doğrudan Bram Stokers'in *Drakula*'sına yöneldik. Filmin sonundaki aktarım tamamen Drakula'dan geliyor. Sonra şöyle uğraştık: Vampir mitolojisini bugüne değin sinemada ve edebiyatta yapılmayan bir şekilde nasıl yeniden tanımlayıp, buna nasıl yeniden şekil verebiliriz? Ön-

celikle onlara vampir demeyecektik; ikincisi, şatolar, yarasalar. haçlar ve kalbe saplı kazıklar gibi gotik öğelere yer vermeyecektik. Bizimkiler modern vampirlerdi; yolda olan Amerikan vampirleri. Neyin nesi olduklarını bilmiyorum. Hayatta kalabilmek için kan içmek zorunda olan gece mahlûkları. Onlar... tuhaf.

Resimden sinemaya geçmenizde sizi harekete geçiren ne oldu?

Sinema, koca bir kitleye ulaşabileceğiniz inanılmaz bir sosyal araç olma potansiyelini taşıyor. Oysa resim yapmak insanı yalnızlaştıran ve biraz da elitist bir uğraş. Resmin sergi izleyicisi tarafından takdir edilmesi için belirli bir bilgi düzeyi ya da eğitim gerekiyor. Sinema böyle değil. Sinemasal bağlam içerisinde çalışılmaya uygun olması yeterli.

Bu geçişin çok anlamlı olduğu kanısındayım. Sinema merak uyandıran, beğenilmesi daha kolay, çok biçimsel ve çok görsel bir araç. Anlatı yapısına sahip olduğundan dolayı da bunu bir tür modern edebiyat olarak değerlendiriyorum. Çok karmaşık bir araç ve ben onu seviyorum.

Yönetmek size hep çekici geldi mi?

Bunu hiçbir zaman 'yönetmek' olarak düşünmedim; fakat sanat yapmanın farklı bir yolu. Resim yapıyordum, sonra da film çektim. Daha sonra fark ettim ki, yaptığım yazmak ve yönetmekti; yani yönetmen olmak; ancak ben buna gerçekten de, sadece resim sanatından anaakım sinemaya yaptığım bir anlatım aracı değişikliği gözüyle bakıyorum.

Resim eğitiminiz filmlerinizin görsel zeminini oluşturmada yardımcı oldu mu?

Bu önemli; ancak ben esas olarak hikâyeye ve karakterlere bağlıyımdır. En önemli şey budur; görsel malzeme çabuk oluşur. Aldığım eğitimle görsel öğeyi saplantı haline getirebilecek biri olabilirdim; fakat hikâyeye ve karakterlere daha fazla odaklanırım; çünkü işin istediği budur. Filmin ne kadar güzel görüneceğinin önemi yok; en önemlisi, seyircinin karakterlerle bağ kurmasıdır.

Filmi harika görüntülerden oluşturabilir ve dikkati içerdiği duygulardan uzaklaştırabilirsiniz.

Filmleriniz şiddet konusuna belirli bir yakınlık gösteriyor. Bu şahsi bir merak mı?

Bilmiyorum. Bu ille de kişisel bir meraktır diye bir şey yok. Gerçi filmlerde keskinliği seviyorum. Çarpıcı filmler yapmayı seviyorum. Kışkırtıcı, zorlayıcı olan bu. Sizi düşündüren ve biraz da üzen bu. Size kendinizi sürekli iyi hissettiren malzemeyle işim yok. Sebebini bilmiyorum. George Miller'ın, Sam Peckinpah'ın, Martin Scorsese'nin, James Cameron'un, Walter Hill'in aksiyon filmlerini seyretmeyi seviyorum. Adlarını andıklarım, müthiş yönetmenler. Burada geçerli olan, duygusal katılımı sağlayabilmenin yarattığı çarpıcılık. Seyirciye inandırıcı gelen ve onların merak ettikleri güçlü ve esrarlı karakterler beni çekiyor. Onları hikâyenin ve kendilerinin yapısal uzantıları olan zorlu durumlara sokmaktan hoşlanıyorum. *Karanlık Bastığında*'daki yol kenarı sahnesine bakın: Çok şiddet içeren bir sahne olduğunu biliyorum; fakat o karakterleri o sahne olmadan, nasıl yaşadıklarını göstermeden anlatabileceğimi düşünemiyorum. Hayatlarının gerçeği bu. Dolayısıyla, film için ciddi bir öneme sahip olduğunu düşündüm. *Mavi Çelik*'te adam bir seri katil. Silahını öylesine savuran biri değil. Akli dengesi fazlasıyla bozuk. Böyle bir karakterin gerçekliğine, psikozlarına ihtiyacınız var. Yani şiddetin bir karakteri ya da bir hikâyeyi aslına uygun biçimde anlatmakta işe yaradığına inanıyorum. Bu, şiddet içermeyen 'zararsız', duygusal malzemeye engel olmuyor. Sadece seçtiğim belli başlı hikâyeler çok keskin.

Sinemada şiddeti işlemenin kadınca bir yolu olduğuna inanıyor musunuz?

Şiddeti ele almanın ya da onunla baş etmenin kadınca bir yolu bulunduğunu zannetmiyorum. Sadece yönetmenin yaklaşımı söz konusu. Bunun cinsiyete özgü olduğunu düşünmüyorum. Şiddet şiddettir. Hayatta kalmak hayatta kalmaktır. Bir kadın gözü ya da kadın anlatımı olduğunu düşünmüyorum. İki gözünüz var, üç bo-

yutlu ve tüm renklerde görüyorsunuz. Bunu herkes yapabiliyor. Bir kadının aldığı eğitim, vb. bunu nasıl farklı kılabilir ki? Filmlerimdeki kadın ve erkek karakterler hayatları uğruna mücadele veriyorlar. Bu çok insani bir durum.

Belirttiğiniz üzere kadınlar, iş -özellikle de kendi senaryolarını- yönetmeye gelince hâlâ azınlıktalar; ancak bu yıl Thelma ve Louise, The Doctor, Rambling Rose *gibi kadınlar tarafından yazılan ve yönetilen filmler seyrettik. Hollywood'un cinsiyet önyargısında esaslı bir değişiklik için gerekli olan nedir sizce?*

Daha fazla sayıda kadın film çekmeyi istemek zorunda olmalı. İstek belki bu yönde değil; çünkü her zaman (nerede) bir istek varsa (orada) bir karşılığın da olduğuna inandım. Tokenizme inanmıyorum. Endüstrinin, "Daha fazla kadın yönetmen istiyoruz," demesi meselesi değil. Bir kadın ve bir erkek aynı derecede direnç göstererek çalışmalılar. Başka bir deyişle bu, onların projelerine ve bu projelerde neleri göstermek zorunda olduklarına bağlı kalmalı. Kadınlar makul olan her işin kendilerine açık olduğunu çok önceden fark etmek zorundalar. Kadına açık olmayan bir şey düşünemiyorum. Bu, eğitimle ilgili bir şey. Bebekken kızlara ayrı, erkeklere ayrı oyuncaklar verilir. Belirli içgüdüler gelişir ve kodlanırlar. Eğer bunun farkına varırsanız her şey mümkündür...

10
ATILIM – KADIN YÖNETMENLER VE GÜNEYDOĞU ASYA SİNEMASI

Anchalee Chaiworaporn*



Güneydoğu Asya sineması, Japonya, Hong Kong ve Güney Kore gibi Hindistan ve Doğu Asya'daki emsalleriyle karşılaştırıldığında en yavaş gelişen sinemalardan biri olarak görünüyor. İlk Avrupa sömürgelerinde ilk film gösterimleri gezici göstericiler tarafından düzenlenmesine karşın, Lumière Kardeşler'in 1895 Aralık ayında Fransa'da sinematografı tasarlamalarından sadece birkaç

*) Anchalee Chaiworaporn *Cahiers du Cinéma*, *Variety* gibi dergilere, Güney Kore'den, İspanya'dan, Fransa'dan, İngiltere'den ve Japonya'dan yabancı ve yerel yayınlara yazıyor. Udine Uzakdoğu Film Festivali'ne, Cannes Eleştirmenler Haftası'na ve Venedik Film Festivali'ne danışmanlık yaptı. 2000 yılında Tayland'ın En İyi Film Eleştirmeni, 2002 yılında da En İyi Makale Yazarı Ödülü'nü aldı. Kadın yönetmenleri ve Asya sinemasını araştırmak üzere 2002'den beri Güney Kore'de, Japonya'da, Filipinler'de, Malezya'da ve Endonezya'da yaşıyor. Şimdilerde sanat, edebiyat, tiyatro, müzik ve sinema eleştirisi hakkında olan bir ulusal araştırma projesine başkanlık yapıyor. İletişim: ancha999@gmail.com.

yıl sonra, film işi hâlâ gelişiminin ilk aşamalarında olan elitist bir uğraş sayılıyordu. Sadece ayrıcalıklı sınıf sinema işine kolaylıkla girebiliyordu. Aslında bu, günümüzde bile kadın yönetmenlerin bu sahaya girişine engel olmaya devam eden bir unsur. Ayrıca, bölgedeki birçok ülke film çekme sürecini engelleyen, değerli görüntü ve bilgi kaybına yol açan, Güneydoğu Asya sinema tarihi aktarımını zorlaştıran süregelen savaşlardan muzdaripti.

Okuduğunuz bu bölüm on Asya ülkesinden sekizindeki kadın yönetmenliğinin gelişimini ortaya çıkarmayı amaçlıyor: Bugüne kadar iki uzun metrajlı filmin çıktığı Brunei'yi ve iç politikanın tüm film yapımlarını altüst ettiği Myanmar'ı hariç tutarak Kamboçya, Endonezya, Laos, Malezya, Filipinler, Singapur, Tayland ve Vietnam inceleniyor. Bölgedeki her sinema endüstrisinin değişen doğası, bir sinema kültüründen diğerine büyük bir farklılık ortaya çıkmasına yol açıyor. Ortaklaşa sahip oldukları şeyse, dijital medyanın doğuşuyla birlikte artan sosyal istikrarın ardından gelen sinema kültürlerinin gelişmesi. Kadınlar bu yeni sinemaların gelişmesinin ayrılmaz bir parçası. Aslına bakılırsa kadın yönetmenler, her ne kadar içlerinden çoğu 2000'lerin başında bu alana girdiyse de, günümüz Güneydoğu Asya sinema kültüründe dikkate değer bir yere sahipler.

Bu bölgede kadınların yönetmenlik faaliyeti enteresan bir şekilde benzersiz, karmaşık ve başka bir sinema endüstrisinde nadiren karşılaşılabilecek birçok özelliği açıkça taşıyor. Ülkeler coğrafi bakımdan birbirlerine yakın olmalarına rağmen yönetmenliğe sunulan imkânlar sosyal yardımın elverişliliği, sosyal sınıfın ve eğitimin tanıdığı ayrıcalıklar tarafından olduğu kadar önemli ölçüde de sinema endüstrilerinin yapılarınca şekilleniyor. Dijital film yapımının ucuz ve hızlı yapısıysa çoktandır ezberleri bozuyor.

FİLİPİNLER: ÖNCÜLER

Bölgede kadınların yönetmenliğe başladıkları ilk ülke, Filipinler. Bu kadınlar Filipin sinemasının oluşumunda önemli bir yere

sahipler. 2000'lerin başında bağımsız sinemacıların ortaya çıkmasından önce kadın yönetmenliği popüler sinemayla bağlantısı olan bir endüstriyle sınırlıydı. İlk kadın yönetmen, ergenlik dönemi aşkında karşılaşılan ebeveyn engelini sorguladığı ve yapımını kendi üstlendiği (Villanueva Production Company) *Pendulum of Fate* (1933) adlı filmiyle Brigida Perez Villanueva oldu. Film başarısız oldu. Villanueva'nın yönetmenlikle ve yapımcılıkla olan ilişkisi bugün hâlâ bir muamma (Pareja, 2001, s. 36).

Bir diğer isim, 1938'den 1950'ye kadar çektiği filmlerle dikkatleri üstünde toplayan Consuelo Padilla Osorio. Osorio'nun imkânları, tek başına yönettiği *Dalagang Luksa*'dan (*Young Woman in Mourning,* 1938) önce senaryo yazarı ve yönetmen eşiyle çalışmış olmasıyla edindiği tecrübelerden kaynaklanıyor. Carmen Concha ise bir yıl sonra *Nagkaisang Landas* (*Having the Same Destiny,* 1939) filmiyle çıkış yaptı. En bilinen yapımlarından biri olan *Oriental Blood* (Carlos Vander Tolosa, 1930) gibi erkek yönetmenliğindeki birçok filmin yapımcılığını üstlendi. Senaryo yazarı Susana de Guzman, 1946 tarihli *Probinsiyana* (*Lass from the Province*) adlı uzun metrajıyla yönetmenliğe geçiş yaptı ve popülerliğini edebiyat dergilerine yazdığı makalelerle bir on yıl daha sürdürdü. Bir sonraki on yıl, yönetmenliğe geçtiği filmi *Pagdating ng Takip-Silim*'le (*When Dark Arrives,* 1956) ünlü aktris Rosa Mia'yı karşıladı. Maria Saret ise otuz filmle başı çekti. Yönetmen Eddie Romero'yla çalışmasından sonra kadın yönetmenlerin dram filmleri çekme geleneğini yıkarak aksiyon filmleri yönetti. Filipinler'e televizyonun gelmesiyle sinema endüstrisi iki kadın televizyon yönetmeni kazandı: Mitos Villareal (*9 Teeners,* 1969) ve Lupita Aquino-Concio (*Magandang Gabi Sa Inyong Lahat/Good Evening to Everyone,* 1976).

Kadın yönetmenlerin filmlerinin çoğu erkek meslektaşlarınınki gibi revaçta olan melodram ve romantik komedi türleri arasında yer alıyordu. Filmleri teknik açıdan basitti. Oyuncuların seçimi, başarı yakalayabilmek açısından çok önemliydi. Lupita Aquino-Concio formüle dayanan kısıtlamaları bir yana bırakarak, Filipinler'in siyasetinde değişim yaratan ağabeyi Benigno Aquino gibi deneysel çalışmalara yöneldi. Yönetmenliği "duyarlı ve etkileyici... hiç monoton ve donuk bir hâle gelmeyen" şeklinde nitelen-

dirildi (Tiongson). Sinema kariyeri ebeveynlerinin sürgünleri nedeniyle sık sık sekteye uğradığından 1976-1997 yılları arasında sadece altı film yönetebildi.

Filipinler'in en önemli iki yönetmeni, güçlü anlatımları ve deneysel çalışmalarıyla Ferdinand Marcos'un 1972'den 1981'e kadar sıkıyönetim uyguladığı dönemde ortaya çıktı. Marilou Diaz-Abaya ilk filmi *Tanikala*'dan (1980) hemen sonra feminist sorunlarını ele aldığı ilk üçlemesini yönetti: *Brutal* (1980), *Moral* (1982), *Karnal* (*Of the Flesh,* 1983). *Brutal,* Filipin toplumunda tecavüz konusunu gündeme getiren ilk film oldu. *Moral,* ataerkil bir toplumda yaşayan dört kadının mücadelesini ortaya koyuyordu. *Karnal* ensest konusunu ve sosyal normların dayattıklarını sorgulamaktaydı. Diaz-Abaya filmlerini ciddi, yerinde bir keskinlikle ortaya koyarak Marcos rejimine ve Ninoy Aquino suikastına tepki gösterdi (Diaz-Abaya, 2004). Üçlemesinden sonraysa daha az radikal bir yol izleyerek Filipinli kahraman *José Rizal* (1998) hakkında geleneksel bir film yönetti. Diaz-Abaya 1980'den 2012'ye uzanan otuz iki yıllık sinema hayatında hepsi Filipinler'in toplumsal ve tarihsel problemleriyle ilgili olan yirmi uzun metraj yönetti. Çektiği filmler onu sadece yönetmen olarak değil, aynı zamanda birey olarak da geliştirdi (Anon, 2003, D-2).

Eski aktrislerden Laurice Guillen, Diaz-Abaya'ya göre feminist ideolojinin daha az bilincinde bir isim olsa da yeni dalganın en önemli yönetmenlerinden biri sayılıyor. İlk filmi *Kasal?*'da (1980) oyuncu olarak yer alan tanınmış yönetmen Lino Brocka'yla çalıştı. Üçüncü filmi *Salomé* (1981) daha o dönemden Filipin sinemasının klasikleri arasına girmesiyle Guillen'i yaşayan bir efsane haline getirdi. Aynı cinayete dair üç birbiriyle çelişen soruşturmanın ele alındığı tek bir anlatı zemininde ilerleyen filmde, Kurosawa'nın *Rashomon*'una saygı niteliği taşıyan görsel bir tarz kullanılmıştı. Guillen, otuz üç yıllık yönetmenlik hayatında suç dramından, feminist değerlerden ziyade insanlık halinin anlatıldığı ruhsal inanca uzanan meselelere değindiği ticari ve sanatsal olmak üzere otuz film yönetti. Kadın karakterleri *Init sa Magdamag*'daki (*All-time Hear,* 1983) gibi sorumsuz olanlardan, *Tangying Yaman*'da-

ki (*A Change of Heart,* 2000) Alzheimer'dan muzdarip anneanneye kadar çeşitleniyordu.

Filipinli kadın yönetmenler bugün de anaakım ve bağımsız sektörde başı çekiyorlar. Selefleri gibi bu kadınlar da endüstriyi tanıyan, sinema eğitimi almış ve çoğunlukla gişe rekorları kıran filmler çekmeye odaklanmış isimler. İşteu kadın yönetmenlerden bazıları: *Maalaala Mo Kaya*'yla (*Do You Remember,* 1994) Olivia Lamasan, *Basta't Kasama Kita*'yla (*As Long As We Are Together,* 1995) Rory B. Quintos, *I'm Sorry, My Love*'la (1998) komedi kraliçesi Joyce Bernal, *Because Of You*'yla (2004) Cathy Garcia-Molina, *Six Degrees of Separation* (2011) ve *From Lilia Cuntapay*'le (2011) Bernal'ın asistanı Antoinette Jadaone. Özellikle Olivia Lamasan'ın bazı filmleri yeni kadın tasvirleriyle zenginleştirilmiş. Yönetmen *Madrasta* (*Stepmother,* 1996) filminde ele aldığı kendini bir aileye ait hissetmeyi deneyen, fakat başarılı olamayan sevgi dolu, şefkatli üvey anneyle stereotiplere karşı koyuyor. Sonraki filmi *Hanggang Kailan Kita Mamahalin*'daysa (1997) bir kadının kocasının patronu olmasıyla bu durumun aile içinde yarattığı gerilimi sorguluyor.

Filipinli kadın yönetmenlerin sağlam kökleri, yeni yeni şekillenmeye başlayan bağımsız sektörle güçlendirilmiş; dijital film yapımının gündeme gelmesiyle ve 2004 yılında Cinemalaya Filipin Bağımsız Sinema Festivali'nin doğuşuyla da besleniyor. Birçok kadın yönetmen kısa filmlerinin ya da belgesellerinin ardından ilk uzun metrajlarını çekme yolunda ilerliyor. Hepsinin mesajı feminist içerikli olmasa da dünyaya alternatif bakış açıları sunuyorlar. Zor olan, yönetmenlerin Maria Diaz-Abaya'nın ve Laurice Guillen'in yaptığı gibi birçok film üzerinden kendi becerilerini öğrenmeye zamanları olmaksızın ilk filmlerinin küresel pazarda hemen değerlendirilmesi. Son zamanlarda ortaya çıkan yönetmenler Pam Miras (*Pascalina,* 2012), festivalin favori ismi Shireen Sono (*Big Boy,* 2012) ve Filipinler'in Akademi Ödülleri temsilcisi Hannah Espia (*Transit,* 2013). Filipinler 1933'den bu yana çekilen 180 filmle, kadın yönetmenler adına en üretken sinema ülkelerinden biri olduğunu gösteriyor.

ENDONEZYA: SIFIRA DÖNÜŞ

Endonezya 1926'dan 1990'a uzanan dönemde on yedi kadar film çeken dört kadın yönetmene sahipti. Hepsinin de sinema endüstrisinin önde gelen erkek isimleriyle ilişkileri vardı: Senaryo yazarı ve yönetmen Andjar Asmara'nın karısı Ratna Asmara (1950-1954); yapımcı L.J.N. Hoffman'ın karısı Citra Dewi (1960-1982); yönetmenlik kariyerinde aktör olan iki kocasından da daha başarılı olan Sofia W.D. (1970-1971); senaryo yazarı ve yönetmen Misbach Yusa Biran'ın kız kardeşi Ida Farida (doğ. 1939). Bugünse yapımcı ve senaryo yazarı olarak çalışanlar dışında aktif olan en az on beş kadın yönetmenden söz ediliyor. Günümüz kadın yönetmenlerinin başarılı olmaları için fırsatları ve teşvik edici unsurları sağlayan neydi? Bu değişim, ironik bir şekilde Endonezya sinema endüstrisinin çökmesiyle her şeyin, yeni girenlerin çabuk ilerleyebildiği eşit şartların oluştuğu bir ortama dönüşmesiyle gerçekleşti.

1980'lerin sonunda ve 1990'ların ortasında Endonezya sinema endüstrisi, Grup 21 gibi dağıtımcılar ve sinema salonu sahipleri tarafından dikey bir çizgide bütünleşmişti. Çoğunlukla Hollywood filmlerinin gösteriminin yapıldığı ve yerel yapımların reddedildiği bu dönemde çok az yönetmen film çekmeye devam etti. Birçok yönetmen televizyon adına dramalar çekmeye yöneldi. Böylesine büyük bir değişimde müzakere gücü olmaları kaydıyla herkes dağıtımcılarla/sinema salonu sahipleriyle bir yenilenme meydana getirmekte eşit şansa sahipti. Yapımcılar giderek önem kazanıyordu; çünkü bir projeyi fonlama aşamasından alıp dağıtıma kadar götürebilmek için güç sahibi olmak zorundaydılar.

Yatırım potansiyeli taşıyan yabancılar, kraliyet ailesi ya da üst sınıftan insanlar esas rol oynayan kişiler haline geldiler. Çöküş sonrasında canlanma, Mira Lesmana'nın yapımcılığını ve ikinci yönetmenliğini üstlendiği bir antoloji filmi olan *Kul-de-sac*'la (1998) başladı. Film, sinemaya giden yeni kuşak seyirciler arasında sınırlı bir başarı yakaladı. Daha sonra birçok genç yönetmen onu takip edecekti. Lesmana ise ülkenin *What's Up with Love?* (*Rudy Soedjarwo,* 2002) ya da *The Dreamer* (*Riri Riza,* 2009) gibi en yüksek hasılatı

yapan filmlerinin yapımcılığını yürütmesiyle bugün ön planda yer alıyor.

Kul-de-sac'ın diğer yönetmeni Nan Achnas, ilk uzun metrajı *Whispering Sands* (2001) için yabancı fonlar arayarak yönetmenlikte başı çekti ve çöküş sonrasının ilk kadın yönetmeni oldu. Achnas, güçlü feminist öğeler içeren bu uzun metrajında, kızını babasının cinsel istismarından korumaya çalışan bir anneyi işlemekteydi. Achnas'ın anlatıları sıklıkla röntgenciliğin ve eril bakışın kullanılmasıyla yapılandırılıyor. *Kul-de-sac*'ın kendisinin yönettiği kısmında, en beğendiği oyuncuyla karşılaşıp, onu öpmeyi hayal eden sinema bileti gişesinde çalışan bir kızın fantezisini ele alıyor. *Whispering Sands*'e dönecek olursak film, aşırı koruyucu anne bakışını yansıtıyor. Filmlerindeki belirgin feminist ideolojiye rağmen, Achnas gücünün arkasındaki kişinin reklam sektöründe çalışan babası olduğuna inanıyor: "Benim feminist bir babam var" (Achnas, 2014). Sonraki filmlerinden *Flag* (2003) ve *The Photograph* (2007) toplumsal cinsiyet politikasıyla, insanlık durumuyla olduğundan daha az ilgiliydi. İlkinde okul bayrağını temizlemekle görevli iki oğlanın macerasını; ikincisinde yaşlanan bir fotoğrafçının son nefesini konu almıştı. Achnas başka yönetmenlerin filmleri için de yapımcılık yapıyor ve Endonezya'nın en önemli sinema okulu Cakarta Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde (IKJ) dersler veriyor.

Achnas'ı günümüz kadın yönetmenlerinin çıkışına tanıklık eden, 1970 kuşağından genç yönetmen Nia Dinata izledi. Dinata *Ca-bau-kan* (2002) adlı, yönetmenliğini yaptığı ilk filmini ebeveynlerinin iş bağlantıları yardımıyla aynı kuşaktan olan arkadaşlarından önce çekebildi. Bugüne değin en aktif yönetmenler ve yapımcılardan biri olan Dinata, beş filmin yönetmenliğini, on beş filmin yapımcılığını üstlendi. 'Neo-feminist' diye adlandırılmayı tercih eden Dinata, filmlerinde Endonezya'nın bağımsızlık öncesi günlerindeki Çinli Endonezyalıların sıkıntılarından (*Ca-bau-kan,* 2002), gey temalarına (Endonezya'nın eşcinsellikle ilgili ilk filmi *Arisan!,* 2003), çok eşlilikten (*Love for Share,* 2006) seks komedisine (*Quickie Express,* 2007) ve feminist antoloji filmi *Chants of Lo-*

tus'a (2007) kadar uzanan birçok tartışmalı konuyu işledi. *Love for Share* ve *Chants of Lotus* oldukça feminist nitelikte iki filmiydi. *Love for Share* çok eşlilik problemine geleneksel olarak komik bir yapı yoluyla üç farklı kadının perspektifinden bakıyordu. *Chants of Lotus* ise Endonezya'da farklı coğrafi ve sosyal bağlam içinde yaşayan birçok kadının hayatlarını incelemenin yanı sıra, internet kuşağının cinselliğine, farklı kuşaklardan kadınların arkadaşlıklarına, gerçekleşmeyecek hayallerine, modern Endonezya'da kadınlara karşı olan önyargılara değiniyordu.

Endonezya'nın sinema ortamında her yıl 1970 ve 1980 kuşağından kadın yönetmenleri görmek mümkün. İlk uzun metrajlarını sinema eğitimlerinden ve kısa film çekme süreçlerinden hemen sonra yapan diğer Güneydoğu Asya bağımsızlarından farklı olarak birçok Endonezyalı kadın, yönetmenlik yapma fırsatlarını arttırmak için bunlara ilaveten bazı sosyal statülere gereksinim duyuyorlar.

Aktris Lola Amaria, yazar ve aktris Djenar Maesa Ayu, siyasal eylemci Ratna Sarumpaet ya da yönetmen yardımcıları Viva Westi ve Titien Wattimena gibi içlerinden çoğu, ilk filmlerini çekmeden önce ünlenmişlerdi ya da endüstride tanınıyorlardı. Bazılarıysa ilk filmlerini çekme fırsatını ailevi ilişkilerine bağlı olarak elde ettiler. Kamila Andini ünlü yönetmen Garin Nugroho'nun kızı olduğundan daha yirmi üç yaşındayken ilk filmi *The Mirror Never Lies*'ı (2009) çekme imkânını bulmuştu. Fakat bir defa film yönetmeye başladıktan sonra çoğu birden fazla uzun metraj çekmeyi sürdürüyordu.

Endonezyalı yeni kadın yönetmenler arasında Djenar Maesa Ayu, Viva Westi ve Mouly Surya en öne çıkan isimlerdi. Roman ve öykü yazarı, aktris Djenar Maesa'nın eserleri cesur ve cinsel açıdan kışkırtıcı içerikteydi. En kışkırtıcı eserlerden biri olarak görülen ilk filmi *Meraka Bilang, Saya Monyet!* (2008), yönetmenin kendi edebi eserlerinden uyarlama ve onlarla aynı duyarlılıkları taşıyor. Ayu'nun arkadaşı yönetmen Viva Westi daha az siyasal eğilimli olarak değerlendirilebilir; ancak tanınan yönetmen Garin Nugroho'yla çalışmış olması, korku türünden drama kadar uza-

nan beş filminde yakaladığı ününü arttırdı. Genç kuşağın en gelecek vadeden ismi Mouly Surya ise bugüne değin iki uzun metraj yönetti. Yirmi sekiz yaşında ilk uzun metrajı *Fiksi*'yi (2008) çekmişti. 2013'deyse ikinci uzun metrajı *What They Don't Say When They Talk About Love* ile Sundance Film Festivali'nde finalist oldu. Kadın yönetmenlerinin ulusal Endonezya sinemasının yenilenmesine bulundukları katkılarla Endonezya, atılım yapan bu aktif kadın yönetmenlerin güçlü birlikteliğinin sürdüğü bir Asya ülkesi haline geldi.



TAYLAND: İLK VE SON

Tayland, sinemasının uluslararası düzeyde tanınırlığının artmasıyla ve yeni ortaya çıkan kadın yönetmenlerin filmleriyle en ilgi çekici ülkelerden biri olarak dikkate alınmalı. Bu saptama, son dönemlerde meydana gelen bir gelişmenin sonucu. Birçok Taylandlı kadın yönetmen ancak 2003 yılından sonra film çekmeye başladı. Ne yazık ki ilk filmleri ister ticari film ister sanat filmi olsun yönettikleri ilk ve son filmleri olarak kaldı.

Tayland sinemasının ilk kadın yönetmeni, Mom Ubol (Mom, bir prensin eşinin aldığı gayri resmi bir ön ektir) olarak bilinen Ubol Yugala-na-Ayuthaya. Prens Anusorn Mongkolkarn'ın eşi, Tayland'ın 1970'ler Yeni Dalga yönetmeni Prens Chatreechalerm Yugala'nın annesi. Sinema sektörüne mensup bir ailenin ferdi olan Mom Ubol, içlerinden bazıları daha sonra klasik olarak kabul edilen birçok filmin yapımcılığında eşine yardımcı oldu. Aile şirketi üzerinden yönettiği, içlerinde *Muaysin*, *Pak Thong Chai* (1957), *Chaloeisak* (*The Esteemed Prisoner,* 1959) ve *Torachon Khon Suay* (*The Rogue and the Beauty,* 1967) gibi dramdan aksiyona kadar uzanan birçok filmle Tayland'ın öncü sinemacılarından biri olarak nitelendiriliyor; ancak başka kaynaklardan edinilen bilgi de ilk kadın yönetmenin eski aktris ve yönetmen Suphan Buranaphim olabileceği yönünde. 1940'lardan 1970'lere uzanan dönem boyunca en ba-

şarılı aktris ve tiyatro yönetmenlerinden biri olan Buranaphim, roman uyarlaması olan ilk filmi *Cham Amphrang*'ı (*The Camouflage Cha-am,* 1952) kendisi finanse etti (Atiphayak), fakat film başarısız oldu. Yirmi beş yıl sonra gelen ikinci filmiyse aynı adla uyarladığı Tayland toplumundaki ilk erken dönem sol görüşlü romanlardan biri olan *Sai Seema: Nak Soo Samanchon* (*Sai Seema, the Ordinary Hero,* 1976 sonrası). Film, sevgilisiyle sosyal adalet arasında seçim yapmak zorunda kalıp, kişisel çatışma yaşayan erkek ana kahramanı ele alıyor. Film Tayland toplumunda bugün bile pek bilinmiyor.

Roman yazarı Nanthana Weerachon kendi yazdığı *Phoomaree Seethong* (*The Golden Bee,* 1987) adlı romanını uyarladığı, aynı adı taşıyan bir film çekmiş olmasıyla anılıyor. Weerachon, eserleri birçok kez sinema filmlerine ve televizyon dizilerine uyarlanmış olmasıyla Tayland'da popüler bir yazar. Eserlerinde tecavüzü konu edinmesine rağmen bu uyarlamalar kadın izleyicileriyle hep zirveye çıktı. Ana kahramanları içinde bulundukları şartlar tarafından zorlanan ve sonra da erkek karakterin tecavüzüne uğrayıp acı çeken bâkireler. Weerachon'un filminden sonra başka bir kadın yönetmen Chariya Rungrueng de *Khon Klang Muang* (*The City People,* 1988) adlı bir film yönetti. Rungrueng'le ilgili olarak, meşhur aktris Preeya Rungrueng'in kız kardeşi olduğu dışında çok az şey biliniyor.

Tayland sineması 1997'de yeni bir döneme girdiğinde kadınlar yavaş yavaş Yeni Tayland Sineması hareketiyle bütünleşmişlerdi. Ticari ya da bağımsız olarak yapılmış otuz iki uzun metraj ve birçok belgeselle yirmi altı yönetmen vardı. Yaşları, sosyal sınıfları ve geçmişleriyle çeşitlilik gösteriyorlardı. Tecrübeli yönetmenler televizyon reklamları ya da dizileri, dramlar yönetmeleri, erkek yönetmenliğindeki filmlerin yapımcılığını üstlenmeleri ya da bu filmlerde oynamalarıyla zaten biliniyorlardı. Bunların birçoğu sinema bölümü mezunuydu ve kısa filmler çekerek tecrübe kazanmışlardı. İçlerinden sadece dokuzu birden fazla uzun metraj yönetebilmişti. Mingmongkol Sonakul stüdyo işlerinden reklam film-

leri yapımcılığına ve bağımsız film yönetmenliğine (*I-San Special,* 2002; *Three Friends,* 2003) geçiş yaptı; ancak 2003'den bu yana aktif değil. Pimpaka Tohveera ise ilk stüdyo işinin başarısızlığından sonra bağımsız filmlere yöneldi (*One Night Husband,* 2005).

En üretken isimlerden biri olan Tanwarin Sukkhapisit, trans babanın aile çatışmalarını ele alan, bölgede yasaklanmış *Insects in the Backyard* (2010) ve *It Gets Better* (2011) filmlerini yönetti. İlk iki uzun metrajı *Yes or No!* (2010) ve *Yes or No 2* (2012) ile Tayland'daki ve Çin'deki lezbiyen seyircileri cezbetti. Bu filmler aynı zamanda ülkenin ilk lezbiyen filmleriydi.

1990'lardaki ilk ve tek bağımsız film yönetmeni olan Ing K, yönetmenliğe araştırmacı gazetecilikle geçiş yaptı ve dijital medyanın doğuşundan önce bile birçok belgesel çekti. İlk deneysel uzun metrajı *My Teacher Eats Biscuits* (1998) kraliyet ailesine karşı gizli bir eleştiri içermesi sebebiyle hükümet tarafından yasaklandı. Ing K on yıl kadar resme yöneldi ve yakın zamanda sürgün edilmiş başbakan Thaksin Shinawatr'ın eleştrisini içeren, siyasal bakımdan yüklü filmi *Citizen Juling*'le (2009) gündeme geldi. Shakespeare'in oyunlarından uyarladığı ikinci uzun metrajı *Shakespeare Must Die*'da (2012) yine Thaksin rejimini eleştiriyordu. Film Tayland'da yakın bir geleceğe kadar yasaklandı.

Anocha Suwichakornpong ve Visra Vichit-Vadakan, kendilerine özgü üslûplarıyla yönetmenlikte yeni olan isimler. Kolombiya Üniversitesi sinema dalında yaptığı yüksek lisansla mezun olan Suwichakornpong, bitirme filmi *Graceland*'i Tayland'dan ilk kısa film olarak Cannes'ın resmi seçkisinde sundu. İlk uzun metrajı *Mundane History*'de (2010) Tayland'daki ataerkillik ile kraliyet arasındaki ilişkiyi göstermek için kurguyu, sinematografiyi ve müziği kullanarak karşıt-anlatısal bir deney gerçekleştiriyor. Film Rotterdam'dan Bombay'a kadar sayısız ödül kazandı. Vichit-Vadakan ise belgesellerle uzun metrajları karıştırdığı ilk filmi *Karaoke Girl*'de (2013) 16 mm. ve dijital kamera kullanarak formüle dayalı anlatımı yıkıp Bangkong'daki bir karaoke kızının hayatını keşfe çıkıyor.

MALEZYA VE SİNGAPUR: EN KARMAŞIĞI VE EN MELEZİ

Güneydoğu Asya ülkelerinin arasında Malezya ve Singapur. sinemalarıyla en karmaşık çok ırklı ve ulusaşırı özellikleri barındırıyorlar. 1965'teki siyasal bölünmeden önce aynı bölgesel sinema endüstrisini paylaşıyorlardı. 1970'lerden bu yana belirgin biçimde ayrıldılar; ancak 'birleşme' denilen dönem boyunca Singapur Malezya sinema endüstrisi, Çin kökenli yapımcılarla (Şangay, Hong Kong ve sonra Singapur), Hindistan'dan, Filipinler'den ve Endonezya'dan yönetmenlerle melezleşti. Kafa karışıklığı filmlerde kullanılan farklı dillerle ilerledi: Malayca, Çince, İngilizce. Bu kadar çok ulusaşırı karmaşıklık arasında kimin ilk kadın yönetmen olduğunu söyleyebilmek zor.

Latif'in belirttiği üzere (2001, s. 186) Malezyalı kadın yönetmenler, 1940'ın stüdyo döneminden 1960'ın sonlarına kadar Hintli ve Filipinli yönetmenlerin asistanlıklarını yaparak ortaya çıkmaya başladılar. 1975 yılındaki endüstriyel canlanma süresince sıkı faaliyet göstermiş ilk kadın yönetmenler de bu sırada kendilerini gösterdiler. Aktris Saadish'in 1979'da ikinci yönetmenliğini yaptığı film *Ceritaku Ceritamu*'nun (*Your Story is My Story*) diğer Japon yönetmeninin adı kaynaklarda mevcut değil (Chaiworaporn, 2014a). Zalina Mohd Som (1981), Sarimah Ahmad (1982), Rosnani Jamil (1987), Julie Dahlan (1995), Shuhaimi Baba (1992) ve Erma Fatima ise Saadish'in takipçileri; ancak sadece Jamil, Baba ve Fatima tamamen bu işe angaje olmuşlar. Baba dışındakiler endüstriye oyunculukla girmiş. Jamil dublaja yönelmeden önce televizyon dizileri, sonra da beş uzun metraj yönetmeden önce Singapur'daki Çin stüdyoları döneminde oyunculuk yapmış. Yönetmenlik çıkışını neredeyse ilk oyunculuk deneyiminden on yıl sonra *Jimi Asmara* filmiyle yapan Fatima bugün, yazarlıktan oyunculuğa, televizyon dizisi ve uzun metraj filmler yönetmeye kadar her işin altından başarıyla kalkıyor.

1990'lardaki yeni dalganın önde gelen isimlerinden olan Baba, yönetmenlik kariyerine İngiltere'deki Ulusal Sinema ve Televizyon Okulu'ndaki eğitiminden hemen sonra başladı. Muthalib

(2013, s. 134-137), Baba'nın *Selebung* (*The Veil,* 1992) adlı ilk filminden beri kadın karakterlerin ön planda olduğunu, güçlü, boyun eğmez, zeki ve geleceklerini planlayabilecek güçte resmedildiklerinin altını çiziyor. Baba, çoğunlukla Malezyalıların karşılaştıkları günümüz problemlerini geleneksel ve manevi öğelerle karşılaştırıyor. Anaakım filmler çekme eğilimiyle dördüncü filmi *Mimpi Moon*'dan (2000) itibaren ne yazık ki kendine has dokunuşu ve tarzından çok şey kaybetti. Baba, gerek filmleriyle gerek sansür ve profesyonel olmayan film ekipleri hakkında yetkili makamlara karşı aktif bir konuşmacı olmasıyla Malezya sinemasında hâlâ önemli bir isim.

2000'li yıllarda Malezya sineması filmlerini dijital yolla çeken yönetmenlerin gündeme gelmesiyle başka bir gelişim dönemine girdi. Sinema eğitimi olan üç kadın bu dönemin önemli parçaları oldular: Yasmin Ahmad, Tan Chui Mui ve Charlotte Lim. Leo Burnett reklam şirketinde yürütücü kreatif yönetmenlik yapan Ahmad, beş filmden oluşan filmografisine Çinli bir oğlanla Malezyalı bir kız arasındaki kültürler arası aşkı ele aldığı *Sepet* (*Slit Eyes,* 2004), *Gubra* (*Anxiety,* 2006) ve *Mukhsin* (2007) adlarındaki üçlemesiyle başladı. Her zaman seyirciyle etkileşim halinde olan filmleri neşe dolu olmalarına karşın anlatım olarak Malezya'nın toplumsal normlarına karşı koyar niteliktelerdi. Ahmad'ın filmografisi 2009 yılında geçirdiği ani felç sebebiyle beş filmden oluşuyor.

Tan Chui Mui, erkek meslektaşları Amir Muhammad, James Lee ve Liew Seng'le birlikte 2004'te kendi yapım şirketini kurmadan önce yıllarca kısa film çekti. İki yıl sonra tamamladığı ilk uzun metrajı *Love Conquers All* (2006) etkileyici birçok ödül kazandı. Ana kahraman Çinli kız görünürde etrafındaki tüm erkeklere itaatkârdır. Mui, ebeveynleri Tayvan'dan göçmüş biri olarak kendini Malezya'daki ikinci kuşak Çinlilerden addeder. Muthalib'e (s. 176-177) göre, "Mui filmlerinde algı, hafıza ve hayal gücü yoluyla bir öznellik ortaya koyuyor". Yönetmen bugüne değin üç arkadaşın özlem dolu anılarını anlattığı *Year Without a Summer* (2010) filmini de içeren iki film çekti.

Charlotte Kim Lay Kuen kendi kendini yetiştirdiği film kariyerinde her şeyi denedi: İçlerinde Singapurlu yönetmen Anthony Chen yönetmenliğindeki 2013 tarihli Cannes Altın Kamera ödülü'nü kazanan *Ilo Ilo* gibi Malezyalı bağımsız film gruplarına asistanlık yaptı. Televizyon reklamları ve kısa filmler çekti. Charlotte'un ilk uzun metrajı *My Daughter* (2009) "dışa dönük bir anne ile içe dönük bir kız arasındaki sevgi-nefret ilişkisini içtenlikle ele alıyor" (Muthalib, s. 189).

Singapur'daki kadın yönetmenlere geldiğimiz zaman işler daha karmaşıklaşıyor. Sinema endüstrisinin inişli çıkışlı ve melez gelişimi sebebiyle tüm yönetmenlerin isimlerini bulmak bile kolay değil. Singapur Malezya sinema endüstrisinin altın çağı boyunca birçok Singapurlu yapımcılık işine el attı; birçok yönetmen de yurt dışından getirildi. 1970'lerde başlayan canlanmada, on yıl içinde bazıları Avrupalı yönetmenlerce yönetilen on film çekildi. 1990'larda içlerinde kadınların da yer aldığı yeni dalga Singapurlu yönetmenler belirmeye başladı. Burada başka bir soru gündeme geldi: "Singapur'da ilk kadın yönetmen olarak ele alınacak isim kimdir? Filmlerinin özgün dili Çince olan mı yoksa İngilizce olan mı ilk kadın yönetmendir?"

Singapur sinema endüstrisinin altın çağının ilk kadın yapımcısı, Maria Menado. 1970'lerde Cleopatra Wong'dan tanınan aktrisi ise Marie Lee. Yönetmenlik açısından bakılacak olursa kadınlar 1990'larda endüstriye dâhil olmaya başlıyorlar. Sandi Tan ve Jasmine Ng, Singapur'da İngilizce konuşulan sinemanın ilk olumlu eleştiri alan isimlerinden. Tania Sng, Tan Pin Pin, Sun Koh ve Li Lin Wee ise diğerleri. Neredeyse hepsi New York, Kolombiya, Londra ya da Melbourne gibi yurtdışındaki şehirlerde sinema eğitimi aldılar. Daha sonra çektikleri çok sayıda kısa film ve belgesellerden edindikleri tecrübeyle televizyon işleri almak üzere memleketlerine döndüler. İçlerinden sadece birkaç tanesi uzun metraj yönünde ilerleyebildi. Örneğin Jasmine Ng, Kelvin Tong'la birlikte *Eating Air*'i (1999) yönetti. Li LinWee *Gone Shopping* (2007) ve *Forever* (2010) adlı iki uzun metraj yönetti. Michelle Chong'un aktrislikten yönetmenliğe geçtiği *Almost Famous* (2011) filmi Singapur'dan En İyi Yabancı Film dalında Oscar adayı olarak seçildi.

Tan Pin Pin ve Lynn Lee bugüne kadar haklarında en çok konuşulan kadın yönetmenler. Tan Pin Pin'in filmleri Berlin'den Busan'a uzanan birçok uluslararası ödül kazandı. Filmlerinde Singapur'u, yaptığı incelemelerin merkezi olarak kullanıyor. Öte yandan Lynn Lee farklı bir bakış açısını benimsiyor. İlk belgeseli *Passaba*'dan bu yana eserleri nerede gösterilse gösterilsin genelde tartışma yaratıyor. Sundance Enstitüsü Belgesel Fonu'ndan destek alan Passaba iki yıl boyunca Endonezya'da yasaklandı. Lee'nin cesur ve dolambaçsız belgeselleri Singapurlu otoriteleri çoğunlukla öfkelendirdi. Hakkında birçok kez soruşturma yürütüldü ve kendisi mahkeme tarafından ikaz edildi. Lee'nin gücü ve kendine olan güveni ulusal sınırları aşıp Asya çapında seyirciye hitap eden filmler yapabildiğini ortaya koydu.

VİETNAM, KAMBOÇYA, LAOS: SAVAŞ SONRASI DÖNEMDE KADIN YÖNETMENLER

Savaş mağduru ülkelerde savaş deneyiminin Batılı bakış açısından anlatıldığı *The Killing Fields* (Ölüm Tarlaları, Roland Joffé, 1984), *Good Morning Vietnam* (Günaydın Vietnam, Barry Levinson, 1987), *Platoon* (Müfreze, Oliver Stone, 1986) gibi filmleri görmeye alışkınız. Peki, kadın yönetmenlerin filmleri ne durumda? Onların filmleri var mı? Sömürgecilik dönemi sonrasında Vietnam'daki, Kamboçya'daki ve Laos'daki sinema kültürü son birkaç on yıldır kaldığı yerden devam ediyor. Tarihsel olarak baktığımızda şaşırtıcı bir şekilde kadın yönetmenlerin devrimci dönem boyunca film çektiklerini görüyoruz.

Vietnam 1975'deki birleşmeye kadar sürmekte olan savaşların sıkıntısını çekiyordu; ancak arada bir yerli yönetmenler ortaya çıkmıştı. Henüz 1948 yılında devrimci üs bölgelerinde çektikleri savaş karşıtı belgesellerle öncüler varlıklarını gösteriyorlar. Savaş sona erdiğindeyse Vietnam sinema kültürü yayılmaya başladı. İlk film *Chung Mot Dong Song* (*Together On The Same River*), 1959 yılın-

da Vietnamlı devrimci yönetmenler olarak adlandırılan Nguyen Hong Nghi ve Pham Ky Nam tarafından çekildi. İlk kadın yönetmen Bach Diep de bu harekete katıldı. Asıl adı Nguyen Thanh Tam olan Bach Diep fotoğrafçı bir aileye doğdu. Kültür Bakanlığı'nın sinema okulunda Rus uzmanlarca yetiştirildi. Mezun olduktan sonra Vietnam Film Stüdyosu'nda çalıştı ve Amerikan Savaşı süresince de burada çalışmaya devam etti. İlk filmi *Tran Quoc Toan Ra Quan*'dan (*Tran Quoc Toan in Battle*) sonra 1963'ten 1992 yılına kadar on beş film yönetti. Bach Diep'in filmleri anlamlı ve sinema sanatı için yeni olana özgüydü. Trung'ın açıkladığı üzere (2001), *Ngay Le Thanh*'da (*The Saint Ceremony,* 1976) karakterlerin en derin duyguları (Trung, 2001, s. 71), *Trung Phat*'daysa *(Punishment,* 1983) Amerika destekli Vietnam askerlerinin duydukları vicdan azabı (Trung, 1975) ele alınıyor. Filmleri çok sayıda ödül kazanan Diep, Vietnam'ın devrimci sinemasına sağladığı katkılardan ötürü halk sanatçısı ödülüyle onurlandırıldı.

Diğer bir kadın yönetmen Viet Linh, 1980 yılında sinema eğitimi almak üzere Rusya'ya gitti. 1985 yılında vatanına döndüğünde Giai Phong Film Stüdyosu'yla ilk filmi *Noi binh yen chim hot*'u (*The Birds Were Singing in the Quiet Place,* 1986) çekti. 1987-1999 yılları arasında çektiği üç başarılı filmle de yönetmenliğe devam etti. Son yirmi yılda Viet Linh fonlamadaki zorluklar sebebiyle sadece *Collective Flat* (1999) ve *Me Thao: There was a Time When* (2002) adlarında iki film çekebildi. Linh'in filmleri Vietnam toplumundaki -savaştan kapitalist günlere yaşanan- değişimleri yansıtmada her zaman oldukça başarılı. Filmleri üslûp çeşitliliği gösteriyor; çünkü üslûp "senaryonun hissine ya da yapısına ve film yapım sürecine göre şekilleniyor" (Philipps, 2012).

Vietnam'daki kadın yönetmenler serbest piyasa ekonomisiyle filmleri için fon ve dağıtım bulmakta zorlandılar. Pham Nhue Giang 1988'de Hanoi Tiyatro ve Sinema Akademisi'nden mezun olduktan sonra yirmi beş yıllık sinema hayatında sadece iki film yönetti: *The Deserted Valley* (2001) ve *Mother's Soul* (2012). Filmlerine yurtdışı kaynaklar sponsor olmuş olsa da, Vietnam'daki seyirciye ulaşmanın yolunu bulmak için çok mücadele etti. Giang'ın

filmleri güçlü bir hümanist ideolojiyi yansıtıyor. *The Deserted Valley* "düşünceli bir anlatı yapısı ve zorlayıcı performanslar" ortaya koyarken (Melbourne Uluslararası Film Festivali, 2001), "yönetmenin 'en kendimi anlattığım' olarak tanımladığı *Mother's Soul* annelikle kadınlığın uyuşmazlığını ele alıyor" (Linh, 2012).

Kamboçya'da hassas endüstrinin yeniden yapılanma döneminde birkaç kadın yönetmen kendini gösterdi. Kamboçya'da sinema kraliyet ailesi tarafından başlatıldı ve ilk halk gösteriminin yapıldığı 1958'e kadar gizli tutuldu. 1960'lardaysa popülerliğinin zirvesine ulaştı. Sinemaya gitmek insanlar arasında çok revaçta olmasına rağmen her şey Kızıl Kmerler rejimi sebebiyle durdu. Bu rejimden sonra sinema endüstrisinin belini doğrultması yıllar aldı. Gelişmeye başlayan bu sinema ortamına yapılan katkılar 1990'ların başında başladı ve farklı kuşaklardan kadın yönetmenlerle günümüze kadar devam etti. 1980'ler ve 1990'lar boyunca Parn Puong Bopha, Channy Peakdei, Mao Somnang ve Pal Vanarirak gibi kadın yönetmenler gündeme geldiler.

Bu isimlerden en üretkeni Parn Puong Bopha 1989'daki ilk filminden sonra, *Mohetjata* (*The Curse,* 2004) ve *Rosewood Spirit* (2013) gibi korku filmlerinden *Mae Ombao Meas* (*The Golden Butterfly,* 2004) gibi romantik komediye uzanan çeşitli türlerde çalıştı. Tartışma yaratan filmlerinden biri, Kamboçyalı ve Amerikalı iki kadın arasında yaşanan lezbiyen aşkı anlattığı *Who Am I?* (2009). Kamboçyalı ünlü bir aktrisin de oynadığı film 4 bin seyirci toplayarak, kendi ülkesinin ölçüleriyle gişe rekoru kırdı. Bopha'nın arkadaşı Channy Peakdei de ilk filmini aynı yıl çekti; fakat o yapımcılığa geçerken, Mao Somnang ile Pal Vanarirak sinemadan ziyade edebiyata odaklanmayı tercih ettiler.

Günümüz Kamboçya sinemasının canlanmasındaki önemli noktalardan biri, toplumsal bilince sahip yeni kuşak yönetmenlerin sahneye çıkması. Bu yönetmenler toplumsal meseleler hakkında güçlü bir birikime sahipler ve mesajlarını sıklıkla belgeseller ve diğer sanatlar yoluyla veriyorlar. Vatanında büyümüş yönetmen Lida Chan, kendisini keşfeden Rithy Panh'dan eğitim almadan ve yine Panh'ın yapımcılığını üstlendiği *Red Wedding*'i (2012) yönetmeden önce Kızıl Kmerler arşivlerinde uzmanlaştı. Chan bu

filminde hayatta kalmayı başaran birinin evlenmeye zorlanması ve daha sonra da bir Kızıl Kmer askeri tarafından tecavüze uğraması hikâyesini işliyor. Kadın bu olayı mahkemeye anlatmaya karar verene kadar otuz yıl boyunca sessizliğini koruyor. Diğer bir kadın yönetmen ise kendini yetiştirmiş ve çeşitli sorunlar hakkında kısa belgeseller çekmiş Sao Sopheak. *Two Girls Against The Rain* (2013) adlı belgeseli Sopheak'in Berlin Film Festivali'ne kabul edilen ilk Kamboçyalı kadın yönetmen olmasını sağladı. Kamboçyalı Amerikalı Kalyanee Mam ise 2013 tarihli *A River Changes Course* adlı belgeseliyle Sundance Film Festivali'nde büyük jüri ödülü dâhil olmak üzere birçok ödül aldı. Mam, ülkesinin durumundaki köklü değişikliği fark ediyordu. Hayatları değişen ve gelişimden etkilenen birçok arkadaşıyla görüşmesiyle de belgesel son buluyordu.

Ne yazık ki Laos komşuları kadar çabuk toparlanamadı. Fransız sömürgeciliğinden altmış yıl, iç savaştan otuz yıl sonra insanlar ülkelerini yeniden yapılandırmada birçok engelle karşılaştılar. Öncelik, altyapının yeniden kurulmasına ve fakirliğin yok edilmesine verilmek zorundaydı; film yapımına değil. Sinema endüstrisi durduruldu ve filmler Kültür Bakanlığı'nın sinema departmanı tarafından kontrol edilmeye başlandı. 1989'da hükümet tekelcilik hatasını fark etti ve bunu bağımsızlığın gelişmesi amacıyla bir devlet şirketiyle değiştirdi; fakat çok geçti ve birçok yapım şirketi 1992'de iflas etti. Yerli yapımlarsa durma noktasına geldi (Phichit, 2001, s. 83-91).

Endonezya'nın çöküş sonrası sinema kültüründe olduğu gibi, Laos'ta da herhangi biri, fon ve ekipman sağlayabildiği zaman sinema endüstrisine girebiliyordu. İlk grup ayrıcalıklı sınıftı: yabancılar ve üst sınıf yerel halk. 2008'de Taylandlı bağımsız yönetmen Sakchai Deenan yeniden canlanmanın arkasındaki birkaç isimden biriydi. *Sabaidee Luang Prabang* (*Hello Luang Prabang*) filmini hükümetin sinema departmanıyla çalışmaya alışık yönetmen Anousone Sirisackda'yla birlikte yönetti. Bu dönemdeki filmlerin çoğu Taylandlı yönetmenler tarafından çekilmiş olsa da, Laoslu yönetmenler de ortaya çıkmaya başladı. Sirisackda tek başına yönettiği *Khophienghak*'la (*For the Sake of Love,* 2010) yoluna devam etti. Geri kalan isimler ilk yönetmenliklerini yaptılar: *Playthang*'la (*At the*

End, 2012) Anisai Kaewla, *Hak-Am-Lam*'la (2013) Tayland'da eğitim almış Panumas Deesattha, Laos'un bir kadın tarafından yönetilen ilk korku filmi olan *Chanthaly* ile Mattie Do (Chaiworaporn, 2014b).

Do, İtalya'daki sinema akademilerinde eğitim gördükten sonra kocasına yerli bir yapım şirketinden gelen teklif üzerine Laos'a döndü (Honeycutt). Kocasının desteğiyle korku türündeki ilk filmi *Chanthaly*'de gerçek yeteneğini gösterdi. Filmde ebeveyn sevgisinin anlamını ve doğasını sorgulamaktaydı. Aşırı koruyucu bir babanın Chanthaly adında yirmi küsur yaşındaki kızından annesinin ölümünü saklaması üzerine gelişen ve kızın ölmüş annesiyle buluşma isteğiyle sonlanan bir filmdi. Filmde babanın sevgisi bile muğlak görünüyordu.

Eski bir Tayland deyişinde kadınlar bir filin arka ayakları, erkeklerse ön ayakları olarak nitelendiriliyor. Feministler bu tip ayrımcılıklara karşı çıkıyor ve kadınlar için fırsatları eşitlemeye çalışıyorlar. Güneydoğu Asya'daki sinema endüstrilerinde yönetmen olarak çalışan kadınlar olsa da fırsat eşitliği söz konusu değil. Güneydoğu Asya hükümetlerinden olan yönetmenlere verilen desteğe rağmen kadın yönetmenlerin gelişimi daha ziyade sinema eğitiminin ilerlemesiyle, dijital film yapımının ortaya çıkmasıyla, hızla çoğalan film festivalleriyle ilgili. Şu gerçeği de göz ardı etmemek gerekiyor ki, Güneydoğu Asyalı kadın yönetmenlerin çoğunun ayrıcalıklı bir geçmişi var.

Bu filmlerdeki kadın anlatımları her zaman feminist tutumlarla tutarlı değil ve yönetmenlerin çoğu feminizmle ilişkilendirilmemeyi tercih ediyor. 2015 yılında faaliyete geçecek ASEAN Sosyo-Kültürel Topluluğu'nun kurulmasıyla daha çok kadının sinema dünyasına ilgi duyacağı ümit ediliyor.

KAYNAKÇA

Achnas, N. (Mayıs 2004), Anchalee Chaiworaporn tarafından Nan Achnas hakkında yapılan röportaj. Cakarta Güzel Sanatlar Üniversitesi, Cakarta (kaset).

Anon (2003), *Moral*, 3 Ağustos 2003, s. D-2.

Atiphayak, L., Suphan "Buranaphim: The First 'Nuan' of Panthay Norasing", Dara, s. 122-127.

Chaiworaporn, A., http://facebook.com/messages/anchalee.chaiworaporn, 2014a. (Facebook) Hassan Abd Muthalib'e mesaj (http://facebook.com/messages/hassan.muthalib). 29 Ocak 2014 Çarşamba günü gönderildi: 11. 07. http://facebook.com/messages/anchalee.chaiworaporn adresinden ulaşılabilir (3 Şubat 2014).

Chaiworaporn, A., http://facebook.com/messages/anchalee.chaiworaporn, 2014b. (Facebook). Sakchai Deenan'a mesaj (http://facebook.com/messages/sakchai.deenan). 20 Ocak 2014 Pazartesi günü gönderildi: 08.16. http://facebook.com/messages/anchalee.chaiworaporn adresinden ulaşılabilir (3 Şubat 2014).

Dinata, N. (2004), Anchalee Chaiworaporn tarafından Nia Dinata hakkında yapılan röportaj (kaset), Alyana Shira Films, Cakarta, Mayıs 2004.

Honeycutt, H., Marilou, D. (2004), Anchalee Chaiworaporn tarafından Marilou Diaz-Abaya hakkında yapılan röportaj (kaset), Manila, Ocak 2004.

Latif, B. A. (2001), "A Brief History of Malaysian Film", David Hanan, 2001, *Film in South East Asia: views from the region*, Hanoi: Vietnam Film Enstitüsü, s. 186.

Linh, T. (2012), "Kadın olmayı ele almak için daha keskin bir zekâ gerekiyor", Thanh Nien News (çevrimiçi) (en son 2 Mart 2012 tarihinde saat 08.00'de güncellendi) (http://www.thanhniennews.com/index/pages/20120302-more-acumen-needed-to-tackle-womanhood.aspx, 3 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

Melbourne Uluslararası Film Festivali, 2001, "The Deserted Valley" [çevrimiçi] (http://miff.com.au/festival-archive/film/22572, 3 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

Muthalib, H.A. (2013), *Malaysian Cinema In A Bottle*, Selangor: Merpati JingGa.

Pareja, L.S., "The Women Directors in Philippine Cinéma", *Pelikula: A Journal of Philippine Cinema*, 3 (1), s. 36.

Phichit, B. (2001), "Laos Cinéma", David Hanan, 2001, *Film in South East Asia: views from the region,* Hanoi: Vietnam Film Enstitüsü, s. 83-91.

Philipps, R. (2012), "An interview with Viet Linh, director of Collective Flat", (çevrimiçi) Dünya Sosyalist Web Sitesi. (http://www.wsws.org/en/articles/2000/04/sff2-a21.html, 3 Şubat 2014 tarihinde erişildi).

11
ESRARENGİZ KADINLARIN FİLMLERİ
Çin, Tayvan ve Hong Kong Sinemalarında Kadın Yönetmenlerin Filmlerindeki Cinsiyet Politikaları Eksikliğinin Giderilmesi

Pieter Aquilia*



Çin, Tayvan ve Hong Kong sinema endüstrilerinde üzerine eğilinen nokta kadın yönetmenlerin azlığı değil, bu yönetmenlerin eserlerinde feminist öznelliğin olmaması. Feminizm, İngiltere ve Amerika gibi Batılı ulusların aksine Çin'deki kadın yönetmen si-

*) Dr. Pieter (Pia) Aquilia, doçent ve New York Üniversitesi Tisch Sanat Okulu'nun kurucusu. Aquilia'nın senaryo yazarı, senaryo editörü, televizyon/sinema yönetmeni olarak kapsamlı bir geçmişi var. 2000'den beri Nanyang Teknoloji Üniversitesi, Yeni Güney Galler Asya Üniversitesi ve Newcastle Üniversitesi'ndeki akademik görevleri sebebiyle Singapur'da yaşıyor. Aquilia kitap, kitap bölümleri, sinema, televizyon ve yeni medya hakkında dergi makaleleri kaleme aldı. Araştırma alanları Güneydoğu Asya'da Medya (2002-2005), Uluslararası Televizyon Draması (2004), İnternet ve Milli Seçimler (2006) ve Globalisation of Screen Education. İletişim: dr.pieter@gmail.com

nemasının gelişiminde hiç önemli bir rol oynamadı (Wang, 2011, s. 15-16). Aksine, kadın meselelerinin eksikliği, sıklıkla Batılı feminizm varsayımıyla çelişen milliyetçiliğin ve sömürgeciliğin devlet politikalarından gelişen yönetmenlik geleneklerinin yakından ilişkili olduğu filmlerde ortaya çıktı.

Sosyalist Çin 1949 yılında kadınları sinema endüstrisi de dâhil olmak üzere siyasal, ekonomik anlamda destekledi ve güçlendirdi; fakat milliyetçi propagandanın kültürel üretimi cinsiyetçi gerçekleri gölgede bıraktı. Toplumsal cinsiyet meselesi anaakım sinemada kariyer yapan birçok kadının meslek hayatında varlığını sürdürebilmesi için bastırdığı bir konu. Çince'nin konuşulduğu Kuzey ve Doğu Asya bölgelerinde kadınların yapımcılığını üstlendikleri filmler, komünist Çin topraklarında, ardından Tayvan'daki milliyetçilikte ve Hong Kong'daki değişen sömürgeci yönetimde hükümetin değişik şekillerde yaftalanan siyasal ve felsefi farklılığını yansıtıyor. Bu değişimler ilgili bölgelerde önemli ölçüde farklı kadın sinemalarının ortaya çıkmasına yol açıyor. Sonuç itibarıyla bu bölüm, Çinli kadınların ara kuşak sorunlarına değinen ve ticari açıdan başarı yakalamış sınırları aşan filmleriyle Anna Hui (Hong Kong), Sylvia Chang (Tayvan) ve Xu Jinglei (Çin) gibi günümüz yönetmenlerinin kariyer yolculuklarına odaklanıyor. Wang'ın vurguladığı gibi Çin'deki, Tayvan'daki ve Hong Kong'daki kadın yönetmenlerin durumunda 'ulusaşırı feminizm' etiketi, gelişmiş kapitalist ülkelerdeki feminizmin çoğunlukla reddettiği milliyetçiliğin ve ulus-devletin tarihsel etkilerinin incelemeye uygun (2011, s. 16).

ARKA PLAN: ÇİNCE KONUŞULAN KADIN SİNEMASI

Kadın yönetmenler tarihsel olarak bakıldığında anaakım, ticari, bağımsız ve deneysel sinema alanlarında çalıştılar. 1923'te ortaya çıkan sinema endüstrisinde yer edinmeye başladılar. Şangay'da Xie Caizhen'in *Orphan's Cry* (1925) adlı filmi popüler aile melodramları çekmeye başlayan kadın yönetmen geleneğinin habercisi oldu. Başarılı Şangaylı aktrisler erkek meslektaşlarıyla seyircide

yankı uyandıran filmler yazdılar, yönettiler ve bu filmlerin yapımcılığını üstlendiler. 1930'lar ve 1940'lar boyunca ikinci kuşak Çinli Amerikan Esther Eng, başrollerinde kadınların yer aldığı, Hong Kong ve Amerika'da geçen, Kanton lehçesinin konuşulduğu ondan fazla romantik dram yönetti (Taylor, 2011).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Doğu Asya'da Çince'nin konuşulduğu üç ana film yapım merkezi ortaya çıktı: Sömürgeci Hong Kong, milliyetçi Tayvan ve komünist Çin (Wang, s. 28). Bu siyasal yapılar ilgili sinema endüstrilerini güçlü bir şekilde etkiledi. Sosyalist Çin hükümeti kadın filmlerinin gelişimi açısından önemliydi. Aktris ve gelecek vadeden bir yönetmen olan Chen Boer, Komünist Parti'nin Kuzeydoğu Film Stüdyosu'nda çalıştı (Zhang, 2012, s. 321). Chen filmlerinde, Mao'nun komünist devrim hareketinin vadettiği kadınların önemli vazifelerine ve haklarına odaklanıyordu:

> ...kendilerine güvenmemeleriyle ve güçlü baştan çıkarıcılıklarıyla yansıtılan popüler kadın imajını değiştirmeyi denemek için sinemayı kullandı. Erkek egemen bir kültürde üreten biri olarak gördüğü imaj normal olarak bu (DeNobel, 2012).

1950-1960 dönemindeki Wang Ping, Wang Shao Yan ve Dong Kena adlı yönetmenler 1952'de Pekin'de kurulan askeri film yapımevi August Film Stüdyoları'nda yetiştiler. Bu dönemdeki kadın filmlerde cinsel kimlik yansıtılmıyorsa da bu filmler, Çin sinemasında kadın varlığının kademeli gelişimi açısından önemli olan kadın yazarlığının oluşmaya başladığını ortaya çıkardılar (Wang, 2011, s. 29). Dong'un filmleri, özellikle de *A Grass on Kunlun Mountain* (1962) seyirciye hitap eden, inanılır ve psikolojik olarak karmaşık kadın karakterleriyle sağlam bir kadın bilincini yansıtıyor (Taylor, 2011).

Çin, Kültür Devrimi süresince film yapımı kısıtlandı ve yabancı filmler yasaklandı. Pekin'deki ve Şangay'daki sinema endüstrisinde kilit rol oynayan birçok şirket Çinli kadın yönetmenlerin, aktrislerin ve yazarların endüstride yeni bir önem kazandığı Hong Kong'a taşındı. Eileen Chang çoğunu romantik komedilerin oluş-

turduğu, 'uluslararasıcılık'a ve 'bireyin belli bir toplumsal ya da kültürel bağlamı aşabilmesi'ne odaklanan ondan fazla senaryo yazdı (HK Shanghai Cinema Cities, 2007). Aktris-yönetmen Kao Pao-Shu da Hong Kong'da yedi film çekti. Güney Kaliforniya Üniversitesi Sinema Sanatları (USC) mezunu Tang Shu-shien, köy kadınlarının cinsel boyun eğişini ele aldığı *The Arch* (1970) filmiyle uluslararası düzeyde tanınmayı başardı.

Tayvan sinema endüstrisi 1950'ler ve 1960'lar boyunca ülkenin hızla modernleşmesi ve gelişmeye başlayan ekonomisiyle zenginleşip yükseldi. 1963'de Central Motion Picture Company geleneksel değerler oluşturmak adına melodramlar yaptı. Devlet filmlerine tepki niteliğinde olan şahısların yapımcılıklarını üstlendikleri Tayvan lehçeli filmlerle yeni bir dalga ortaya çıktı. Che'n Wen-min 1958-1959 arasında, çoğunlukla problemli ilişkileri olan alt sınıf kadın ana kahramanları ele alan sekiz filmin yapımcılığı üstlenmesiyle Tayvan'ın ilk kadın senaryo yazarı ve yönetmeni oldu. Filmleri 'sosyo-ekonomik sıkıntılara rağmen' kadınların taşıdığı potansiyeli ortaya koyuyordu (Wang, 2011, s. 30). Tayvan'ın kültürün ve ahlâkın korunmasını destekleyen 'Sağlıklı Realizm' anlayışı 1960'larda ve 1970'lerde sinema endüstrisini değiştirdi. Aktrislikten yönetmenliğe geçen Chong Fang-Shia bu dönemde melodramdan romantik komediye ve vatan sevgisini işlediği dramlara kadar uzanan yirmi film yönetti. 1970'lerin sonlarında Wan Ying propaganda filmleriyle ün kazandı; ancak bu siyasal filmler, ithal edilen Hong Kong filmlerinin popülerliğiyle mücade etmek zorundaydı.

1980'lerin başında Çin, Tayvan ve Hong Kong sinemaları Fransız Yeni Dalgası'ndan ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden etkilenen, Çince'nin konuşulduğu devlete tepki niteliğindeki yeni bir film dalgasıyla dikkat çektiler. Çin'de bu dönemde diğer ülkelere göre daha fazla film çekildi (Wang, 2011, s. 31). Kadın yönetmenler kilit roller oynadılar; fakat varlıkları (Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang ve Zhang Junzhao) Pekin Sinema Akademisi mezunu beşinci kuşağın hâkimiyeti sebebiyle sıklıkla gölgelenmiş kalıyordu. Zhang Nuanxin ve Huang Shuqin erkek meslek-

taşlarından daha az başarılı oldukları için komünist Çin'de kadının uyanan bilincini tarihselleştirerek kadın sinemasına daha 'öznel ve kişisel bir tavır' getireceklerdi.

Doğu Asya'da 1990'larda cinsiyet meselelerinin ve kadın anlatımlarının çağdaş sunumlarının kadınlar tarafından ön plana çıkartıldığı bir karşı-sinema ortaya çıktı. Ning Ying kısmen yurtdışındaki eğitiminin kısmen Bernardo Bertolucci'yle çalışmasının bir sonucu olarak postmodern bir öznellik sunan, Batılı ve geleneksel film stillerini birleştirerek kullanan bu yeni kadın sinemasında etkiliydi (Marchetti, akt. Wang, 2011, s. 33). Pekin üçlemesi (*For Fun,* 1993; *On The Beat,* 1995; *I Love Beijing,* 2001) giderek kentselleşen Çin'in gerçekçi bir portresini sunuyordu. Pekin Sinema Akademisi mezunlarından Hu Mei, ilk filmi *Army Nurse*'le (1985) kadınların bedensel arzuları ve devlete karşı olan yükümlülükleri arasındaki sınırları aşmıştı. Bu film Batılı feminist filmlerle eşit düzeyde olan Çin'in ilk kadın filmlerinden biri olarak nitelendiriliyor (Wang, 2011, s. 33).

1980'ler ve 1990'larda Çin sinema endüstrisinin liberalleşmesi üzerine genç kadın yönetmenler bağımsız endüstriye yöneldiler. Aktris-yönetmen Xu Jinglei, Çin'in daha liberalleşen film izinlerinden faydalanan ilk kadınlardan biriydi. İlk filmi *My Father and I* (2004) Altın Horoz ve Çin Film Medya Ödülleri olmak üzere iki saygın ödül aldı. İkinci filmi *Letter from an Unknown Woman* (Esrarengiz Kadından Mektup, 2004) ise bekâr annelik ve fahişeliği ele alan uluslararası bir ortak yapım. Xu'nun filmleri kadın ana kahramanların erkeklerle eşit muameleye tabi tutulmuş olmasıyla yeni bir türün ayrılmaz birer parçalarıydı. Kaplan (1999), Xu'nun 1980'lerde ilk önce Hu'nun filmlerinde görülen 'farklı kadın öznelliği'ni dönüştürmeye devam ettiğini öne sürmektedir (Wang, 2011, s. 34).

Aktrislikten yönetmenliğe geçiş yapan Tayvanlı Sylvia Chang, 1980'lerde kadınların cinsel uyanışını incelediği melodramlarıyla kendinden söz ettirdi. 1990'lar ve 2000'ler boyunca Çince'nin konuşulduğu filmleri ulusaşırılaştıran bir kariyer yarattı. Chang, Hong Kong'da Ann Hui'nin o zamanlar bilinmeyen ilk uzun met-

rajı *The Secret*'ın (1979) yapımcılığını üstlendi. Hui kültürlerarası meseleler ve kişisel-siyasal kadın öznelliği hakkında çektiği bir yığın ticari ve sanat filmiyle dünyadaki en üretken Çinli kadın yönetmen olmaya devam etti. Ann Hui (Hong Kong), Sylvia Chang (Tayvan) ve Xu Jinglei (Çin) filmleriyle kadın konusunu çağdaş. küresel sinema içinde yeniden konumlandırarak güçlü bir Çinli kadın yönetmenler üçgeni oluşturuyorlar.

SYLVIA CHANG (TAYVAN)

İngilizce'yi Mandarin ve Kanton lehçelerini akıcı bir şekilde konuşan Sylvia Chang, Hong Kong'daki ve anavatanı Tayvan'daki kadın sinemasında köklü bir değişiklik yarattı. Ticari olduğu kadar bağımsız örneklerinin de bulunduğu aile ve romantik melodramlarıyla aile ve sevginin anlamı üzerindeki duygusal, daimi mücadeleye odaklanıp Çin *wenyi pian* melodramlarını yeniledi. Chang yeni dalgayla ortaya çıkan birçok meslektaşının aksine Batı'da herhangi bir sinema okuluna gitmedi. Xu Jinglei gibi yönetmenlik dışında aktrislik de yaptı. Filmlerinde vatanları Çin'i terk etmek ya da Çin'den başka bir yerde hayatını sürdürmek zorunda bırakılan karakterleri ele alarak postmodernizmin temalarını işliyordu. Chang kadınları sadece erkeklere karşı değil, birbirlerine karşı da konumlandırıyordu: 1986 tarihli *Passion* filminde orta sınıftan iki kadın aynı adama âşık olmaktaydı; *Sisters of the World Unite*'da (1991) iki kızkardeş aşk ve iş hayatlarında farklı akıbetlerle yüzleşiyordu (Cui, 2003, s. 96); *Tempting Heart*'da (1999) iki genç kızın aynı adamın dikkatini çekmek için uğraşmasıyla düalite temasını güçlendiriyordu. Eleştirmenler Chang'ın kadınları betimleyişini ataerkil bir akrabalık sistemi içindeki özkimlik açısından 'içe dönüş' olarak tanımlıyorlar (Chow in Cui, 2003, s. 101). *20. 30. 40* (2004) ve *Run Papa Run* (2008) filmleri cinsiyet farklılığına daha adil bir şekilde değinen, olgun bir yönetmeni yansıtıyordu.

ANN HUİ (HONG KONG)

Chang, aktrislik ve yönetmenliğin dışında Ann Hui'nin Hong Kong'da yaptığı gibi genç kadın yönetmenlerin kariyerlerini desteklemekte de etkili bir rol oynadı. Hong Kong sinema endüstrisi 1970'ler ve 1980'lerde Tayvan'ınkinden daha bağımsızdı. Artan sayıda gelecek vadeden yönetmen yurt dışında eğitim gördü. Döndüklerinde gelişen sinema endüstrisinde kariyerlerine hız verdiler (Wang, 2011, s. 35). Sonuç olarak Hong Kong sineması kısa süre içinde göç, diaspora gibi meselelerle küreselleşmiş Çin kimliğini ele almaya yöneldi (35). Ann Hui 1970'lerde Londra Sinema Okulu'ndan mezun oldu ve Hong Kong'da televizyon için otuz dakikalık döküdramalar yönetti. Avrupalı avangard sinemanın tekniklerini kullandığı ilk filmi *The Secret*'da (1979) Hong Kong'un geçmişini ve farklı ulusal kimliğini inceledi (Freiberg, 2002). Hui'nin tüm filmleri:

> ... Hong Kong'da hızlı kentleşmeye ve orta sınıf hayatının ortaya çıkışına değinerek buranın yakın tarihindeki kritik dönemecine tanıklık ediyor (Ho, 2001, s. 177).

Hui, filmlerinde kadın konularını merkeze koymasıyla ve bireyselleştirmesiyle erken dönem Kanton lehçesinin konuşulduğu sinemadan incelikli bir şekilde ayrılıyor. İlk filmlerindeki kadın karakterler erkek hâkimiyetindeyken, sonraki filmleri 'ataerkil irade'yi daha ziyade 'eşitlik, eşduyum ve sosyallik'le parçalayarak "belirgin şekilde kadınsı bir yön alıyor" (Ho, 2001, s. 179-182). Hui, *Song of Exile* (1990) ve *Summer Snow* (1995) filmlerinde Hong Kong'un dekolonizasyonunu önceden görüp vatana dönen kadınların anılarla ve mekânla yüzleşmelerini ele alıyor. Büyük ölçüde otobiyografik olan filmi *Exile*'da kendi etnik geçmişini ve göçmen kadınların hayatlarını işliyor. *Summer Snow*'daysa miras kalan değerlerin sömürgeci güçler tarafından yok edilme girişimine karşın dayanırlıklarını ortaya koyuyor (Ho, 2001, s. 182).

Ann Hui filmleri 1997'den sonra postmodernitenin temalarına ve etnik köken, milliyetçi korporatizm meselelerine kaydı. Dört kuşaktır orta sınıf bir ailenin yanında çalışan hizmetlinin geçirdi-

ği hayatı anlatan *A Simple Life* (2012) Tayvan'da ve yurtdışında olumlu eleştiriler topladı. İlerleyen yıllarda çektiği birçok filmde de varoşlardaki kadınlar, işsizliğin sosyal boyutu, tek başına annelik ve yaşlanma gibi temalara değiniyor. Bu temalara en açık şekilde *The Postmodern Life of My Aunt*'da (2006) rastlanıyor.



XU JİNGLEİ (ÇİN)

Aktrislikten yönetmenliğe geçen Xu Jinglei, günümüz Çin Halk Cumhuriyeti'nde çektiği filmlerle ticari başarıyı yakalamış az sayıdaki isimden biri. Sinema seyircisinin güvenini istikrarlı bir şekilde kazanabilmesi ve yatırımcıları projelerine cezp etmesi, filmlerine Çin'deki anaakım film üretiminde mümkün olmayan yaratıcılığı ve finansal özgürlüğü sağladı. Xu'nun yönetmenliğini yaptığı melodram türündeki ilk filmi *My Father and I* (2004) trajik çocukluğuna ve evliliğindeki başarısızlığa rağmen azimli, üniversite hayatını sürdüren tek başına genç bir anneyi anlatıyor. Film Çin'de eleştirel başarı yakalayıp ödüller kazandı. Xu'nun kadınları erkeklerle eşit olarak sunması, ikinci filmi *Esrarengiz Kadından Mektup*'da da sürdü. Film bir kadının "kocasının kendini düşünmeyen kölesi" (Wang, 2011, s. 302) şeklinde yaşamasıyla feminizm karşıtı olarak eleştirilse de, Xu aslında ikili anlatım yöntemini kullanarak kadın karakterin psikolojik derinliklerini keşfediyor.

Düşük bütçeli deneysel filmi *Dreams May Come*'da (2006) daha önce yönettiği melodramlardaki abartılı tarzından sıyrılarak kadın ile ondan daha yaşlı olan adam arasındaki anlatıma devam etti. Bir sahne, bir mekân, altı günde çekilen soyut bir konuşmayla kadının ve erkeğin, hafızanın ve unutkanlığın, geçmişin ve şimdinin, arkadaşlığın ve terk etmenin karşıtlıklarını açığa kavuşturdu. İlişkisini mesleğiyle birarada sürdüren Çinli bir kadın hakkındaki *Go Lala Go* (2010) Amerika'daki gişe rekabetinde iyi bir performans gösterdi. 2011 tarihli *Dear Enemy*'deyse bu temayı yeniden ele almaktaydı: Bankacılık yapan eski iki hırslı sevgilinin ayrılıp. aslında sürebilecek olan bu romantik ilişkide yeniden biraraya gel-

melerini anlatıyordu. Xu, filmlerinin anaakım endüstriye yakınlığını ve ünlü bir film yıldızı olmasını filmlerindeki anlatıda yer alan güçlü kadın varlığını sunmak için kullanarak Çin'in günümüz kadın sinemasında önemli bir rol oynamıştır.

SONUÇ

Ann Hui, Sylvia Chang ve Xu Jinglei sıklıkla Doğu Asya'nın en iyi çağdaş kadın yönetmenleri olarak gösteriliyorlar. Filmlerini devletin finansal desteği olmadan ve kültürel üretimin dışında gerçekleştirmeleri, Çince konuşan kadın karakterler yaratırken duydukları sorumluluktaki kararlılıklarını kanıtlıyor. Bu isimler anaakım seyirciye hitap ederek kadın öznelliğini inceliyorlar. Yönetmenler aktrislikten, yönetmenlikten ve yapımcılıktan gelen güçlerini gişe ve yatırımcı desteği için kullandılar. 1990'lara kadar milliyetçi ve ataerkil değerlerin hâkimiyetinde olan Çince konuşulan sinemayı uluslararasılaştırıp yeniden kültürize etmek üzere ülkelerindeki engellere cesurca göğüs gerdiler. Eleştirmenler Çin ve o bölgedeki kadın sinemasının gidişatını tartışadururlarken, genel fikir birliği Çinli kadın yönetmenlerin önceden erkek egemen olan bu alana yeni bir çeşitlilik kattıkları yönünde.

KAYNAKÇA

Cui, Shuqin (2003), *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, University of Hawaii Press.

DeNoble, Damjan (2012), "Chen Bo'er, the modern Chinese heroine, and (briefly) China's healtcare workforce", *HealthIntelAsia*, 16 Kasım 2012 (http://www. healthintelasia.com/chen-boer-the-modern-chinese-heroine-briefly-chinas-healthcare-workforce 31 Ocak 2014 tarihinde erişildi).

Freiberg, Freda (2002), "Border Crossing: Ann Hui's Cinéma", *Senses of Cinema*, Filmmaker Profiles.

Ho, Elaine Yee Lin (2001), "Women on the Edges of Hong Kong Modernity: The Films of Ann Hui", ed. Esther Yau, *At Full Speed: Hong Kong Cinema in a Borderless World*, University of Minnesota Press, Minneapolis, s. 177-195.

Hong Kong Shanghai Cinema Cities (2007), "Eileen Chang's Shanghai Stories", *The 5th Asia-Pacific Triennial Of Contemporary Art*, Queensland Art Gallery-Gallery Of Modern Art (http://www.qagoma.qld.gov.au/asiapacifictriennial5/cinema/hong_kong_shanghai_cinema_cities_eileen_chang 31 Ocak 2014 tarihinde erişildi).

Marchetti, Gina (2011), "From Mao's 'Continuous Revolution' to Ning Ying's *Perpetual Motion* (2005) Sexual Politics, Neoliberalism and Postmodern China", ed. Lingzhen Wang, *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, Columbia University Press, NY, s. 191-212.

Taylor, Kate E. (2011), "Introduction: On East Asian Filmmakers", ed. Kate E. Taylor, *Dekalog 4: On East Asian Film*, NY: Columbia University Press (http://boks.google.ca/boks?id=IdPjMO9S9YYC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false 21 Ocak 2014 tarihinde erişildi).

Wang, Lingzhen (2011), "Introduction: Transnational Feminist Reconfiguration of Film Discourse and Women's Cinéma", ed. Lingzhen Wang, *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts,* NY: Columbia University Press, s. 1-43.

Wei, S. Louisa (2011), "The Encoding of Female Subjectivity: Four Films by Fifth-Generation Women Directors", ed. Lingzhen Wang, *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, Columbia University Press, NY, s. 293-310.

Zhang, Jingyuan (2011), "To Become an Auteur: The Cinematic Maneuverings of Xu Xinglei", ed. Lingzhen Wang, *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, Columbia University Press, NY, s. 293-310.

Zhang, Yingjin (ed.) (2012), *Companion to Chinese Cinema,* Sussex, UK Wiley Blackwell West.

Zhang, Zhen (2011), "Migrating Hearts: The Cultural Geography of Sylvia Chang's Melodrama", ed. Lingzhen Wang, *Chinese Women's Cinema: Transnational Contexts*, Columbia University Press, s. 88-110.

12
GÜNEY KORE'NİN KADIN YÖNETMENLERİ*

Anchalee Chaiworaporn



Koreli kadın yönetmenler diğer Asya ülkelerindeki meslektaşları arasında en aktifleri olarak değerlendiriliyorlar. Çoğu oyunculuk, makyaj, kostüm gibi daha az önemli olan ve 'güzellik odaklı' işlerin kendilerine uygun bulunduğu geçmişe göre, bugün çok daha çeşitli fırsatlarla film işine girebiliyorlar; ancak Kore'nin erken dönem sinema tarihinde neredeyse her on yılda bir, bir-iki tane olmak üzere toplamda beş kadın. kariyerleri boyunca bir ya da daha fazla film yönetme şansını yakalamış.

İlk kadın yönetmen Park Nam-ok, ilk ve tek uzun metrajı *Widow*'u 1955 yılında çekti. Maalesef yeni yıla kadın yönetmen tara-

fından çekilen bir filmle girilmesinin kötü şans getirdiğine inanıldığından filmin yeni yıldan sonra vizyona girmesine izin verildi. Nam-ok'dan on beş yıl kadar sonra bir kadının tartışmalı ölümünü ele alan *Woman Judge* (1962) filmiyle ikinci yönetmen Hong Eun-won ortaya çıktı. Film büyük başarı kazanmasına rağmen Eun-won sadece üç film yönetti ve senaryo yazarlığına ağırlık verdi. Aynı dönemde eski aktris Choi Eun-hee, kocası Shin Sang-ok'un desteğiyle ve kısmen de popülerliğine bağlı olarak dört film yönetti.

1970'lerde genç entelektüel yönetmen Hwang Hae-mi, içlerinde *First Time*'ın (1970) da yer aldığı üç film yönetti. Lee Mi-rye ise ilk filmi *My Daughter Saved From the Mire*'dan (1984) sonra 1991'e kadar yedi film yönetti (Bkz. ed. Joo, Jin-sook, *Films of Women Directors in Korea*, 2001, Seul: "Women in Film Korea", 2001, s. 10-11).

1990'lar Yim Soon-rye'ın ilk filmi *Three Friends*'den (1996) sonra birçok kadın yönetmenin çıkışına tanıklık etti. 1996'dan 2003'e kadar Kore'de faaliyet gösteren kadın yönetmenler şunlar:

1996 - Yim Soon-rye (*Three Friends*)

1998 - Lee Suh-goon (*Rub Love*), Lee Jeong-hyang (*Art Museum by the Zoo*)

2001 - Yim Soon-rye (*Waikiki Brother*), Jeong Jae-eun (*Take Care of My Cat*)

2002 - Leee Mi-yeon (*Bus Stop*), Lee Jeong-hyang (*The Way Home*), Moh Ji-eun (*A Perfect Match*), Byun Young-joo (*Ardor*)

2003 - Park Chan-ok (*Jealousy Is My Middle Name*), Lee Su-yeon (*The Uninvited*), Kim Eun-sook (*Bingwoo*), Park Kyung-hee (*Miso*), Yoon Jae-yeon (*Wishing Stairs*), Gina Kim (*Invisible Light*)

Koreli kadın yönetmenlerin bu yükselişi şans eseri olmadı. Kore'nin demokratikleşmesi, 1980'lerde '386 Kuşağı'nın ortaya çıkışı, Kore sinema sektörünün endüstrileşmesi, sinema eğitiminin desteklenmesi, yeni kuşak yönetmen ve yapımcıların belirmesi, devletin filmciliği destekleme politikası ve bağımsız ya da alternatif sinemanın oluşması gibi Kore toplumunda ve sinema endüst-

risinde meydana gelen birtakım değişiklikler sonucunda gerçekleşen bir yükselişti bu.

Güney Kore sinema endüstrisi dünyada yerli yapımların Hollywood filmlerinden daha fazla rağbet gördüğü sayılı sinema endüstrisinden biri. Bu başarı resmi olarak 1997 yılından kayda geçmiş; ancak diğer bazı değişiklikler endüstrinin 1980'deki Gwangju demokratikleşme hareketi sırasında yaşanan katliamı takiben 1980'lerden itibaren hızlı bir şekilde geliştiğini ortaya koyuyor. Bundan önce Güney Kore 1960'larda doğan, 1980'lerdeki demokratikleşme sürecinde üniversitelere yazılan, 1990'larda otuzlu yaşlarına gelen ve sonraki yıllarda da '386' diye adlandırılan genç kuşağın verdiği yoğun siyasal mücadeleye kadar yirmi yıldan fazla bir süre Park Chung-hee'nin askeri rejimi altında yönetildi. Bu kuşak, Kore sinema endüstrisini geliştiren en önemli unsurlardan biri.

Ülkenin 1980'lerdeki liberalleşmesini takiben Kore'deki sinema eğitiminde ve sinema endüstrisinde büyük değişiklikler meydana geldi. Kore Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin kuruluşundan sonra devlet destekli Kore Sinema Komisyonu tarafından 1984'de ülkenin önde gelen sinema okulu Kore Sinema Sanatları Akademisi (KAFA) açıldı. Bundan önce Güney Kore'de sadece birkaç üniversite film yapımı alanında diploma verirken, bugün doktora derecesi almak mümkün. Aynı zamanda hükümet Güney Kore sinemasının ülke çapında desteklenmesine yardımcı olmak amacıyla birçok siyasal tedbir aldı. Bugün bir şirket ya da bir yapımcı bağımsız film yapımının başarısına ve gelişimine katkıda bulunan bir film çekme konusunda yardım alabiliyor.[1] Hükümet film ithalatındaki Amerikan müdahalesinden sonra yerli yapımları des-

1) Yeni sinema yasası 1980'lerin başında düzenlendi; 1 Temmuz 1985'de yürürlüğe girdi. Daha önce endüstri, gelişmeleri engelleyen hükümetin idaresindeydi. Performans yasası filmlerin gösterimiyle, sinema salonlarıyla ve izleyiciyle ilgilenirken sinema yasası 1962'den itibaren yapımı, ihracatı, ithalatı, sansürü ve sinema destekleme kurulunun çalışmalarını düzene soktu (akt. Kuroda, John A. Lent, s. 144). Örneğin, bir yapım şirketinin altmış metrekareden büyük en az bir stüdyoya, üç kameraya ve başka hizmet araçlarına sahip olmasının dışında yapım fonlarında 100 bin doları olması, devletin siciline kayıtlı olması ve yabancı filmlerin tek ithalatçısı olması gerekiyordu. Birçok şirket ithal edilen film kotasına karşılık kendilerine düşeni yerine getirmek için ucuz ve seri yapımlar ortaya koydular. O zamanlar, bir yapım şirketinin ithal edilen her filme karşılık dört film çekmesi gerekiyordu.

teklemek üzere 1988'de bir kota sistemi oluşturarak ilerledi. Filmciler bu Amerikan müdahalesine karşı gelip halkın güvenini kazanmak üzere kaliteli Kore yapımları ortaya koymayı endüstriyi kurtarmanın tek yolu olarak gördüler. 1991 yılında hükümet yerli filmleri ve televizyon dizilerini desteklemek doğrutusunda, 'Year of Drama and Film' diye adlandırdığı bir kültürel gelişim planı yürürlüğe koydu. Bu, Hollywood filmleriyle rekabete girmek için atılan kayda değer bir adımdı.

Böylesi değişimler yaşanırken Güney Koreli kadın yönetmenler yükselişe geçtiler; ancak bu süreç çok yavaş ilerledi. Yim Soon-rye endüstrinin on beş yıldır gelişmekte olduğu bir dönemden sonra, 1996'da ortaya çıktı. Başlangıçta her iki-üç yılda bir, bir ya da iki kadın yönetmen vardı. Bu, bir grup aktif kadın yönetmenin ortaya çıkıp düzenli olarak filmlerini yapabilmelerinden önce on yıl kadar bir zaman aldı.

Bu grup, 386 ve 386-sonrası kuşağı dile ikiye ayrılabilir. 386 kuşağı ticari ve bağımsız alanda uzun süre çalışmak zorundaydı. 1990'larda ilk filmlerini çekme şansını elde ettiklerinde otuzlu yaşlardaydılar. Bu kuşak ilk filmlerini yönetebilme şansını yakalamak için istikrarlı bir şekilde kısa film ve senaryo yarışmalarında ödüller kazanarak yeteneklerini kanıtlamak zorunda kalıyordu.

Öncü yönetmen Yim Soon-rye, Fransa'da dört yıl sinema okudu ve sonrasında vatanına geri dönüp Yeo Kyundong'un *Out of the World* filminde yardımcı yönetmenlik yaptı. 1994 Seul Kısa Film Festivali'nde büyük ödülü kazanan kısa filmi *Promenade in the Rain*'e kadar festivalin ana sponsoru Samsung'dan destek alma fırsatını yakalayamamıştı. Lee Suh-goon da mezun olduğu kısa filmi *Suicide Party* ile ödül aldı. Lee Jeong-hyang birkaç yıl yönetmen yardımcılığı yaparak bu işe başladı ve *Art Museum By the Zoo*'yla katıldığı senaryo yarışmasını kazanana değin ilk filmini yönetme şansını elde edemedi. Byun Young-joo ise uluslararası düzeyde tanınan *The Murmuring: A History of Korean Women*, *Habitual Sadness* ve *My Own Breathing* adlarındaki belgesel üçlemesiyle güçlü bir bağımsız yönetmen olarak ünlendi. Lee Chang-dong, Kim Jee-eun gibi beğeni toplayan yönetmenleri destekleyen Lee Mi-yeon altı

yıl boyunca başarılı bir yapımcıydı. Jeong Jae-eun ve Park Chan-ok kısa ve bağımsız filmleriyle birçok ödül kazandılar. Aslında onlara ilk fırsatı sağlayan, yetenek arayışı içindeki yeni kurulan iki şirketti.

İlk grubun öncülük eden gayretleri sayesinde hâlihazırda sinema eğitimlerini tamamlamış ve otuz yaşın altında olan 386-sonrası kuşağı, daha az güçlük çekip kendilerini kanıtlamada daha az zamana ihtiyaç duydular. Eğitim, bu ikinci gruba küçük görevlerde çalışmak yerine doğrudan uygulama aşamasına geçme olanağını sağladı. Kısa filmler çekerek ya da senaryolar yazarak teknik becerilerini geliştiriyorlar ve sonrasında da yönetmenliklerini yapacakları ilk projelerini sunarak tecrübe kazanıyorlardı. Moh Jieun bir bağımsız sinema festivali organizasyonunda yardımcı olarak görevliyken ilk yönetmenlik teklifini aldı ve yirmi beş yaşındayken bir stüdyoyla çalışan en genç yönetmen oldu. *Screen* dergisiyle yaptığı bir röportajında şöyle belirtiyor:

> Eğer çabalarım endüstrideki diğer kadın yönetmenlerin başarısı yönünde olmasaydı büyük ihtimalle bu fırsatı hiç elde edemezdim ...

Katıldığı senaryo yarışmasında finale kalan Lee Su-yeon'a Film Bom Co tarafından şans tanınması şaşırtıcı değildi. Bugün genç kadın yönetmenler kısa filmler çekip, sonrasında kendi bağımsız filmlerine odaklanıp, endüstride iletişim ağı kurarak önceki meslektaşlarını takip ediyorlar.

Çektikleri uzun metrajların bazılarında birtakım feminist ve kadın sorunlarına değinmelerine rağmen, sinema endüstrisine farklı şekillerde girmiş olmaları bu filmlerin çeşitliliğinde ve yarattığı etkide kendini ortaya koyuyor.

Özellikle stüdyolarla çalışan bu yönetmenlerin çoğu romantik komedi, psikolojik dram ve korku gibi türlerde çalışırlarken, bağımsız film yönetmenleri çocukluktan yetişkinliğe geçen genç kızların günlük hayatları, sıkılınan kadının aldatılması gibi daha huzursuz temalara odaklanmayı tercih ettiler; ancak Byun Young-joo kadın meselelerini etkileyici bir şekilde inceledi. *The Murmuring: A History of Korean Women* (1995), *Habitual Sadness* (1997) ve *My*

Own Breathing (1999) belgesellerinden oluşan üçlemesi, *House of Sharing*'de yaşayan, sekse zorlanarak seks kölesi olarak kullanılan altı Koreli kadın için cesur bir şekilde Japon hükümetinden özür ister nitelikteydi. Daha sonra bu hikâyeleri günümüz Koreli kadınlarının sindirilmesiyle iç içe geçirdi ve filmlerini büyük bir hüzün halesiyle örttü. İlk uzun metraj filmi *Ardor*'da *(2002)* kadınların özgürleşmesi önemli bir odak noktası olmaya devam edecekti.

Jeon Gyeong-rin'in *A Special Day That Comes Only Once in My Life* adlı romanından uyarlanan *Ardor*:

> ...önceleri hayal kırıklığı yaşayan bir kadının yeni ilişkisinin hayatı üzerindeki olumlu etkileri hakkında olan bir erotik dram olarak tasarlandı (http://www.koreanfilm.org).

Byun Young-joo'nun ikinci uzun metrajı *Flying Boys* (2004) alt sınıflar ve cinsel azınlıklar arasında yaşanan çocukluktan yetişkinliğe geçiş aşklarını gösteriyor. Miyuki Miyabe'nin *All She Was Worth* adlı romanından uyarladığı ve en başarılı filmi olan *Helpless* (Çaresiz, 2012) ise düğününden birkaç hafta önce ortadan kaybolan bir kadını ele alıyor. Byun Young- joo uzun metrajlarının yanı sıra feminizm ve insan hakları hakkında hâlâ kısa filmlerle belgeseller çekmeye devam ediyor. Başka yönetmenlerin filmlerinin yapımcılığını üstlendiği gibi bu filmlerde oyunculuk da yapıyor.

Kore'den Amerika'ya göç etmiş bir kadın yönetmen olarak Gina Kim, meslektaşlarının ne kadar ilerlediğinin fazlasıyla farkındaydı. Kendi hikâyesinden yola çıktığı ilk belgeseli *Gina Kim's Video Diary* (1995) "bir kadının korkularını, fantezilerini ve geleceğe yönelik planları"nı anlatıyor. 2003 yılında çektiği ilk uzun metrajı *Invisible Light,* biri Koreli diğeri Koreli-Amerikalı iki kadının psikolojik yolculuklarına tanıklık ediyor. *Cahiers du Cinéma* dergisi filmden "biraz kadın sertliği ve bastırılmış öfke" olarak bahsediyor. Bu filmde iki kadın üzerinden tekrar ırk ve sınıf sorunlarına değinirken 2007 tarihli filmi *Never Forever*'da Amerika'daki Korelileri ele alıyor.

Byun Young-joo'nun takipçisi yönetmenler feminizm ve kadın sorunlarının farkındalığında daha az siyasal yönelimli olabilirler:

ancak çoğunlukla Kore toplumunun ötekileştirilen insanlarına odaklanmış durumdalar. Yim Soon-rye *Three Friends*'de (1996) üniversiteye girmeyi başaramayan üç lise mezunu arkadaşın hayatını; *Waikiki Brothers*'da (2001) pek iyi olmayan bir müzik topluluğunun mücadelesini; *Forever the Moment*'da (2008) yeniden canlanan bir ulusal hentbol takımını işliyor. Jeong Jae-eun ise yirmili yaşlarda beş kadın arasında büyümeyi ve arkadaşlığı incelikli bir şekilde anlattığı ilk filmi *Take Care of My Cat*'de (2001) kadın hikâyelerine olan ilgisini gösteriyor. Jae-eun, Seul'lü gençlerin hayatlarını incelediği ikinci filmi *The Aggressive*'den (2005) sonra belgesel çekmeye yöneldi.

İşin ticari boyutuna gelince, bu yönetmenlerin bazıları uzun metrajlarını çekerken hâlâ ötekileştirilmiş insanların hayatlarına odaklanmayı tercih ediyorlar. Örneğin, içlerinde en başarılı olanlardan Lee Jeong-hyang, *The Way Home*'da (2002) köyde yaşayan bir büyükannenin hayatını anlatarak aslında Kore toplumunun en unutulan hikâyelerinden birini ele alıyor. Film gişe rekoru kırıp büyük başarı yakalamış olsa bile Jeong-hyang kadın bir yapımcının hayatındaki sıkıntıları anlattığı üçüncü filmi *A Reason to Live*'ı (2011 yönetene kadar on yıla yakın bir süre bekledi.

Güney Koreli kadınların film çekme imkânları Kore sinema endüstrisinin büyümesiyle liberalleşmesinin doğrudan bir sonucu olduğu kadar, kadınların sinema eğitimine daha rahat ulaşmalarının da bunda payı var. Eğer endüstri alternatif sinemaya yer verilmeyen, bağımsız ve kısa film yarışmalarıyla senaryo yarışmalarının olmadığı bir gelişim aşamasında olsaydı kadın yönetmenler adına tecrübe kazanmak daha zor olacaktı. Bu fırsatlar sadece farklı kadın imajlarına getirilen yeni yaklaşımlar için değil, aynı zamanda yeni sinematik öngörülerin yansıtılması için de bir kapı açtı.

13
"KADIN OLMAMI NEDEN BÜYÜK BİR MESELE HALİNE GETİRİYORSUNUZ?": POPÜLER HİNT SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER

Coonoor Kripalani*



Hareketli görüntü teknolojisi Hindistan'da neredeyse icadından beri benimsenen bir araçtı. 1896'da Lumière Kardeşler sine-

*) Coonoor Kripalani, Singapur'da oturan bir yazar. Hong Kong Beşeri ve Sosyal Bilimler Enstitüsü ve Hong Kong Üniversitesi'nde onursal üye olmanın yanı sıra Singapur'da Asian Civilisations Museum'da yönetim kurulu üyesi. Akademik dergilerde yayınlanan popüler Hint filmlerindeki sosyolojik ve siyasal meselelere değindiği birçok bilimsel makalenin yazarı. Aynı zamanda 2003'de Rupa&Co yayınlarının bastığı kısa ve öz bir biyografi kitabı olan *Mahatma Gandhi: Apostle of Non-Violence*'ın yazarı. Şimdilerde Hindistan'daki bir radyo yayını (AIR) için yazıyor. Coonoor Hintçe ve İngilizce olarak iki-altı yaş arası çocuklar için de yazıyor. Çocukların ilgisini çekip onları cezbedecek ve aynı zamanda onlara bu dillerde erken öğrenme becerisi kazandıracak iki dilli kitaplar kaleme almayı seviyor. Coonoor'un kitapları neşeli, eğlencc ve macera dolu. Kitapları çocuklarda iyi okuma alışkanlıkları sağlamanın yanı sıra onlarda kitaplarla ve hikâyelerle yetişkinliğe taşıyacakları bir çocukluk anısı yaratmayı amaçlıyor. On ikinci kitabı *Çocuklar İçin Yoga* 2013'de Hindistan'daki Scholastic yayınevi tarafından basıldı. İletişim: coonoor.kripalani@gmail.com

matografı Bombay'a getirip kısa sessiz filmler gösterdiler. Çok geçmeden bu işin tutkunları ve girişimciler kendi başlarına film çekebilmek için gerekli olan ekipmanı edindiler. Yüz yıl önce, 1913 Mayıs ayında D.G. Phalke, Hindistan'ın ilk uzun metraj filmi *Raja Harishchanda*'yı sundu. Film, Hint destanı Mahabharata'dan bir hikâyeyi ele alıyordu. Sinemaya giden seyirci kitlesi bu zamanlardan oluşmaya başlamıştı ve bu, yıllık üretim açısından bakıldığında bugün dünyanın en büyük sinema endüstrisini oluşturuyordu. Bir eğlence aracı olan popüler Hint filmlerine aç olan iç pazarla, endüstrinin önde gelenleri ve dağıtımcılar yarımada üzerinde her yerde etkindiler. Yabancı filmler (Hollywood da dâhil) Hindistan'daki birçok şehirde ve köylerde de sıklıkla kabul görmedi. Zoya Akhtar bunun sebeplerinden birini Hindistan'ın yıldız oyuncularının olmasına bağlıyor:

> ... kendi dilimiz var; kendimize has bir tarzımız var; yani bizim seyircimiz Tom Cruise yerine Shah Rukh Khan'ı seyretmek istiyor.[1]

Hint filmlerinin tüketimi büyük oranda iç pazarda olurken filmler diaspora topluluklarını anayurtlarına bağlamada her zaman önemli bir köprü görevi gördü. Teknolojilerin ileri düzeye ulaşması, DVD'ler ve dijital yüklemeyle filmler dünyanın her yerinde hemen ulaşılabilir hâle geldi. Seyirci kitlesi giderek genişleyerek Hintli olmayan seyircilere de ulaşıldı.

Hindistan'da her yıl çekilen ve vizyona giren bin film arasında çoğunluğu popüler Hint filmleri oluşturuyor. Bu sayı içinde sadece iki, üç film kadınlar tarafından yönetiliyor.[2] Görünürdeki bu küçük çaplı faaliyete rağmen yıllar geçtikçe Sai Paranjpaye, Kalpana Lajmi Aparna Sen ve son dönemlerdeki Tanuya Chandra, Pooja Bhatt, Zoya Akhtar, Reema Kagti, Farah Khan, Loveleen Tandon, Kiran Rao, Anusha Rizvi ve Nandita Das gibi birçok kadın yönetmenden çok önemli filmler ortaya çıktı. Özellikle Deepa Mehta, Mira Nair ve Gurinder Chadna gibi Hint diasporasından kadın yönetmenle-

1) "Star System has helped Bollywood Flourish: Zoya Akhtar", (http://www.planetradiocity.com/musicreporter/celebrity-interview-details/Star-system-has-helped-Bollywood-flourish:-Zoya-Akhtar/727, 11 Ocak 2014 tarihinde okundu).
2) Bu rakam, az sayıdaki kadın belgesel yönetmenini içermiyor.

rin filmleri her zaman belli bir yere sahip olup, Hindistan ve denizaşırı ülkelerde yönetmenlerinin adından söz ettirdiler.

Sinema Hindistan'da yüzüncü yılına ulaştığında kadınların bu endüstriye bulundukları katkıları değerlendirmenin zamanı geldi. İlk zamanlarda kadınlar kamera arkasında çalıştılar: Phalke'nin karısı Saraswatibai, Raja Harishchandra'nın setinde yorulma nedir bilmeden çalıştı.[3] Bugün, endüstri gücünü set tasarımı, kostüm tasarımı, cast yönetmenleri, koreograflar ve yapımcılar gibi kamera arkasında çalışan birçok kadından alıyor. En tanınan yönetmenlerle yüzden fazla filmde çalışmış ve uzun yıllardır kostüm tasarımı yapan Bhanu Athaiya, 1982 tarihli *Gandhi* filmine yaptığı tasarımlarla Oscar Ödülü aldı. Sheena Parikh *3 Idiots* (2009), *Halla Bol* (2008) ve *Lage Raho Munna Bhai* (*LRMB*, 2006) filmlerinde kostüm tasarımcısı; *Kabhi Khushi Kabhi Gham*'da (2001) senaryo yazarı ve yine *Lage Raho Munna Bhai*'da yardımcı yönetmen olarak çalıştı. Meşhur fotoğrafçı Sooni Taraporevala, Mira Nair'in dört filmi dışında Jabbar Patel'in *Dr. Babasaheb Ambedkar* filmi için de senaryo yazdı. Saroj Khan birçok yıldız sanatçıya dans koreografisi yaptı ve yaklaşık iki yüz filmde çalıştı. Sinemacı ailelerden gelen birçok ünlü kadın başarılı film yapımcılarıydı. Tanınmış aktris Nargis birçok filmde çalıştı. Yıldız oyuncu Jeetendra'nın kızı olan Ekta Kapoor birçok televizyon programının dışında son yıllardaki *The Dirty Picture* (2011) ile *Shootout at Wadala* (2013) adlı televizyon filmlerinin yapımcılığını da büyük bir başarıyla üstlendi. Nargis ve Sunil Dutt'un kızları olan Priyanka Dutt; Yash Chopra'nın karısı olan Pamela Chopra; Shah Rukh Khan'ın karısı olan Gauri Khan ve Aaamir Khan'ın karısı Kiran Rao dikkate değer filmlerin yapımcılığını yaptılar.

Filmlerinde kalabalıkları cazibeleriyle kendilerine çeken kadın oyuncular olmasına rağmen aldıkları ücret erkek meslektaşlarınınkinden bir hayli farklıydı. Hindistan Ulusal Film Ödülü kazanmış Kangana Ranaut'a göre kadın oyuncular erkeklerin aldığı

3) Nasreen Munni Kabir, *A Sideways Glance at Hindi Cinema 2013 Diary* (İngiltere: Hyphen Films, 2012).

ücretin çeyreğini alıyordu.[4] Bu bölünme yirmi birinci yüzyıldaki kadın yönetmenlerde görülmezken filmleri daha ziyade sanat filmi olarak değerlendirilen erken dönem yönetmenlerinde karşılaşılması mümkün bir durum.

KADIN ÖNCÜLER

1920'lerde oyunculuk yapmış olan Farına Begum, 1926 tarihli *Bulbul-e-Paristan* (*Bulbul of Fairyland*) adlı filmiyle Hintli ilk kadın yönetmen olarak biliniyor. Nawab of Sachin'le evli olmakla şöhretlenen Begum'ün kızları prenses Zubeida ve Sultana sessiz dönemin süper starlarıydı. Zubeida sesli filmlere geçiş yaptı ve Hindistan'ın ilk sesli filmi olan *Alam Ara*'da (1931) başrolü oynadı.

Seçkin bir aileye mensup (Rabindranath Tagore'un yeğen kızı) Devika Rani, kocası Himanshu Rai ile 1930'larda birçok önemli yapıma ev sahipliği yapan Bombay Talkies adlı stüdyoyu kurdu. Mimarlık öğrencisi Devika Rani set tasarımcısıydı ve oyunculuğun yanı sıra yönetmenliğin de değişik yanlarını öğrendi. Bombai Talkies'de çekilen birçok filmde başrolü oynadı. Kocasının vefatından sonra rakip stüdyolar sahneye çıkıncaya kadar stüdyonun kontrolünü üstlendi. Devika Rani denetimindeki stüdyo "yeni yapımları organize ederek, takımlara rehberlik yaparak ve yeni yetenekleri değerlendirerek bağımsız gücünü kanıtladı".[5] Devika Rani dönemin en iyi oyuncularından biri olan Ashok Kumar'ı keşfetmesiyle de tanınıyor.

1950'ler ve 1960'ların heyecan yaratan aktrislerinden olan meşhur sinema yıldızı Nargis'in annesi Jaddan Bai, Allahabad'dan bir kothewali (odalık) idi. Başarılı bir şarkıcıydı ve Kalküta'da kendini şarkıcı olarak kabul ettirmek için kotha'dan (genelev) ayrıldı. Daha sonra sesi plağa kaydedilen bir sanatçı ve aynı zamanda oyuncu olmak için Lahor'a taşındı. Sinemanın cazibesine kapılma-

4 Indo-Asian News Service, "Male actors take all the money and credit", *tabla!* 22 Kasım 2013. s. 14.

5 TJS George, *The Life and Times of Nargis* (HarperCollins: Yeni Delhi, 1994), s. 9.

sı onu Bombay'a sürükledi. Burada film şirketi kurdu ve şirketın ilk filmi olan *Talashe Haq*'ın (1935) müziklerini besteledi.[6]

Hindistan'ın bağımsızlığı için İngiliz yönetimine karşı verdiği mücadelenin yoğunlaştığı yıllarda, sol kanattaki bir grup yetenekli sanatçıdan ve entelektüelden oluşan IPTA (Indian People's Theatre Association) yönetmenleri etkiledi. Kadın odaklı sosyal meselelerin ele alındığı birçok film yapıldı. *Duniye na Mane* (*The Unexpected,* 1938), 1940'larda Fearless Nadia'nın oynadığı *Hunterwali* gibi filmler ve daha sonraları *Mother India* (1975), *Bandini* (*Imprisoned,* 1963) gibi filmler ve birçok Satyajit Ray filmi güçlü kadın karakterleri işledi. Bu filmlerin hepsi de erkekler tarafından yönetilmişti!

1980'de Sai Paranjpye ilk filmi *Sparsh*'ı (*The Touch*) çekti. Kendini sanat sinemasının yıldızı olarak kabul ettirmiş, sosyal aktivist Shaban Azmi'nin ve yine tanınmış bir isim olan Naseeruddin Shah'ın oynadığı film pek fazla ilgilenilmeyen bedensel engel konusunu ele alıyordu. Yönetmen, senaryo yazarı, oyun yazarı ve 2006 Padma Bhushan Ödülü sahibi Paranjpye sinema dünyasına yabancı değildi. Annesi V Shantaram'ın *Duniya na Mane*'sinde oynamıştı. Sai'nin kendisi de yapımcı olarak ilk deneyimlerini AIR'de (All India Radio) çocuk programları yaparak edinmeye başladı ve akabinde bir devlet televizyon kanalı olan DD'de (Doordarshan) çalışmaya devam etti. Bir dulun körler okulunda gönüllü olarak çalışmasını anlatan *Sparsh,* filmi seyirciler tarafından nasıl sorgulandığını irdeliyor: Özgün mü yoksa acıma mı uyandırıyor? Paranjpye şöyle dile getiriyor:

> İlk filmimle ismimi duyurmuş olmayı söylemekten dolayı mutluyum. Başarım belki de karakterlerimin alışılan stereotiplere benzememesinden ve çoğu zaman umulmadık şeyler yapmalarından kaynaklanıyor. Hikâyeye tatlı bir mizah hâkim oluyor.[7]

6) *A.g.y.,* s. 28-32.
7) Sridhar Rangayan ve Saagar Gupta, "Queen of humour: a candid interview with award-winning writer and filmmaker Sai Paranjpye", *The South Asianist, Journal of South Asian Studies,* Edinburgh Üniversitesi, Cilt 2, No. 3 (2013), s. 159.

Yakın erkek dostluğunu anlatan *Chashme Buddoor* (*The Evil Eye,* 1981) filmi gişede başarılı oldu ve 2013'te David Dhawan tarafından yeniden çekildi. 1983 tarihli *Katha* (*Story*) Bombay'da yaşayan insanların arasındaki kaplumbağa-tavşan yarışını gösteren bir film. *Disha* (*The Uprooted,* 1998) ise kentsel alanlarda çalışan göçmen işçilerin zor durumlarını yansıtıyor. Paranjpye, esin kaynağının hayatı gözlemlemek olduğunu söylüyor.

> Yanıbaşınızdaki akıp giden hayat aklınıza çok fazla yaratıcı düşünce getiriyor. Sadece gözleriniz ve kulaklarınız hep açık olsun. Sonrasında etrafınızdakiler şekil almaya başlayıp inanılmaz bir hızla gelişmeye başlayacaklar... Her zaman söylediğim gibi, *ben hayattan çalıyorum.*[8]

Paranjpye aynı zamanda gündemde olan birçok başlıkla ilgili de belgesel yönetti. Filmleri özellikle feminist bir eğilim içinde olmayıp bu gibi temalara belli bir şekilde mesafeli dursa da (kendisi, "Sosyal yükümlülük, fakirlik, ahlâki çöküş, vb. gibi konulardan biraz sıkıldım," diyordu)[9] Paranjpye'nin duyarlılıkları onu seyircinin farkındalığı için gündemde yer tutan meselelere değinmeye yöneltmişti.

İlk filmi *Rudaali*'yle (*Weeping Woman,* 1993) çıkış yapan genç yönetmen Kalpana Lajmi zengin sinema geçmişi olan bir aileden geliyor. Ünlü yönetmen Guru Dutt'un yeğeni olan Lajmi, bir akrabası olan yönetmen Shyam Benegal'in yardımcılığını yürüttü. On yedi yaşındayken kendisinden yirmi sekiz yaş büyük, şair Bhunen Hazarika'nın hayat arkadaşı oldu. Kişisel hayatındaki alışılmadık tercihleri ideolojisine açılan bir pencereydi. (Lajmi feminist bir yönetmen olarak tanınıyor.) Mahasweta Deva'nın profesyonel kadın ağıtçılar hakkındaki bir hikâyesini temel alarak yazılan *Rudaali,* toplumda kadınların günlük hayatlarına karşı yapılan zorbalığı ele alıyor. Onları harekete geçiren bir şey olana dek uyuşuk kalmalarına yol açan bir zorbalık. 1997 tarihli *Darmiyan: In Between*'de ka-

8) *A.g.y.,* s. 164.
9) Sunil Sethi'nin röportajı, "10 Questions, Sai Paranjpye", *Outlook India,* 4 Haziran 1997 (http://www.outlookindia.com/article.aspx?203658, 10 Aralık 2014 tarihinde okundu).

dınların mevcudiyetinin karmaşıklığı, bunaltıcılığı ve baskıcı bir toplumda ötekileştirilmiş topluluklar inceleniyor. Lajmi *Daman. A Victim of Marital Violence* (2001) ve *Chingaari: Spark* (2006) adlarındaki sonraki iki filminde suistimal edilmiş iki kadın ana kahraman sunuyor. İlki bir adamın eşi; ikincisiyse bir hayat kadını. İkisi de filmin sonunda suçluları öldürüyorlar. Seyirci açısından kötü kahramanların hak ettikleri cezayı bulmaları, ya da mağdurların saldırganlarını yok etmek için güçlendirilip yeterince yüreklendirildiklerini görmek doyurucu olabilirken, Lajmi'nin sunduğu çözüm kaba kuvvete daha büyük bir kuvvetle karşı gelmekten ziyade sosyal açıdan daha yapıcı olabilirdi.

Tanınmış bir sanat ve film eleştirmeni olan Chidanada Das Gupta'nın kızı olarak doğan Bengalli aktris Aparna Sen, sanatsal zevke sahip entelektüel bir çevre içinde büyüdü. İlk kez on altı yaşındayken Satyajit Ray'ın *Teen Kanya* (*Three Girls,* 1961) filminde oynadı. Kariyerini oyuncu olarak sürdürürken kazandığı ün, onun yönetmenliğe yönlenmesine yardımcı oldu. Emekli bir Anglo-Hint kadın okul öğretmeninin yalnızlıkla yüzleşmesini ele aldığı 1981 tarihli ödüllü ilk filmi *36 Chowringhee Lane*'de bu yalnız kadının yaşlanmasına değindiği gibi, giderek önemini kaybeden ve ötekileştirilmiş bir topluluğa da değiniyor. Sen'in *Paroma*'sı (*The Ultimate Woman,* 1984) geleneksel eş, gelin, anne ve arkadaş rollerini üstlenen bir kadının kendisini genç biriyle yaşadığı aşkla keşfetmesini ele alıyor. Hikâye bazı seyircide şok edici etki yaratsa da ana karakterin gelişim aşamasında ve kararlarında oldukça feminist bir tavır seziyoruz; ancak Sen kendi filmini feminist bir eğilim içinde değil; tam tersi, hümanist olarak görüyor. Satyajit Ray etkisi ve Bengal'in düşünce gelenekleri filmde oldukça açık bir şekilde görülebilir. Sen şöyle dile getiriyor:

> Kadınların problemleri benim nezdimde, inandığım ve onunla yaşamak için elimden geleni yaptığım hümanizmin önemli ve ayrılmaz parçaları.[10]

10) Rajeshwari Das Gupta, Aparna Sen, "Women in Indian Film", ed. Nasreen Munni Kabir (Zubaan, Yeni Delhi, 2011), s. 11.

Sen'in hümanist öğesini yansıttığı genç Brahma rahibi bir annenin otobüs yolculuğunda yanındaki Müslüman fotoğrafçı arkadaşıyla yaşadığı toplumsal şiddet *Mr and Mrs Iyer*'da oldukça belirgin. Muhtemelen Sen'in en güçlü filmlerinden biri olan *Mr and Mrs Iyer* sadece Hindistan Ulusal Sinema Ödülü'nü almakla kalmadı, aynı zamanda yurtdışından prestijli ödüller topladı. Sen bu başarıyı takiben izleyiciyi 2010 yılında iki filmle buluşturdu: *The Japanese Wife* ve *Iti Mrinalini* (*The Unfinished Letter*). Satyajit Ray'ın sinematografisi ve duyarlılıklarını anımsatan ilki, Kunal Basu'nun aynı adlı kısa öyküsünden uyarlanmıştı. Bengal'deki köy hayatından güzel sahneler ve Japonya'dan dağ görüntüleri seyirciyi bu düşük tempolu filme bağlıyor. İkincisi, yaşlanan bir aktrisin öldükten sonra nasıl anılmak istediğiyle ilgili iç gözleme dayanan bir film. Bu belki de Sen'in hissettiklerini söylediğinden anlaşılacağı gibi kişiliğinin bir yansıması:

> ... bir kadın olarak savunmasız... eğer biraz hassassanız iç gözlemsiz yapamazsınız. İç gözlem kendinden şüphe etmeye ve bazen de güven eksikliğine yol açıyor.[11]

Bu kuşaktaki kadın yönetmenlerin bazılarının sinema dünyasından güçlü bağlantıları var. Bu sebeple rahatlıkla bu kariyer seçiminin avantajlı olduğunu ileri sürebilirler. Yaptıklarını bilinçli şekilde düşünmemiş olsalar da hepsi, belli ki feminist meselelerle harekete geçirilmiş. Feminist yaklaşımını kabul eden tek istisna, Kalpana Lajmi'ydi.

1990'LARIN KADIN YÖNETMENLERİ

1990'lardan itibaren Tanjua Chandra, Pooja Bhatt, Zoya Akhtar, Reema Kagti, Farah Khan, Kiran Rao, Loveleen Tandon, Anusha Rizvi ve Nandita Das gibi kadın yönetmenlerce çekilen filmlerin çoğu seyirciyi cezbetti. Özellikle, çoğu sinemacı aileden gelen *auteur*'ler gibi: Tanjua Chandra, ünlü yönetmen Mahesh Bhatt'ın himayesi altında. Pooja Bhatt, onun kızı. Zoya Akhtar, keskin zekâ-

11) *A.g.y.*, s. 31.

lı, üretken ve ödül sahibi senaryo ve söz yazarı Javed Akhtar'ın kızı. Çocuk oyuncu ve senaryo yazarı Honey Irani ise Javed'in eski karısı. Farah Khan Irani'nin kız yeğeni, ablası Menka Irani'nin kızı. Kamran Khan oyuncu ve yönetmen. Kiran Rao, *Lagaan*'ın (*Land Tax,* 2001) yardımcı yönetmenliğini yaparken tanıdığı meşhur aktör Aamir Khan'ın karısı. Nandita Das aktrislikten yönetmenliğe geçen bir isim. Göze çarpan herhangi bir Bollywood bağlantısı olmayan cast yönetmeni Loveleen Tandan, *Milyoner*'de (*Slumdog Millionaire,* 2008) Danny Boyle'a yardımcı yönetmenlik yapması üzerine yönetmenliğe adım attı.

Bağlantıların işin içine girmeyi ve destek görmeyi kolaylaştırdığı bariz bir avantaj; fakat endüstriyle bağlantıları olan tüm kadın yönetmenler eğer ortaya değerli bir iş çıkaramayacaklarsa hiçbir yardımın bu durumu değiştiremeyeceği iddialarında oldukça ısrarcılar.

Bu ticaret odaklı bir endüstri ve onlar sermaye sahibine de seyirciye de neyi satabileceklerini biliyorlar. Bu bağlamda kadın odaklı filmlerin kısıtlı bir gişe cazibesi olduğu ve bu filmlere fon bulmanın zorluğu konularının farkındalar.



TANUJA CHANDRA

Yukarıda ismi geçen yönetmenler içinde feminist olduğunu belirten tek kişi Tanuja Chandra. "... Sanırım sinemaya her zaman bir kadının bakış açısından bakacağım."[12]

1999 tarihli *Sangharsh (Struggle)* filmi CBI görevlisi olan güçlü bir kadını ele alıyor. Zor bir karakter ama üstesinden gelinebilir biri. *Zindagi Rocks*'da (*Life Rocks,* 2006) bir annenin çıkar tanımayan sevgisini anlatırken *Sur-The Melody of Life*'da (2002) bir yazkış ilişkisini ve bu ilişkideki erkek egemenliğini ele alıyor. Genel

12) Subhash K. Jha, "Why Tanuja is an angry young woman", *The Hindustan Times* (Indo-Asian News Service, PTI), 23 Haziran 2005 (http://www.hindustantimes.com/indians-abroad/artsandentertainment/why-tanuja-is-an-angry-young-woman/article1-33395.aspx, 11 Aralık 2013 tarihinde okundu).

olarak bakıldığında Chandra'nın kadın odaklı dramları genç, güzel ve yetenekli profesyoneller, sevgililer ve anneler olan kadın rollerinin karmaşıklığına odaklanıyor.

POOJA BHATT

Eski bir aktris olan Pooja Bhatt filmlerinde büyük ölçüde geçerli olan Bollywood formülünü kullanıyor. Objektifi 'erkek bakışı'nı[13] yansıtmaya meyilli; ancak o kendininkini 'sert kadın bakışı"[14] olarak adlandırıyor. Sansürün kesilmesini ve filmin içeriğiyle ilgili bilgi verilerek reytinglendirilmesini isteyeceği açık sevişme sahnesinde çekinilecek bir şey görmüyor. Bollywood'daki çoğu yönetmenin ailelerin rahat seyredebileceği filmler yapmayı tercih ettiği bir durumda bu ender rastlanan bir şey. Bhatt'ın erotik gerilim türündeki son filmi *Jims 2*'de *(Body 2,* 2012) bu çok açık. Hint asıllı Kanadalı porno yıldızı Sunny Leone'nin başrolünü oynadığı bu film, çıplak bedenlerin yanı sıra uzun sevişme sahneleri içeriyor. Onun kadın bakışı "bir kadının bir erkeğe daha güzel bakması"na[15] olanak veriyor. Bhatt küstah bir şekilde Hint filmlerinde erkeklerin daha güzel görünmesini istediğini söylüyor. Budist bir temaya dayanan aşk hikâyesi *Paap* (*Sin,* 2003) Kuzeydoğu Hindistan'ın Spiti Vadisi'nde çekildi. Bu, ileride Bollywood filmlerinde playback şarkıcısı olarak yer alacak ünlü Pakistanlı sufi şarkıcı Rahat Fateh Ali Khan adına bir ilk oldu. *Dhoka* (*Betrayal,* 2007) ve *Kajraare* (2010) İslami terör arka planını kullanan aşk hikâyeleriydi. İkisi de terörün tehlikesini ele alıyordu. *Kajraare*'de devlet terörünün ve kötü ama güçlü karakterlerin genç insanları etkileyerek nasıl terörist gruplara katılmalarını sağladıkları anlatılı-

13) Bu terim feminist film yorumlamalarıyla ilgili bilgi veriyor: Kameranın bakışı erkeğin bakışıdır. Seyircilere sunulan bu bakış kadın vücudunu nesnelleştirmektedir. Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (*Screen*, Güz 1975, s. 6-18) adlı meşhur makalesinde ortaya koyduğu teorisine gönderme yapılıyor.
14) Rajeev Masand'ın Pooja Bhatt'la yaptığı röportaj, 27 Haziran, 2012 (http://www.youtube.com/watch?v=E3vmxDVWP3Q, 10 Ocak 2014 tarihinde okundu).
15) *A.g.y.*

yor. Pakistanlı bir aktris olan Sarah Loren'i Hint sinemasına tanıtması açısından da önemli bir film.



ZOYA AKHTAR

Zoya Akhtar ve Farah Khan da erkek bakışına yabancı değiller ve popüler Hint filminin sunduğu mirastan yararlanıyorlar. Akhtar 2009'daki filmi *Luck by Chance*'i çekmeden önce cast yönetmeni, yönetmen yardımcısı ve yürütücü yapımcı olarak çalıştı. Film, yıldız oyuncu kadrosuyla sinema endüstrisine içeriden bir bakış getirip, değerleri ve hedefleri keşfederek mutluluğa ulaşmayı anlatıyor. Reema Kagti'yle birlikte yazdığı diğer bir yıldız kadrolu filmi *Zindagi na Milegi Dobara* (*You Won't Get Life Twice,* 2011) olumlu eleştiriler almasının yanı sıra ticari açıdan da başarılı oldu. Kagti ise 2012 yılında ilk filmi *Talaash: The Answer Lies Within*'i (*Search: The Answer Lies Within*) yönetti. *Zindagi na Milegi Dobara* karayolu yolculuğu yapan genç bir adamın hayatın anlamını, aşkı ve sadakati keşfetmesini işliyor. İki film de güçlü; fakat merkezde yer almayan kadınlara yer veriyor. *Luck by Chance*'de parlak ışıklar altında rol peşinde koşan biri yerine küçük televizyon rolleriyle yetinen ve mutluluğu bunda bulan aktris Sona anlatılıyor. *Zindagi na Milegi Dobara*'da bağımsız, doğasever dalış eğitmeni Laila, her şeyi tamı tamına planlayan ve sonunda da kocasını kaybeden stereotipik zengin bir kızla karşılaştırılıyor. *Bombay Talkies* (2013) adlı film antolojisinde yer alan değişik yönetmenlerin çektiği dört kısa filmden biri de Akhtar'ındı: *Sheila Ki Jawaani,* Katrina Kaif'e ve bu şarkısına hayran olan genç bir oğlanın geleneksel tutumlarla çatışmasını anlatıyor.

Akhtar tüm filmleri içinde yetersiz bulduğu iki filminden bahsettiği röportajlarında alçakgönüllü; ancak Kasım 2012'de Goa'da düzenlenen Think Festivali'ndeki kadın film yönetmenleri panelinde eski anaakım Hint filmleri hakkındaki görüşleri konusunda konuştu. Romantik sahnelere atıfta bulunarak şunları söyledi:

> En büyük problemim kadınların algılanış şekli... Erkekler kadınlara doğru şekilde kur yapmıyorlar. Bu kahraman, kadına cinsel tacizde bulunuyor. Kadını sinsice izliyor, onu hırpalıyor, fiziksel olarak suistimal ediyor ve kadın da bu adama âşık oluyor! Bu, sokaktaki Romeolara verilmiş çok yanlış bir sinyal. Gelip sizi zorla kavradıklarında sizin onlara âşık olacağınızı düşünecekler. Böyle bir şey olmayacak ki![16]

Görüşleri seyircilerin tezahürat ve alkışları eşliğinde diğer panel katılımcıları Reema Kagti ile Anusha Rizvi tarafından coşkulu bir şekilde desteklendi. Bu üç yönetmen de 'iyi Hint kızı' ve 'güçlü Hint kadını' stereotiplerinin bayatlığını ve gerçeği yansıtmaları gerektiğini anlamışlardı. Bu yönetmenlerin hiçbiri kadın odaklı dramlar yönettiklerini düşünmediler. O tip filmler sermaye sahiplerini cezbetmez ve gişede iş yapmaz olarak düşünülür; ancak onların duyarlılıkları filmlerinde çok katmanlı kadın karakterler yaratmalarını sağlayacaktı.



FARAH KHAN

Aktris, koreograf, televizyondaki çeşitli dans ve şarkı yarışmasında jüri üyesi ve yönetmen olan Khan, sahne ve tiyatro dışında seksenden fazla filme dans koreografisi yapmış olmasıyla Bollywood'un önde gelen koreograflarından biri. Samimi tavırları ve -beğenmediklerine düdük çalması gibi- kendine has ifade şekliyle Khan, Mani Ratnam'ın *Dil Se* (1998) adlı filminin açılış şarkısı olan "Chaiyyan Chaiyyan" gibi hit olmuş birçok şarkının dans koreografisini yaptı. 2011 yılında da "Munni Badnam Hui" ve "Sheila ki Jawani" şarkılarının koreografisi için ödül aldı. Yaptığı cesur ve modern koreografilerde Hint filmlerinin şimdiye dek halk danslarını ya da klasik dansı gösteren geleneksel koreografisinden ha-

16) Zoya Akhtar Think 2012 panelinde, "Cinema, Wide Angle – The Cats have got their Tongue: three Women in Bollywood" (http://thinkworks.in/speakers/zoya-akhtar, 9 Ocak 2014 tarihinde okundu).

reket etti. Khan Hint filmlerindeki dansları *kothas* (genelev) ve taverna havasından arındırıp düşüncelerin yansıdığı hareketlerle ilerleyen modern dans *aadaab* (saray adabı) getirdi.

Kahn yönetmen olarak da çok seyredilen filmler çekti. Filmleri başrollerinde Farah'ın yakın bir çalışma arkadaşı olan Shah Rukh Khan gibi filme kazandıracağı düşünülen birçok yıldız oyuncunun yer aldığı, sonunda âşıkların kavuştuğu eski moda aşk hikâyeleriyle Bollywood anaakımının oldukça etkisindeydi. Örneğin, 2004 tarihli vatan sevgisini ele aldığı filmi *Main Hoon Na*'da (I am Here) eşzamanlı olarak ilerleyen aşk hikâyeleri ve saklı kimlikler Hindistan-Pakistan ilişkilerinin arka planını oluşturuyor. *Om Shanti Om* (2007) 1970'lerin Bollywood'una içeriden bir bakış. Film vizyona girdiğinde Bollywood'un en yüksek kâr getiren filmi oldu; ancak 2010 tarihli soygun güldürüsü *Tees Maar Khan,* açılışındaki popüler "Sheila ki Jawani" şarkısı ve bu şarkının dans koreografisine rağmen gişede aynı başarıyı gösteremedi.

Khan bir kadın yönetmen olarak kendisine seyirci tarafından önyargıyla yaklaşıldığını hissetmedi; fakat bazı erkek yönetmenleri[17] buruklukla karşıladı. Şöyle ifade ediyor:

> Benim çektiğim bir filmi övmekten ziyade, onların alanlarında yarışmayan amatör işi bir filmi övmeyi tercih ettiler... Başka yönetmenler de beni övdüler; fakat *Om Shanti Om* 2007'de gişe rekorları kırınca birden filmi kötülemeye başladılar...[18]

Endüstrinin içerisindeki bu soğuk insanlara rağmen Khan seçtiği yoldan emin. Gelecekte uluslararası filmler çekmeyi ve hatta Oscar kazanmayı umuyor.[19] *Tees Maar Khan* filminin sonunda, "Happy Ending" şarkısı eşliğinde Oscar'larını almak için kırmızı halıda yürüyen oyuncularla bu hayalini gösteriyor.

17) Nasreen Muni Kabir, Farah Khan, "Women in Indian Film", ed. Nasreen Munni Kabir (Zubaan, Yeni Delhi, 2011), s. 28.
18) *A.g.y.*, s. 28-29.
19) *A.g.y.*, s. 30.

KİRAN RAO

Kiran Rao birkaç kayda değer filmin yardımcı yönetmenliğini yaptı: *Lagaan* (2001), *Mansoon Wedding* (Muson Düğünü, 2001), *Saathiya* (*Companion,* 2002) ve *Swades: We the People* (*Self-rule: We the People,* 2004). Lagaan'ın setinden tanıdığı ünlü aktör Aamir Khan'la birkaç yıl sonra evlendi. Rao, Mombay'da yaşayan ayrıcalıklı ve pek de ayrıcalıklı olmayan insanların hayatlarının nerede kesiştiğini anlattığı *Dhoby Ghat: Mumbai Diaries*'de (*Washerman's Hill: Mumbai Diaries*) eşi Khan'ı yönetti. Rao aynı zamanda Aamir Khan filmlerinin yardımcı yapımcılığını üstlendi: Bir öğrenme bozukluğu olan disleksiyi incelediği *Taare Zameen Par* (*Stars on the Ground,* 2007), romantik komedi *Jaane Tu... Ya Jaane Na* (*Whether you know... or not,* 2008), eşi Aamir Khan'la yapımcılığını yaptığı ve kadın yönetmen Anusha Rizvi'nin çiftçi intiharlarını ele aldığı hicivsel eleştirisi *Peepli Live* (2010), Delhi'nin yeraltı dünyasını ortaya koyan kara komedi *Delhi Belly* (2011), televizyon dizileri ve Aamir Khan'ın sunduğu Hint toplumundaki yozlaşmayı ve haksızlıkları ortaya koyan bir söyleşi programı. Bu ilişkide Rao fark yaratan filmlerle kendini hatırlatma rolünü üstlendi. Kendine güvenen, amaçlarından şaşmayan Rao, filmlerine gerçekçi bir hava katan, oyuncu olmayan insanlarla çalışmayı yeğledi.[20]



LOVELEEN TANDAN

Loveleen Tandan *Muson Düğünü, Vanity Fair* (Gurur Dünyası, 2004), *The Namesake* (Adaş, 2006) ve *Brick Lane* (2007) filmleriyle çok ödüllü bir cast yönetmeni olmadan önce Deepa Mehta'nın *Earth: 1947* (1998) filminde yapım asistanı olarak çalıştı. *Milyoner*'de (2008) cast yönetmeni olarak çalışan Tandan, oyuncu kadrosunu kenar mahallelerden yaptığı üç çocuğa nasıl oynamaları gerektiğini öğretti. Aynı zamanda Hintçe ek bir diyaloğun yazılmasını önermesiyle de (daha sonra kendi yazdı) filme gereken

20) Rajeev Masand'la röportaj (http://www.youtube.com/watch?v=Tzn91xwBaWE ve http://www.youtube.com/watch?v=VS1IoHdsXz4, 9 Ocak 2014 tarihinde izlendi).

Hint özgünlüğünü kazandırdı. İşini bu denli iyi yapması sebebiyle Danny Boyle onu kendisinin 'kültür köprüsü' diye nitelendirip. ismini jenerikte yardımcı yönetmen olarak geçirdi. Tandan'ın Danny Boyle ile Oscar'a aday gösterilmemesi kızgınlık yarattı ve özellikle filmdeki kadın destekçileri arasından çok sayıda eleştiriye sebep oldu. Tandan, Danny Boyle'un dehasını vurgularken bu destekçilerle arasındaki mesafeyi alçakgönüllülükle koruyor:

> Jenerikte ismimin geçirilmesi beni inanılmaz onurlandırdı. Bunun, Danny Boyle'un olağanüstü başarısını azaltma etkisini yaratması müthiş bir haksızlık olur.[21]

NANDİTA DAS

Sevilen aktris Nandita Das, 1996 tarihli *Fame* filmiyle resmen zirveye fırlatıldı. Ardından *Earth* (1947, 1998) geldi. 2008'de *Firaaq* (*Quest*) filmiyle yönetmenliğe geçti. 2002'deki Gujarat halk ayaklanmalarının sonrasına dayanan Firaaq 'birçok gerçek hikâyeye dayanan' bir kurmaca olduğu iddiasında. Film, Hintlilerle Müslümanları arkadaş, komşu ve -birbirleriyle evlilikleri sonucu- aile olarak ele alıp karşılıklı ilişkilerini araştırıyor. Devlet politikalarının yerel mercilere ve yobazlara azınlık gruplarına zulmetmeleri için cesaret vermesi hikâyenin bir kısmını oluşturuyor. Sıkıntılı ve büyük değişimlerin yaşandığı zorlu zamanlarda kadınların desteği, arkadaşlığı ve uzlaşmacı olmaları gibi yakın erkeklerin katlanmak zorunda oldukları yanlışlardan öç almayı istemeleriyle aralarında oluşan erkek dostluğu ise hikâyenin diğer kısmını oluşturuyor. Das, bu çok siyasal meseleye öyle zamanlarda sıradan halkın hayatlarının nasıl çalkantıya atıldığı hakkında açıklamada bulunup çok duyarlılıklı bir şekilde yaklaşıyor. Hint televizyon kanalı Avaaz'da kendisiyle Hintçe yapılan bir röportajda on uluslararası, on da ulusal film ödülü olarak tanıtıldı. Nasıl özgür yetiştirildiğinden, annesinin ve babasının kendisine nereler-

21) Laura Vasilion, "It is written: the destiny of Loveleen Tandan", Special for Films for Two. (http://www.films42.com/faq/loveleentandandestiny.asp, 10 Ocak 2014 tarihinde okundu).

de doğruluğu ve adaletsizliği sorgulamayı öğrettiklerinden bahsetti. Oyunculuğa tamamen tesadüf eseri başladığını, bu aracı haksızlığa karşı gelmek ve evrensel 'insan bunalımları' olarak adlandırdığı meselelere değinmek için kullandığını dile getirdi. *Firaaq*, medyanın ve halkın ilgisini kaybettiğini düşündüğü bir bunalımın post travmatik etkilerini yansıtma çabası. Das, özellikle kadınların anaakım Hint filmlerindeki gibi dans eden, ağlayan ve hoş görünen bir şekilde gösterilmesinden kaçınıyor ve onları gerçek hayatta olduğu gibi yansıtmaya dikkat ediyor.[22]

1990 sonrası kadın yönetmenlerin içinde sadece Chandra feminist olduğunu ifade ediyordu. Bhatt, Akhtar ve özellikle de Khan gibi sinemacı ailelerden gelen ve endüstrinin içinden olan kadın yönetmenlerin filmleri genelde Bollywood'un mevcut standartlarına uyum gösteriyor. Filmografileri, kamera 'bakışları' ve olay örgüsünün yapılandırılma şekli, fazlasıyla Hint popüler sineması normları tarafından belirleniyor. Kadın kahramanları alışılmış aile ve toplum baskıları olmadan, bağımsız bireyler olarak sunmasına rağmen sondaki "(romantik) aşk herkesi fetheder" mesajındaki ısrarları filmlerindeki ortak nokta. Kiran Rao'nun *Dhoby Ghat* filmi ilişkileri göstermesi ve getirdiği sosyal eleştiriyle eşsiz bir film. Kocası Aamir Khan'la yapımcılığını yaptığı filmlerin hepsi, formüle dayanan Bollywood filmlerinden farklı olarak belirli bir sosyal odak noktasına sahip. Loveleen Tandaan ve Nandita Das anaakım kurallarına uymayan filmler çektiler; fakat bunlar seyircinin dikkatine sunulması gereken toplumsal ve siyasal temalarda yorum yapan filmlerdi.

* * *

DİASPORA YÖNETMENLERİ

Hint diasporasının en çok tanınan kadın yönetmenleri şunlardı: Deepa Mehta, Mira Nair ve Gurinder Chadha.



22) P. S Khobragade'nin Nandita Das'la Avaaz India Kanalı'nda yaptığı *Hintçe röportaj*, 12 Ağustos 2013.

DEEPA MEHTA

Hint asıllı Kanadalı yönetmen Deepa Mehta, özellikle Hindistan'da kadınlara baskı uygulayan geleneksel aile değerlerine değindiği trilojisi *Fire Ateş,* 1996), *Earth* (Toprak, 1947, 1998) ve *Water*'la (Su, 2005) ünlü. *Ateş*'de lezbiyen ilişki yaşayan kadınlar kendilerini zorlayıcı ailevi koşullar içinde buluyorlar. Mehta, CNN'de Monita Rajpal'a verdiği röportajında şunları söylüyor:

> Radha ve Sita... onların hikâyesi aslında 'duygusal olarak beslenme' düşüncesiyle ilgili... kadınların nerede durdukları... Bir kadın sosyal bakımdan kabul edilemeyebilecek bir seçim yapabilir mi? O kadın nasıl bir muamele görür?[23]

Mehta'nın sonraki iki filmi, Bapsie Sidhwa'nın romanlarından uyarlama: *Toprak,* genç ve güzel bir dadının Hindistan'ın çalkantılı dönemi olan bölünme zamanında yaşadığı aşk ilişkisine güçlü bir bakış getirirken, *Su,* yirminci yüzyılın ilk yarısında kutsal şehirlerdeki aşramlara (inziva yerlerine) sürgün edilen ve orada onları bekleyen kaderleriyle dulların hikâyesini ele alıyor. *Ateş*'in vizyona girmesiyle gelen eleştiriler ve tartışmalar Hindistan'da bir siyasal protesto fırtınası yarattı. Sonunda da *Su*'nun setinin tamamen yakılıp kül edilmesine ve çekimlerinin sona ermesine yol açtı. Filmi beş yıl sonra Sri Lanka'da tamamlayan Mehta, Monita Rajpal'a verdiği aynı CNN röportajında bu iki filmdeki amacını açıklıyor: "*Toprak* için 'Mezhep savaşının kadınlar üzerindeki yansımaları neler?', *Su* için 'Din kadınlara ne yapıyor? Özellikle kadınlara?'"

Mehta 2008 tarihli *Heaven on Earth* (Yeryüzü Cenneti) adlı filminde Kanada'da yaşayan Hintli bir göçmen ailede yaşanan aile içi şiddetin hikâyesini anlatıyor. Salman Rushdie'nin *Midnight's Children* (Geceyarısı Çocukları, 2012) adlı romanından aynı adla uyarladığı filmi hakkındaysa şunları söylüyor:

> ... tam da kadınların hikâyesi... kocası terk eden kadınlar, sevgilileri ortadan kaybolan kadınlar, onuru olmayan kadınlar, anneler,

23) Monita Rajpal'in CNN kanalındaki *Talk Asia* programında Deepa Mehta'yla yaptığı röportaj, 23 Şubat 2013 (http://transcripts.cnn.com/TRANSCRIPTS/1302/22/ta.01.html, 10 Ocak 2014 tarihinde okundu. .

> ifade güçlerini kaybeden kadınlar, kocalarının gölgesinde yaşayan kadınlar, sevgili olan kadınlar, kadınlar ve çocukları hakkında... Bu durumda ben bir kadınım ve objektifim de bir kadınınki gibi.[24]

Mehta'nın görüşleri ve filmleri geniş çaplı siyasal, toplumsal ve dinsel meselelerin kadınların günlük hayatları üzerinde yarattığı etkinin sorgulamasını ortaya çıkartıyor.



MİRA NAİR

Mira Nair uzun metraj yönetmenliğine geçmeden önce birçok belgesel yönetti. Kıvrak zekâlı, neşeli bir kadın olan Nair'in filmleri, duyguların dünyasını ve Hintli göçmenlerle ev sahibi toplumlar arasındaki karşılıklı ilişkiyi araştırıyor. Örneğin, *Mississippi Masala* (1991) ve *Adaş* (2006). Sürgün teması onu cezbediyor: "Sinemanın sürgünü göstermek için doğan bir araç olduğuna fazlasıyla inanıyorum," diyor. Sooni Taraporevala, *Adaş* ve *Salaam Bombay!* (Selam Bombay!, 1998) ve daha birçok filminin senaryosunda Nair'in ortağı. *Harvard Magazine* bu ikiliye 'Adaş'ın Vaftiz Anneleri' yakıştırmasını yapıyor.[25] Bombay'daki sokak çocuklarının ve seçkin sınıftaki çocuk suiistimalinin incelemesi niteliğindeki *Selam Bombay!* çığır açan bir film olarak değerlendiriliyor.[26] Satyajit Ray filmi seyrettikten sonra şu yorumda bulunuyor:

> Daha önce seyrettiğim hiçbir ilk filmden bu kadar etkilendiğimi hatırlamıyorum... Her açıdan sinemaya ne kadar hâkim olduğunu gösteriyor.[27]

---

24) Deepa Mehta'nın Madhu Trehan'a *News Laundry* için verdiği röportaj, 7 Ocak 2013 (http://www.youtube.com/watch?v=8fJeWMNb4kk, 10 Ocak 2014 tarihinde izlenildi).
25) Craig Lambert, "Godmothers of the Namesake", *Harvard Magazine*, Mart-Nisan 2007 (http://harvardmagazine.com/2007/03/godmothers-of-the-namesa.html, 10 Ocak 2014 tarihinde okundu).
26) Kâr amacı gütmeyen *Salaam Balak Trust* sokak çocuklarının eğitimi ve işe yönelik pratikleri için imkân sağlayıp onlara sağlık hizmeti sunan bir Hint kuruluşu olarak Mira Nair'in bu filminin başarısından sonra faaliyete geçti.
27) Deepa Mehta'nın Madhu Trehan'a *News Laundry* için verdiği röportajdan alıntı (http://www.youtube.com/watch?v=3D1wz_OR6ug, 16 Mayıs 2013 tarihinde izlendi).

Nair'in çok popüler olan *Muson Düğünü* (2001) filmi çocuk suistimali temasına tekrar dokunup bir Penjabi düğününü ele alırken, son filmi *The Reluctant Fundamentalist* (2013) İslam'ın Batı'yla olan çatışmasına el atıyor. Nair'in filmografisi *Gurur Dünyası* (2004) ve *Amelia* (2009) gibi kadın merkezli anlatıları da içeriyor. Alenen feminist olmasa da Nair'in kadın kahramanları betimlemesi, insan ilişkilerini esprili ve incelikli bir şekilde ele alması göçmen topluluklardaki kadınlar, evlilik, suistimal ve sosyal alışkanlıklar gibi birçok meseleyi ön plana çıkartıyor; ancak Nair kendi filmlerini kadın merkezli olarak görmüyor. Marjinal karakterlerin kendisini cezbettiğini söylüyor. Mesela ilk belgesellerinden olan *Indian Cabaret!* biri özgürleşme hayali kuran iyi bir kadın, diğeri kendine bir tür özgürlük satın alan gece klübü dansçısı olmak üzere iki hikâyeye odaklanıyor. Arkadaşlık da onu cezbeden bir başka tema:

> ... geleneksel konulara göre farklı, kadınların hayatlarıyla bağlantılı ve daha zorlu olan bu konu ilgimi çekti... Çocukluktan yetişkinliğe geçişin anlatıldığı anne-kız filmleri ilgimi çekmiyordu... Kadın teması olarak adlandırılan temalara ilgi duymuyorum...[28]

Nair'in dünya görüşü üç farklı yerde ikamet etmesi sebebiyle engin ve renkli: Uganda, New York ve Hindistan. Üç kıta arasında seyahat ederken "dünyaya uyum sağlayan ve dünyayı huzursuz eden" insanların birbirlerini "eğer Pakistanlıysan teröristsin, eğer Amerikalıysan liberalsin" gibi indirgemeci bir tutumla görmesini gözlemliyor. Nair son filmi *The Reluctant Fundamentalist*'e gönderme yaparak savaş ya da terör hakkındaki birçok filmin Irak'ta, Afganistan'da ya da Pakistan'da geçtiği ve seyircilere şimdiye dek sadece Amerikan bakış açısının verildiğini ifade ediyor. Bu filmde Nair ötekinin gizemini çözmeye, birbirlerine seslenen iki dünya için bir diyalog yaratmaya ve 'öteki'nin dünyasının karmaşıklıklarını anlamak için diğerinin gizemini çözmeyi gösteriyor. Amacı eğlendirmek, açıklamak ve kışkırtmak.[29]

---

28) Bonnie Greer'in Mira Nair röportajı, *The Guardian*, 12 Haziran 2002 (http://www.theguardian.com/film/2002/jun/12/guardianinterviewsatbfisouthbank1, 10 Ocak 2014 tarihinde okundu).

29) Tavis Smiley'in Mira Nair röportajı, 30 Nisan 2013 (http://www.pbs.org/wnet/tavissmiley/interviews/director-mira-nair, 10 Ocak 2014 tarihinde okundu).

> Farklı olmaktan büyük bir güç alıyorum... Kendim dışında biri olmamaya dikkat ediyorum... Bu, dünyalar arasında birinden diğerine hızla değişen değerler ve hakiki benliğinizi bulmanızla ilgili... Küreselleşmiş dünyada bölünmüş kişilikle ilgili...[30]

Nair'in iki dünya arasında diyalog kurmadaki amacı iki tarafta da kültürün katmanlarını ortaya çıkartarak, Bush'un meşhur uyarısı "Ya bizim tarafımızdasınız ya da bize karşısınız"ın yarattığı bölünmeyi doldurmak içindi. Nair, "Sadece olaylar tarafından belirlenmiyoruz, o olaylara verdiğimiz tepkilerle de belirleniyoruz," diyor.[31]

GURİNDER CHADHA

İngiltere, Southall'da Sih dinini benimseyen bir ailede büyüyen Chadha, filmlerinde öncelikle İngiltere'de yaşayan Güney Asya topluluklarının ev sahibi toplumlarıyla karşılıklı etkileşimlerini yansıtan bir yönetmen. Okulu bitirdikten sonra kendisine bir sekreter okuluna gitmesi tavsiye edilmiş ve Chadha da, "Sizi lanet olası deliler. Ne yapacağımı bilmiyorum ama bunu yapmayacağım. Beni yanlış anlamışsınız,"[32] şeklinde bir tepki vermiş. *Bhaji on the Beach* (1993) genç kadınların davranışlarının daha yaşlı ve muhafazakâr olanlara göre keskin bir şekilde ayrıldığı Güney Asyalı karma bir grup kadının plaja gitmesini hoş bir şekilde anlatıyor. 2002 yılında gişe rekorları kıran filmi *Bend it like Beckham*'da (Hayatımın Çalımı Beckham) tekrar genç Asyalı İngiliz kadınların ailelerine ters gelen arzular duymalarına değiniyor. Chadha'nın cesareti, mizahı ve içgörüsü hoş bir şekilde bu harika kızlık çağı ve büyüme hikâyesine toplanmış. Film, aktris Keira Knightley adına da bir atılım fırsatı oldu. Chadha zorluğukların üstesinden nasıl geldiğini açıklıyor:

---

30) Nair'in Madhu Trehan'a verdiği *News Laundry* röportajı, 16 Mayıs 2013.
31) A.g.y.
32) Geraldine Bedell, "Larger than Life", Röportaj: Gurinder Chadha, *The Observer*, 16 Temmuz 2006 (http://www.theguardian.com/film/2006/jul/16/features.review1, 9 Ocak 2014 tarihinde okundu).

> Onu yapabileceğime inanmıyorsun. O zaman ben de sana yardığını göstereceğim. Bir şeyi yapamayacağımı söylemen bana söylediğin en kötü şey olur. Kızlara söylediğim bu işte. *Hayatımın Çalımı Beckham* da bununla ilgili: Yapabilirsin, daha iyi yapabilirsin ve nasıl istiyorsan öyle yapabilirsin.[33]

Chadha 2004'te Jane Austen'ın *Pride and Prejudice*'sını (Gurur ve Önyargı) on dokuzuncu yüzyıl İngilteresi'ne benzeyen Hint halkını Bollywood tarzı müziklerle ve danslarla ele alarak *Bride and Prejudice* (Gelinim Olur musun?) adıyla uyarladı. Film, seyircilere Hindistan'da ve denizaşırı ülkelerde yaşayan Hintli kadınları güçlü kılan sosyal âdetleri inceleme olanağını tanıdığından kesinlikle kadın merkezli. Kimse onu azınlık filmlerinin yönetmeni olarak düşünmüyor. Chadha şöyle söylüyor:

> Beni harekete geçiren dürtü, en nihayetinde ırkçılıkla ilgili. Bu, farklılığın etkisini azaltmak için çözüm yolları bulmakla ilgili.

Chadha, İngiliz anaakım kültür üzerinde Asya etkilerini göstermedeki başarısı için onursal dereceyle ödüllendirilince görüşünü şöyle dile getiriyor: "...bu gerçekten havalıydı; çünkü film işine başlamamın sebebi bu. Dürüst olmak gerekirse bu benim hayatımın mesleği."[34] Tekrarlıyor: "Bu benim dünyadaki yerimle ve başkalarının benim dünyamın onların da dünyası olduğunun farkına varmasıyla ilgili."[35]

Denizaşırı yerlerde yaşayan bu yönetmenlerin her biri, mekân ve katmanlı kültürlerin tanımlamalarıyla ilişkilendirilip, bu kültürlerin birbirleriyle nasıl etkileşim içinde olduklarıyla ilgilendiler. Filmleri 'öteki' kültürü ve bakış açısını anlamakta önemli. Engin dünya görüşleri onları sosyo-politik meselelerin sıradan kadınların gündelik hayatlarını nasıl geniş bir biçimde etkilediği hakkında iç gözlem yapmaya yönlendirdiğinden kadın karakterleri ele alış şekilleri daha zengin.

---

33) *A.g.y.*
34) *A.g.y.*
35) Ian Watson'un Gurinder Chadha röportajı, *Sunday Herald*, Eylül 2004 (http://www.ianwatsonuk.com/gurinder.html, 9 Ocak 2014 tarihinde okundu).BİR SATIR ARA

Reema Kagti 2012 Think Festivali'ndeki kadın yönetmenler panelinde, "Kadın olmamı neden büyük bir mesele haline getiriyorsunuz?" diye haykırdı. Diğer panel katılımcılarından Zoya Akhtar ve Anusha Rizvi onunla ziyadesiyle aynı fikirdelerdi. Her biri birer kadın olarak her işte yer alma seçeneğine sahip olduklarını düşünüyorlardı. Başarıları ya da başarısızlıkları cinsiyetlerinin ya da kim olduklarının bir yansıması değildi. Filmleri onları temsil ediyordu ve sonuçta bir filmin başarısı da ticari potansiyeliyle ilgiliydi. Bu kadın yönetmenlerin hepsi nasıl bağlantılara sahip olurlarsa olsunlar endüstrinin kazançlı olmayan teklifleri desteklemeyeceğinin ciddi bir şekilde farkındalardı. Zoya Akhtar, Pooja Bhatt ve Farah Khan kendilerine bazı kapıların açılabileceğini; ancak bir projenin yetersiz ve ticari bakımdan başarısızlığa uğrayacağının görülmesi durumunda da destekçi bulunamayacağı konusunda hemfikirler. Pooja Bhatt bu konudaki görüşünü şöyle dile getiriyor:

> İlişkilerin bir önemi yok... Yeteneğiniz ve işinize olan bağlılığınız tek işe yarayan şey... ticari çıkarları olan bir endüstri bu... önemli olan para etmeniz.[36]

2012 Think Festivali'nde panelist olan Akhtar da aynı görüşü benimsiyor.

Şüphesiz Fatma Begum, Devika Rani ve Jaddan Bai gibi 1930'ların anaakım sinemasında etkili olmuş erken dönem yönetmenleri de bu görüşü şiddetle desteklerlerdi. 1940'ların kadın sorunlarına değinen filmleri Sai Paranjpye, Kalpana Lajmi ve Aparna Sen gibi kitle eğlencesine hizmet etmek yerine, genel olarak ciddi seyirciye ulaşan, sanat filmi şeklinde sınıflandırılabilecek filmler çeken yönetmenlerle başladı.

Yirmi birinci yüzyıl sinema endüstrisinde özellikle sinemacı ailelerden gelen birçok kadın (Pooja Bhatt, Zoya Akhtar, Farah Khan ve Kiran Rao) *auteur* olarak yönetmenliğe soyunup hem ana-

36) Pooja Bhatt Lehren Retro'da konuşuyor (http://www.youtube.com/watch?v=Nk6P3-1_6AE, 9 Ocak 2014 tarihinde izlendi).

akım hem de kadınları sevgili, anne, arkadaş, kız çocuklar. baştan çıkaran, vb. gibi rollerle yansıtan kayda değer birçok film ortaya koydular. Bhatt, Pakistanlı yetenekleri Bollywood ekranına taşımakla ön plandayken Nandita Das, Loveleen Tandan ve Kiran Rao seyirciyi bilinçlendirmek adına rahatsız edici toplumsal meselelere odaklandılar. Özellikle kadın merkezli film projelerinin -bazı istisnalar dışında- genel olarak ticari anlamda başarısız olacağı düşünüldüğünden fon bulmaları zor.

Filmleri uluslararası düzeyde tanınan, dünya çapında büyük üne sahip Deepa Mehta, Mira Nair ve Gurinder Chadha, Hint diasporasındaki kadın yönetmenler. Göze çarpan filmleri içinde göçmen topluluklara ve bunların ev sahibi toplumlarla olan karşılıklı ilişkisine, bu göçmen toplulukların sosyal yapısına ve Batı'da oturup da kendi sosyal geleneklerini korumaya çalışmalarıyla yaşanan kültür çatışmalarına değinen meselelerle ilgileniyorlar. Bunlardan sonuncusu, destek olacakları filmleri arayan uygun ortaklar için en önemlisi. Bu yönetmenler de filmlerinde bu bakış açısına defalarca yer vermişler. İyi işlenmiş çok boyutlu karakter yaratabilme becerileri göçmen kültürlerin Batılı seyirciye anlatımında -'öteki'- çok yararlı oluyor.

Erkek meslektaşlarına göre daha sınırlı üretimleri olan bu cesur, akıllı, hayat dolu ve esprili kadın yönetmenlerin Hint filmlerine katkısı büyük. Filmlerinde geliştirmek üzere seçtikleri meseleler kendilerine has, değişik bir bakış açısıyla ve duyarlılıkla sunulmuş; çoğunlukla seyircisinde bilinçlenme yaratmayı amaçlıyor. Yeni kadın yönetmenler bilhassa kadın odaklı değiller; fakat daha ziyade tema, mesele ya da hikâye odaklılar. Geniş dünya görüşleriyle hem güncel hem de seyircinin ilgisine hitap eden filmler çekiyorlar. Bollywood'un sürekli yinelediği temaları ve karakteristik tavrını ustaca değiştirirlerken, seyircinin alışık olduğu ve sevdiği yapıyı sürdürüyorlar. Bu kadın yönetmenler cinsiyetlerine bağlı olarak herhangi özel bir önyargı hissetmiyorlar ve sayıları giderek artıyor. Ticari anlamda başarılı olacağı düşünülen filmler çektikleri sürece kendilerine has yetenekleri ve duyarlılıklarını sinema perdesine taşımaya devam edebilirler.

14
KEDİLER, KÖPEKLER VE YABAN ÇİLEKLERİ
Japon Sinemasında Yeni Kadın Vizyonları

Adam Bingham*



"Japonya'yla ilgili bir şeyler söylemek istiyorsanız kadınlara odaklanmak zorundasınız" (Desser, 1988, s. 108).

Yukarıdaki alıntı 1950'lerin ve 1960'ların önde gelen aktrislerinden birine ait. Japonya'daki film yapımcılığının 1930'lardan başlayarak neredeyse tüm tarihi boyunca süregelen kadın merkezli filmlerin önemine kısa ve öz bir şekilde dikkat çekiyor. Kadın melodramı enteresan bir şekilde erkek yönetmenlerin yegâne çalışma alanı oldu. Mikio Naruse, Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi, Yos-

* Adam Bingham, İngiltere'de sinema çalışmaları dersi veriyor. Bağımsız yayınevi Intellect'te yardımcı editör. *CineAction, Cineaste* ve *Asian Cinema* dergilerinde yazıyor. 1997 sonrası Japon tür sinemasını ele aldığı kitabı Edinburgh Üniversitesi Yayınları'nın katalogunda. İletişim: adam.bingham01@btinternet.com.

hishige Yoshida, Shohei Imamura ve Juzo Itami diğer isimler arasında kadın odaklı sinemaya çeşitli katkılarda bulundular. 'Japonya'yla ilgili bir şeyler söyleyebilmek' için özellikle ülkeleriyle ve ülkelerinin modern sosyo-politik özgünlüğüyle sıkı bağlar kurdular. Japonya hakkındaki kadın bakış açıları Japon sinemasında daha az mevcut. Fazla kadın yönetmenin olmaması ve sadece bazılarının kamera arkasında büyük zorluklara rağmen kariyer yapmayı başarmaları bu kadar ataerkil bir toplum için şaşırtıcı değil.

1990'ların ortalarından itibaren kadın yönetmenlerin sayısında kayda değer bir artış yaşandı. Önde gelenlerinden Naomi Kawase, Miwa Nishikawa, Yuki Tanada, Nami Iguchi, Naoko Ogigami, Satoko Yokohama, Momoko Ando, Mika Ninagawa, Shiori Kazama, Tsuki Inoué ve Eriko Kitagawa bahsi geçen erkek yönetmenlerin anlatılarını ve yorumları çeşitli şekillerde bozdular ya da istikrarsız hâle getirdiler. Onlar her zaman açık bir şekilde kadınlara ya da kadın bireyselliğine yönelmediler. Aslında çoğunlukla erkeklikle ve erkeklerle ilgili hikâyelerle uğraştılar. Cinsiyetin mesleklerinde belirleyici bir unsur olmadığını ifade ettiler: Kadın yönetmenler olarak tanımlanmamalılar; sadece yönetmenlerdi. Özellikle modern Japonya'nın görünümünü ortaya koyarken toplumsal cinsiyet ve kimlik konularını derinlemesine düşünmek için bir alan yaratmayı başardılar.

Bu makalede, sözü geçen filmlere ülkedeki toplumsal cinsiyet bakış açısından nasıl ve ne ölçüde anlam yüklenebileceğini, herhangi bir feminist söylemin bu yönetmenlerin anlatılarında etkin olup olmadığını inceleyeceğiz. Japonya'daki kadın sinemasının kökenini açığa kavuşturacağız. İsmi geçen yönetmenleri ve onların bu kökendeki yerlerini dikkate almaya devam etmeden önce temsil niteliğinde birkaç filmi inceleyip, kendine has kadın filmlerinin her zaman onlar içinde pek fazla yer almamasındaki kaygıları ve aslında belki de özel bir etkiye sahip olup onlarla çeliştiklerini tartışacağız. Bu yönetmenlerin filmlerinde birçok farklı biçimler ve türler var. Onların az ya da çok fark edilebilen bu yapıları hareket noktası olarak kullanmaları, filmlerinde göze çarpan bir özellik. Toplumsal cinsiyet ve bireysellik konusunda inceleme

alanı sunan bir şey bu. Ayrıca, modern milenyum sonrası Japon sinemasının tanımlanabilmesinin yollarından biri, ya kaybedilen bir şeyin yeniden ele alınması ya da Japonya'yı şimdi savaş sonrası yıllardaki haline göre kıyaslama isteğinin göstergesi olan eski türlere, formlara ve biçimlere dönülmesi olarak gösterilebilir. Birçok kadın yönetmenin metinlerarası filmleri benzer şekilde analiz edilebilir ve bu da bu makalenin temelini oluşturuyor.

Japonya hep önemli ölçüde ataerkil bir toplum oldu. Savaş sonrası yıllarda, 1946 kararnamesini takiben, cinsiyet eşitliği ve kadın hakları zorunlu bir şekilde anayasal kapsamda güvence altına alındı. Japonya'daki balon ekonomisinin süratli gelişimi Vera Mackie'nin tanımladığı 'gündelik hayat politikaları ve günlük ilişkiler' etrafında şekillenen kalıcı meselelerin odak noktası olmasına katkıda bulundu. Kaldı ki bu uzun süren, zorlu bir süreçti. 1990'lardaki istatistikler işyerinde cinsiyet eşitsizliğinin hâlâ bir problem olduğunu ortaya koyarken kadınların liberalleşmesi 1970'lerde fark edilir bir hareket haline geldi. Kumiko Fujimura-Fanselow 1990'ların kadınların dönemi olarak görüldüğünü belirtirken, milenyumun ilk yıllarında bir gerileme gözlendiğine dikkat çekiyor. Japonya'daki genç kadınların alternatif kadın hayatlarına dair ve farklı toplumsal cinsiyet modelleri sağlayan çeşitli rol modelleri yok. Bu da onların ufkunu önemli ölçüde daraltıyor (2011, s. 9-32).

Sinema ve feminizm hakkındaki söylem, film biçiminin ve filmin konusunun seyirci oluşturmada nasıl önemli bir etmen olduğuna ağırlık veriyordu. Laura Mulvey "Görsel Haz Ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde (Mulvey, 2009, s. 14-30) anaakım sinemada etkin bakışın erkeğe ait olduğunu, kadının her zaman bakılan konumunda olduğunu vurguluyor. Mulvey, kadını bakılan bir obje olarak konumlandırma konusunda klasik Amerikan sinemasının esasını ve bunun doğasında bulunan, kadının kastrasyon endişesine yol açan bir figür olmasıyla yol açtığı tehdidi bertaraf etme girişimlerini tartışıyor. Deneysel sinema ya da sanat sineması anlatısı böyle bir konsept ve kadın öznelliği açısından potansiyel olarak daha önemli bir alan sunmasıyla üstün olma eğiliminde. Filmlere geleneksel, klasik bir metodolojiye karşı gelen feminist

etki yakıştırılarak, açık bir şekilde 'öteki' olarak konumlandırıyorlar ve dolayısıyla erkeğin baskın olduğu anaakım ön plana çıkıyor. Alfred Hitchcock gibi bazı yönetmenler hakkında yapılan akademik araştırmalar, ataerkilliğin kadınlar üzerinde kurduğu tahakküme sempatik bir yaklaşım getirirlerken, popüler kültürel biçimlerdeki feminist müdalale için girişimler yapıldı; fakat genel olarak bu bölünme durumuna sıcak bakılıyor. Böylelikle Japonya'daki kadın yönetmenleri keşfetmek bakımından üretken bir ortam sunulmuş oluyor.

1930'lara kadar Japonya'da uzun metraj film yönetmeni yoktu. Aslına bakılırsa savaş sonrası yıllarda belgesel çekenler uzun metraj çekenlere göre bir hayli fazlaydı. İlk kadın uzun metraj yönetmeni Tatsuko Sakane 1936'da *Hatsu sugata* (*New Clothing*) adlı romantik dramını yönetti. 1960'lardaysa sadece aktris Kinuyo Tanaka, ismini listeye eklemeyi başardı. Tanaka 1950'lerin ilk yarısından itibaren *Koibumi*'yle (*Love Letter,* 1953) başlayarak 1960'ların başına kadar beş uzun metraj daha yönetti. Kadının boyun eğdirilişine ve yaşadığı sıkıntılara değinen Mizoguchi, çoğunlukla başrolü verdiği Tanaka'nın yönetmenliğe geçmesinden hoşlanmadı; ancak Tanaka yönetmen olarak birkaç ünlü aktörle çalışıp senaryosunu Yasujiro Ozu'yla birlikte kaleme aldığı *Tsuki wa noborinu* (*The Moon has Risen,* 1955) filmini yöneterek bu alanda da yer edinmeyi başardı.

1970'lerden itibaren 1980'ler ve 1990'ların başına kadar olan süreçte yönelim biraz değişti. Shiori Kazama 1984'de başlayarak, 1980'ler boyunca ve daha sonra da birkaç uzun metraj çekti; ancak Japon sinema endüstrisinde kamera arkasındaki eşitsizlik kökleşmişti ve muhafaza ediliyordu. 1990'ların ortasından itibaren kadın yönetmen sayısı arttı ve bu, Japonya'daki kadın seyircide artışı da beraberinde getirdi. 2009'daki bir sempozyumda yapımcı Yukie Kito ülkede sinemaya gidenlerin yüzde 70'inin kadın olduğunu dile getiriyor. Bunun, Japon sinemasındaki kadın merkezli filmlerin ağır basmasındaki sebebi açıklamada yardımcı olabileceği düşüncesinde. İlginç olan şu ki bu filmlerde güçlü ve derin bir kadınlık anlatısı yok. Kadın kimliği şüphesiz inceleniyor; fakat bu hiç-

bir şekilde önemli addedilip hareket noktası haline getirilmiyor. Aslında kadın hikâyeleriyle ilgili olan bu filmler çoğunlukla, açık bir şekilde feminist dürtülere rücu etmiyorlar. Bunu yıktıkları ve hatta yerdikleri bile söylenebilir. Bu sözde feminist yapı ana kahramanlar üstünde bir yük yaratabilir. Söz konusu filmlerin bazılarında karmaşık bir diyaloji mevcut. Kadın yansıması ve kimliği için alan yaratırlarken bunlara eşlik eden dogmatik formalizm ya da belirli bir kesime hitap eden sanat sineması metodolojisi yok.

NAMİ IGUCHİ

Iguchi kısa yönetmenlik kariyerinde sadece üç film yönetmesine rağmen, belirli bir estetik etrafında şekillenen, kendine has bir görsel ve anlatı metodolojisi oluşturmayı başardı. Uzun planların ve plan sekansların yer aldığı, Tayvanlı yönetmen Tsai Ming- Liang'ı ya da Güney Koreli Hong Sang-soo'yu andıran ciddi-komik tarzdaki bir üslûp. 2009'da *Cahiers du Cinéma*'da bahsedildiği üzere Iguchi'nin sineması üslûbu, nedenselliğin önemini azaltan serbest yapısı ve ana kahramanların hayatlarındaki gündelik detayların lehinde olan olay örgüsüne odaklı anlatısıyla, anaakım sinemanın birkaç özelliğine ters düşüyor; ancak bu şekilde de Japon sinemasının anaakımıyla inandırıcı bir etkileşim kurmuş oluyor.

Iguchi'nin ilk filmi *Inuneka*'da (*Dogs and Cats/The Cat Leaves Home,* 2004) iki genç kadının tutuk olan ilişkisi ve ayrı ayrı günlük hayatları ele alınıyor: Suzu tembel ve ihmalkâr. Nişanlısından ayrılınca eski okul arkadaşı Yoko'ya taşınıyor. Yoko, eğitim için bir yıllığına Çin'e giden ortak bir arkadaşlarının evine göz kulak oluyor. İkili görünürde birbirlerinden tamamen farklılar, fakat giderek birbirlerine benziyorlar. Birbirleriyle hayatlarını ve kimliklerini değiştiriyor gibi gözükmeleriyle aslında uzaktan da olsa Ingmar Bergman'ın *Persona*'sının (1966) etkilerini görmek mümkün. Bu durum, Suzu'nun Yoko'nun gözlüklerini denediği sahneyle başlıyor; Yoko, Suzu'nun göz lenslerini ödünç alıyor ve ardından

ev arkadaşının görevi olan köpek gezdirme işini üstlenerek ona yardım ediyor. Iguchi benzerliğin altını görsel olarak da çiziyor: Yoko elinde köpekle doğru evi bulmaya çalışırken, daha önce Suzu'yu aynı yolda, aynı kamera kurulumuyla çekmiş ve aynı sıçramalı kesmeyi kullanmış olmasıyla Yoko'nun da yanlış bir yola saptığını göstermek istiyor.

Buradaki topluluk kimliği anlayışı, filmi kadınlarla değil, kadınla ilgili olarak kurnazca ve yergisel bir şekilde okumayı kolaylaştırıyor. Tüm kadınların aynı olduğunu tartışmıyor; fakat daha ziyade kadın yaşantısında bir ortaklık bulunduğunu ya da olabileceği gerçeğini ön plana çıkartıyor. Bu özellikle iki kadının da hep aynı tip erkeklerden hoşlanmalarıyla beliren ve köpeği dışarı çıkaran Suzu'nun düşmesi üzerine Yoko'nun içten içe arzuladığı adamın ona yardım etmesiyle açıklığa kavuşan bir şey. Suzu bu adamı eve davet ettiğinde Yoko rahatsız oluyor ve geceyi Suzu'nun eski nişanlısıyla geçirmek üzere evi terk ediyor. Iguchi'nin gözlemciliğiyle birlikte ilerleyen psikolojik içgörü ya da karakterlerdeki derinlik eksikliği, anlatının bu yönünü sağlamlaştırıyor. Ana kahramanlarıyla birlikte olmaktan çok onları seyrediyor ve böyle yaparak, kameranın yerinin üstünlüğünü, kahramanları ve anlatı üzerindeki cinsiyetçi ya da önyargılı perspektif yokluğunu vurguluyor. Bunun, kadınlık arzularının ve kadın bakışının film içindeki örnekleriyle birleşmesi, o adamların neredeyse sadece arzulanan objeler olarak kalması, aşk üstüne kurulmuş ilişkinin merkezde yer alıyor oluşunu önemsiz gibi gösteren bir kadın bakış açısı getiriyor. Bu kadınların değişkenlik gösteren duygu ve davranışları ne mutluluk ne de doyurucu bir bağımsızlık getiriyor.

Benzerliğin ve farklılığın anlatılışındaki yaklaşım, filmin başından beri Iguchi'nin sinemasal metinlerarasılığı etkin bir şekilde kullanması yoluyla açıkça ortaya konmuş. Iguchi, *Dogs and Cats*'in jeneriğinde Ozu'nun filmlerinin alamet-i farikası olan çuval bezinden arkaplanı kullanmasıyla tema açısından benzerliğe de dikkat çekiyor. Kullanılan çuval bezinin bej olması, Ozu'nun jeneriklerinde kontrast oluşturmak üzere çoğunlukla kırmızı karakterler kullandığı geç dönem renkli filmlerine işaret ediyor. Film boyun-

ca Ozu, etkilenimlerinin ön plana çıkması aslına bakılırsa Ozu'nun tanımladığı ve belgeleştirdiği Japonya ile milenyumdaki Japonya arasındaki farkı belirtiyor. Esas fark, yönetmenin *Banshun* (*Late Spring,* Geç Gelen Bahar, 1949), *Tōkyō monogatari* (*Tokyo Story,* Tokyo Hikâyesi, 1953) ve *Kohayagawa-ke no aki* (*The End of Summer,* Yaz Sonu, 1961) adlı filmlerinde aile biriminin sarsılması. *Dogs and Cats*'de ailevi ilişkilerinden uzaklaşmış genç bireyler var. Bu, aile biriminin artık ülkenin temelinde yer alan bir öğe olmadığını göstererek Japonya'nın nasıl değişim geçirdiğinin bir kanıtı oluyor. Iguchi'nin ana kahramanları akıntıya bırakılmış gibiler ve kendilerini elle tutulur bir şeye karşı tanımlamak istediklerinden aile ihtiyacı duyuyorlar. İki ana kahraman arasındaki benzerlikler için bir sebep teşkil ediyor bu; ancak, karakterler açısından bir çifte açmaz: İki kadın da birbirlerine karşı düşmanlık hissediyorlar, fakat aynı ortama bağlılar. Ev çoğu kez kadınsı, bir kadın alanı olarak kodlanmış. Iguchi burada böyle bir yapının sınırlamalarını ortaya koymak üzere bu stereotipik ilişkiyi güçlendiriyor.

Dogs and Cats, Iguchi'nin daha uzun olan ikinci filmi *Hito no sekkusu o warau na*'yla (*Don't Laught at my Romance,* 2007) bir anlamda devam ediyor. Anlatıdaki duyarlılığın dramatikleştirilmemesi ve kadın öznelliğinin keşfi, ilk film üzerinden detaylandırılıyor. *Don't Laught at my Romance* başka bir tuhaf ilişkiyi ele alıyor: Mirume adlı genç bir erkek üniversite öğrencisiyle, orta yaşta bir öğretim üyesi Yuri'nin ilişkisi. Iguchi kendine has şekilde ele aldığı diğer iki karakter yardımıyla ve bağlamlar kurarak, merkezdeki romantik çiftin ilişkisine açıklık kazandırıyor: Mirume'nin bir kız, bir de erkek arkadaşı var. Kız, En-chan, Mirume'ye gizliden gizliye âşık. Uzun plan ve plan sekansların incelikli bir şekilde kullanılmasıyla, sonbaharı andıran hoş mizansenleriyle *Don't Laught at my Romance* bakmak ve bakmamak, gizlenmek ve fark edilmek, görünürlük ve görünmezlik üzerine yapılmış bir tez olarak okunabilir. Ana kahramanlar çoğunlukla bakmayı arzuluyorlar; bakılmayı değil.

MİKA NİNAGAWA, MOMOKO ANDO VE YUKİ TANADA

Mika Ninagawa'nın filmlerinde bakış ve kadınlık dikkat çeken unsurlar olarak uca taşınıyor. Daha önce moda fotoğrafçısı olan Ninagawa'nın ilk uzun metrajı *Sakuran* (2008), çocukken genelevе satılan (*Bir Geyşanın Anıları*'nı hatırlatıyor) ve buranın rakipsiz kadını haline gelen genç kızın hikâyesini anlatan bir dönem filmi (*jidai-geki*). Obje olarak görülen kadınların içinde yaşadığı yerin atmosferi, mizansenin ekspresyonistik zenginliği, sakura ağaçları ve japon balıklarının olduğu akvaryum motiflerinin tekrar etmesiyle gösterilmiş. Ana kahramanın kaçmayı denerken çarpıp akvaryumu düşürmesi, kendisinin yanı sıra balığın da kendi dünyasından uzaklaştığını ve bu yüzden hayatta kalmalarının imkânsız olduğunu gösteriyor. Genelevi temsil eden akvaryum her zaman gösteriliyor. Bu, Ninagawa'nın 2012 tarihli *Heruta sukerutu*'da (*Helter Skelter*) geniş bir şekilde ele aldığı dikizcilik ve erotizmle bir bağlantı oluşturuyor. Güzelliğini ve arzulanan obje olarak övülen konumunu sürdürmek için geçirdiği radikal bir ameliyat sonucunda hayatı kararan popüler bir modeli ele alan bir korku filmi.

Genç kadın ana kahramanlar ve bunların problemli ilişkileri, diğer birçok kadın yönetmenin filmlerinin temel özelliği. Momoko Ando'nun ilk uzun metrajı *Kakera* (*Kakera: A Piece of Our Life*, 2009) ihmalci ve ilgisiz olan erkek arkadaşını terk eden genç bir kızın hayatını, akabinde bir kadınla yaşadığı çetrefilli ilişkisinin belirleyecek olmasıyla Iguchi'nin *Dogs and Cats* filmini hatırlatıyor; ancak buradaki ilişki cinsellik üzerine kurulu: Haru, prostetik cerrah Riko'yla tanışıyor ve onunla ilişkiye giriyor. Ando burada özellikle Haru'nun erkek arkadaşınının ilgisizliği, bencilliği ve tiksindiriciliğiyle, Haru'ya sadece cinsellik amacıyla ilgi duyması ve saklama zahmetinde bile bulunmadığı başka bir kız arkadaşının olmasıyla kadın-erkek ilişkileriyle etkin, basit gibi görünen bir şekilde ilgileniyor. Filmde kamera, erkek arkadaşı onun güçsüz düşen vücuduyla (kafasını çarpıp düşmesinden sonra) sevişiyormuşçasına Haru'nun üzerine çöküyor. Akabinde televizyonda silahlı çatışmayı ve savaşı gösteren gerçek görüntüler görüyoruz; ancak

Riko'yla olan lezbiyen ilişki, problemli heteroseksüel ilişkiyle karşıtlık oluşturması açısından ideal bir birleşme değil. Riko tahakkümcü, şüpheci ve Haru'nun hayatını yaşamasına engel olup isteklerini yok sayıyor. Mesele, insanın kendisini birinin yanındayken değil de daha ziyade kendi başınayken tanımlaması.

Tsuki Inoue kısa filmi *Daichi o tataku onna*'da (*The Woman Who is Beating the Earth,* 2008), Shiori Kazama ise erken dönem filmlerinden *Kasei no kanon*'da (*The Mars Canon,* 2002) kadınlarla ve onların ağzı bozuk, ilgisiz adamlarla ilişkileriyle ilgileniyor. Aşk anlatıları ve problemli flört dönemi, modern Japon sinemasının bir diğer önemli kadın yönetmeni Yuki Tanada tarafından da ele elındı: "Cinsiyetlerine bakmaksızın ilginç ya da pek de ilginç olmayan filmler çeken erkek ve kadın yönetmenler var" (2009) görüşüyle cinsiyetin mesleğinde dikkat edilmesi gereken bir özellik olmaması gerektiğini vurguluyor. İlk uzun metraj filmi *Tsuki to Cher* (*Moon and Cherry,* 2004) şiddetli saldırganlığa varan bir aşk ilişkisini konu alıyor. Genç üniversite öğrencisi Tadokoro, erotik yazarlık kursuna katıldıktan sonra Mayumi adında genç bir kadınla ilişki kurar. Mayumi ona, seri olarak düşündüğü romanına uygulamalı biçimde yardımcı olması için yatma teklifinde bulunur. Bundan sonra tuhaflığı giderek artan bir dizi cinsel ilişki yaşanır; fakat Tadokoro kadına âşık olur. Dolayısıyla, Mayumi'ye sadece işi için gerekli olan ilişki karmaşıklaşır. Tamamen kadınların arasındaki yakın ilişkilerinden bahseden ve bir erkeğin işin içine girmesiyle ilişkilerin karmaşık hâle geliyor oluşunu yeren, satirik bir film. Tanada sonraki filmi *Hyakuman-en to nigamushi onna*'da (*One Million Yen Girl,* 2008) genç bir kızın yerel halk içinde yaşadığı problemler sebebiyle kendini yollara vurmasını ve gittiği köylerin ya da kasabaların birinde bir milyon yen biriktirene kadar kalma macerasını ele alıyor. Yönetmen bu anlatıyla işin ciddi tarafını ortaya koyuyor. Amacına ilerlerken tüm bağlantıları ve ilişkileri reddeden kız birine âşık oluyor; fakat yolculuğa devam etmek üzere onu terk ediyor. Tanada bunu, romantik bir ilişkiden fazlasını arzulayan kadın açısından neşeli bir yolla zaferimsi bir havada sunuyor.

MİWA NİSHİKAWA

Miwa Nishikawa kadın bireyselliğinin açık bir şekilde ortada olduğu hikâyelere ilgi duymamasıyla tanınıyor. Hirokazu Koreeda'nın filmi *Distance*'a (2001) yönetmen yardımcılığı yapan Nishikawa'nın edebiyat diploması var. Tüm çağdaşlarının kaçındığı hikâyelerden olan kadın merkezli hikâyeler kaleme aldı. Ona göre, "Kadınları anlamak imkânsız" (Blouinartinfo, 2013); fakat eserlerinde ortaya koyduğu kadın portrelerinde de kadınların problemleri ve zevkleri ön planda. Nishikawa'nın, otuz birinci Yokohama Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü alan dördüncü filmi *Dia dokuta* (*Dear Doctor,* 2009) kırsal bölgede yaşayan, zor vakaları teşhis ve tedavide deneyimi olmayan yaşlı bir doktorun, oldukça yaşlı bir kadının muayenesi sonrasında bu durumunun ortaya çıkması üzerine kurulu. Geri dönüşlerle ilerleyen filmde doktorun ortadan kaybolmasından sonra iki dedektifin kasabalılarla, adamla olan ilişkilerini sorguladıkları bir röportaj yaptığını görüyoruz. Anlatı, bu ataerkil figürü -Mulvey'in terminolojisine göre- çözülecek bir muamma olarak ele alıyor. Klasik anlatı sinemasında kadının aldığı rolü erkeğe veriyor. *Dia dokuta,* Akira Kurosawa'nın *Akahige* (*Red Beard,* Kızıl Sakal, 1965) filmini ve bu filmin genç-yaşlı, geçmiş-bugün resmedilişini anlatıda ana karşıtlıklar sunmasıyla hatırlatıyor. Kadının yerinin önemi ve mesleki yeteneği *Dia dokuta*'da daha modern bir anlayışla vurgulanıyor. Öte yandan, Dr. Osamu'nun çalıştığı kasaba bir anlamda oldukça yaşlı insanların yaşadığı eski bir yer şeklinde betimleniyor. Bu ataerkil figür de bir anlamda bu kasabaya başkanlık eden, -hatta dedektiflerden birinin insanları 'birarada tutan' dediği- tıbbi mucize denebilecek yeteneklerine inanmak isteyen hastaları tarafından övülen biri. Dr. Osamu'nun muayene ettiği oldukça yaşlı kadının bir kızı var: Başarılı tıp kariyeri olan genç kadın Tokyo'daki kadınlar gibi güç ve sorumluluk sahibi olduğu bir pozisyonda bulunuyor; daha modern inançlara ve düşüncelere sahip.

Nishikawa'nın *Dear Doctor*'daki duyarlılığı cinsiyet politikalarıyla ilgili olarak hiçbir yerde saldırgan bir tavırda değil. Aslında yazar-yönetmen olarak Nishikawa, doktorun kapsamlı ve karma-

şık portresini çizebilmek adına çok çaba harcıyor. Doktorun normal fakat mesleki yetersizliği sebebiyle yarım olduğunu vurguluyor. Bu, yönetmenin birçok eserinde üzerinde durduğu bir durum. Nishikawa filmlerinde insanın doğasıyla ilgilendiğini belirtiyor, yani eserlerinde doğrudan bir Japonya bağlamı kurmuyor (Blouinartinfo, 2013). İkinci uzun metraj filmi *Yureru* (*Sway,* 2006) bu noktada örnek oluşturuyor. İki erkek kardeşin genç bir kız üzerinde bıraktıkları zararlı etkiler, hep birlikte gezintiye çıktıkları sırada bu kızın kendini köprüden atmasıyla tebarüz ediyor. Uzun zamandır arkadaş olan bu üçlü, erkek kardeşlerin annelerinin ölümünden sonra tekrar biraraya geliyor. Kardeşlerden Takeru başarılı bir fotoğrafçıyken, büyük olan Minoru hâlâ babasının benzin istasyonunda çalışıyor ve kendine işe yaramaz gözüyle bakıyor. Genç kız Chieko da benzin istasyonunda çalışıyor ve Minoru ona gizliden gizliye hayran. Chieko, Takeru'yla geçirdiği bir gecelik ilişkiden sonra onunla Tokyo'ya dönmek istiyor. Minoru ve Chieko köprünün üstündeyken tartışıyorlar ve kız kendini köprüden aşağı atıyor. Film, Rashomon tarzı yapısıyla, olayların nasıl görünüp nasıl ilerlediğiyle ilgili hislerin ve duyguların yarattığı etki üzerinden öznelliği vurguluyor. Nishikawa bu olayın yansımalarını Minoru'nun tutuklanıp adam öldürmeden yargılanışına kadar, film boyunca izlerini sürdüğü iki kardeşin hisleriyle inceliyor. *Sway* de, *Dear Doctor* gibi erkeklerin bir kadın kurban etrafında şekillenen kamu davasıyla, böylesi bir erkek birlikteliği ve erkek kimliğiyle ilgili. Kızın iki kardeşin de kurbanı olduğu, Takeru'nun aslında onu kullandığı ve kızın ona kendisiyle Tokyo'ya dönmek istediğini söylemesi üzerine Takeru'nun kızı terk etmesiyle tamamen açıklığa kavuşuyor. Filmin başında kardeşleri biraraya getiren annenin ölümü ve bu kaybın etkisi -ki babalarının dengesi de bozuluyor- film boyunca kardeşlerin diğer kadınlarla kurduğu ilişkileri etkileyerek devam ediyor.

Nishikawa'nın filmlerinde yasanın çiğnenmesinin psiko-analitik baba yasasıyla ilgili olarak sembolik bir anlam taşıdığı söylenebilir. Burada işlenen, Oidipus kompleksini aşıp, bir zamanlar arzulanan annenin yerini alan bir kadın bularak yetişkinliğe geçen

genç erkeklerin durumları. Tema farklı bir perspektiften olsa da Nishikawa'nın ilk uzun metrajı *Hebi ichigo*'da (Wild Berries) da irdeleniyor. *Wild Berries* 1980'lerin satirik aile filmleri arasında olan garip bir aile dramı ve çoğunlukla alt orta sınıf karakterlerin yer aldığı bir gündelik hayat hikâyesini (*shomin-geki*) anlatıyor. Juzo Itami'nin *Osshiki*'si (*The Funeral/Death Japanese Style,* 1983) gibi Nishikawa'nın filmi de çok önemli bir cenaze sahnesi içeriyor. Budist doktrinlere rücu eden bir şekilde, rahmetli arkasından yas tutulmasıyla ruhsal bir geleneğin en iyi örneği olan böyle bir sahneye sahip; ancak sahne aksıyor ve gülünçleştiriliyor. Itami bunu cenaze töreni boyunca birkaç karakterin sessiz bir şekilde oturamamaları olarak gösterirken (gelenekten uzaklaşmalarını göstererek) Nishikawa, ölünün başında beklenirken adamla para bulmaya çalışan borçlu arasındaki kavgayla gösteriyor. Tabutun yere düşüp ölünün içinden çıkmasına sebep olan bir kavga bu.

Wild Berries, birbirleriyle çekişen aile fertlerinin merkezinde yer alan bir kızla ilgili. Bu karakterlerin yüzleştikleri krizler özellikle cinsiyet meseleleriyle ilgili ve bu noktada geleneksel bölünmeler de yaşanıyor. Evin babası işini kaybediyor; fakat bunu ailesine söylemeye çok utanıyor. Karısı evin geçimini sağlamaya çalışıp, bunak kayınpederinin bakımını üstlenirken kocası tefeciden para alıyor. Kadın sonunda kayınpederinin ölmesine izin veriyor. Bu çiftin yetişkin kızları da ana kahraman. Kızın sabıkalı ağabeyinin beklenmeyen gelişi, ailenin gerilimden kurtulmasına yardımcı oluyor. Erkek ve kadın suçluluğu karşılaştırılıyor; fakat ilki ironik olarak ailenin iyiliği içinken ikincisi kişisel memnuniyet için. Nishikawa, filmlerinde taraf tutmayı ya da yargıda bulunmayı reddetmesiyle Japon sinemasında özel bir yer ediniyor.

NAOMİ KAWASE

Naomi Kawase, filmlerinde toplumsal cinsiyetin ve modern aile ilişkilerinin ayrıntılı bir incelemesini sunuyor. Kawase, "Ben sadece kendi filmlerimi çektim ve anlatmak istediğim hikâyeleri an-

lattım," (*Midnight Eye,* 2009) diyor. Başka bir deyişle, filmlerinde olduğu iddia edilen etkilenimleri reddediyor. Belgeselleri ve filmleri bu makalede ele alınan diğer birçok yönetmeninkinden önceye dayanıyor. Bunu kurmaca ve kurmaca olmayan şeklinde ayırmak gerçekten çok zor. Erken dönem uzun metrajlarında günlük hayata değinmesi ve sıklıkla ölü zamanların (*temps morts*) üzerinde durmasıyla aileyi ve ev hayatını detaylı bir şekilde görsele taşıyor. *Moe no Suzaku* (*The God Suzaku,* 1996) ve *Shara* (2003) filmleri geçmişteki olaylardan yola çıkarak, bunların günümüzde yaşayan bir aileyle olan bağlantılarını ele alıyor. İki filmin de mekânının oldukça tenha köyler olması (özellikle *The God Suzaku* dağlık bir bölgede geçiyor) modern Japonya'da şehir ve taşra arasındaki bölünmeyi yansıtıyor. *The God Suzaku*'da ailenin babası, dağın içinden geçmesi planlanan demiryolu hattından vazgeçilmesi sebebiyle kendini bir ânda işsiz buluyor. *Shara*'daysa yaklaşan annelik, zevk ve aynı zamanda kaygı kaynağı olarak çocukların kırılganlığı üzerinden anlatılıyor. Film, bir çocuğun aniden ve açıklanamaz bir şekilde kaybolması üzerine gelen ölüm haberiyle başlamasına karşın bir doğumla sonuçlanıyor. Cinsiyet tabakalaşması bu yolla zarif bir şekilde sorgulanıyor. Baba evinin çekiciliği ortada; ancak Kawase'nin gözünde en önemli nokta buradaki geleneksel sınırlamalar. *The God Suzaku*'da erkek basit bir şekilde terk ediyor; ancak *Shara*'da erkeklik, erkeğin köy festivaline başkanlık yapmasıyla, yani geleneğin koruyucusu olarak gösterilmesiyle vurgulanıyor. Sosyal ve ev içi alanın cinsiyetleştirilmesi dikkate değer bir önem taşıyor. İlk filmde bir kadının iş bulmaya zorlanması, ikincideyse genç bir kızın festival törenine öncülük etmesi, yönetmenin geleneğe karşı sunduğu alternatif modeller. İki durumda da gelecek geçmişi silmeye çalışmaktan ziyade, geçmişle yüzleşmeye ve uzlaşmaya dayanıyor.

Kawase'nin filmleri kesinlikle polemik yaratmıyor. Temalarında ve belgesel tarzı estetiklerinde Japonya'nın toplumsal yapısını ortaya koyuyor. *Mogari no mori* (*The Morning Forest,* 2007) ve *Nanayomachi*'deyse (*Nanayo,* 2008) Kawase, kadınları aileden ve ev

ortamından soyutlaştırarak farklı bir tablo yaratıyor. Bu, ana kahramanların kendilerini mekânlardan ve ilişkilerden ayırarak benliklerini tanımlamak zorunda oldukları, neredeyse varoluşsal bir dinamik sunuyor. İlk film huzurevinde çalışan ve hastasıyla ormanda kaybolan bir bakıcıyla ilgiliyken, ikinci film Tayland'da yalnız yaşayan Japon bir kadınla ilgili. İki filmde de ana kahramanların eski benliklerinden sıyrılıp nasıl yeni hayatlar kurdukları ele alınıyor.

Modern Japonya'nın kadın yönetmenlerinin filmlerinde toplumsal cinsiyetin ve kadınlığın resmedilmesi karmaşık ve çeşitli şekillerde. Modern kadınların ve onların günlük hayatlarının kaygılarına açık olup, toplumsal cinsiyet temsillerinde kesinlikle dogmatik değiller. Japon sineması, kadın yönetmenlerinin buradaki film yapımının kendine has yönüne sahip çıkmalarıyla İran, Avustralya ve Amerikan sinemalarının yanında yer alabilir. Tokyo Sinema Okulu'ndan mezun olan genç kadınların filmlerini görücüye çıkarmak amacıyla Peaches Film Festivali düzenlendi. Kadınların yönettiği birkaç korku filmi içinde *Eko Eko Azarak I: Wizard of Darkness* (*Eko eko azaraku,* 1995) gibi popüler fantezi filmleri de var. Bu filmde anlatılan hikâyenin öncesinin ele alındığı *Eko Eko Azarak II: Birth Of The Wizard* ise 1996'da çekildi. Her şeyi göz önünde bulundurursak, süregelen problemlere rağmen Japon sinema endüstrisinde -Nishikawa'nın 'sıkıcı' diye tanımladığı bir endüstri (Blouinartinfo, 2013)- durum bu bakımdan epey güçlü görünüyor.

KAYNAKÇA

Desser, D. (1988), *Eros plus Massacre: an Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis.

Fujimura-Faneslow, K. (ed.) (2011), *Transforming Japan. How Feminism and Diversity are Making a Difference*, The Feminist Press, New York.

Mackie, V (2003), *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment and Sexuality*, Cambridge University Press.

Midnight Eye (2009), "Yuki Tanada interviewed by Jasper Sharp" (http://www.midnighteye.com/interviews/yuki-tanada 29 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Blouin Art Info (2013), "Interview with Miwa Nishikawa", (https://web.archive.org/web/20130820101834/http://enjp.blouinartinfo.com/news/story/944947/interview-film-director-miwa-nishikawa 28 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

15
ATAERKİLLİĞİ YÖNETMEK

Iramı Parveen Bilal*



1980'lerde Pakistan'ı dikta rejimiyle yöneten Ziya ül Hak birçok sinemayı kapattı ve film çekmeyi günah sayarak karaladı. Pakistan'ın, ivmesini çoğunlukla Hindistan'ın bölünme sonrasından kazanan sinema endüstrisi birden cesaretini ve kimliğini kay-

*) Nijerya ve Pakistan'da yetişen Iramı Parveen Bilal, sinema alanında özel bir yeri olduğunun farkında. Çektiği kısa filmlerle uluslararası düzeyde Rotterdam ve Kustendorf Film Festivalleri'nde ismini duyuran yönetmen, şimdilerde ilk uzun metrajı *Josh*'la geziyor. *Josh*, 2012 yılının Women in Film Fund sahibi. Bilal aynı zamanda ülkede elli yıldan sonra ilk Oscar adaylık komitesinin oluşumunu başlatan biri olarak büyümekte olan Pakistan endüstrisinin esas isimlerinden. Kendisi Amerika ve Güney Asya'yla ilgili sosyal bilincin hâkim olduğu konulara ilgi duyuyor. Gelişim aşamasındaki üç uzun metrajıyla FIND, IFP, Sundance, The CineReach Foundation ve The Nicholl's Fellowship'in dikkatini çekti. 2009'daki Nicholl's Fellowship'in yarı finalistlerinden bir oldu. *Forbidden Steps* 2008 Mumbai Sankalan Screenwriting Lab'de, 2010 FIND Director's Lab'de ve 2013 FIND Screenwriter's Lab'de geliştirildi. Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü'nün ve Güney

betti. Lahor'un 'Lollywood'u özellikle ucuz taklitlerden oluşan, özgün fikirlerden yoksun, merkezinde Bond kızından 'desi'ye dönen kızların olduğu (Güney Asya-yerel beğeniye hitap eden daha kıvrımlı ve şehvetli kız), "köy oğlanı kızlarla karşılaşıyor" fikrini taşıyan stereotipik kalıplarla yapılmış filmlerle eş anlama gelen bir slogan. Lollywood'da filmler genelde Pakistan'ın en zengin ve en yoğun nüfuslu eyaleti olan Pencap'ta konuşulan Pencapça dilinde çekiliyor.

Diğer bir bölgesel sinema, Hayber-Pahtunhva eyaletinin fazlasıyla tutucu olan başkenti Peşaver şehrinde. Bu kültürde şaşırtıcı bir şekilde, normalde kadınların gösterilmesinde temkinli davranılırken, yeni yeni seksi ve şehvetli kadın ana kahramanların yer aldığı filmler gösterilmeye başlandı. Ülkenin resmi dili Urduca'nın konuşulduğu sinema zar zor ayakta kaldı.

2013'te altı aylık bir dönemde beş filmin çekilmesiyle yapımda ani ve hızlı bir artış oldu. Ortalama iki yılda bir bir filmin yapıldığı ülke sinemasında bu bir başarıydı ve inanılması güç bir değişimi gösteriyordu. Esas en büyük sürpriz, çekilen bu beş filmden ikisinin yönetmenliğini ve ikinci yönetmenliğini kadınların üstlenmiş olmasıydı. Pakistan'da Hindistan'a göre daha çok tanınan kadın yönetmenin olduğu görülüyor.

Mehreen Jabbar bir kuşaktan öteye uzanan sinemacı bir aileden geliyor ve erken dönem Lollywood hakkında şunları söylüyor:

> Lollywood'un güçlü yönetmenlerinden bazıları kadın. Sangeeta, Shamim Ara gibi yönetmenler kendilerine itibar kazandıran başarılı filmler çektiler ve stüdyo desteği aldılar. Lollywood'la ilgili bazı kötüleyici görüşlere ve algılara rağmen en azından böylesi güçlü iki isim çıktı.

Kaliforniya Üniversitesi'nin Peter Stark Yapımcılık Programı mezunu. Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü'nün Film Fakültesi'nde yardımcı akademisyen olarak çalışmakta. 2013'te TEDx Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü'nde konuşma daveti aldı. 2012 Women In Film Award, 2013 FIND Screnwriting Fellowship, 2013 Best First Feature, Silent River Film Festival, 2010 FIND Director's Fellowship, 2008 IFP Emerging Narratives, Güney Kaliforniya Üniversitesi Stark Special Project Award, The Thomas J. Watson Fellowship, The Paul Studenski Fellowship, Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü Mabel Beckman Leadership Award, Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü Dean's Cup Award, kazandığı ödüller ve bursları. Bilal boş zamanlarında Bollywood dansı yapıyor, kitap okuyor, AP matematik, fen ve ekonomi dersleri veriyor (www.iramparveenbilal.com). İletişim: parveenshahproductions@gmail.com.

Aslında kadın yönetmenlerin ortaya çıkması, ilk filmlerini 1970'lerde çeken Sangeeta (*Society Girl,* 1976) ve Shamim Ara (*Jee or Jeenay Do/Live and Let Live,* 1977) gibi geleneksel fikirleri benimseyen Lollywood aktrislerinin yönetmenliğe geçmesiyle başladı. Bu iki isim de gişe başarılarının tadını çıkardılar ve Pakistan'ın Urduca ile Pencapça konuşulan anaakım sinemasının aktif bir şekilde çalışan ilk kadın yönetmeni oldular (Sangeeta bugüne değin Urduca, Pencapça dillerinde ve Peşaver sinemasına özgü seksen film yönetti). Sangeeta 1970'li yıllarda setleri üzerindeki kontrolüne değinerek şunları dile getiriyor:

> Filmlerimde yer alan aktörler programlarına uymam için beni neredeyse takla attırırcasına uğraştırdıklarından onlarla her zaman anlaşmazlığa düştüm; fakat aktrislerle rahat anlaşabiliyordum.

Aktrislikten yönetmenliğe geçen bir diğer isim Samina Peerzada, aile içi şiddeti ele aldığı *Inteha*'yla (1999) ilk yönetmenlik deneyimini yaşadı; ancak film sansüre takıldı.

Son on yıldır endüstriye doğrudan yönetmenlikle giren sessiz fakat derinden ilerleyen bir grup kadın yönetmen var. Önde gelen isimler içinde Sabiha Sumar, *Silent Waters*, *Dinner With The President*, *Who Will Cast The First Stone* ve yakın zamanda çektiği *Good Morning Karachi* filmleriyle uluslararası düzeyde tanınıyor. *Silent Waters,* aldığı diğer ödüllerin yanı sıra Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar kazandı. Sharmeen Obaid Chinoy *Transgenders: Pakistan's Open Secret* ve *Saving Face* belgeselleriyle Oscar ve Emmy Ödülleri'ni kazandı. Mehreen Jabbar *Ramchand Pakistani* adlı ilk uzun metrajıyla birçok ödül alırken, Meenu Gaur ikinci yönetmenliğini yaptığı *Zinda Bhaag*, Afia Nathaniel de *Dukhtar*'la uluslararası düzeyde tanındılar.

Televizyonun önde gelen yönetmenleri, Amna Khan ve Angeline Malik (aktris/yönetmen). Khan erkek yönetmenlerin baskın olduğu reklam alanında sürekli iş alan tek kadın yönetmen. Gaur'un *Zinda Bhaag* adlı uzun metrajı 1963'ten bu yana Oscar'da En İyi Yabancı Film başvuruları arasından seçilen ilk Pakistan filmi oldu. Elli yıl sonra bunu paylaşmaktan gurur duyuyorum ki,

Oscar komitesinin yeniden düzenlenmesi benim ve Sharmeen Obaid Chinoy'un girişimiydi.

Kadınların ağırlıkta olduğu bir ekiple çektiğim uzun metrajım *Josh* filmciliğin bugünkü hızında olmadığı 2011 yılında, Karaçi şehrinin değişim içinde olan kenar mahallelerinde çekildi. Yapım öncesi boyunca kendimi ispatlamak için normalden daha fazla çalışma hissine sahiptim. Örneğin, ekipman kiralayabilmek için kendimizi tanıtmak zorundaydık. Aksi takdirde ücreti iş başlamadan ödemek durumundaydık. Ayrıca, kadın yönetmenle çalışmak istemeyen aktörler vardı (Pakistanlı erkek ortak yapımcım bunu bana açık açık söyledi); fakat kadın yönetmen olarak bu tip durumlarla karşılaşmak dünyanın hiçbir yerinde şaşılacak bir durum değil. O zaman ataerkil bir kültürde bu neden şaşkınlıkla karşılansın? Burada şaşılacak şey, bu kadın yönetmenlerin zorluklara karşı gösterdikleri direnç. Jabbar ekliyor:

> ... Çölde film çekmeyi başardım. Afia Nathaniel de Kuzey bölgelerinde çekim yaptı. Azim var olduğu sürece bir çarenin de olduğunu düşünüyorum.

Kadın ve anne figürüne duyulan inanılmaz bir saygı duyulan Pakistan kültüründe kadın olmanın avantajları da var. Şahsen, ekibime ve oyuncu kadroma o kadar önem veriyordum ve saygı duyuyordum ki yönetmen olan bana hiç olumsuz tepki göstermediler.

Öte yandan, hâlâ inkâr edilmeyen mevcut bir toplumsal cinsiyet politikası var. Gaur'un dile getirdiği gibi:

> Benim enteresan bulduğum şey, film setlerinde farklı görevlerde çalışan birçok kadın bulunmasına rağmen çok az sayıda kadın yönetmenin olması. Bu tablonun hiç de yetenekle ilgili olduğu kanısında değilim; aksine, fazlasıyla toplumsal cinsiyet politikasıyla ilgili.

Bunlara ilaveten, neredeyse bütün dünyada bir eğilim halini alan gösterişli aksiyon ve komedi filmlerine kesintisiz talebin olması, temaları bu yönde olmayan kadın yönetmenler adına acı verici. Bollywood'un ve gösterişli yapımların çıktığı Hollywood'un takdir edildiği bir ülkede, belki tam da şimdi sinemanın tek amacı

olan gerçekçi sinema hâlâ yeni ve hâlâ seiyrcisini oluşturmaya devam ediyor.

Peerzada şöyle vurguluyor:

> Kadınlar artık kendi dağıtımcıları olmaya başlamak zorundalar. Bir United Women's Artists cephesi oluşturmaya ihtiyaç duyuyoruz; çünkü erkek egemenliği yine kadınların başarılı olmasına izin vermeyecek.

Kadınların yönettiği, bir problemi merkeze koyan filmlerin çoğu hâlâ yerel gişe başarısı beklentisinde ve hatta bazı durumlarda ilk desteği dağıtımcılardan bekliyorlar. Umut verici olan ise daha önce anılan kadın bağımsız film yönetmenlerinin, birçoğunun büyük kitlelere hitaben yapılan, testesteronun hâkim olduğu sinemayı kayıran dağıtımcıların önyargıları sebebiyle oluşan zorlu dağıtım ortamına rağmen meşaleyi ilerletmiş olmaları. Sangeeta şöyle ifade ediyor:

> Kadınlar ilk önce kitlelerin istediğini yapmalılar ki sağlam bir temel oluşturabilsinler. Onlar bizim geleceğimiz. İnanılmaz yetenekler ortaya çıkıyor.

Filmleri sadece kitlelerin eğlenmesi için mi yapmalıyız, yoksa kitleleri alternatif vizyonlarımızla eğlenmeye mi ikna etmeliyiz? Bu, yükselen Pakistanlı kadın yönetmenler tarafından incelikli bir şekilde dengelenmek zorunda olan çok eski bir mesele.

KAYNAKÇA

De, Esha Niyogi Fulbright Senior Regional Research Scholar, South Central Asia (2013-2014), "Cross-Border Cinema by Women Filmmakers: Bangladesh, India, Pakistan", Professor, Center for the Study of Women, University of California, Los Angeles (http://wp. ucla. edu/index.php/faculty/2-uncategorised/133-eshade).

İnternet Film Veritabanı: http://www.imdb.com.

Yazarın Sangeeta, Samina Peerzada ve Mehreen Jabbar'la yaptığı söyleşiler.

16
PARLAK KARİYERLER
Avustralyalı, Yeni Zelandalı ve Yerli Kadın Yönetmenlerin Üç Dalgası

Pieter Aquilia



Avustralya'daki ve Yeni Zelanda'daki kadın yönetmenler son otuz beş yıl içinde feminist anlatıların uluslararası perdelere taşınmasında etkili oldular. Gillian Armstrong (*My Brilliant Career*, 1979; *Little Women*, Küçük Kadınlar, 1994; *A Thousand Acres*, Aile Bağları, 1997), Jocelyn Moorhouse (*Kanıt/Proof*, Kanıt, 1991; *How To Make An American Quilt*, Amerikan Yorganı, 1995) gibi Avustralyalı yönetmenlerle Jane Campion (*The Piano*, Piyano, 1992; *Bright Star*, Parlak Yıldız, 2009), Niki Caro (*Whale Rider*, Balinanın Sırtında, 2002; *North Country*, Tek Başına, 2005), Christine Jeff (*Sylvia*, 2003; *Sunshine Cleaning*, 2008) gibi Yeni Zelandalı yönetmenler, kadınların tarihsel dönemlerde ve günümüzde ele alındığı, dünya çapında tanınan filmleriyle başı çektiler. Filmleriyle ye-

tişmekte olan yeni kuşak yönetmenlere giderek ilerleyen sinemanın kadınlar için ve kadınlar hakkında olan yeni bir türünü ele almaları konusunda esin kaynağı oldular. Avustralya'da Cate Shortland, yerlilerden Rachel Perkins ve Tasman, Kristin Mercon, Libby Hakaraia gibi genç yönetmenler bu yeni cesur hikâyeleri anlattılar: Ülkenin önemli şehirlerinde toplumun dışında kalan kadınların puslu, çoğunlukla karanlık, unutulmuş ya da anlatılmamış hikâyeleri.

Avustralya sinema endüstrisinde kamu politikasının yirmi yıldır desteklediği kadın sinemacıların ve köklü yerli sanatçıların yüzde 18'den fazlası yönetmen, yüzde 34'ten fazlası da yapımcı. Bu, Amerika ve Avrupa'daki yerleşik endüstrileri geride bırakıyor (*The Australian*, 2013). Eleştirmenler Avustralya endüstrisinin kadınlara açık olmasını ve anlatılan kadın hikâyelerindeki yaklaşımı övgüyle karşılıyorlar. Armstrong, Caro ve Campion yönetmenliğindeki filmlerin bir avuç dolusu Oscar Ödülü, en iyi yardımcı oyuncu ya da en iyi başrol oyuncusu adaylıklarıyla sonuçlanması kadınların ekranda görünmesini destekleyen bir etkendi.

Avustralya ve Yeni Zelanda'daki kadın yönetmenlerin sıradışılıkları, ilk olarak Blonski'nin diğer birkaç isimle Avustralya'daki bağımsız film yönetmeni kadınlar hakkında yaptığı 1987 tarihli çalışmada ortaya çıktı. Çalışmada, Avustralya'nın sinema endüstrisinin dünyadaki en eskilerden ve en yenilikçilerden biri olduğunun yanı sıra kadınların da bu endüstrideki önemli katkılarından bahsediliyordu. Avustralya'da kadınların sinema alanındaki çalışmalarına başlamaları tiyatroda 1960'larda ve 1970'lerde varlığını sürdüren feminist harekete dayanmaktaydı. Süper 8 ve 16 mm. olarak çektikleri filmlerin çoğu federal hükümetin Experimental Film Fund kuruluşu (o zamanın Avustralya Film Enstitüsü) tarafından desteklendi. Anlatılar kadınlar hakkındaki yaygın ideolojilere ve politikaya karşı çıkar nitelikteydi. Bu filmler kadın yönetmenlerin daha profesyonel yapımlara kalkışabilmeleri için bir estetik ve teknik zemin oluşturuyordu (Blonski vd., s. 45). Esas olarak Avustralya Sinema Komisyonu (AFC) tarafından finanse edilen uzun metraj belgeseller yapıldı ve ulusal televizyonda yayınlandı.

Kurmaca olmayan ve daha önce Avustralya sinemasında bir örneği bulunmayan, kadınlar hakkındaki kuşak hikâyelerine odaklanan filmler yöneten Gillian Armstrong, Jenni Thornley, Sarah Gibson, 1970'lerin önemli isimlerden bazıları. Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu 1970'li yılların ortasında yeni yeni oluşmaya başlayan sinema endüstrisindeki pratik eksikliğinin giderilmesi amacıyla kuruldu ve Armstrong, Campion, Moorhouse gibi hem kıtadan hem de Yeni Zelanda'dan olan kadınlar bu imkândan faydalandılar. Avustralya Sinema Komisyonu ve Yeni Zelanda Sinema Komisyonu'nun (NZFC) da yer aldığı hükümetin fonlama kurumları, bu öncü kadın yönetmenleri, onları profesyonel kariyerlerine hızlı bir şekilde başlatan belgesel, kısa film ve uzun metraj girişimlerinde destekleyerek kadın filmlerinin fonlanmasını önemli bir ilke olarak benimsediler.

Filme ideolojik bir araç olarak duydukları tutkuyla genç, yetenekli bir kadın kuşağı ve 1970'lerin sinema endüstrisinde önemli görevlerdeki kadın eksikliğini fark eden bir siyasal ortam, sadece uluslararası olarak tanınmayı başaran değil, aynı zamanda İngiltere'de ve Amerika'da yerleşik endüstrilere yönelen birçok kadın yönetmen ortaya çıkardı. Okuduğunuz makalede bu dünya çapında tanınan kadınlar, onların filmleri ve onları besleyen toplumsal, siyasal öğeler irdeleniyor. Bunların yanı sıra yirmi birinci yüzyıldan Avustralyalı ve Yeni Zelandalı yeni kuşak kadın yönetmenlerle, bu yönetmenlerin filmlerinde Campion ve Armstrong gibi öncülerin hazırladığı temelden etkilenilerek ortaya koyduğu yeni toplumsal ve siyasal temalar inceleniyor.

KADIN FİLMLERİNİN YAPISI

Moran ve Vieth *Film in Australia: An Introduction* (2006) adlı kitaplarının bir bölümünü kadınlar hakkında olan Avustralya filmlerine ayırdılar. Yazarlar bu filmlerin nasıl açıklanabileceği ile kadınların kamera arkasında ve önünde yer almaları sayesinde oluşan avantajı ortaya koyan çeşitli bakış açıları getirdiler. Bu yaklaşım, Gillian Armstrong'un ilk filmi *My Brilliant Career* (1979) ile

kırk altı yaşında Avustralya'da uzun metraj yöneten ilk kadın yönetmen olmasına vurgu yapıyor. Armstrong çekimlere başlarken karşılaştığı eleştirileri anlatıyor:

> ... Yönetip yönetemeyeceğim konusunda yargılanan sadece ben değildim; ancak Avustralya'daki kadınların sorumluluğunu taşıyordum. Eğer bu film başarısız olsaydı, "Kadınlar bu işi beceremiyor." diyeceklerdi (Seger, s. 98).

Bassinger (1993) bu filmlerin anlatı yapısı, imgelem ve kadın meseleleri hakkındaki ideoloji üzerinde oynadığı rolün önemini dile getiriyor:

> Bir kadın filmi, merkezine, özellikle kadın olması sebebiyle yaşadığı duygusal, sosyal ve psikolojik problemlerle başa çıkmaya çalışan bir kadını koyar (s. 505-506).

Yeni Zelanda'nın kadın yönetmenlerle çalışan en üretken yapımcı Robin Laing ise şunu söylüyor:

> ... birçok kadın yönetmen hayattaki savaş ya da şiddet gibi büyük olayların fazla abartıldığını, hayatın gerçek değerini yaratan küçük olayların hafife alındığını söylüyor (s. 118).

Yeni Zelanda Sinema Komisyonu'nda geliştirme görevlisi olarak çalışan, aslında senaryo yazarı ve yönetmen olan Helene Wong, kadın yönetmenlerin erkek merkezli sinema dünyasında baskın çıkması konusunu vurgulayan güçlü bir isim ve "insanoğlunun geniş kapsamlı bir yorumlamasını ortaya koyuyor" (s. 225).

Moran ve Veith (2006) Avustralya'da endüstrinin Armstrong ve Campion'un da dâhil olduğu kadın öncülerinin gelişmekte olan kariyerleriyle rastlaşan 1977-1987 yılları arasında yaşanan feminist anlatı filmleri dönemine, Avustralya Sinema Komisyonu ile Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu kurumlarının başlattığı film geliştirme programlarına, Swinburne ve Griffith Üniversiteleri'nde yeni ortaya çıkan programlara dikkat çekiyorlar. 1987-2000 yılları arasında ikinci dönemdeki kadın yönetmenler, başarısı uluslararası düzeyde kadınların giderek uzayan filmografisiyle kanıtlanmış bu geliştirme programlarına katılmalarının

meyvelerini topladılar. Gillian Armstrong bu dönemde *Küçük Kadınlar* (1994) ve *Aile Bağları* (1997) adlarında iki Hollywood filmi yönetti. Jocelyn Moorhouse Amerikan uzun metrajı *Amerikan Yorganı*'na (1995) başlamadan önce 1991'de ilk filmi *Kanıt*'ı çekti. Shirley Barrett'in *Love Serenade*'ı (1996) ise Cannes'da Altın Kamera ödülünü kazandı. Yeni Zelandalı Jane Campion *Sweetie* (1989), *Masamdaki Melek* (*Angel at My Table,* 1990), *Piyano* (Amerika, 1992) ve *The Portrait of a Lady* (Bir Kadının Portresi, ABD, 1996) adlı filmlerini yönetti. Bu oldukça tanınan yapımların listesi dünya sinemasında Avustralya ve Yeni Zelandalı kadın yönetmenlerin başarılarını onaylar nitelikteydi. Söz konusu filmlerin çoğunda ana kadın kahramanların ön plana çıkartılmasının yanı sıra ağırlıklı olarak kadın hikâyelerini ele alınıyordu.

2000'lerden itibaren Avustralya ve Yeni Zelanda sinema endüstrilerinde üçüncü dönem feminist dalga başladı. Bu dönem Niki Caro (Yeni Zelanda: *Whale Rider,* Balinanın Sırtında, 2002; *North County,* Tek Başına, 2005), Christine Jeffs (Yeni Zelanda: *Sunshine Cleaning,* 2008; Sylvia, 2003), Cate Shortland (Avustralya: *Somersault,* Tepetaklak, 2004) ve Rachel Perkins (Avustralya: *Radiance,* 1998; *Bran Nue Dae*, 2010) gibi isimler çıkardı. 2013 Avustralyalı Yönetmenler Guild Ödülleri'nde Cate Shortland'ın *Lore*'la (2012) kazandığı En İyi Yönetmen Ödülü ve Rachel Perkins'in yönettiği televizyon dram dizisi *Redfern Now*'la (2012) aldığı En İyi Yönetmen Ödülü, ana kategorilere kadın yönetmenlerin hâkim olduğunu gösterdi.

* * *

ÖNCÜLER

GILLIAN ARMSTRONG

Avustralya'da kadın yönetmenlerin yeniden güçlenmelerindeki öncü isim olan Armstrong, sinema kariyerine 1960'ların sonla-

rında Melbourne'deki Swinburne Koleji'nde eğitim alırken çektiği iki ila on dakikalık kısa filmlerle 1970'lerin başında başladı. Bu kısa filmlerden *Roof Needs Moving* (1970) kendisine yeni kurulan Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu'nda (1973) Phil Noyce'un da dâhil olduğu ilk on iki kişilik öğrenci grubu içinde bir yer sağladı. Mezuniyet kısa filmi *One Hundred a Day* (1973) ayakkabı fabrikasında çalışan genç bir kızın yasadışı kürtaj yaptırmasını ele alırken, sonraki kısa filmi *The Singer and the Dancer* (1975) 1976 Haziranı'nda Sidney Film Festivali'nde gösterildi ve Greater Union En İyi Anlatım Ödülü'nü kazandı. Armstrong'un bu kısa filmlerdeki başarısı, Avustralya'nın genç sinema endüstrisinin kalkındırılması adına kurulan ve sayıları giderek artan kurumsallaşmış devlet sinema kuruluşundan Güney Avustralya Sinema Dairesi tarafından finanse edilen mezuniyetinden sonraki ilk ücretli işi *Smokes and Lollies* (1976) adlı belgeselini çekmesiyle taçlandı. İngiliz *Seven Up* dizisinden esinlenilerek tasarlanan belgesel, Adelaide'de bir grup genç kızın hayatlarını inceliyordu. Televizyon için çekilen bu belgesel Armstrong'u esas seyirci kitlesine tanıtan eleştirel övgülerle karşılandı. Bu, Armstrong'un birkaç yıl boyunca ziyaret etmeye devam ettiği genç bir kadın hakkında yönettiği beş devam filmini içeren bir projeydi. En son belgeseli *Love, Lust and Lies* (2010) ise kırk sekiz yaşındaki kadınları ele alıyor. Armstrong ilk filmlerinin başarısıyla Miles Franklin romanı uyarlaması *My Brilliant Career*'in (1979) yönetmenliği için, tanınan yapımcı Margaret Fink'in dikkatini çekti. Film Avustralya Film Festivali'nde altı ödül kazandı ve kostüm tasarımında Oscar Ödülü'ne aday gösterildi. Film evlenme teklifini reddedip ailesine yazar olmak için başkaldıran dikbaşlı, gelenekçi olmayan bir kadının bakış açısıyla geç 19. yüzyıl Avustralya toplumunu inceliyor.

My Brilliant Career'in uluslararası ödüller kazanıp dünya çapında dağıtım bulmasıyla Armstrong büyük bir başarı yakaladı. Yönetmen daha sonra denizaşırı ülkelerden gelen film tekliflerini reddedip şarkıcılık hayali kuran genç bir kadını ele aldığı Avustralya'da geçen küçük çaplı müzikal filmi *Starstruck*'a (1982) odaklandı. Yönetmen bu filmiyle kadının dramını işlerken, bir yandan

da modern konuları ve biçimleri yönetebildiğini gösterdi. Armstrong Amerika'nın Metro Goldwyn Mayer (MGM) şirketinin başrollerinde Mel Gibson ve Diane Keaton'ın yer aldığı *Mrs Soffel* (1984) filmini yönetmesi için görevlendirilen ilk yabancı kadın yönetmen oldu. Yönetmen sonraki yirmi yıl boyunca 1994 tarihli roman uyarlaması *Küçük Kadınlar*'la, Hollywood'da doruğa ulaşıp Avustralya ve Amerika arasında çalışmaya devam etti. *Küçük Kadınlar*, Armstrong'un kadınların hayatlarını ve ilişkilerini beyazperdeye taşımadaki yeteneğini gösterdi. Amerika pazarında oldukça önemli bir yönetmen olmasına rağmen Hollywood dışında, Sundance ve Toronto Film Festivalleri'nde gösterilen belgesellerini de (*Unfolding Florence*, 2006; *Death Defying Acts*, 2007) içeren küçük filmler çekmeye devam etti. Eleştirmenler Armstrong'un filmlerinin anlatının özünde kişisel yolculuğun ve insanlararası etkileşimin yer aldığı karakter çalışmaları olduğu kanısına vardılar. Kendisi de bunu sıçrama tahtası olarak kullanarak müzikal, gangster ve en yaygın olan dönem dramları gibi çeşitli türler denemeye cesaret etti (Carter, 2002). Hikâyeleri esas olarak kadın karakterlerle ilgili olup başrollere kadınları koysa da (Everist, 1987), Carter (2002) Armstrong'un filmlerinin temasının 'kadınlar ve erkekler arasındaki karşılıksız aşk, ılımlı tutku ve arkadaşlık' olduğunu düşünüyor. Haskell ise "Armstrong'un kadınların arzularının özüne diğer yönetmenlerden daha fazla indiği"ni (akt. Carter, 2002) söylüyor.

Armstrong kariyerinin ilk zamanlarını 1970'lerde Avustralya'da geçirirken Wellington'daki Victoria Üniversitesi mezunu olan Yeni Zelandalı Jane Campion güzel sanatlar okumak amacıyla yurt dışına çıkmıştı. 1970'lerin sonlarında Sidney Üniversitesi'nin görsel sanatlar bölümünde okurken sinemaya ilgi duymaya başladı ve ilk kısa filmi *Tissues*'u (1980) yönetti. Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu'nun film programına gelecek vadeden sinemacı olarak seçilerek, burada *Passionless Moments* (1974), *Girl's Own Story* (1975) ve *Peel* (1976) adlarındaki eleştirel başarı yakalayan kısa film üçlemesini yönetti. Mezuniyetten sonra sınıf arkadaşı Jocelyn Moorhouse'la bir televizyon dramında çalıştı. İki

yönetmenin de ilk uzun metrajları Cannes Film Festivali'ne seçildi: Campion bozuk bir aile düzeni içerisinde yaşayan iki kız kardeşin ilişkisini ele aldığı, Yeni Güney Galler Sinema ve Televizyon Dairesi tarafından finanse edilen *Sweetie* (1989) filmiyle, Moorhouse ise göçmen bir hizmetçinin baktığı kör bir fotoğrafçıyı anlattığı, Avustralya Film Komisyonu ve Film Victoria tarafından finanse edilen *Kanıt* (1991) filmiyle seçildi.

* * *

BİRİNCİ DALGA: ANLATI YAPISI, İMGELEM VE İDEOLOJİ

İlk uzun metraj feminist dalga, Avustralya'da tarihi filmlerin çekildiği bir dönemle aynı zamana rastlayan *My Brilliant Career* (1979) filmiyle başladı. Bu kuşağın önemli filmlerinden bazıları Schepsi'nin *The Chant of Jimmie Blacksmith* (1978), Bruce Beresford'un *Getting of Wisdom* (1977) ve Peter Weir'in *Picnic at Hanging Rock*'tur (1975). Armstrong'un filmi yüzyıl dönümünü ele alsa da inceden inceye 1960'larda ve 1970'lerde eşi görülmemiş sayıda kadının işgücüne katılmasıyla gündeme gelen, kariyer peşinde olmakla geleneksel ev kadını olma arasındaki gerilimi ortaya koyarak, feminist hareketin önünü açtığı önemli sosyal meseleleri yansıttığı için o zamanın en dikkate değer feminist filmi olarak değerlendiriliyor. Filmin kadın kahramanı Sybylla'nın yaratıcı potansiyelini yazarlık yönünde kullanmayı seçmesi, erkeğe duyduğu aşktan önce geliyor. Sonraki on yılın feminist filmleri de genç kadınlar etrafında şekillenen daha modern meseleleri inceledi.

Armstrong'un ikinci uzun metrajı *Starstruck,* Sidney şehrinde yoğun tempolu bir hayatın yaşandığı 1980'lerin tarihsel ortamını bir yana koyarak kadın anlatısını günümüze taşıyor. Carter (2002), *Starstruck*'ın "Ne olmak istiyorsun?" sorusunu sorarak *My Brilliant Career*'ın bittiği yerden başladığı görüşünde. Ana kahraman Jackie şarkıcı, kuzeni Angus ise başarılı bir menajer olmak istiyor. Filmin sonunda ikili bu isteklerini gerçekleştirmek üzere öfkeli bir şekilde Sidney Opera Evi'ne gidiyorlar. Jackie üne kavuşuyor,

Angus ilk kız arkadaşını öperek basamaklardan iniyor (Carter, 2002). Gillian Armstrong'un filmleri asi, güçlü ve bağımsız kadın kahramanlarıyla kendilerinden sürekli söz ettirdiler (Collins, akt. Carter, 2002). *Mrs Soffel,* bir kadının âşık olduğu mahkûm uğruna kocasını, çocuklarını ve hapishane görevlerini bırakmaya karar verip o adamla fırtınalı, karanlık bir maceraya atılmasını işliyor. *High Tide* (1987) ise kariyerini sürdürmek adına bebekken terk ettiği kızını arayan bir ana kahraman yardımıyla, annelikten önce gelen kariyerin yeniden incelenmesiyle modern Avustralya hikâye anlatımına bir dönüş niteliğinde.

JANE CAMPION

Campion'un ilk dönem filmleri, kadın anlatısının daha modern bir sunumuna kayıyor. İlk kısa filmlerinde kendi çocukluğu ve günümüz temaları arasında kararsız kalıyor. *A Girl's Own Story* (1984) ana kahramanın 1960'lı yıllardaki çocukluğunda yaşadığı ilk ensest deneyimlerini inceleyen karanlık bir yapıt. Campion'un bu filmi ve *Two Friends* (1986) adlı televizyon filmi, ergen kızların büyüyen cinsel farkındalıkları ve problemleriyle ilgilenerek 1960'larda kadın olma deneyimlerini ele alıyor:

> ...Kadın cinselliği hakkında ikircikli ve çelişkili mesajlar... Romantik ve cinsel arzunun objeleri olan kadınlar ve cinselliğin ifade edilmesinden korkmalarının öğretildiği yine bu kadınlar (Bloustein, 1990).

Gillett (1998), Campion'un ilk uzun metrajı *Sweetie*'yi (1986) anlatırken yönetmenin, 'söylenemez'i ve 'gözle görülmeyen'i, yani kadınları etkileyen problemleri yansıtma yükümlülüğünü vurguluyor. İlk kısa filmleri ve televizyon filmleri ensestle ilgiliyken, sonraki filmleri baştan çıkarıcılık, kadının cinsel gücü gibi cinsiyet politikası temalarının çekiciliğine kapıldı.

Avustralya'da ilk dönem kadın sineması, Campion'un ve Armstrong'un filmlerinden önce büyük ölçüde ele alınmamış bir femi-

nist politikayı ön plana çıkartıyor. Çoğunlukla geçmişle ve yakın geçmişle ilgilenen nostalji, bellek alanlarında çalışılıyor. Temalar evrensel olsa da Avustralya ile Yeni Zelanda'nın kırsal ve kentsel mekânlarının ön plana çıkartıldığı manzaralar ulusal çapta. Kadınların temsili önceki erkek yönetmenlerden farklı olarak romantize edilmemiş bir şekilde ele alınırken, sıklıkla bir kadının bakış açısından kadın cinselliğinin gerçekçi ve hoş olmayan yönleri vurgulanıyor. Karakterler genelde akıllı ve gündelik hayatlarında yaşadıkları psikolojinin köşeye sıkıştırdığı yaratıcı kadınlar. Armstrong, Campion ve diğer kadın yönetmenler için yapılan bu tanımlamalar, takipçileri olacak ikinci dalga yönetmenlerin kadın karakterleri duygusal açıdan daha güçlü incelemeleri için zemin hazırladı.

* * *

İKİNCİ DALGA: 1987-2000

SHIRLEY BARRETT

1990'larda uluslararası başarıya giden yol kadınlar açısından daha zordu. Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu mezunu Shirley Barrett, kısa filmi *Cherith*'le (1988) Amerikan Film Enstitüsü Ödülü'nü, ilk uzun metrajı *Love Serenade*'la (1996) Cannes'da Altın Kamera Ödülü'nü kazandı. Barrett'in alışılmadık kadın kahramanları, kırsal yerleşim ve kentsel gelişim alanlarından. *Love Serenade*'da kendilerini sıradan ve gösterişsiz hayatlarından uzaklaştıracağını düşündükleri yerel radyo sunucusu için kapışan iki kız kardeş anlatılıyor. Sonraki filmleriyle eleştirel övgü ve gişe başarısı yakalamasının zor olduğunu düşünen Barrett, genel olarak yeterince başarılı olamamasından da sinema endüstrisini sorumlu tutmak yerine "kariyerinizi ne şekilde sürdürmemeniz konusunda öğretici bir vaka olduğu"nu düşünüyor (Schembri, 2005). Yönetmen, *American Beauty*'yi (Amerikan Güzeli) ve *Erin Brocko-*

vich'i geri çevirerek Amerika'ya gitmemeyi seçti; çünkü Avustralya'da iki küçük çocuğu vardı.

GAYLENE PRESTON

Yeni Zelandalı Gaylene Preston'un filmografisine, ara sıra çektiği uzun metrajlar dışında geniş ölçüde belgeseller hâkim. *Mr Wrong* (1985) ve *Ruby Rata* (1990) adlı uzun metrajlarıyla mini dizisi *Bread and Roses*'un yapımcılığını Robin Laing üstlendi. Senaryo yazarı, yönetmeni ve yapımcısı olduğu *Perfect Strangers* (2003), başrollerinde Sam Neill ile Rachael Blake'in yer aldığı, en önemli insan ihtiyacı sevmek ve sevilmek hakkında bir kara komedi. Birçok kadın yönetmenin aileyi kariyerle dengeleme çabası denizaşırı ülkelerde çalışmama kararı almalarına yol açtığından uluslararası kariyer hedeflerine ulaşma şansları da azaldı.

CHRISTINE JEFFS

Yeni Zelanda'nın en başarılı yönetmenlerinden biri olan Christine Jeffs, bir süre müzik videoları ve reklam çektikten sonra bir kadın yüzücünün havuzda onun yerini almaya çalışan erkek yüzme takımının yarattığı baskının üstesinden gelmesini anlattığı ilk kısa filmi *Stroke*'u (1993) yönetti. Yeni Zelanda Sinema Komisyonu'nun finanse ettiği bu kısa film Cannes'da ve Sundance'de eleştirel övgü topladı. Jeffs, ilk uzun metrajı *Rain*'i (2000) geliştirirken reklam çekmeye devam etti. *Rain,* on üç yaşında bir genç kızın ebeveynlerinin bozulmuş evlilikleri arka planında cinsel açıdan yetişkinliğe geçişini anlatıyor. Film, Cannes'da Yönetmenlerin On Beş Günü (Directors' Fortnight) bölümünde gösterildi. *Variety* dergisiyse 2002'de 'İzlenmesi Gereken On Yönetmen' listesinde Jeffs'e yer verdi. 2003 yılında BBC için başrollerinde Gwyneth Paltrow'un ve Daniel Craig'in yer aldığı biyografik filmi *Sylvia*'yı

yönetti. 2008'de Amerika'da, bekâr bir annenin okula giden kızını desteklemek için güvenilir olmayan bir temizlik şirketinde çalışmasını anlattığı *Sunshine Cleaning*'i çekti. Film, Sundance'de Büyük Jüri Ödülü'ne aday gösterildi.

NIKI CARO

Balinanın Sırtında (2002) filmiyle uluslararası başarı elde eden diğer bir Yeni Zelandalı yönetmen Niki Caro, 2005 yılında Hollywood uzun metrajı *Tek Başına*'yı yönetti. Yerel bir maden topluluğundaki kadın suistimalini ele alan film başrollerinde yer alan Charlize Theron ve Francis McDormand ile sırayla Oscar Ödülleri'nde En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödüllerine aday gösterildi. Sinema kariyerine 1988'de Auckland Üniversitesi'ndeki Elam Güzel Sanatlar Okulu'nda başlayan Caro, yazarlık diploması almak için 1990'ların başında Avustralya'nın Melbourne şehrindeki Swinburne Sinema ve Televizyon Okulu'na gitti. Yapımcı Owen Hughes 1992'de Caro'yu, kısa filmlerle uzun metrajlar arasında köprü kurmak için düşünülen yarım saatlik bir televizyon dramı üçlemesine katkıda bulunması için davet etti. Caro'nun bu üçlemede yönetmenliğini yaptığı *The Summer Queen Came,* banliyöde yaşayan bir ailenin hayatındaki detaylara hoş bir bakış getiriyor. Film 1994 yılı Yeni Zelanda Sinema ve Televizyon Ödülleri'nde iki adaylık elde etti. Aynı yıl yaralı bir pilot bulan bir kadının hikâyesini anlattığı kısa filmi *Sure To Rise* Cannes Film Festivali'ne yarışmacı olarak seçildi. 1998'de de bu sefer ilk uzun metrajı *Memory and Desire*'la Cannes Eleştirmenler Haftası'na seçildi. Peter Wells'in kısa hikâyesinden uyarlanan film, Japon bir çiftin Yeni Zelanda'daki balaylarında bozulan ilişkisini anlatıyor. Kiera Castle-Hughes 2002 yılında, yönetmenin başarı yakalayan ikinci filmi *Balinanın Sırtında*'ya kabile reisi olmak için baba tarafı büyüklerine göğüs geren Yeni Zelanda yerlisi (Maori) rolüyle Oscar adaylığı getirdi.

İKİNCİ DALGANIN ETKİSİ

Niki Caro'nun filmleri, Campion'un cinsel farkındalık temalı filmlerinden farklılık gösteriyor. *Balinanın Sırtında*'nın yönetmeni Caro gerçekten de hiçbir zaman feminist olmak için uğraşmadığını dile getiriyor:

> ... Pai'nin yaşındaki kızların hikâyesi cinsel uyanışla ilgili olma eğiliminde. Ben, Pai'nin kendi dayanıklılığı ve gücünün nasıl farkına vardığını anlatan bir hikâye ortaya koymak istedim (NZ On Screen, 2013).

Caro'nun kahramanı cinsellik temalarından uzaklaşıp toplumsal cinsiyet eşitliğinin gerektirdikleriyle ilgileniyor. Grunes (2007), filmin kadınlara baskı yapan toplumlarda onların umutlarını desteklediğinden feminist olduğu görüşünde. Eğer Caro'nun filmleri feminist olarak değerlendiriliyorsa, Christine Jeffs'in filmleri de genelde post-feminist diye değerlendirilebilir. *Rain,* 1970'lerden 1980'lere uzanan tarihi filmlerin romantik idealizminden yola çıkarak evliliğin akıldan çıkmayan hassas doğasına, orta yaş kadınlarının cinsel düşüncelerine ve gençliğin cinsel doyum takıntısına odaklanıyor. Jeffs kadınlığın bu kasvetli anlatımına biyografik filmi *Sylvia*'da devam ediyor. Çılgınlık, yalnızlık, umutsuzluk, şiddet temaları filme hâkim ve bu sefer Jane Campion'un ilk dönem filmleriyle yakından ilişkili.

* * *

ÜÇÜNCÜ DALGA KADIN YÖNETMENLER: 2002-2013

CATE SHORTLAND

Avustralya'da yeni yüzyılın siyasal ortamı Campion ve Armstrong'un zamanındaki devlet tarafından finanse edilen, harçsız sinema okullarına kıyasla çarpıcı bir biçimde değişti. Sidney'de yaşayan yönetmen Cate Shortland, 1990'ların sonlarında Avustralya

Sinema Televizyon ve Radyo Okulu'nun -artık bulunmayan- Masters programının son destekçilerinden biri olmadan önce güzel sanatlar ve tarih okudu. *Joy*, *Flowergirl* ve *Pentuphpuse* gibi şiirsel kısa filmleriyle izlenen genç bir yönetmen oldu. İlk uzun metrajı *Tepetaklak* 2004'te Cannes'ın Belirli Bir Bakış bölümünde gösterildi ve on üç Amerikan Film Enstitüsü Ödülü topladı. Devlet film kuruluşu Film Victoria'nın yardımıyla (Jane Campion ve Gillian Armstrong'un filmlerinin de yapımcılığını üstlenen) Jan Chapman'ın yapımcılığını yürüttüğü film, kar şehri Jindabyne'de cinsel suistimalin olduğu bir arka planda cinsel açıdan yetişkinliğe geçen bir gencin hikâyesini anlatıyor. Shortland sonraki on yıl içinde ikinci uzun metrajı ve ilk kez ticari olarak finanse edilen ortak yapımı *Lore*'yi (2013) yönetmeden önce televizyonda primetime için yeraltı sineması yönetmenliği yaptı.

2013 Akademi Ödülleri En İyi Yabancı Film dalına seçilen ve olumlu eleştiriler alan film, Nazi ebeveynlerinin ortadan kaybolmasının ardından dört kardeşini savaş sonrası Almanyası'ndan kurtarmaya çalışan genç bir kız etrafında şekilleniyor.



KRISTIN MARCON

Marcon 2012'de yapımda Yeni Zelanda Sinema Komisyonu'nun desteğini aldığı, özellikle Yeni Zelanda'da çekmek yerine çeşitli Avrupa şehirlerinde çektiği ve bir çocukluktan yetişkinliğe geçiş hikâyesi anlattığı macera türündeki ilk filmi *The Most Fun You Can Have Dying*'i yönetti. Yeni Zelanda Sinema Komisyonu tarafından finanse edilen ve ödül alan çeşitli kısa filmler yönetmeden önce Yeni Zelanda'da sinema okudu. İlk uzun metrajını finanse etmek zordu; mezun olalı yedi yıl olmuştu ve birkaç Avrupa ortak yapım anlaşması başarısızlıkla sonuçlanmıştı (Wellywoman. 2012). Küresel pazar gerçeği Marcon'un ve Shortland'ın anlatılarını daha evrensel hikâyelere kaydırdı.



RACHEL PERKINS

Milliyetçi hikâyelerden esinlenerek oluşturulan anlatının dünya seyircisine ulaşmadaki başarısı, yerlilerden olan hiçbir Avustralyalı yönetmende Rachel Perkins'inki kadar göze çarpmıyor. Tanınan bir aktivist Avustralya Aborjini'nin kızı olan Perkins, Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu'na gitmeden önce yerel televizyon kanallarında çalıştı; Aborjin mirasıyla ilgili kısa filmler yazıp yönetti; Avustralya'da en önemli uzun metrajların, belgesellerin, televizyon dizilerinin yapımcılığını üstlendiği bir yapım şirketi kurdu. Yönetmenin ilk uzun metraj filmi *Radiance* (1998) ana kahramanın rolünü üç Aborjin kız kardeşe paylaştırıyor. Film, Avustralya'nın beyaz perdeye nadir olarak yansıtılan kent manzaralarını gösteriyor. Yönetmenin ikinci uzun metraj filmi *Bran Nue Dae* (2010) hikâyenin ilerlemesinde önemli bir görev üstlenen ana kahramanların çeşitliliğini ortaya koyuyor. Son televizyon dizisi *Redfern Now* (2013) Sidney'de Aborjin topluluğunun oturduğu bir şehirde kadına yönelik aile içi şiddeti cesur bir şekilde ele almasından dolayı övgü topladı; fakat aynı ölçüde erkeklere, gençliğe, çocuklara ve toplumun yüz yüze geldiği talihsizliklere değiniyordu.



LIBBY HAKARAIA

Yeni Zelanda yerli sinema endüstrisinin merkezindeki en güçlü isim olan Libby Hakaraia'nın takip ettiği öncü Merata Mita'ydı. Televizyonda prime-time için olan belgesellerin yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlenen Hakaraia, Yeni Zelanda Sinema Komisyonu desteğiyle festivallerde ödül alan kısa filmler çekti. Şimdilerdeyse ilk uzun metrajını yönetiyor. Eğitim aşamasında bir gazeteciyken ödül kazanan birçok belgeselin ve televizyon dizisinin yapımcılığını üstlendi. Kurmaca filme girişi, ailesinin fakirliğinden utanan, fakat kısa sürede ailesinin onu ne kadar çok sevdiğini anlayıp kültürel inançlarının değerini öğrenen Yeni Zelanda yerlisi (Maori) bir kız öğrencinin hikâyesinin anlatıldığı kısa film

Hawaikii'nin (2007) yapımcılığını üstlenmesiyle oldu. Hakaraia'nın uluslararası düzeyde birçok kez gösterimi yapılan ve ödüller alan yönetmenliğini yaptığı ilk kısa filmi *The Lawnmower Men of Kapa* (2011), dört teyzenin on iki yaşındaki erkek yeğenlerinin gözünden yerel toplanma yerleri olan '*marae*'yi koruma savaşlarına odaklanıyor. Hakaraia da Avustralyalı meslektaşı Rachel Perkins gibi ister belgesel ister kurmaca olsun, yerliler hakkındaki meseleleri ele alarak yerel halkla ilgili hikâyeler anlatmayı seviyor.

* * *

YENİ DALGA KADIN YÖNETMENLERİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

Yeni dönem kadın yönetmenlerin anlatıları, ulusal sınırların ortadan kalktığı uluslararasılaştırma tarafından belirlendi. Kadın kahramanlar bazen yerel çevrelerde geçmesine rağmen dünya seyircisine hitap eden evrensel hikâyelerde ortaya çıktı. Erken dönem ulusal imgelerden hareket eden, Yeni Zelanda ve Avustralya sinema endüstrilerinin yapımcılığını yürüttüğü Marcon'un ilk, Shortland'ın ikinci uzun metrajı Avrupa şehirlerinde çekildi. Shortland'ın evrensel hikâyelere duyduğu ilgi ödül kazanan kısa filminde kendini gösterdi: *Flowergirl,* kendilerini Bondi Plajı'ndaki sörf kültürüne kaptıran Japon ziyaretçilerin Japonya'ya döndüklerinde yaşadıkları kültür şokunu anlatıyor. Shortland'ın ve Marcon'un filmleri sadece kadın ana kahramana yönelmiyor; çoğunlukla erkek olan ortak bir ana kahraman da var.

Tek bir amacı paylaşan çeşitli erkek ve kadın kahramanlarla çalışmak, kadınların diğer erkeklerle, kadınlarla ve çocuklarla olan ilişkilerindeki anlaşılmazlıkların derin bir analizini yapmak, Yeni Zelanda ve Avustralya'daki üçüncü dönem kadın yönetmenleri tanımlıyor. Shortland'ın *Somersault*'da ana kahramanların içten içe kendinden nefret etmelerini üzücü bir şekilde sorgulaması; aynı şekilde *Lore*'de Nazi soykırımını üzücü bir şekilde ele alması; Marcon'un *She's Racing* (2000) adlı kısa filminde bir çarpışmanın acı dolu sonrasını göstermesi ve *The Most Fun You Can Have Dying*'de

ölümü kişisel bir şekilde incelemesi, yirmi birinci yüzyılda kadınların yönettiği Avustralya ve Yeni Zelanda filmlerindeki anlatıların, imgelemin ve ideolojinin değiştiğini gösteriyor. Dönem filmindeki feminizm yoksunluğu, post-feminist dünyada yerini toplumsal cinsiyet açısından kadın olmanın ne demek olduğunun karanlık ve huzursuz gerçeğine bıraktı.

SONUÇ

Avustralya ve Yeni Zelanda'daki bu kadın yönetmenler birçok ortak paydaya sahip olmalarıyla tanınıyorlar. Öncelikle hepsi kariyerlerinin ilk döneminde devletin finanse ettiği programlar tarafından desteklenmiş. Avustralya'da bu, Experimental Film Fund (1970-78), Women Film Fund (2001'de bitmiş), Avustralya Sinema Komisyonu'nun yönettiği Yerli Film Girişimleri, Film Victoria ve Yeni Güney Galler Sinema ve Televizyon Dairesi gibi devlet film fonlama kuruluşları, özellikle Avustralya Sinema Televizyon ve Radyo Okulu gibi devlet okullarıyla Women in Film and Television, Women on Women ve Indigenous Television Networks gibi yarı devlet destekli grupları da içeriyor; fakat bunlarla sınırlı değil. Yeni Zelanda'da Yeni Zelanda Film Komisyonu'nun Screen Innovation programı, Mori Affairs (artık Te Puni Kkiri Tu Tangata programı) ve Maori TV gibi benzer programlar kadınları ve yerli film yapımını teşvik etmede önemli bir rol oynadılar.

İkinci olarak, Avustralya ve Yeni Zelanda'daki kadın yönetmenler iş vermeye, finansa ve yine bu ülkelerdeki kadın yönetmenlerin filmlerine yönelik aktif bir şekilde çalışan kadın yapımcıların desteğini paylaştılar. Yapımcılar uzun metraj endüstrisinde kadınlar tarafından çekilen ya da kadınlarla ilgili olan filmlerin gelişim aşamasında ve finansında kritik rol oynadılar. Seger (2003) nasıl uzun metrajların yapılacağı hakkında karar verebilme gücüne sahip çok az sayıda kadının olduğunu vurguluyor. "Kontrolü ele almış güçlü kadınlar azsa, diğer kadınlara mentörlük yapacak az sayıda kadın var demektir" (54) düşüncesini tartışıyor.

Margaret Fink'in neredeyse elli yıl içinde ilk kadın yönetmen olacak Armstrong'a uzun metraj yönetmenliğini teklif etmesi bir devrim niteliğindeydi. Jane Campion, Gillian Armstrong'un son dönem filmleri, Shirley Barrett ve Cate Shortland için ise yapımcı Jan Chapman, kariyerlerindeki en önemli isimdi. Robin Laing'in Preston'a, Caro'ya, Jeffs'e ve Marcon'a olan sarsılmaz bağlılığı Yeni Zelanda'da kadınlar tarafından çekilen ve onlar hakkında olan bir dolu başarılı filmin devamını sağladı. Bu yapımcılar yönetmenlerin sinema kariyerlerinin ilk döneminde devlet finansmanını özel yatırımla dengeleyerek, onları Avustralya ve Yeni Zelanda'daki kadın sinemasının uluslararasılaşmasına fırsat veren deniz aşırı ortak yapımlara yönelmeleri için özgürleştirdiler.

Son olarak, Avustralya ve Yeni Zelanda'daki kadın yönetmenlerin filmlerini gözden geçirmek, geç dönem yirminci ve erken dönem yirmi birinci yüzyılda feminist hareketinin etrafını saran temaların aşamalı gidişatını ortaya koydu. Armstrong ile Campion'un 1970'lerden 1990'lara uzanan tarihi filmleri, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri ve profesyonel kariyerleri arasında seçim yapan kadınlar için günümüz gerginlikleriyle iletişim kurmak adına harika birer araç oldular. Bu erken dönem filmlerinin başarısı Shortland, Caro, Marcon, Jeffs, Perkins ve Hakaria gibi yeni nesil yönetmenlere tek başına bir kadın kahramanın günümüze uygun olarak ataerkil bir topluma karşı durması görüşünü ilerletmelerine imkân tanıdı: kadın ana kahramanın bir toplumsal deneyimi paylaştığı psikolojik dram. 1990'ların sonlarından bu yana seyircilere ilk dönemin dönem filmlerinin deneyimlerinden ziyade, soğuk deneyimler sağlayan ölüm, cinsel istismar, aile içi şiddet ve ensest gibi meseleler beyazperdede belirmeye başladı.

Avustralya ve Yeni Zelanda sinema endüstrilerinde kadın yönetmenlerin edindiği sağlam yer, diğer uluslararası sinemalarla karşılaştırıldığında, kadınları ve yerel konuları ön plana çıkarmak için olan devlet girişimlerinin güçlü destek yapısına bağlı. Fink. Chapman ve Laing gibi yapımcıların sarsılmaz bağlılıkları yeni kuşak kadın yönetmenlere danışmanlık yapılmasına da katkıda bulundu. Önemli bir nokta da birtakım yetenekli yönetmenin küre-

sel pazarlara göç ederek kariyerlerini uluslararasılaştırmaları. Kadınların sinema sektöründe bugünkü konumları, Avustralya ve Yeni Zelanda'daki gelecek kuşak kadınlar adına iyiye işaret ediyor.

KAYNAKÇA

The Australian (2013), "Women directors are cracking the glass camera in the World of film", 30 Mart; http://www.theaustralian.com.au/arts/review/women-directors-are-cracking-the-glass-camera-in-the-world-of-film/story-fn9n8gph-1226608278247.

Bassinger, Jeanine (1993), *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960,* NY: Knopf.

Blonski, Barbara ve diğerleri (ed.) (1987), *Don't Shoot Darling!: Women's Independent Filmmaking in Australia.* Spinifex Press, Melbourne.

Bloustien, Geraldine, (1990), "Jane Campion: memory, motif and music", *Continuum: The Australian Journal of Media&Culture*, Cilt. 5, No. 2 (http://wwwmcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/5.2/Bloust.html 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Carter, Helen, (2002), "Gillian Armstrong. 'Senses of Cinema'", (http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/armstrong/ 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Everist, Robyn (1987), "Her Early Career: Gillian Armstrong's Short Films", ed. Creed, Blonski ve Freiberg, *Don't Shoot Darling!: Women's Independent Filmmaking in Australia,* Spinifex Press, Melbourne, s. 314-322.

Flint, Rebecca (2010), "Biography of Jane Campion", *New York Times* (http://movies.nytimes.com/person/83988/Jane-Campion/biography 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Gillett, Sue (1998), "More than Meets the Eye: The Mediation of Affects in Jane Campion's *Sweetie*", *Cinema and the Senses Conference,* Sydney, 13-15 Aralık (http://sensesofcinema.com/1999/feature-articles/sweetie/ 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Grunes, Dennis (2007), "Whale Rider: Niki Caro, 2002", (http://grunes.wordpress.com/2007/04/27/whale-rider-niki-caro-2002/ 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Wellywood Woman (2012), Kristin Marcon, "The Most Fun You Can Have Dying", yönetmenle röportaj, 15 Nisan 2012 Pazar (http://

wellywoodwoman.blogspot.sg/2012/04/kirstin-marcon-most-fun-you-can-have.html 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Moran, Albert, Vieth, Errol (2006), *Film in Australia: An Introduction*, Cambridge University Press, Melbourne.

NZ On Screen (2013), *Niki Caro Biography* (http://www.nzonscreen.com/person/niki-caro/biography 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Schembri, Jim (2005), "Aren't you?" 6 Mayıs, *The Age* (http://www.theage.com.au/news/Film/Arent-you/2005/05/05/1115092574563.html 1 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

Seger, Linda (2003), *When Women Call the Shots: The Developing Power and Influence of Women in Film and Television,* iUniverse Inc, UK.

17
ALICE GUY-BLACHÉ: GERÇEK BİR ÖNCÜ

Tania Field*



Alice Guy-Blaché sadece ilk kadın yönetmen değil, aynı zamanda ilk kurmaca filmi çeken kişidir. Fotoğraftan hareketli görüntüye geçiş nasıl bir devrim ise, o da anlatı sinemasının öncülüğünü yaparak yine bir devrim niteliği taşıyan yönetmenlik ve yapımcılık görevlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İlk stüdyo sahibi kadındır. Endüstrinin en önde gelen, üretken ve Amerika'nın

*) Tania Field grafik sanatından video yapımına uzanan yaratıcı iletişimin her türündeki engin tecrübesiyle bir multi medya yapımcısı. Royal College of Arts mezunu. Grafik tasarımı, tipografi ve reklamcılık öğretiyor. Yerel yönetim ve bir konut derneği için pazarlama danışmanı olarak çalıştı. Wynkyn de Worde Society'nin bir üyesi. Sustrans ve RSPCA gibi sivil toplum kuruluşları için kısa filmler çekti ve bunların yapımcılığını üstlendi. Lee Valley Regional Park Authority *için kapsamlı rehberlerden* biri olan *Three Mills, a heritage walk*'un yanı sıra tarih kitaplarını resimlendirdi. Birçok yerel tarih yayınının yardımcı editörlüğünü yaptı. İletişim: taniafield@me.com.

en çok kazanan isimlerinden biri olmuştur. Yirmi beş yıldan fazla süren sinema kariyeri boyunca yönetmenlik, yapımcılık ve senaryo yazarlığı yapmış; binden fazla filmin yapımını denetlemiştir. Bunların hepsini kadınlar oy hakkına sahip olmadan önce başarmıştır.

Alice Ida Antoinette Guy, 1 Temmuz 1873 tarihinde Paris'in doğusundaki Saint-Mandé'de doğdu. Annesi Mariette, Fransa'da doğum yapmak için -doğumdan sonra geri dönmek üzere- Şili'de kitabevi zinciri olan kocası Emile'in yanından ayrılmak zorunda kalmıştı. Annesi Avrupa'ya dönüp Alice'i Şili'ye götürene kadar ona üç, dört yıl İsviçre'de anneannesi baktı. Santiago'ya varınca babasını ilk kez gören Alice, Şili'de güzel zamanlar geçirdi.

Babası Alice'i -iki ablasının da orada okuduğu- İsviçre'nin Veyrier şehrindeki Sacred Heart Convent yatılı okuluna yazdırmadan önce tekrar Fransa'ya yolladı. Bu zaman zarfında babasının Şili'deki işi birkaç şiddetli deprem, yangınlar ve hırsızlıklar sebebiyle battı. Kendisi Fransa'ya döndü ama karısı Şili'de kaldı. Alice ve küçük kız kardeşi, Fransa'nın Ferney şehrinde daha ucuz bir yatılı okula geçiş yaptılar.

Babanın ölümünden sonra Alice'in erkek kardeşi de uzun süren bir hastalık sonucunda hayatını kaybetti. Bu iki üzücü olay anneyi Avrupa'ya dönmeye zorladı. Kız kardeşleri evlenen Alice, genç kızlığının sonlarında yaşlanan annesine bakıyordu.

1890 yılında Alice on sekiz yaşındayken yakın bir aile dostları ona ileride sekreter olarak iyi bir kariyer sağlayabilecek, yeni bir beceri olan stenografi öğrenmesini tavsiye etti. Alice stenografiyi çabucak öğrendi. Fransız parlamentosunda stenograf olan öğretmeni onun özenli çalışmasına hayrandı ve kendisini, yeni açılan ilk güzel pozisyona almaya söz verdi.

1894'de Félix Richard'ın hareketsiz obje fotoğrafçılığı şirketi La Comptoir Générale de Photographie'nin yöneticisi Léon Gaumont bu kadar genç bir adaya sekreter olarak iş verme riskini göze aldı. Félix Richard bir patent davasını kaybetmesi üzerine işini bırakmak durumunda kaldı; ancak Gaumont işi gireli daha bir yıl olmayan Alice'i de yanına alarak şirketi devraldı.

1895'de Léon Gaumont, arkadaşları mimar Gustave Eiffel, gökbilimci Joseph Vallot ve finansör Alfred Besnier ile birlikte şirketin adını Léon Gaumont et Cie olarak değiştirerek sinema teknolojilerine yöneldi. Ürettikleri ilk ekipman, Gaumont'un yenilikçi ve değerli olarak değerlendirdiği Georges Demeny'nin icadı 60 mm.'lik bir kamera olan kronofotoğraftı (Biographe).

22 Mart 1895'de şirket, Lumière kardeşlerden Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale'deki bir gösteriye katılma daveti aldı. Lumièreler çok büyük bir beyaz çarşaf açıp makinenin krank kolunu çevirerek 'hareketli görüntü' sunumu yaptılar: Çalışanlar Lumière fabrikasını terk ediyor. Bu bir sinematograftı; yani 35 mm. film kamerası.

Seyircileri hayretler içinde bırakan gösterimden sonra Gaumont heyecanlıydı ve güç toplamıştı. Biraz umutsuzluğa düşseler de Demeny'nin kamerasını geliştirmek üzere çalışmalara devam ettiler.

O sıralarda film olarak sokaktaki hayatı, bir trenin gara girişini ya da bir sahili gösteren kesitler çekiliyordu. Bir kitapçının kızı olan Alice çok kitap okumuştu ve parlak hayal gücünü harekete geçiren amatör tiyatroyla ilgilenmişti. Daha ilgi çekici şeylerin filme alınabileceğine inanıyordu. O kamerayla bir kısa film çekmek üzere Gaumont'tan izin istedi. Gaumont da sekreterlik görevini engellemediği müddetçe buna izin verdi.

1896'da Alice Guy ilk filmi *La Fée aux Choux*'yu (*The Cabbage Fairy*) çekti. Seti kurdu; kartondan lahanalar, tahtadan bebekler yaptı. Oyuncuların dışında bir de gerçek bebek kullandı. Hareketsiz obje fotoğrafçısı Frédérique Dillaye'den kamera yardımıyla yapılan özel efektleri öğrendi. Bu, çekilen ilk kurmaca filmdi ve 80 kopya sattı. Gaumont sonuçtan o kadar memnun kaldı ki, Alice'i sekreterliğinin ve başka işlerle ilgilenmesinin dışında tüm film yapımlarının başına geçirdi. On bir yıl bu görevi sürdüren Alice yaklaşık bin filmin yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptı. Kısmen ekonomik sebeplerden dolayı hikâyeleri gerçek mekânlara uygun hâle getirmeye başladı. Senaryo yazarı ve yönetmen olmasının yanı sıra senaryo hazırlığını, set tasarımını, binaları, kos-

tümleri ve diğer yönetmenlerin filmlerini denetledi. Başka kişileri de eğitti.

Gaumont mühendislikte çok ustaydı ve bir vizyonerdi. Filme rengi ve sesi getiren ilk kişiydi. 1902 yılında bir senkronize ses sistemi olan kronofonu tanıttı. Buttes-Chaumont'ta, Alice'in yine yapım şefi olarak görev yaptığı Cité Elge adında Avrupa'nın en büyük stüdyolarından birini açtı. Bu stüdyolarda kronofon için yüzden fazla -sesli filmin öncüsü olan- phonoscène yönetti.

1906'da çekmek için büyük istek duyduğu *La Vie du Christ*'i (İsa'nın Yaşamı) çekti. Film otuz beş dakika uzunluğundaydı; yirmi beş sahneden oluşuyordu; fazla sayıda dış mekân ve üç yüz figürasyon içeriyordu. Kendine yol gösterici olarak James Tissot'nun İncil illüstrasyonlarını kullanacaktı.

Alice'in filmlerini sabote etmeyi deneyen birkaç düşmanı vardı. Bu durum, büyük ihtimalle o zamanlar fazlasıyla erkeklerin dünyası olan bu alanda çok başarılı ve popüler bir kadın olmasından kaynaklanıyordu. René Decaux adında bir adam, Alice işten kovulsun ve yerine kendisi gelsin diye *İsa'nın Yaşamı*'nın bütçeyi aşmasını sağlamaya çalıştı. Sahne arkası fonlarının hepsini yırttı ve yaktı. Tüm ekibi o fonları yeniden yapmak için fazla mesai yaptı, ancak yine de bütçe aşımı söz konusuydu ve Alice işini kaybetme noktasına geldi. Sadece şirket yöneticisi Gustave Eiffel'in desteğini aldı ve onun araya girmesiyle bu krizi atlattı.

1906 yılında Léon Gaumont, Alice'e kendisinin yerine Berlin'e gidip oradaki Alman müşterilere kronofonun senkronizasyon işlemini anlatmasını istedi. Ne Almanya'yı tanıdığını ne de Almanca bildiğini söyleyip itiraz etse de İngiliz Herbert Blaché, Alice'in rehberi ve tercümanı olarak görevlendirildi. İkili zaten daha önce *Mireille*'in setinde tanışmışlardı. Gaumont'un Berlin'de bağlı olduğu şirketin müdürü olan Herbert, Alice'in her zamanki kameramanının hasta olması üzerine bu sıkıntıyı hafifletmek için ona bir kameraman atamıştı. Bu yolculuk ikilinin arasında hızlı bir aşkın başlamasına yol açtı. Yıl sonunda nişanlandılar. Alice otuz üç, Herbert yirmi dört yaşındaydı.

İş için olgun ve önü açık olan Amerika'ya önem veren Léon Gaumont işi Atlantik'in öbür tarafına genişletmeye karar verdi. 1907'de Alice ve Herbert'i kronofonun satış yetkisinin verilmesini organize etmeleri amacıyla İngiltere'nin Cleveland şehrine gönderdi. Yeni evli Alice, Gaumont'taki işinden ayrıldı ve ilk çocuğuna hamile olmasına rağmen kocasına eşlik edip birkaç ayını ücret almadan ona yardım ederek geçirdi. Ne yazık ki gayretleri bir sonuç vermedi, iş anlaşmaları gerçekleşmedi. Herbert ve Alice bitme tehlikesiyle karşı karşıya kaldıkları birikimlerinden harcamaya başladılar. Herbert, Gaumont'un New York'un Flushing bölgesindeki yeni stüdyosunda çalışmak üzere ondan iş istedi. Kendisine kronofon sistemli film yapımına adanan stüdyoyu yönetme görevi verildi. Alice 1908'de ilk kızları Simone'yi dünyaya getirene kadar tekrar ücret almadan kocasına yardım etti.

Tam zamanlı annelik uzun sürmedi. 1910 yılının Eylül ayında, Simone daha iki yaşındayken Alice sinemaya dönmeyi çok istedi. Gaumont stüdyosu fazla kullanılmamıştı ve bu durum Alice'i, Gaumont'tan stüdyo alanı kiralayarak kendi yapım şirketi Solax'ı kurmaya teşvik etti. İlk filmi *A Child's Sacrifice* fazlasıyla dokunaklı, tam bir Alice Guy filmiydi. Aynı yılın Ekim ayında gösterimi yapıldı. Alice sonraki altı ay boyunca her hafta bir film çekti.

1912 Haziranı'nda Alice oğlu Reginald'i dünyaya getirdi. İş yoğunluğu kısmen azalmıştı. O zamana değin Solax o kadar başarılı olmuştu ki Alice, New Jersey'nin Fort Lee ilçesinde 100 bin dolardan fazlaya (bugün 2 milyon dolardan fazla bir paraya tekabül ediyor) mal olduğu söylenen yeni, teknolojik bakımdan gelişmiş bir yapım tesisi kurdu. Solax'da bir ev dolusu tanınmış oyuncuyla haftada üç bobin film çekti. Bu filmlerin en azından yarısını yazmaya ve yönetmeye devam etti. Tüm projeler de denetimi altındaydı.

Fort Lee hızlı bir şekilde Amerika'nın film merkezi, diğer önemli film stüdyolarının ise evi haline geldi. Alice filmlerindeki kadın-erkek arası rol değiştirmelerle ve karşı cinsiyetin giydiği kıyafetleri giymeyle sosyal yorumlarda bulunuyordu. Başa çıkılmaz gerginliklerle, kargaşalarla ve akrobatik gösterilerle dolu olan ko-

medilerindeki evlilik problemleri de mutlu şekilde sonuçlanıyordu. İki ayrı çekimin tek karede biraraya getirilmesiyle yapılan bölünmüş ekranın yanı sıra geçmeler, optik, ses senkronizasyonu ve film renklendirmesi gibi değişik tekniklerin kullanıldığı özel efektleri denedi. Tüm stüdyolarda "Doğal Ol" dercesine haykıran farklı yönetme teknikleriyle oyunculuk sanatını soğuk ve fazlasıyla pantomimden etkilenen halinden çıkartarak daha doğal ve gösterişsiz bir hale getirdi. Alice bu dudak uçuklatan başarıları için o kadar övüldü ki bu durum onu 'aç' sinema izleyicisi için daha gösterişli sahneler ve daha cüretkâr gösteriler bulmaya zorladı.

Herbert Blaché'nin Gaumont'la olan anlaşması 1913'te dolunca Alice yazmaya ve yönetmeye daha fazla odaklanmak için onu Solax'ın başkanı yaptı; fakat sadece üç ay sonra Herbert, karısının gölgesinde işten bıkmış bir şekilde istifa edip kendi film şirketi Blaché Features'ı kurdu. Blaché Features. Solax'ın stüdyolarını, demirbaşlarını ve oyuncularını kullandı. Söz konusu gelişmeler, iki şirketi birkaç aylığına birbirlerinden zar zor ayırt edilebilir bir hale getirdi. Blaché Features zamanla Solax'ın yerine geçti ve Solax 1914 yılında kapatıldı. Alice ve Herbert aralarında değişimli olarak üç-dört bobinlik daha uzun filmler yönetmeyi ve bunların yapımcılığını üstlenmeyi sürdürdüler. Herbert'in müzakere yeteneği yetersiz olduğundan Alice'in *The Lure* adlı filminin haklarını az kalsın düzenbaz bir dağıtımcıya kaptırıyordu. *The Lure* o zamanın en büyük gişe başarılarından birini elde etti.

Pazar artık uzun metraj (beş bobin ve daha fazlası) filmler talep ediyordu. Blachéler de Metro, Pathé ve World Film Corporation dağıtımcıları için filmler yapan Popular Plays and Players ve US Amusement Corporation yapım şirketleriyle birleştiler. Bu filmler hâlâ Blachélere ait olan Solax'ın Fort Lee'deki eski stüdyosunda çekildi; fakat yapılan anlaşmalar Blachélerin filmlerin dağıtımını kendilerinin üstlenmesiyle sonuçlanan, ters gitmeye mahkûm anlaşmalardı.

Eski Solax stüdyosu, Apollo Pictures'la başlanarak başka şirketlere kiralandı. 1917'de dokuz yaşındaki Simone ve beş yaşındaki Reginald ağır kızamık geçirdiler. Herbert, Alice çocuklara

daha iyi baksın diye ailesini daha sağlıklı bir çevresi olan Kuzey Karolina'ya yolladı. Alice burada Kızılhaç için gönüllü olarak aktif bir şekilde çalıştı. Kocası Fort Lee'de genç aktrislerin kendisine gösterdiği ilginin keyfini çıkartırken bir yandan da işine devam etti.

1918'de Herbert Blaché, Amerika'nın film merkezi olma yolunda hızla ilerleyen Hollywood'a ve Kaliforniya'ya gitti. Ailesini terk edip meşhur bir aktrisle kaçtı. Alice, Fort Lee'deki evinden ayrılıp New York City'de bir daire tuttu. 1919'da İspanyol nezlesi salgınına yakalandı. Onun bu durumundan çok etkilenen Herbert kendisini yeniden sağlığına kavuşması için Kaliforniya'ya davet etti. Alice çocuklarıyla birlikte Los Angeles'da küçük bir bungalova taşındı. Herbert onların geçimini sağladı; fakat onlarla birlikte yaşamadı. Alice'i yardımcı yönetmen olarak görevlendirdi. Alice onu hâlâ sevmesine rağmen Herbert'in yakınlık duyduğu başka kadınlar vardı. Birlikte çalışmaları imkânsız bir hale geldi ve kısa bir zaman sonra ayrıldılar.

1921 yılının Ekim ayında Alice özel mülkünün ve Solax'ın eşyalarının açık artırmasını denetlemesi için Fort Lee'ye çağrıldı. Eski kiracıların vergi borçlarını ödemek amacıyla her şey satıldı. Blachéler 1922'de boşandılar. Alice Guy-Blaché çocuklarıyla birlikte beş parasız ve umutsuz bir halde sinema endüstrisinin kendisini unuttuğu Fransa'ya döndü. Nice'de oturan kız kardeşinin yanına taşındı; fakat hiçbir zaman sinema sahasında çalışmaya dönemedi.

Alice kendini elinden gelen en iyi şekilde çocuklarının bakımına adadı. Para kazanmak amacıyla çocuk hikâyeleri ve erkek takma adlarıyla dergilerde makaleler kaleme aldı. Sadece senaryolarında kendi ismini kullandı; fakat bunların hiçbiri film yapımcılarının ilgisini çekmedi. Sonunda maddi olarak, Fransa'da ve İsviçre'de elçilikte çalışan kızı Simone'ye bağımlı hale geldi.

Léon Gaumont 1930'da, L. Gaumont&Company'nin tarihini yayınladı; fakat 1907'den önceki hiçbir yapıma burada yer vermedi. Alice bu hataları düzeltmesi için kendisine yazdı. Gaumont eksik olan yapımları ekleyeceğini söylediyse de sözünü tutmadı. Alice 1940'lardan başlayarak 1950'ler boyunca Avrupa'daki lise-

lerde ve kadın kulüplerinde konuşmalar yaptı. Bunlar, kendisini anılarını yazmaya ve filmografisini derlemeye yönlendirdi. 1953'te Alice Fransa'nın askeri olmayan en yüksek derecedeki onur nişanı Légion d'Honneur'ü aldı. On yıl sonra kızıyla New Jersey'e taşındı. Alice Guy-Blaché 24 Mart 1968'de, doksan beş yaşında New Jersey Mahwah'da kaldığı huzurevinde öldü.

Moving Picture World'ün 1912 tarihli bir sayısında kendisinden şöyle bahsediliyor:

> Israrla ön plana çıkmak isteyen önemsiz kişilerin kendini fazlaca hissettiren etkileri Madame Blaché'ın rahatını hiç bozmadı; onu hiç tedirgin etmedi ve sinirlendirmedi. Duygularını belli etmeden ve sanki harekât yöneten bir lider gibi birbirine karışan hareketlerle ifade ettiği birkaç basit talimatla işini hallediyordu.

Alice Guy-Blaché, tarih kitaplarının kendisinden bahsetmediği ve çoktan unutulan korkusuz bir öncüydü. Yirmi sekiz yıllık yönetmenlik hayatında o zaman kimsenin üstesinden gelemediği şeyleri başardı. Bugün, günümüz sinema endüstrisinin kurucularından biri olarak yeni yeni kabul edilmeye başlandı. Fransa ve Amerika'da sinema sanatının gelişimine sağladığı katkılar yeniden değerlendiriliyor. Sonunda yeni kuşak tarafından takdir edildi.

18
GENÇ KIZLARIN YÜZYILI
Faşist Sinemada, Yeni Dalga'da ve Çağdaş Avrupa Sinemasında Kadınlar

Heidi Honeycutt*



Avrupalı kadın yönetmenler ve bu isimlerin dünya sinemasına sağladıkları sanatsal, teknik katkılar üzerine bir makalede tartışılmayı hak eden yüzlerce kadın yönetmen var. Bu kadınların başarılarıyla ilgili kitaplar yazılabilir. Avrupalı kadın yönetmenlerin geçmişlerine ve bugünlerine kısa bir bakış atıp filmlerini ele ala-

*) Heidi Honeycutt Los Angeles'da oturuyor ve gazetelerde filmler hakkında yazıyor. Öncelikli olarak kadın yönetmenlerle ve B-filmlerle ilgileniyor. *Fangoria Magazine, Famous Monsters of Filmland Magazine, The Ms. Magazine Blog, Bitch Magazine* ve *Bust Magazine* gibi dergilerde makaleleri yayınlandı. Amerikan Sinemateki'nin de dahil olduğu çeşitli gösteri merkezlerinde kadın yönetmenlerin korku, fantezi, bilim kurgu ve aksiyon filmlerinden oluşan programlar hazırlıyor. İletişim: heidi@planetetheria.com.

rak içinde bulundukları durumu daha iyi ortaya koyabiliriz. Yönetmenlerin kariyerlerindeki ilerleme ve filmlerin içinde bulunduğu kültürel bağlam dikkate değer. Avrupa yirminci yüzyılda iki dünya savaşından, faşizmden, komünizmden, siyasal ve ekonomik ortamın değişiminden etkilenirken, yirmi birinci yüzyıl Avrupa'da sinema tarihinde diğer dönemlerden daha çok kadın yönetmen çıkmasına sebep oldu; cinsel ayrımcılığın ve teknolojinin sınırlarını aştı.

Fransız Lumière Kardeşler sinema teknolojilerini Amerika'daki Edison'la eş zamanlı olarak geliştirseler de iki sinema endüstrisi kültürel bakımdan tamamen farklı yönlere gitti. Yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarında birçok Avrupa ülkesinin hükümetleri, endüstrilerinin Hollywood stüdyolarının yarattığı zorlu rekabete rağmen büyümeye devam etmesi için film yapımlarına ödenek ayırma girişiminde bulundu. Örneğin, Fransa'da Canal+ adlı televizyon kanalı yayın lisansı şartı gereği film yapımını desteklemek zorundaydı. Birçok ülke film yapımına vergi muafiyeti getirdi. İrlanda film yapımını canlandırmak amacıyla 2015 yılında eğlence endüstrisi vergi teşviklerini -en azından 2020'ye kadar- yüzde 32'ye yükseltecek.[1] Diğer ülkelerin, yatırımcının geri dönüşünü en yüksek seviyeye çıkartıp onları gelecekteki yapımları finanse etmeye teşvik etmek için filmlerin vizyona girmesi, DVD ve dijital ortamdaki gösterim arasında daha uzun zaman aralığı bırakan yönetmelikleri var.

Uluslararası kuruluşlar da rekabetçi Avrupa sinema endüstrisini rahatlatma doğrultusunda, oldukça hızlı bir büyüme sergilediler. Avrupa Komisyonu'nun yan programı olan Yaratıcı Avrupa (Creative Europe) Avrupa filmlerinin gelişim aşamasını, dağıtımını ve tanıtımını finanse etmek üzere 2013'ten 2020'ye kadar 1.46 milyar Euro bütçeye sahip. European Audiovisual Entrepreneurs (EAVE) profesyonel eğitim, proje geliştirmesi ve yönetmenlerin, filmlerinin kültürel etkilerini dünya çapında genişlet-

1) Barraclough, L. (15 Ekim 2013), "Ireland ups tax incentive to 32% beginning 2015" (http://variety.com/2013/film/international/ireland-ups-tax-incentive-to-32-from-2015-1200727802/).

meleri yararına iletişim ağı oluşturma imkânı sağladı. EURIMAGES birçok projeyi destekledi. European Cultural Foundation bağımsız ve küçük yapım şirketleri için başka fon kaynakları sağladı. Bu da Avrupa sinemasına -Amerika'dan farklı olarak- sadece birkaç belli başlı şirketin hâkim olmayacağı anlamına geliyor.

Filmciler için sağlanan fonlar sayesinde medyada yeni bir toplumsal cinsiyet bilinci oluştu. Kadın yönetmen ihtiyacı büyük ölçüde Bechdel Testi'ne,[2] Dr. Martha Lauzen'in[3] ve Geena Davis Enstitüsü'nün medyadaki toplumsal cinsiyet araştırmalarına bağlı olarak dünya çapında arttı. Sonuç itibariyle 2013'te İsveç'teki ana sinema salonu zincirleri filmleri toplumsal cinsiyet temsillerine göre değerlendirmeye başladı. 'A-märkt' ile tanımlanan filmlerin Bechdel testini geçtiği ve beyazperdeye toplumsal cinsiyet eşitliğini yansıttığı kabul ediliyordu.[4]

Devletin sinemaya ayırdığı fonların kadın ve erkek yönetmenler arasında eşit olarak dağıtılmasını sağlamak için İsveç de girişimlerde bulundu.[5] İsveç Sinema Enstitüsü'nün yapım departmanı başkanı Charlotta Denward röportajlarında, "Gerçek şu ki sinema dünyasında cinsiyet dağılımı hakkında uluslararası olarak çok da açık bir istatistiksel veri yok,"[6] diyordu. Yenilik peşindeki kadın yönetmenler bu heyecan verici kültürel ve siyasal değişimler sayesinde sinemada farklı ve kalıcı bir etki bırakma fırsatını yakaladılar.

Amerika'daki, İngiltere'deki Avustralya'daki kadın yönetmenler gibi Avrupa'daki anaakım kadın yönetmenler de 1920'lerden ve 1930'lardan önce güçlü kariyerlerinin tadını çıkardılar. Fakat

---

2) Bir filmin, Amerikalı karikatürist Alison Bechdel'in oluşturduğu Bechdel testini geçebilmesi için şu üç soruya cevap vermesi gerekiyor: Filmde en az iki kadın karakter var mı? Bunlar birbirleriyle konuşuyorlar mı? Konuştukları konu herhangi bir erkek dışındaki bir konu mu?

3) Dr. Lauzen, Kaliforniya'daki San Diego Devlet Üniversitesi'nde profesör. Konuyla ilgili çalışmasına http://womenintvfilm.sdsu.edu sayfasından ulaşılabilir.

4) Dewey, C., "Sweden's plan to bring gender equality to the movies", (http://www.washingtonpost.com/blogs/worldviews/wp/2013/11/06/swedens-plan-to-bring-gender-equality-to-the-movies/ 6 Kasım 2013 tarihinde erişildi).

5) http://www.sfi.se/en-GB/Press/Press-archive/The-Swedish-Film-Institute-celebrates-50-years-with-an-international-equality-initiative/ (20 Mayıs 2013 tarihinde erişildi).

6) http://www.swedenabroad.com/en-GB/Embassies/Ottawa/Current-affairs/News/Focus-on-Film—Swedish-women-behind-the-camera-sys/ (16 Nisan 2013 tarihinde erişildi).

1960'larda televizyon gelene kadar, Alman Leni Riefenstahl ve Norveçli Edith Carlmarl gibi birkaç dikkate değer istisna dışında büyük ölçüde ortadan kayboldular.

Kadın yönetmenlere karşı hissedilen duyarlılık 1910'larda Hollywood'un ve stüdyo sisteminin kurulmasıyla değişir gibi oldu. Alice Guy-Blaché kendine bir stüdyo kurmak için (1912'de Solax) Fransa'dan Amerika'ya taşındığında kadın yönetmenlere yönelik kendisini bekleyen çok farklı bir tavırla karşılaşacaktı:

> Amerika'da kadınlara yönelik tavır Avrupadaki'nden çok farklı. Bir kadının, erkekleri işlerini yaparlarken kontrol etmeye ve onları yönetmeye teşebbüs etmesi Fransız stüdyosunda sürekli yaşanan bir çatışmadır. Onlar bundan hoşlanmıyorlar ve duygularını açıkça ortaya koyuyorlar.[7]

Alice 1920 yılında film çekmeyi tamamen bıraktı. Bu yıla kadar stüdyo sistemi içinde sadece bir avuç dolusu kadın yönetmen rekabetçi oldu.

Hollywood stüdyo sisteminin Avrupa endüstrisine model olmaya devam ettiği 1920'lerde ve 1930'larda yönetmenin yeri daha belirgin, daha prestijli ve erkek ağırlıklı bir hale geldi. Kadınlar yaratıcı bağlamda denetimin ya da yetkinin kendilerinde olduğu pozisyonlara değil senaryo yazarlığı, kostüm, makyaj ya da sanat departmanının işlerine kaydırıldılar. İkinci Dünya Savaşı bittiğinde Fransa, Almanya, Avusturya ve İtalya savaştan bir hayli zarar görmüşlerdi. Doğu Avrupa ise bu dönemde sıkı denetlenmiş, ticari olmayan komünist sinema endüstrisi boyunduruğu altına girdi. Televizyonun gelişinin dağıtıma yeni yollar açmasına ve bunun, stüdyonun uluslararası endüstri üzerindeki mutlak gücünü sona erdirmesine yol açana kadar kadın yönetmenlere rastlamak hemen hemen mümkün değildi. Kadın ve erkek sanatçılar toplumsal gerçekçilik anlayışında ele aldıkları bağımsız filmler çekmeye başladılar. Sinema salonları da alternatif sinema örnekleri göstermeye başladı. Kadınlar yeni yeşeren bir endüstride, ülkelerinin sanatsal ve

7) Blaché, G. (1996), *The memoirs of Alice Guy-Blaché*, Scarecrow Press, s. 131.

bağımsız Yeni Dalga sinemalarında bir kez daha sağlam yerler edindiler.

* * *

AVUSTURYA

Louise Kolm-Fleck, ilk Avusturyalı kadın yönetmen. Kendisine, sinema tarihçileri ve Profesör Robert von Dassanowsky'nın ilk dönem Avusturya sineması hakkındaki çalışmaları dışında ana akım medya kaynakları tarafından az değinildi.[8] Kolm-Fleck'in filmleri Hitler'in düşüşünü yaşayan Avusturya İmparatorluğu'nu ele alıyordu. İlk eşi Anton Kolm ile kameramanları Jakob Fleck 1906 yılında ortak oldular. 1910 yılında da Avusturya-Macaristan Sineması Film Şirketi (Österreichisch-Ungarische Kino-Filmindustrie G. m. b. H) adlı stüdyolarını kurdular. Oğlu olan Avusturyalı yönetmen Walter kolm-Veltée babasının filmlerini şöyle tanımlıyor:

> ... enerjik ve mizah dolu. Hayal gücünü kullanmayı seviyor; fakat aynı zamanda toplumsal problemler ve kadın-erkek ilişkileri hakkında yorumda bulunmakta istekli.[9]

Kolm-Fleck'in 1911'de yönettiği *Hoffmanns Erzählungen* (Hoffmann'ın Masalları) adlı filmi Jacques Offenbach'ın operasına ve Ernst Hoffman'ın hikâyelerine dayanıyor. Her türde üretken bir yönetmen olan Kolm-Fleck romantik gerilimlerde, komedilerde ve dramlarda ikinci yönetmenlik de yaptı; fakat ne yazık ki bu filmlerin neredeyse hiçbir baskısı korunmamış.

1930'larda Leontine Sagan, Christa Winsloe'nun lezbiyen bir ilişkinin anlatıldığı tartışma yaratan *Gestern und Heute* (*Yesterday and Today*) adlı tiyatro oyununu *Mädchen in Uniform* (1931) olarak sinemaya uyarlamasıyla tanındı. Film, Nazi partisince ağır bir şekilde sansürlendi ve 1970'ler boyunca çeşitli biçimlerde sansür-

8) von Dassanowsky, R. (Ekim 2014), "Luise Kolm-Fleck" (http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck/).
9) von Dassanowsky, R. (Ekim 2004).

lenmeye devam edildi. Film LBGT topluluğu tarafından queer medyanın önemli bir erken dönem eseri olarak değerlendiriliyor.[10]

Valie Export birçok sanatsal ifade aracıyla çalışan bir sürrealist. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başında, Performans sanatçılarının gerçekleştirdikleri siyasal, toplumsal ve sanatsal içerikli icraları içeren Viyana Aksiyonizmi akımının bir parçası oldu. Birçok filminde beden imajını ve en uç noktaya kadar cinselliği inceliyor. Export, Avusturyalı izleyiciyi şok etmek üzere bazen kırık cam parçaları arasında yuvarlandı, bazen de klitorisini gösterdi. 1970 ile 1973 yılları arasında çektiği *Mann&Frau&Animal* adlı üç bölümlü kısa filmi bu tip bir beden politikasının ilk örneği. İlk iki bölümde kadınların ve erkeklerin cinsel deneyimleri ile genital bölgelerini keşfetmek için su oluğu, dökülen su, ışıldayan metalik beyaz yüzeyler kullanılıyor. Üçüncü bölüm *Animal* kanlı elleri, yüksek sesli homurdanmaları ve neredeyse hayvan seslerini hatırlatan çığlıkları içeriyor.[11] Export'un uzun metraj filmleri ağırlıklı olarak seyircinin sanat ve sinema anlayışına meydan okur nitelikteki montaja ve rüya sekanslarına dayanıyor.

* * *

BELÇİKA

Belçikalı Chantal Anne Akerman'ın kariyeri 1960'ların sonlarından yirmi birinci yüzyıla uzanıyor. Deneysel kısa filmleri 2011'de Joseph Conrad'dan uyarladığı *Almayer's Folly* (*La Folie Almayer*) dramı gibi zamanla uzun metraj uzunluğuna erişti. Axelle Carolyn (*Soulmate,* 2013) gibi bağımsız yönetmenler mevcut ekipmanın ve teknolojinin giderek gelişmesiyle dünya çapındaki film festivallerinde elde ettikleri başarıların tadını çıkarmaya başladılar.

* * *

10) Schlüpmann, H. ve Gramman, K. (12 Ocak 1998), "Mädchen in uniform" (1931) (http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reruns/thiele.html).

11) Grossman, A. (2012), "Finger envy: A glimpse into the short films of valie export". *Bright Lights Film Journal*, 2012 (76), (http://brightlightsfilm.com/76/76valie_grossman.php).

ÇEK CUMHURİYETİ/SLOVAKYA/ÇEKOSLOVAKYA

Yirminci yüzyılda Çekoslovakya'da ortaya çıkan en önemli film hareketi Çek Yeni Dalgası'ydı. Vera Chytilová ise bu hareketin en önemli yönetmenlerinden biriydi. Chytilová sürreal filmler yapmaktan ziyade deneysel hikâye anlatımıyla kadınların karşılıklı etkileşimlerine ve ilişkilerine odaklandı. Çığır açıcı *Pearls of the Deep* (1966) ve absürtlük yanlısı *Daisies* (1966) ile Sovyet komünist sansürüne karşı koyuşta rol oynayan esas kişilerden biri haline geldi. Polonya'nın Agnieska Holland'ı gibi Chytilová da vatanının Sovyet işgali altında olduğu birkaç yıl boyunca film çekmekten alıkoyuldu. Yasak kalktığında kadın ana kahramanlarla ve feminist eğilimlerle film çekmeyi sürdürdü.[12]

* * *

FRANSA

Fransa da Amerika gibi kameranın icadının öncülerindendi. Lumière Kardeşler gibi imalatçılar ve Goumont gibi stüdyolar ilk çekilen filmlere önayak oldular. Daha önce adı geçen Alice Guy-Blaché sadece ilk Fransız kadın yönetmen olmakla değil, aynı zamanda ilk kadın yönetmen olmakla da ünlü. 1896'daki kısa filmi *La Fée aux Choux* (*The Cabbage Fairy*), çekilen ilk kurmaca film olma özelliğini taşıyor.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da avangard film hareketi başladı. Germaine Dulac bu hareketin önde gelen bir üyesiydi; radikal bir feministti ve sürrealist bir yönetmendi. En çok incelenen iki filmi *La Souriante Madame Beudet* (*The Similing Madam Beudet,* 1922) ve *La Coquille et le Clergyman* (*The Seashell and the Clergyman,* 1928) erotik halüsyonlarla, empresyonist görüşlerle ve gerçeğin rüyamsı bir şekilde keşfedilmesiyle ilgileniyor. İlerleyen yıllarda sürrealist yönetmen Maya Deren, Dulac'ın avan-

12) McEaney, K. (2013), "For country, for women: Women directors in the Czech Republic, Hungary, Poland and Romania", *Cinesthesia,* 2 (1) (http://scholarworks.gvsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1012&context=cine).

gard filmlerinden çok etkilendi. Dulac gibi Marie Epstein da birçok erken dönem avangard empresyonist kısa filmin yardımcı yönetmenliğini yaptı; fakat kariyeri Nazilerin Paris'i işgal etmesiyle ve ardından 1940'larda tutuklanmasıyla maalesef uzun sürmedi.

Jacqueline Audrey'nin yönetmenlik kariyeri 1950'lerde klasik Fransız sineması tarzında başladı. Audrey, filmlerini "kadının insan olarak ve aynı zamanda kadınlığı açısından yaptığı bir savunma" şeklinde tanımlıyordu.[13] Geleneksel anlatıyı ve dönem filmlerini tercih eden Audrey, geleneklere karşı koyan kadın kahramanların yer aldığı filmler de yönetmeye koyuldu. 1951 tarihli *Olivia* (*The Pit of Loneliness*) kızlar yatılı okulunda geçen bir lezbiyen ilişkinin hikâyesini anlatıyor. Olivia, queer farkındalığın ilk döneminin yansıtıldığı önemli bir film olarak addediliyor ve bu sebepten birçok LGBT film festivali retrospektifinde gösterildi.[14]

Fransız Yeni Dalgası, klasik Fransız sinemasının oldukça ağırbaşlı olan geleneksel tarzına karşılık olarak derin bir tutkuya, gerçekçi olay örgüsüne ve karakterlere duyulan arzudan doğdu. Fransız Yeni Dalga hareketinin esas isimlerinden Agnès Varda belki de Fransa'nın en meşhur kadın yönetmenidir. *Cléo From 5 to 7* (5'ten 7'ye Cléo, 1962) bir kadının kanser testinin sonucunu beklerken geçirdiği iki saatini ele alıyor. Varda'nın filmlerinin odak noktası, birlikte hayatın güzelliğini oluşturan günlük aktiviteler. Küçük etkileşimler, detaylar, sıradan öğeler seyirciyi ve karakterleri aşk, özgürlük, ölüm, mutluluk gibi daha önemli temalara yolculuğa çıkartıyor. *5'ten 7'ye Cléo*'dan sonra gelen *Le bonheur* (Mutluluk, 1965) ve daha sonraki *Sans toit ni lo* (Yersiz Yurtsuz, 1985) adlı filmlerinde sıradan, burjuvatik olmayan hisleri inceledi ve bir fotoğrafçı olarak yeteneklerini ortaya koydu. Varda yirmi birinci yüzyılda önceliği belgesellere verdi. 2001 yılında yönettiği belgeseli *The Gleaners and I* (Toplayıcılar ve Ben) köylü kadınların, şarap üreticilerinin ve Fransa'nın kırsal bölgelerindeki diğer yetiştiricilerin günlük hayatlarına atılan öznel, meraklı bir bakıştı. Kendisine farklı

13) A. Kuhn ve S. Radstone (ed.) (1994), *The Women's Companion to International Film* (s. 26).

14) http://memoriesofthefuture.wordpress.com/2011/06/27/boarding-school-erotics-olivia-and-madchen-in-uniform/ 27 Haziran 2011.

ve gerçekçi üslûbuyla ilgili sorulduğunda Varda şöyle cevap vermişti:

> Sinema gerçek değildir. Sadece gerçeğe yaklaşma çabasıdır. Neyin gerçek olduğuna karar vermek çok zordur... Hollywood filmleri bile bazen güzel gerçekler barındırıyor.[15]

Feminist ve sürrelist Nelly Kaplan'ın *La Fiancée du pirate* (1969) gibi anlatı filmlerinin erotik sanat olduğu ve 'softcore' etiketini hak etmediği öne sürülürken bazı pornografik filmleri meydan okuyucuydu. Kaplan, filmlerini cinsel keşfin, belgeselin ve sürreal absürdizmin tuhaf bir karışımı yapan sosyal eleştirilerinde mizaha ve absürde başvuruyordu.[16]

Catherine Breillat 1970'lerde kadınların kendilerini keşfetmeleri ve cinsellik hakkında olan çoğunlukla cinselliği vurgulamak için yakın planlar kullandığı görsel bakımdan çarpıcı filmler çekmeye başladı. Filmlerinde sıklıkla seks tabularına karşı koyan sahnelere yer verdi. *Barbe bleue* (*Bluebeard,* 2009) ve *La belle endormie* (*Sleeping Beauty,* 2010) gibi peri masalı havasındaki hikâyeleri de ele alıp bunlardaki masumiyetin altını kazıyarak, belki de onların karanlık ve daha çok günümüze ait olan gizli kalmış yanlarını inceliyor. Breillat birçok anaakım filmde bulunan, düz, renksiz erkek bakışından ziyade bir kadının cinselliği ve güzelliğine odaklanan 'kadın bakışı'na meraklıydı.

Diana Kurys'in *Entre Nous* (1983) adlı 1950'lerdeki anti-semitizmi ele alan yarı otobiyografik filmi, elli altıncı Oscar Ödülleri'nde En İyi Yabancı Film dalında aday gösterildi. Hikâye, İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupası'nda iki evli kadın ana kahramanın bakış açısından anlatılıyor.

Claire Denis çağdaş Fransız sinemasını özetleyen bir isim. 1988'de yönettiği ilk büyülü gerçekçi filmi *Chocolat* ile kendini sosyo-politik meselelerin ve ötekileştirilmiş ana kahramanların keskin bir gözlemcisi olarak tanıttı. *Chocolat*'tan sonra birkaç uzun

---

15) Kramer, R. (6 Ağustos 2009), "Cinema is not truth", *Planet Interview* (http://www.planet-interview.de/interviews/agnes-varda/35020/).
16) Felando, C. (1999), "Denis, Claire", *St. James Women Filmmakers Encyclopedia* (s. 114).

metraj daha çeken Denis, 2001'de *Trouble Every Day* adlı filmiyle Cannes Film Festivali'nde büyük ses getirdi. Film yamyamlığı, vampirizmi, viral enfeksiyonu ve erotik bedeni ele alan hikâyesiyle korku türündeydi. Filmlerinin çoğunda sömürgecilik sonrası toplumlarla ve Batı'nın yayılmacı politikasının sonuçlarıyla ilgilenen karakterleri ele alıyor. *Bastards* (2013) gibi diğer filmleri de ebeveynler ve kardeşler arasındaki ilişkileri konu ediniyor. Denis kadın karakterleriyle ilgili olarak şunları söylüyor: "Kadınların mağdur olarak kanıksandığı filmleri sevmiyorum. Onları kurtarmalıyız."[17]

2000'lerde komediler ve dramlar çekmeye başlayan yirmi birinci yüzyıl Fransız kadın yönetmenlerinden Agnès Jaoui ile, *Dans ma peau* (In My Skin, 2002) gibi rahatsız edici korku ve gerilim filmleriyle Marina de Van, yakaladıkları özgünlük ve grotesk güzellik içeren filmleriyle uluslararası bağımsız film festivallerini salladılar. De Van'ın *In My Skin*'i gibi Coralie Trinh'in Virginie Despentes'le birlikte yazıp yönettiği *Baise-Moi* (2000) adlı gerilim türündeki filmi de kadın cinselliğini şiddetle, fiziksel zararla ve açık sahnelerle yüz yüze getiriyor. Julie Delpy, Agnès Merlet, Chaarlotte Silvera ve Mia Hansen-Løve gibi Fransız yönetmenler yirmi birinci yüzyılda da aktif olarak film çektiler. Hansen-Løve'e sıklıkla sorulan bir soru, filmlerin nasıl olup da yönetmenin cinsiyeti ve karakterlerin cinsiyetleri bağlamında ele alındığı. Kendisi şöyle cevaplıyor:

> Bu pek çok filmde böyle. Film eleştirmenleri bu meseleye kilitlenmiş durumdalar: Film kadın filmi mi, erkek filmi mi, gey filmi mi yoksa eşcinsellik barındırmayan bir film mi? Bu düşünceleri sevmiyorum. İnsanlıkla ilgili daha geniş bir bakış açısına sahip olabiliriz.[18]

* * *

17) Adams, S. (24 Ekim 2013), "Claire Denis on bastards and tough women", *The Dissolve*, (http://thedissolve.com/features/interview/235-claire-denis-on-bastards-and-tough-women/).

18) Howell, P. (16 Ağustos 2012), "Mia Hansen-Love, a firmly ambiguous filmmaker". *The Star* (http://www.thestar.com/entertainment/movies/2012/08/16/mia_hansenlove_a_firmly_ambiguous_ filmmaker_owell.html).

ALMANYA

Marie Louise Droop kaleme aldığı bir dolu romantik gerilim ve macera hikâyesiyle sessiz dönemin en önde gelen senaryo yazarı olarak tanınıyor. *Die Teufelsanbeter* (*The Devil Worshippers*, 1920) Droop'un ilk filmiydi. Macera ve gerilim filmleri yöneten Bela Lugosi ise sonraları unutuldu. Droop bu yıllarda Alexandre Dumas'nın *Das Fest der schwarzen Tulpe* (*The Festival of the Black Tulip*, 1920) romanından uyarlanan aynı adlı filmde yardımcı yönetmenlik yaptı. Bu sadık uyarlamada ana kahraman zamanının çoğunu hapiste geçirdiğinden film aksiyon açısından zayıf kalıyordu. Kısa bir süre sonra Droop'un yapım şirketinin iflas etmesi filmin gişedeki başarısızlığıyla ilişkilendiriliyor.[19]

Charlotte Reiniger yirminci yüzyılın ilk yarısında Alman siluet sanatçısıydı ve animatördü. Küçüklüğünden beri gölge siluetleri kesen Reiniger hayal gücünü sinema kariyerinde değerlendirerek 'siluet animasyonu' alt türünü geliştirdi. *The Adventures of Prince Achmed* (Prens Ahmed'in Maceraları, 1926) yapılan ilk uzun metraj animasyondu (birçok kişinin zannettiği gibi Disney'in *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'i değildi). 1920'lerin Weimar Almanyası'nda ekspresyonizme entelektüeller ilgi duyuyordu. Paris'teyse avangard hareket en alevli zamanındaydı. Reiniger'in öncüsü olduğu siluet animasyon, kıta Avrupası'nın modern sanat kalabalığına hitap eden sürreal bir nitelik gösteriyordu: Fritz Lang, Bertold Brecht ve Jean Renoir Prens, *Ahmed'in Maceraları*'ndaki sinematik dehayı öven Avrupalı avangard elitlerdendi. Yıllar sonra *Prens Ahmed'in Maceraları*'nın yapımıyla ilgili konuşulurken Reiniger şunları dile getirecekti:

> O günlerde her yeni filmle yeni keşifler yapıyorduk... Bu saha bâkir bir toprak gibiydi ve biz bilinmeyen bir ülkede kâşifler olarak tüm sevinçleri yaşıyorduk.[20]

---

19) McDonald, J.R., *Das Fest Der Schwarzen Tulpe, Carldevogt.com* (http://carldevogt.org/SchwarzenTulpe.html).

20) Kizirian, S. (2008), *The Adventures of Prince Achmed*, 1926, The San Francisco Silent Film Festival. (https://web.archive.org/web/20130526042308/http://www.silentfilm.org/pages/detail/633).

Modern dünyada neredeyse herkes *Triumph of the Will* (İradenin Zaferi) belgeselinin yönetmeni Leni Riefenstahl ismine aşinadır. Nazi partisi 1934 yılında sipariş ettiği bu belgeselle. sinema aracının Nazi hareketi açısından gerekli olduğuna kanaat getirmişti. Faşist politikalarıyla uymayan Reiniger ve diğer sanatçıları işlerinden ettikten kısa bir süre sonra bağımsız sanatçıları devlet desteklilerle değiştirdiler.[21] *İradenin Zaferi* Avrupa sinema festivallerinde birçok ödül kazanırken, Riefenstahl'in Olimpiyat oyunlarıyla ilgili iki bölümlü belgeseli *Olympia* 1938'de dünyanın en iyi filmi olarak açıklandı.[22] Almanya İkinci Dünya Savaşı'nı kaybettiğinde Riefenstahl'in sinema başarıları şaşırtıcı olmayan bir şekilde faşist propagandanın ürünleri kapsamında görüldü. Yönetmenlik kariyeri eskisi gibi olamadı. 1954'te *Tiefland*'ı yöneterek bir girişimde bulundu. Yaklaşık elli yıl sonra, 2002'de vizyona giren *Underwater Impressions* belgeselineine rağmen ölümü 2003'e kadar Nazilerle yaptığı ortaklığın gölgesinden kurtulamadı. Riefenstahl'in sanatsal yetenekleri ve özellikle kadınlar açısından zor olan faşizm kontrolündeki erkek egemen endüstride başarılı olabilmesi takdire değer. Bu nokta, feministler ve birçok önemli film akademisyeni tarafından bugün de aynı şekilde değerlendiriliyor.[23]

Helke Sander yönetmenliğe 1970'lerde Alman Yeni Dalga hareketi sırasında başladı. 1968'de Kadın Özgürlüğü Eylem Konseyi (Aktionsrat zur Befreiung der Frau, Women's Liberation Action Council) için Avrupa'nın ilk feminist sinema dergisi olan *Frauen und Film* (*Women and Film*) kurmuş olduğundan sinema kariyeri Alman feminist hareketiyle yakından ilişkiliydi. Filmlerinin çoğu, özellikle *Redupers* (*Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers,* 1977) ve *The Subjective Factor* (1981) Yeni Kadın Hareketi'yle ilgiliydi. *Der Beginn aller Schrecken ist die Liebe* (*Love is the Beginning of all Terrors,* 1984) ise feminist sinema olarak değerlendiriliyordu.

---

21) Rentschler, E. (1996), *The ministry of illusion: Nazi cinema and its afterlife*, Harvard University Press.

22) Leni Riefenstahl (http://www.leni-riefenstahl.de/eng/bio.html).

23) von Dassanowsky, R. (1996), "Wherever you may run, you cannot escape him: Leni Riefenstahl's self-reflection and romantic transcendence ofbNazism in Tiefland", *Camera Obscura,* 35 (http://web.archive.org/web/20090106231139/http://www.germanhollywood.com/tiefland.html).

Filmlerinin çoğunda karmaşık kadın karakterleri, kadın hareketini ve özellikle bir kadın perspektifinden bu hareketin siyasal akıbetini inceliyordu.[24] Sander her zaman sanatsal özgürlüğün ve sanatın politika üzerindeki gücünün ateşli bir savunucusu oldu. 1977 yılında Avusturya'nın Gratz şehrindeki bir sanat festivalindeki konuşmasında şunları dile getiriyordu:

> ...Kadınlığın kısa bir süre öncesine kadar hep erkekler tarafından tanımlandığını göz önünde bulundurmalıyız. Kadınlar toplumsal özne olduklarının yeni yeni bilincine vararak tabiatları ve mevcudiyetleri hakkında yapılan tuhaf yorumlardan kurtulmaya başladılar. Kadın hareketi bu yolda gösterdikleri gayretlerin düzenlenmiş bir şekilde ifade edilmesidir. Bu kuruluşlar verdikleri mücadelelerle kadınların ne istediklerini dikkatli bir şekilde incelemeye çalıştılar.[25]

Sander'in yönetmenliği feminist ideolojilere ve cinsiyet politikasının sanatsal incelemelerine sadık kalarak türleri kesiştiriyordu. Cennet bahçesindeki Adem ve Havva'yı çizgi film tarzında ele aldığı *Gluttony Futtern!* (1986) modern kadın-erkek ilişkileri açısından bir metafor. *The Germans and Their Men* (1989) ise modern Alman toplumunda erkeklik, faşizm, cinsellik ve kadınlık konularıyla ilgili bir yarı-belgesel.

Helma Sanders-Brahms,[26] Sander gibi Alman Yeni Dalga'sının ilk yönetmenlerinden sayılıyor. *Germany, Pale Mother* (1979) filminde yüreklilik göstererek fakat kötücül gözlerle kendi kuşağının Nazi mirasını inceliyor. Çoğunluğun bildiği üzere, Riefenstahl'in *İradenin Zaferi*'ni savunan Sanders-Brahms bu belgeseli rahatsız edici olsa bile bir sinema eseri şeklinde değerlendirerek Alman tarihi açısından önemli addediyor. "Üzerinden elli yıl geçmesine rağmen bu filmle ilgilenmenin bu kadar büyük bir mesele haline gelmesi ve dolayısıyla da Alman entelektüellerinin filmi seyretmeyi reddetmeleri nasıl doğru bir tutum olarak değerlendirilebilir?" diye soruyor. Riefenstahl'in 1953 tarihli Tiefland dramın-

---

24) Helke Sander, http://www.wmm.com/filmcatalog/makers/fm325.shtml.
25) Sander, H. (1978), *Feminism and film. frauen und film*, 15 (http://www.ejumpcut.org/archive/ onlinessays/JC27folder/SanderonFemsmFilm.html).
26) Helke Sander'le ilişkili değil.

da Hitler'i ve Nazizm'i reddettiğini, bir propaganda makinesi olarak kullanılmasının utancını ortaya koyduğunu düşünüyor.[27] Sanders-Brahms 1980'ler, 1990'lar boyunca yönettiği dramları ve belgesellerinde acı, feminizm ve İsa'nın kefaretiyle günahlardan kurtulma hakkındaki entelektüel düşüncelerini açık bir şekilde anlatmaya devam etti.

Margarethe von Trotta bir diğer önde gelen Alman Yeni Dalga yönetmeni. Sander ve Sanders-Brahms gibi 1970'lerde film yönetmeye başladı. Kadınlarla ilgili olan siyasal ve dramatik hikâyeleri ele aldı. Yeni Dalga hareketi başladığında Almanya siyasal kargaşa içindeydi. Devlet kontrolü, faşizm ve feminizm, mutsuz gençler, Holocaust mirasıyla ilgilenen tutkulu sanatçılar için sıcak başlıklar olduğunda Baader-Meinhof[28] yılları yaşanıyordu.

Volker Schlöndorff'la birlikte yönettiği *The Lost Honour of Katharina Blum*'da (Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru, 1975) Yeni Dalga toplumsal gerçeklik en üst noktadaydı. İç terörizmin eleştirisi, feminist harekete karşı güçlü bir tepkiydi. Film, hassas demokrasiyi yeni kuşak Alman vatandaşların gözünden derinlemesine incelemeye çalışıyordu.[29] 1970'ler ve 1980'lerde Avrupa'da belki de en çok etkilenilen kadın yönetmen olan von Trotta tamamen siyasal ve feminist nitelikte birkaç film daha çekti: *The Second Awakening of Christa Kluges* (1977), *Sisters, or The Balance of Happiness* (1979), *Marianna ve Juliane* (*The German Sisters,* 1981) ve *Rosa Luxemburg* (1985).

Von Trotta'nın yakın tarihli filmlerinden *Vision* (2009) Ortaçağ'da bir rahibe olan Hildegard von Bingen'in ataerkil kiliseye karşı verdiği mücadele hakkında. *Hannah Arendt* (2012) ise İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanyası'nda Adolph Eichmann'ın duruşmalarında bulunan gazeteci ve siyaset teorisyeni Hannah Arendt'in hikâyesi. İkisi de güçlü kadın karakterlerin analizini yapmayı he-

27) von Dassanowsky, R. (1996).
28) Andreas Baaer ve Ulrike Meinhof tarafından kurulup 1970'lerde aktif olan sol görüşlü bir Alman militan grubu.
29) "Criterion collection: The lost honor of Katharina Blum", http://www.criterion.com/films/726-the-lost-honor-of-katharina-blum & diCaprio, L. (1984) & Marianne and Juliane/The German Sisters. Baader-Meinhof fictionalised. *Jumpcut*, 29, 56-59. (http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC29folder/GermanSisters.html).

deflediği son doküdramaları. Von Trotta yönetmenliğinin doğasında olan feminist idealleri konusunda açık sözlü:

> "Kadınlar erkeklerden farklı mı yönetiyor?" gibi "Neden sadece kadınlar hakkında film yapıyorsun?" sorusuyla da mücadele ettim. Cevabım basit: Eğer Wim Wenders'a neden sadece erkekler hakkında film çektiğini sorarsanız -bu süre *içerisinde o* da değişti- bana da bu soruyu sorabilirsiniz.[30]

Ula Stöckl bir diğer Yeni Alman Sineması yönetmeni. 1963'te yönettiği *The Cat has nine Lives* birçok sinema akademisyeni tarafından Alman Yeni Dalga hareketinin 'feminist manifestosu' şeklinde değerlendirildi.[31] Stöckl'ün yönettiği yirmiden fazla filmin içinde en tanınanı *The Sleep of Reason* (1983) 1984'de Alman Eleştirmenler Ödülü'nü aldı. Ulrike Ottinger belgesel, dram ve hatta korku filmleri çekerek değişik yönetmenlik stillerinin keyfini çıkarttı. Geleneksel anlatılardan uzak durup çoğunlukla kadınlardan oluşan bir oyuncu kadrosuyla tuhaf ve sürrealist anlatılara odaklandı. *Ticket of No Return* (1979), *Freak Orlando* (1981) ve *The Image of Dorian Gray in the Yellow Press* (1984) filmlerinden oluşan Berlin üçlemesi dünya çapında iyi biliniyor.

1980'lerin sonlarında Monika Treut, Amerika'da gelişmekte olan Riot Grrrl[32] feminist ve gey hakları hareketleriyle ilişkili olan, yönetmenlikte suç teşkil eder nitelikteki feminist tarza öncülük etti. Ayrıca, Marquis de Sade'ın eserleriyle ilgileniyordu. 1985'de yönettiği, yeniden anlatarak kült olan filmi *Seduction: The Cruel Woman*'ı 1870 tarihli *Venus in Furs* (Kürklü Venüs) adlı romandan esinlenerek tasarlamıştı. Karmaşık sado-mazoşizm fantezileri, lezbiyenler ve sarsıcı görüntüler çağdaş eleştirmenlerin filmi 'tamamen lüzumsuz ve sinir bozucu' olarak değerlendirmesine yol açmıştı.[33]

---

30) Kramer, R. (29 Eylül 2009), "Margarethe von Trotta", *Planet Interview* (http://www.planet-interview.de/interviews/margarethe-von-trotta-35032/).
31) Stöckl'ün kişisel internet sitesinde yer alan biyografisi: http://www.ula-stoeckl.com/.
32) 1990'larda punk rock'a, sanata ve multimedyadaki kadın gücüne odaklanan bir feminist hareket.
33) "Seduction: The cruel woman" (http://www.hyenafilms.com/en/films/seduction-the-cruel-woman).

Bir genç kızın homoseksüel yalnızlığını ve yetişkinliğe geçişini konu edinen *Virgin Machine* (1988) ile *Father is Coming* (1991), Amerika'da o yıllarda gey hakları hareketine karşı duyulan ilgiyi gösteriyor. Treut, *Female Misbehavior*'la (1992) bir dizi belgesel karakteri incelemeye başladı. Film, modern cinselliğe ve kadınlığa karşı koyan dört kadını ele alıyor. Pornografi ve sapkın cinsellik düşkünlüğüyle bu ikisinin cinsiyet kimliğiyle nasıl ilişkili olduğu konusuna değiniyor.[34] Yirmi birinci yüzyılda Treut, Tayvan'a hayran oldu ve burayı anlatı filmi *Ghosted*'le (2009) yeni milenyum belgesellerinde kullandı.

1997'de Katja von Garnier'in yönettiği *Bandits* filmi festival sansasyonu oldu. Filmin ana kahramanları bir Alman hapishanesinde rehabilitasyon programlarının parçası olarak müzik grubu kuran dört kadın. Birlikte kaçıyorlar ve canlı performans şovlarına katılıyorlar; fakat polis sonunda onları yakalayınca bu coşkuları sönüyor. Eleştirmenlerce *Thelma ve Louise*'e benzetilen, kara mizah, yol filmi ve bir rock'n'roll feminist fantezisi olan *Bandits*, 1990'ların uluslararası düzeyde en çok beğenilen bağımsız filmlerinden biri olarak kaldı.[35] Film, baş rollerde kadınların yer almasının yanı sıra bir kadın tarafından yönetilmesiyle Alman basını ve uluslararası basınca 'bir kadının filmi' şeklinde nitelendirildi. Yönetmen bu konuyla ilgili şunları söylüyor:

> Eğer bir film çok sayıda erkeği ele alıyorsa kimse bunun erkek filmi olup olmadığını sormaz. Film sadece filmdir. Kadınlar öfkelerini değil, duygusal yaralarını gösterebildiklerinden, erkeklerse öfkelerini gösterip duygusal acılarını gizlediklerinden birbirlerinden ayrılıyorlar. Bu, durumu iki taraf için de zorlaştırıyor.[36]

---

34) Germunden, G. (1997), "How American is it? The United States as queer utopia in the cinema of Monika Treut", ed. J. Petropoulos, S. Denham ve I. Kacandes, *A User's Guide to German Cultural Studies* (s. 333-351), Michigan University Press.
35) Van Gelder, L. (24 Eylül 1999), "*Bandits*: The saga of a criminal band of runaway musicians", *The New York Times* (http://www.nytimes.com/library/film/092499banits-film-review.html).
36) Adams, T. (Ağustos, 1998), "The inside outlaw", *US-Interview-Magazine* (http://katja-von-garnier.de/deutsch/interview_interview_199808.htm).

Lexi Alexander (*Green Street Hooligans,* 2005), Katrin Gebbe (*Tore Tanzt/Nothing Bad Can Happen,* 2013) ve Frauke Finsterwalder (*Finsterworld,* 2013) gibi yeni kuşak Alman yönetmenler hem ülkelerinde hem de Amerika'da değişik türler deneyerek gelecek vaat eden kariyerlerinin keyfini sürüyorlar.

* * *

YUNANİSTAN

Doğu Avrupalı çoğu yönetmen gibi birçok Yunan yönetmen de uluslarının politikasından etkilendi. Yönetmen Lila Kourkoulakou'nun *The Island of Silence* (1958) adlı belgeseli Spinalogka adasında yaşayan cüzamlıların hayatlarının dramlaştırılmasıydı. Muhafazakârlık ve İkinci Dünya Savaşı sonrası endişesinin yaşandığı bir zamanda çekilen belgesel hayatlarının sert gerçekliğini göstererek Yunanistan'da kötülenen bu azınlığı 'insanlaştırma' girişimiydi.[37]

1967 yılında yaşanan askeri darbeyle Yunanistan 1974'e kadar sürecek olan bir sağ kanat diktatörlük dönemine girdi. Bu baskıcı siyasal atmosferde ortaya çıkan yönetmenler sanata yöneldiler ve tepki niteliğindeki Yeni Dalga Yunan Sineması'nı yarattılar.

Tonia Marketaki'nin 1973 tarihli filmi *Violent John,* Yunan kadınları sinsice takip eden bir seri katille ilgiliydi. 1963 Maria Bavea cinayetine dayanan film toplumu, politikayı ve görmezden gelinen şiddeti sert bir dille eleştiriyor.

Maria Komninos *Kavala-November'74* (1974) adlı siyasal belgeselini Yunan diktatörlüğünün çökmesine tepki olarak çekti. Komninos, Yunanistan'ın 1974'teki demokratik hükümet seçimine odaklanarak işçi haklarını, adayların muhtelif politikalarını ve işçi sendikalarını inceliyor.

Frieda Liappa, Yunan Yeni Dalgası'nın siyasal bakımdan radikal bir yönetmeniydi. Londra'da sinema okumaya başlamadan önce bir anti-faşist militan olarak hapse girdi. *Mia zoi se thymamai na*

37 McEaney, K. (2013).

feygeis (*Love Wanders in The Night,* 1981), *Itan enas isyhos thanatos* (*A Quiet Death,* 1986) ve *Ta hronia tis megalis zestis* (*The Years of the Big Heat,* 1992), siyasal ve toplumsal düşüncelerini yansıttığı uzun metrajları.

Antoinetta Angelidi çağdaşlarından farklı olarak sürreal ve deneysel filmlere yoğunlaştı. Örneğin, 1977 tarihli *Idées Fixes/Dies Irae*'de (*Variations on the same subject*) zaman atlamalı geçiş tekniğini ve bir dolu çıplaklık öğesini kullanarak toplumsal cinsiyetin sosyal bakımdan inşa edildiğini ortaya koymayı amaçlıyordu.

Katerina Evangelakou (*False Alarm,* 2006), Kleoni Flessa (*Let's go for an ouzo,* 2002), Stella Theodoraki (*Close... so close,* 2002), Athena Rachel Tsangari (*Ducharon,* 2014) ve Marsa Makris (*Dry cleaning,* 2005), Yunanistan'ın diğer çağdaş yönetmenlerinden.

* * *

MACARİSTAN

Chytilová gibi yirminci yüzyılın ortasında yönetmenliğe başlayan Macar Marta Meszaros da (*The Girl,* 1968) kadınların, toplumsal cinsiyetin, ilişkilerin, feminizmin geleneksel ve komünist ideallerine tepki gösteren bir bakış açısına sahipti. Judith Elit'in dramı *Mária-nap* (*Maria's Day,* 1984) Cannes Film Festivali'nde başarılı oldu. Ágnes Kocsis (*Fresh Air,* 2006) ise Macaristan'daki kadınlararası ilişkiler hakkında filmler çekti.

* * *

İTALYA

İtalya'nın ilk kadın yönetmeni Elvira Notari'ydi. Kendi yapım şirketi Dora Film'i kuran Notari, başta anlatı ve belgesel filmleri olmak üzere altmıştan fazla film yönetti. Çoğunlukla kadınlar hakkında filmler çeken ve 'kadın bakışı'nı kullanan yönetmenin kariyerine 1930'larda faşist politikalarla son verildi.[38]

38) Bruno, G. (1993), *Streetwalking on a ruined map: Cultural theory and the city films of elvira notari,* Princeton University Press.

Feminist ve deneysel yönetmen Annabella Miscuglio 1976 yılında İtalya'nın ilk Kadın Filmleri Festivali'ni kurdu: The Kinomata. Bunun yanı sıra Annabella Medley, Rony Daopulos, Martiis De Paola, Anna Carini ve Maria Grazia Belmonti gibi yönetmenlerle birlikte 'Collective Romano' adındaki İtalya'nın ilk kadın yönetmenler topluluğunu oluşturdu. Tecavüz, kadın politikası gibi siyasal ve toplumsal başlıklarla televizyon ile sinema filmlerine odaklanan Miscuglio, Roma'da 2003'teki ölümüne kadar başarılı kariyerinin keyfini çıkarttı.

Lina Wertmüller, Fellini'nin asistanlığını yaptıktan sonra 1960'larda yönetmenliğe başladı. 1975'de *Pasqualino Sette Bellezze* (*Seven Beauties*) ile Oscar'ın En İyi Yönetmen Ödülü'ne aday gösterilen ilk kadın olmasıyla çok tanındı. Ödül kazanamamasına rağmen bu, kadın hakları hareketiyle ve kadınların 1920'den beri ilk defa anaakım sinema yönetmeni olarak belirmesiyle kesişerek sinema tarihinin dönüm noktalarından biri oldu. Film, İkinci Dünya Savaşı sırasında ordudan kaçıp Almanların kendisini yakalayarak toplama kampına gönderdiği bir anti-kahramanın buradaki tutukluluğunu anlatıyor. Aşırı siyasal, yer yer incelikli ve hatta komik olan *Seven Beauties,* yönetmenin kariyerinin zirvesi; fakat bu filmden sonra televizyon ve sinema için çektiği filmlerin hiçbiri uluslararası festivallerde bu kadar dikkat çekmedi.[39]

Wertmüller gibi Liliana Cavani de 1970'lerde faaldi ve 1974'te çektiği *Il portiere di notte*'yle (*The Night Porter*) uluslararası çapta tanındı. *Seven Beauties* gibi *The Night Porter* da toplama kampındaki tutukluluk hakkındaydı. İkinci Dünya Savaşı'nın ortak İtalyan psişesi üzerinde yarattığı yıkıcı etkinin sonuçlarını incelemek üzere sansasyon yaratmayı, şiddeti ve cinselliği kullanıyordu. Cavani, filmdeki psikolojik ve fiziksel şiddeti eleştirerek şunları söylüyor:

> İnsanları ağlatmakla ilgilenmiyorum; onları yansıtmakla ilgileniyorum... Sinema ancak izleyiciyi huzursuz ederse siyasal nitelikte olabilir.[40]

---

39) Annabella Miscuglio, *Cinema Donna* (http://www.cinemadonna.com/scheda-personaggio.asp?pkey=2688).

40) Marrone, G. (2000), *The gaze and the labyrinth: The cinema of liliana cavani* (s. 12). Princeton University Press.

Wertmüller ve Cavani yirmi birinci yüzyılda Asia Argento (*The Scarlet Diva,* 2000) gibi genç bağımsız yönetmenlerle birlikte aktif olan yönetmenlerdendi.

* * *

İRLANDA

Vergi teşvikleri, devletin sinemaya yaptığı yardımlar, destek programları İrlanda'da ve İngiltere'de uzun-kısa metrajların ortaya çıkmasını sağladı.[41] Pat Murphy belki de bu teşviklerden yararlanan ilk İrlandalı kadın yönetmen: 1981'de çektiği uzun metrajı *Maeve*, İngiltere Sinema Enstitüsü tarafından finanse edildi. İrlanda'nın kargaşalı siyasal ortamı içerisinde bir kadının yaşadığı deneyimi anlatan film, eleştirmenlerce İrlanda'nın ilk feminist filmi şeklinde değerlendirildi.[42] Yönetmenin 2000 tarihli filmi *Nora*, İrlandalı yazar James Joyce'un eşi Nora Barnacle'ı ele alıyor. Film sorunlu; fakat akıllı bir kadın ana kahramanı konu edinmesiyle karmaşık bir eser olarak hem olumlu hem de olumsuz eleştiriler aldı. Kadın merkezli uzun metrajları için Murphy şöyle diyor:

> 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında New York'ta yaşadım. Orada tanıdığım kadınlardan etkilenmiştim. Joan Jonas[43] ve JoAnne Akalaitis[44] gibi kadınlar mesela. O zamanlarda bağımsız film çeken tanıdığım kadınların hepsinden destek aldım.[45]

Kirsten Sheridan yirmi birinci yüzyılın ilk on yılında ilk düşük bütçeli filmi *Disco Pigs* (Disko Domuzları, 2001) ve sonraki *August Rush* (Kalbini Dihle, 2007), *Dollhouse (2012)* filmleriyle kendini önemli bir İrlandalı bağımsız yönetmen olarak kanıtladı. Uzun

41) İrlanda film kurulu destek programları (http://www.irishfilmboard.ie/funding_programmes/).
42) Brady, T. (20 Temmuz 2012), "Look back with candour", *Irish Times* (http://www.irishtimes.com/culture/film/look-back-with-candour-1.540295).
43) Joan Jonas video ve perforans sanatçısı.
44) JoAnne Akalaitis, tiyatro yönetmeni ve yazar.
45) Murphy, P. Gabrielle Kelly tarafından yapılan röportaj, e-posta, 23 Kasım 2013.

metrajlarında toplumsal ve siyasal konulara değindiğini ifade ediyor. "Şaşırtıcı hikâyeler toplumsal alandan çıkıyor," diyor.[46]

İrlanda'da ticari ve bağımsız alanda çalışan yeni kadın yönetmenler var. Maeve Murphy (*Beyond the Fire,* 2009), Juanita Wilson (*As If I Am Not There,* 2011), Farah Abushwesha (*Chicken Soup,* 2006) ve Rebecca Daly (*The Other Side of Sleep,* 2011) kendilerini uluslararası düzeyde tanıtmakta oldukça başarılı oldular. Aisling Walsh (*Wallander*), Dearbhla Walsh (*The Tudors*) gibi yönetmenlerse İrlanda'da ve İngiltere'de televizyon dizilerine-filmlerine yöneldiler.

* * *

HOLLANDA

Adriënne Solser ve Caroline van Dommelen 1920'lerde sessiz filmler çektiler. Solser önceki birçok kadın yönetmen gibi kendi yapım-dağıtım şirketi Hollando-Belgica Film Mij'i kurdu. Çoğunlukla vodvillerde ya da sahne şovlarında ele alınan 'Bet' adındaki kadın Hollanda halk kahramanı etrafında şekillenen bir dizi film çekmişti.[47] Solser gibi aktris olan Van Dommelen de içlerinde Oscar Wilde'ın bir oyununun uyarlamasının bulunduğu (*De bannelingen,* 1911) birçok sessiz film yönetmişti. Ne Solser ne de van Dommelen sessiz dönemden sonra sinemaya devam ettiler. Yirmi birinci yüzyıldaysa Hollanda'dan çıkan birçok ünlü kadın yönetmen var.

Marleen Gorris 1995'de *Antonia's Line* (Antonia'nın Yazgısı) adlı filmiyle Oscar'da En İyi Yabancı Film Ödülü'nü alınca uluslararası çapta ilgi topladı. Daha sonra Virginia Woolf'tan aynı adla yaptığı *Mrs. Dalloway* (1997) uyarlamasıyla yine dünya çapında eleştirel başarı yakaladı. 1814 yılında tıp fakültesine gidebilmek

46) Macnab, G. (16 Kasım 2007), "Interview : Kirsten sheridan follows inher father's footsteps", *The Independent* (http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/interview-kirsten-sheridan-follows-in-her-fathers-footsteps-400498.html).

47) Förster, A. (2013), "Adriënne Solser In *Women Film Pioneers Project*" (https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-adrienne-solser/).

için erkek kılığına giren James Miranda Barry'yi konu alan *Heaven and Earth* adlı filmiyse gelişim aşamasında.

Danimarkalı/Hollandalı yönetmen Susanne Bier 2004 tarihli dramı *Brothers*'la (*Brødre*) ünlendi. *After the Wedding* (Düğünden Sonra, 2006) Oscar Ödülleri'nde En İyi Yabancı Film'e aday gösterildi. Yönetmenin uluslararası düzeyde kazandığı bu başarıyı 2007'de yönettiği *Things We Lost* izledi. 2010'da *In a Better World*'le (Daha İyi Bir Dünyada) erken yirmi birinci yüzyılın en seçkin yönetmenlerinden biri oldu. Bier, 2011 yılında kadın yönetmenlerin durumuyla ilgili şöyle bir yorumda bulunuyor:

> Bu kadar az kadın yönetmenin olduğunu bilmek moral bozucu. Önemli pozisyonlarda yer alan kadınların azlığını görmekse zaten genel olarak iç karartıcı.[48]

* * *

POLONYA

Wanda Jakubowska'nın *Ostatni etap* (*The Last Stage*, 1947) adlı filmi Polonya'nın Nazi işgali altında olduğu sırada Auschwitz toplama kampında geçiyor. İkinci Dünya Savaşı sırasında Auschwitz-Birkenau'daki faşist baskıya direnen kadınların anlatıldığı hikâye, ilerleyen yıllardaki Polonyalı kadın yönetmenlere zemin hazırladı. Maria Kaniewska'mn yönettiği *Niedaleko Warszawyt'de* (*Not Far From Warsaw*, 1954) komünist rejim etkisi belirgindi. Fabrika işçilerini ele alan hikâye komünist propagandanın ötesindeydi. Film, Polonya'nın savaş sonrası toplumsal gerçekçiliğinin değerli bir örneği sayılıyor.

Agnieszka Holland yirmi yıldan fazladır film çekmesine rağmen ancak 1991 tarihli *Europa Europa* adlı dramıyla kuşağının önde gelen Avrupalı yönetmenlerinden biri olabildi. Holland, yurdunun sıkıntılı geçmişine ve umut dolu geleceğine değinen, ileri derecede siyasal ve şiirsel filmleri sebebiyle toplumsal ayaklanmala-

48) Curtis, L. (27 Şubat 2011), "An Interview with Oscar nominee Susanne Bier: she talks Oscar", *Tonight at the Movies* (http://tonightatthemovis.com/indexhold/?p=7850).

rın önünü almak için ilan edilen sıkıyönetim tarafından 1981'de sürgün edildi. Yedi yıl sürgünde kaldı. *Europa Europa,* 2011'de çektiği dramı *In Darkness* (Karanlıkta Kalanlar) gibi Nazi işgali altındaki Polonya'da geçiyor. Gündelik hayattan hikâyeler içinde insanların katlandıkları ve hayatta kalma mücadeleleri anlatılıyor. Film 1991 yılında En İyi Yabancı Film dalında Oscar Ödülleri'ne aday gösterildi. Bunun yanı sıra uluslararası film festivallerinde ve organizasyonlarda sayısız ödül kazandı. Holland, Polonya'nın sıkıntılı geçmişiyle ilgili filmler çekmeyi şöyle tanımlıyor:

> Hayatta kalanların çoğunun hikâyesi inanılmaz; muazzam boyutlara sahip. Dramatik ve duygusal nitelikleri var. Yani bu durumda gerçek hikâyeler olmaları normal. Bunların en akıl almaz hikâyeler olduğunu düşünüyordum; fakat o insanların ruh hallerine sadık olmak zorunda olduğunuzdan yönetmenlere özel bir sorumluluk yüklüyorlar. Onlarla istediğiniz gibi oynayamazsınız; yani kendinizi bir şekilde daha az özgür hissediyorsunuz.[49]

Holland'ın kız kardeşi Magdalena Lazarkiewicz da Polonya'da aktif bir yönetmendi. Dorota Kdzierzawska (*Pora Umiera, Time to Die,* 2007), Urszula Antoniak (*Mavi Kod/Code Blue,* 2011), Agnieszka Wojtowicz-Vosloo (*After Life,* Diriliş, 2009) ve Malgorzata Szumowska (*In The Name Of,* 2013) gibi Polonyalı bağımsız yönetmenler yakın zamanda film festivallerinde ve sinemalarda uluslararası başarı yakaladılar. Mira Hammermesh ise başarılı bir belgeselci ve televizyon yönetmeniydi.

* * *

PORTEKİZ

1970'li yıllarda Portekiz'de, eleştirmenlerce 'The School of Reis' olarak adlandırılan, öncelikli olarak Portekizli yönetmen António Reis'in filmleri etrafında şekillenen bir sinema anlayışı gelişti.

---

49) Fish, A. (16 Ocak 2012), "Director Agnieszka Holland: Escaping death, Surviving in darkness". *Iconic Interview* (http://www.iconicinterview.com/2012/01/16/agnieszka-holland-escaping-death-surviving-in-darkness).

Reis, eşi Margarida Cordeiro'yla birlikte Portekiz Ulusal Sinema Okulu'nda öğrencilerin sinemaya bakışlarını tamamen sözel bir şekilde anlattıkları, 1990'ların başına kadar süren yeni bir gelenek başlattı. The School of Reis'ten olan Manuela Viegas'ın *Gloria* (1999) adlı filmi çağdaş Portekiz sinemasının değerli bir örneğiydi. Portekiz kırsalında geçen hikâyede *Gloria* yeni ilişkilerin şekillendiği, eski alışkanlıkların yerini yenilere bıraktığı değişim ve modernleşme zamanında rüştünü ispat eden genç kız ana kahramanın adı.

* * *

ROMANYA

Ruxandra Zenide *Ryna* (2005) adlı filmiyle Romanya Yeni Dalga hareketini temsil ediyor. Henüz yeni olan bu hareketin, Rumen diktatör Nicolay Çavuşesku'nun 1989'da indirilmesinden sonra değişmeye ve canlanmaya başlamasıyla Romanya sinema endüstrisi de yavaş yavaş gelişti.[50]

* * *

İSKANDİNAVYA

İsveç'ten Mai Zetterling'in 1964'de yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metrajı *Älskande par* (*Loving Couples*) müstehcen olarak değerlendirildi ve filmin Cannes Film Festivali'nde gösterilmesi yasaklandı. İkinci uzun metrajı *Night Games* (1966) ise Venedik Film Festivali'nde yasaklandı. Zetterling'in filmleri bastırılmış taciz, normal doğum, çıplaklık ve seks gibi temalarla ortalığı karıştırmıştı. Belgeseller ve anlatı filmleri yönettiği kariyerine başlamadan önce, 1940'larda ve 1950'lerdeki aktrisliği süresince bir kadın olarak çoğunlukla erkek rollerinde yer almasıyla da aykırılık gösteriyordu. Zetterling, otobiyografisinde eleştirmenlerin ve sinema en-

50) McEaney, K. (2013).

düstrisinin kadın yönetmenlere tepki gösterme şekillerine şaşırıyor olmasını şöyle kaleme almış:

> İlk uzun metrajımla ilgili eleştiriler yayınlandığında, "Mai Zetterling erkek gibi yönetiyor," cümlesini okuyunca dehşete düşmüştüm. Bu ne anlama geliyordu?[51]

1968'de *Flickorna* (*The Girls*) adlı filmiyle çağdaş İsveç toplumunda kadın olmayı inceledi. Aristophanes'in oyunu *Lysistrasta*'yı akıllıca bir feminist yaklaşımla yeniden anlatan *The Girls,* bir tiyatro projesiyle ilgilenirken aynı zamanda ataerkil olan toplumsal ve siyasal sistemlerin yarattığı günlük problemlerle de boğuşan üç ana kadın karaktere odaklanıyordu.

İsveç Sinema Enstitüsü ile Doris Film gibi erkek ve kadın yönetmenlere eşit düzeyde fonlama sağlayan kuruluşların yönettiği modern destek programlarından yararlananların içinde, daha adil bir endüstriye kavuşan yetenekli kadınlar da vardı. İsveç'in tarafsız sinema endüstrisinin hâlâ karşı karşıya kaldığı problemler var. Yönetmen Hanna Andersson (Erika ve Sally, 2012) açıklıyor:

> İsveç'te suç-gerilim türü ve reklam kadınlara tamamen kapalı olan iki alan. İkisi de yüksek bütçeler gerektiren saygın alanlar. İyi maaşlar sunuyor, büyük projelerde şansınızı denemenizi sağlıyorlar.[52]

Yönetmen Christina Olofson (*The Steel-Iron-Grey Sky,* 2013) İsveç'in kadın yönetmenlerle ilgili diğer mali problemelerini şöyle özetliyor:

> Finansörler, içlerinde kararı veren kadın veya erkek olsun fark etmeksizin, bir kadına büyük bütçeleri emanet etmekte isteksizler. Ayrıca erkekler ilk uzun metrajlarını kadınlara göre daha az maddi destek alarak, küçük bütçelerle çekiyorlar. Bu, az sayıda kadına sunulan bir tutum.[53]

---

51 Zetterling, M. (1986), *All those tomorrows* (1.basım, s. 3), Grove Press.
52 http://www.swedenabroad.com/en-GB/Embassies/Ottawa/Current-affairs/News/Focus-on-Film—Swedish-women-behind-the-camera-sys/ 16 Nisan 2013 tarihinde erişildi.
53 http://www.swedenabroad.com/en-GB/Embassies/Ottawa/Current-affairs/News/Focus-on-Film-Swedish-women-behind-the-camera-sys/ 16 Nisan 2013 tarihinde erişildi.

Pernilla August (*Svinalängorna/Beyond,* 2010), Maria Blom (*Masjävlar/Dalecarlians,* 2004), Helena Bergström (*Se upp för däran/Mind the Gap,* 2007), Ella Elisabet Lemhagen (*Kronjuvelerna,* 2011) ve Tova Magnusson (*Fyra år till/Four More Years,* 2010) İsveç'in eşsiz feminist sinema endüstrisinin sunduğu fırsatlardan faydalanan yönetmenlerden birkaçı. Lisa Siwe *Glowing Stars* ile 2010'da, En İyi Yönetmen dalında verilen Oscar ödülüne eşdeğer nitelikte olan İsveç'in Guldbagge Ödülü'nü kazandı.

1949 tarihli Norveç filmi *Døden er et kjærtegn* (*Death is a Caress*) Edith Carlmar'ın ilk filmi ve aynı zamanda bir kadının yönettiği ilk kara film olma özelliğini taşıyor. Yeni evlenen bir çift ve bu çiftin rahatsız edici ilişkileri anlatılıyor. Film araştırmacıları *Death is a Caress*'le, ilerleyen yıllardaki *The Postman Always Rings Twice* (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) gibi Amerikan kara filmleri arasında çarpıcı sinematik benzerlikler keşfettiler. *Death is a Caress* geniş çapta etkili olmasıyla *The Girl with the Dragon Tattoo* (Ejderha Dövmeli Kız) üçlemesi gibi modern Norveç suç-gerilim filmlerinin öncüsü olarak kabul edildi.[54]

Kendi ülkesi dışında pek tanınmayan yönetmen Anja Breien, Norveç hukuk sisteminin ve yağmacı politikanın eleştirisini yaptığı filmi *Rape* (1971) gibi daha birçok siyasal ve feminist içerikte film çekti. İkinci filmi *Wives*'da (1975) karakterler geleneksel ev hanımı vazifelerini geride bırakıp evlerinden ve ailelerinden uzak, özgürce bir gün geçiriyorlardı. 1979 tarihli filmi *Next of Kin,* efsanevi yönetmen Ingmar Bergman'ı Breien'e, filmin o yılki Cannes Film Festivali'nde kazanması gerektiğini söylemeye itmiş.[55]

Çağdaşı Breien gibi Laila Mikkelsen de kariyerine 1970'lerde toplumsal meselelere duyarlı filmler yönetmekle başladı. Bilim kurgu filmi *Us* (*Oss,* 1976) ile ünlenen Mikkelsen beş yıl sonra *Liten Ida*'yı (*Growing Up*) yönetti. Norveç'teki yeni kuşak yönetmenleri Carlmar'ın kuşağında olduğu gibi çoğunlukla erkekler oluşturmuyordu ve 1970'lerde ortaya çıkan yönetmenler meydan okuyan,

54) "Engelstad, A. Doing genre history – the case of the norwegian film noir" (http://english.unak.is/static/files/Nordmedia2011/Engelstad_Audun.pdf).
55) "Anja breien: Games of love and loneliness" (Kasım 2013) (http://www.movingimage.us/films/2013/11/01/detail/anja-breien-games-of-love-and-loneliness/).

kışkırtıcı feminist filmler çekmeye devam ettiler. Örneğin, tartışmalara yol açan kısa filmi *Abort* (1971) ile o zamanın kürtaj karşıtı yasama meclisini şoka uğratan Løkkeberg 2012 yılında *Tears of Gaza* (Gazze'nin Gözyaşları) adlı belgeselini çekti. Yakın tarihte verdiği bir röportajında kendisini motive eden etkenleri şöyle dile getiriyor:

> Bir kadın yönetmen ve yazar olarak toplumun önemli değilmiş gibi saklamak istediği meseleleri işlemek istedim. Bu, her sanatçının görevi olmalı. Sadece bir kez dünyaya geliyorum. Bu yüzden de beni etkileyen bir meseleyi ve neyin adaletsizlik olduğunu anlatmak istiyorum. Ben mağdurların tarafında olmak istiyorum; muktedirlerin değil.[56]

* * *

İSPANYA

Anna Mariscal, ülkesinde kadın sinemasını oluşturmasıyla tanınan bir isim. İspanya'daki iki kadın yönetmenden biri olan Mariscal'a 1950'lerde çok saygı duyuluyordu ve filmleri ayırt edilebilir üslûplarıyla biliniyordu. Sinema ve televizyon sektöründe çalışan bir yönetmen olarak kariyeri boyunca elliden fazla film çekti. İlk filmi *Segundo López, Aventurero Urbano* (*Segundo López, Urban Adventurer,* 1952) yeni gerçekçi bir dramdı. Maalesef gişede başarısızlığa uğradı. Mariscal ilk yıllarda terslikler yaşasa da uzun yönetmenlik kariyerinin tadını çıkarttı.[57]

Josefina Molina'nın ilk filmi, on dokuzuncu yüzyılda geçen bir gotik korku hikâyesi olan *Vera, un cuento cruel* (*Vera, a cruel story,* 1973). Kısa zaman sonra değişik üslûpları ve *Función de Noche*'yle (*Night Function,* 1980) de belgeselimsi bir teknikle yapılan sinema-gerçek gibi türleri keşfetti. Yönettiği televizyon uyarlamaları *Hedda Gabler* (1975) ve *Anna Christie*'yle (1976) de kadın hikâyelerini ele aldı. Molina 1990'ların sonuna kadar televizyonda çalıştı.

---

56) Munoz, L. (21 Eylül 2012), "In *'Tears of Gaza*, vibeke løkeberg focuses on children of war. *The Daily Beast*" (http://www.thedailybeast.com/articls/2012/09/21/in-tears-of-gaza-vibeke-lokkeberg-focuses-on-children-of-war.html).

57) Brennan, S., "Anna Mariscal: Biography" (http://www.fandango.com/anamariscal/biography/p2200289).

1997'de vefat eden Pilar Miro Romero sadece yönetmen değil, aynı zamanda İspanya'da film yapımları için devlet fonlamasını uygulamaya koyan ilk kamu görevlilerinden biriydi. 1982'den 1985'e kadar Kültür Bakanlığı'nda sinema genel müdürlüğünün yöneticiliğini yürüttü ve ihtiyaç duyan genç yönetmenler için devlet film endüstrisi yardım programını geliştirdi.[58] Yönetmen olarak geniş bir konu yelpazesi vardı: *Beltenebros* (1992) Franko'nun faşist diktatörlüğüyle ilgiliyken, son filmi *El Perro del Hortelano* (1996) bir on yedinci yüzyıl dönem komedisiydi.

Isabel Coixet bugünlerde en çok tanınan aktif İspanyol kadın yönetmen. İlk filmi *Demasiado viejo para morir joven* (*Too Old to Die Young,* 1988) festivallerde sayısız ödül kazanmasına rağmen eleştirel başarı yakalayamadı. Coixet filmin gösteriminin yapıldığı 1988 ile 1996 yılları arasında yönetmenlik yapmadı. 2005 yılında yönettiği *The Secret Life of Words* (Kelimelerin Gizli Dünyası, 2005) savaş zamanı tecavüzlerinin olumsuz sonuçlarına bakıyor. *Escuchando al juez Garzón* (*Listening to the Judge,* 2011) dram ile belgesel arasındaki çizgiyi bulandıran gerçekliğiyle bugün, eleştirmenlerce olgun ve özgün olarak değerlendirilerek başarılı bulunuyor.[59]

İspanya hükümeti yeni kadın yönetmenleri teşvik etmeyi sürdürdü: Gracia Querejeta'nın filmi *15 Años y Un Dia* (*15 Years And One Day*) 2013'te En İyi Yabancı Film dalında Oscar Ödülleri'nde aday gösterildi. Ebeveynler ile çocukları arasındaki karmaşık ilişkiler hakkında olan karakter odaklı film, Pedro Almodovar'ın film tarzıyla karşılaştırılıp "aşırı ölçüde bir kadın bakış açısına sahip erkek rol modelleri hakkında esprili ve iğneleyici bir film" olarak tanımlandı.[60] *Siete mesas de billar francés* (*Seven Billiard Tables,* 2007) Goya Ödülleri'nde birçok ödül alıp yönetmeni profesyonel kariyerine başlatan film oldu. Ic´ar Bolla´n'in *Tambien la Iluvia*'sı (*Even*

58) Goodman, A. (Ekim 1997), "Pilar miro romero, 57, film and TV director who served in Spain's culture ministry", *The New York Times* (http://www.nytimes.com/1997/10/21/arts/pilar-miro-romero-57-film-and-tv-director-who-served-in-spain-s-culture-ministry.html).

59) Minder, R. (28 Eylül 2011), "Isabel Coixet, an 'unclassifiable' director", *The New York Times* (http://www.nytimes.com/2011/09/29/arts/29iht-coixet29.html).

60) Aguilar,C. (5 Aralık 2013), "Foreign Oscar entry review: 15 years 1 day (*15 años y un dia*)", *Indiewire* (http://blogs.indiewire.com/sydneylevine/foreign-oscar-entry-review-15-years-1-day-spain-gracia-querejeta-foreign-language-oscar-submissions-academy-awards-2014-international-film-business).

the Rain, 2011) Oscar Ödülleri'nde En İyi Yabancı Film kategorisine seçildi. Mar´a Lidón'un bağımsız bilim kurgu filmi *Náufragos* (*Stranded,* 2001) fantastik türde Hollywood tarzı soğuk tutumuyla bağımsız filmlerin bir göstergesi olmaya devam etti.

Yirmi birinci yüzyıl tüm Avrupa milletlerindeki kadın yönetmenler açısından heyecan verici olduğu kadar zorlu bir dönem. Bu zamana değin görülmemiş olan bir toplumsal eşitlik ve toplumsal cinsiyet eşitliği sayesinde sadece kadınların imkânları genişlemiyor, yeni dağıtım ve yapım biçimleriyle olduğu kadar sınırları aşan izleyicilerle sinema sahası da gelişiyor. Erken dönem yirminci yüzyılda sessiz film çeken kadın yönetmenler bugün sadece kadınların değil, sinemanın da yaptığı siyasal ve sanatsal gelişmeden şaşkınlık duyarlardı. İsveç'in kadın yönetmenleri finanse etmek için verdiği incelikli uğraşlar ve ara sıra Oscar'daki En İyi Yabancı Film kategorisi adaylıkları hoş, ancak kameranın bulunuşundan yüz yıl sonra kadınların, yönetmen olarak filmlerini çekmek adına adil bir meblağın kendilerine verilmesi için hâlâ mücadele etme ihtiyacında olmaları rahatsız edici. Medya, sinema ve televizyon sektörlerinde bugün de geniş ölçüde mevcut olan kadın yönetmen açığını kapatmadı. Bu makalenin yazımı sırasında kadın yönetmenler hissettiklerinin açık bir şekilde cinsel ayrımcılık olduğu konusunda hiç bu kadar açık sözlü tavırlar takınmamışlardı. Alman yönetmen Lexi Alexander yakın tarihli bir gazete makalesinde şunları ifade ediyor:

> Yalnız bu ay, 2014'te daha fazla sayıda kadına iş vermeyi görev edinen şirketlerden iki toplantı isteği aldım. Yani olayların gidişatı değişiyor gibi. Onların bu çabasını çok takdir ediyorum... Cinsiyetim sebebiyle 'parayla tutulma' fikrini hiç sevmiyorum. Bir gün sete gittiğimde ekibin yarısının, "İşte 'tutulan' da geliyor," diye düşündüklerini aklıma getirince bile titriyorum.[61]

Cinsel ayrımcılığın bulunmadığı bir sinema endüstrisinde, İsveç'in yaptığı böylesi girişimlere ve Lexi Alexander gibi kadın yönetmenlerin yaptığı böylesi açıklamalara artık gerek kalmayacak.

---

61) Alexander, L. (14 Ocak 2014), "An Oscar nominted director gets real", *Indiewire* (http://blogs.indiewire.com/womenandhollywood/an-oscar-nominated-director-gets-real).

19
SİNEMADAKİ SAKLI TARİHLER
Güneydoğu Avrupa'dan Kadın Yönetmenler

Dina Iordanova*



Yeşim Ustaoğlu'nun 2004 yapımı *Bulutları Beklerken* (Fransa/Almanya/Yunanistan/Türkiye) adlı filminde Karadeniz'in dağ köylerinden birinde yaşayan Ayşe nine, anlaşılması güç bir dilde konuşmaya başlıyor. Yavaş yavaş asıl adının Eleni olduğu ve Pontus Rum ailelerinden birinin kızı olarak genç kızlık yıllarında göç etmek zorunda kaldığı ortaya çıkıyor. Ailesinden birçok kişi sürgün yollarında ölmüş. Yalnızca Türk bir aile tarafından evlat edinilip.

*) Dina Iordanova İskoçya'daki St. Andrews Üniversitesi'nin Küresel Sinema ve Yaratıcı Kültürler bölümünde profesör. Doğu Avrupa ve Balkan sineması dışında küresel sinema kültürü ve film festivalleriyle ilgili geniş kapsamlı yazıları yayınlandı. DinaView internet sayfasında (http://www.dinaview.com) dünya sineması, kültür, festivaller ve daha fazlasıyla ilgili bilgiler veriyor. İletişim: dina.iordanova@st-andrews.ac.uk.

yeni bir isim ve yeni bir kimlikle Türk olarak yetiştirilmiş. İlerleyen yaşında o zamanlar gitmesine göz yumduğu küçük erkek kardeşi için duyduğu suçluluk duygusunu aklından çıkaramayan Ayşe artık geçmişe dönme arzusuna direnemiyor. Araştırmaları onu çeşitli yerlere götürüyor. Hayret içinde erkek kardeşinin mucizevi bir şekilde hayatta kaldığını ve Atina'da yaşadığını öğreniyor.

Filmin sonlarına doğru Ayşe erkek kardeşiyle tekrar biraraya gelmek üzere Yunanistan'a gidiyor. Kardeşi altmışlı yaşlarına gelmiş; aile kurmuş. Birdenbire ortaya çıkan, kayıp kız kardeşi olduğunu iddia eden ve ona hatırlamadığı anıları anlatmaya başlayan bu Türk kadın onu heyecanlandırmıyor; tersine, huzurunu bozuyor: Bu kadını hatırlamıyor ve onun anlattığı anıları da bilmek istemiyor. Ayşe nineye neredeyse bastırılmış bir husumetle yaklaşıyor.

Filmin son sahnesindeyse ikisi bir masanın başında oturmuşlardır. Erkek kardeş onunla bir yığın fotoğraf üzerinden konuşmaktadır. Seyirci bir ân için erkek kardeşin gösterdiği fotoğrafları görür: Yetimhaneden ayrılışı, evleneceği kadınla çektirdiği fotoğraf, dükkânının kapısında ilk çocuklarıyla olan aile fotoğrafı, sonra ikinci çocuklarıyla olan aile fotoğrafı, oğlunun düğününde çektirdiği fotoğraf, torunlarıyla olan fotoğraf... Erkek kardeş elindeki fotoğrafları bırakır ve Ayşe'ye dönerek konuşur:

> İşte, tüm hayatım bu fotoğraflarda. Aile bireylerimi de bu fotoğraflarda görebilirsin. Sen bu fotoğrafların hiçbirinde yoksun; hayatımda yer almadın. Nasıl birdenbire ortaya çıkıp bana ablam olduğunu söyler, seni kucaklamamı beklersin?

Ayşe ona titreyen ellerle, kucağında erkek bir bebekle oturan ve yanında da iki kız kardeşle babalarının durduğu buruşmuş bir fotoğraf uzatır. Bu, onun kendi hikâyesini kanıtlamak amacıyla sunduğu yegâne fotoğraftır ve hikâyesine karşı gelmek için ortaya koyulan iyi belgelenmiş bir yığın aile fotoğrafıyla eş değerde olmasa da, Ayşe'nin rahatsız edici olan böyle bir ilişkiyi iddia etmesi onu rahatsız eder ve kurduğu dünyasını sorgulamaya iter. Bu tek fotoğraf diğer fotoğraflar kadar tesirlidir ve erkek kardeşin hayatının o düzgün anlatısını kökten zayıflatır.

Bulutları Beklerken bana Güneydoğu Avrupa'daki kadın yönetmenlerin karakteristik özelliklerinin ne olduğunu sorduran filmlerden biri oldu. Bu film açık bir şekilde Balkanlar'daki 'üzeri örtülen hikâyeler'i açığa çıkarma isteğini gösteriyor: Bu hikâyeler belki büyük ölçüde resmi tarihle anılmayan, fakat sözlü tarihte yaşayan sürgün ve asimilasyon gibi saklı kalmış, unutulmuş, unutulmaya yüz tutan bastırılmış anlatıların hikâyeleri.

Balkanlar'daki birçok aile gibi benim ailemin de böyle bir hikâyesi var: Ailesi 1920'lerin ortasında Bulgaristan'ın Köstendil bölgesinde oturan, Ege Makedonyası'ndan Slav bir kadın olan büyükannem Kostadina'nın göç hikâyesi. Kostadina on dokuz yaşında babamı, ardından da babamın kız kardeşini dünyaya getirdikten sonra 1949'da, otuz altı yaşında ölüyor. Bizde sadece solgun ve buruşmuş bir fotoğrafı var. Akrabaları onun bu erken yaştaki ölümünden kocasını sorumlu tutuyorlar; fakat hiçbir zaman ne olduğu konusunda açıkça konuşmak istemediler. Bölgedeki diğer aileler gibi benim akrabalarım da ne onun göç etmesindeki sebepler ne de yaşadığı büyük sıkıntı hakkında konuştular.

Sadece zamanla ve Balkanlar'dan çıkan kadın filmlerinin geniş panoramasına açık olmama bağlı olarak yavaş yavaş fark etmeye başladım ki, buradaki birçok bölge üzücü bir kayıt yetersizliğiyle anılan, üzeri örtülen anılarla dolu kültürlerarası belleğin yeri konumunda. Balkanlar'da farklı zamanlarda farklı insanlar yaşamış. Erken yerleşimciler önceki mevcudiyetin anısını silerek kendi yerlerine yerleşmeye gelen diğerlerine yer açmak için orayı terk etmek zorunda kalmışlar. Kadınlar hep bu süreçlerin sessizce acı çekenleri olmuşlar. Nereye dönseniz aynı hikâyeyle karşılaşıyorsunuz: Tek malzeme münferit ve görünürde de önemsiz olan kadın hayatlarının gizlenen gerçeklerine karşı duran buruşuk bir fotoğraf.

Balkanlar'daki kadın yönetmenlerin özellikle bu 'üzeri örtülmüş hikâyeler'le ilgilendiği görülüyor. Anlattıkları hikâyeler farklı bölgelerden farklı anılarla ilgili; fakat çoğunlukla huzursuz bir çokkültürlü birarada yaşamanın belleğine ve mevcudiyetleri bellekten silinmiş insanlara atıfta bulunmalarıyla ilintililer. Kadın yönetmenler bu filmlerinde kimin niçin unutulduğunu sormaya devam ediyorlar.

Yunanistan'dan ve Türkiye'den kadın yönetmenler son zamanlarda 1920'lerde bu iki ülke arasındaki 'nüfus değişimi'ni yani, bir buçuk milyon Yunanlı ile yarım milyon Türk'ü içeren nahoş bir göç sürecinin sessiz kalmış boyutlarını irdelemeye başladılar. Türk yönetmen Hande Gümüşkemer *Between Venizelos and Atatürk Streets*'de (2004) hayatta kalanlarla röportaj yapıyor. Peggy Vassiliou ise *Hamam Memories* (2000) adlı filminde bölge genelindeki Türk hamamlarının kullanımını inceleyerek buralardaki ortak yaşam tarzı özelliklerine bakıyor.

Yeşim Ustaoğlu *Bulutları Beklerken*'de, yukarıda değinildiği gibi hâlâ Pontus Rum katliamından sağ kalanları barındıran saklı bir çokkültürel geçmişe sahip, etnik bakımdan homojen olan bir Türk köyünün sessiz yaşamını inceden inceye ele alarak, unutulmuş bir etnik arındırma girişimini keşfediyor. Yönetmen *Güneşe Yolculuk* (1999) filmindeyse Türkiye'deki bir diğer önemli meseleye değinerek, Kürtlere yapılan ırkçı muameleden bahsediyor. Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminin konusu da bu: Küçük Kürt kızı Hejar'ın yolu ebeveynlerini bir çatışmada kaybettikten sonra İstanbul'da bir yargıç emeklisiyle kesişir. İpekçi'nin 2007 tarihli *Saklı Yüzler* filmi ise başka bir tartışmalı konu olan, genç kadınların ait olma ve aile gururu gibi kalıplaşmış fikirlerin kurbanı oldukları töre cinayetleriyle ilgileniyor.

Türk kadın yönetmenlerden Pelin Esmer de *Oyun* (2007) adlı belgeselinde bir grup Anadolu kadınının kendi hayatlarını anlatan bir tiyatro oyunu sahneye koymalarını ele alıyor. Belgeselin kadın hayatlarının az bilinen yanlarını ortaya koymasıyla klasik bir feminist metne sahip olduğu söylenebilir.

Balkanların 'üzeri örtülen hikâyeleri'nin ele alındığı kadın filmlerinde, hikâyenin ardındaki olaylar hakkında nihai gerçeğin saptaması ve bu hikâyenin yeniden ele alınıp düzeltilmesi amaçlanıyor. Güç algılanan kişisel boyutları ve bu olayların ana kahramanların hayatlarını etkileme şekillerini sunmaya odaklanılarak, resmi kanallar aracılığıyla anlatılan hikâyelerden çok farklı olabilen kişisel bir söylem yaratılıyor. Bu yüzden Balkanlar'daki kadın yönetmenlerin filmleri, popülist milliyetçi tarihyazımında bulunan

ana anlatılara usulca fakat ısrarla zarar veren revizyonist bir projeye katkıda bulunuyor.

Ayşe'nin o solgun fotoğrafı uzatan titreyen eli sadece zulme uğramış Pontus Rumlarının anısını silinmiş olarak isteyen resmi söyleme zarar vermiyor, aynı zamanda ablasının sessiz acı çekişini kabul etmekte isteksiz olan erkek kardeşin kendine yeten ve kendinden emin kişisel hikâyesini de güçlü bir şekilde protesto ediyor.

Ülkem Bulgaristan'a döndüğümdeyse buradaki birçok kadın yönetmenli filmde de üzeri örtülen hikâyelere duyulan aynı ısrarcı ilgiyi keşfetmek kolay. 1990'da Jivkov hükümeti düştüğünden beri Bulgaristan, 1980'lerin ortalarında yaşanan etnik gerginlikleri bastırmada makul bir başarı sağladı ve etnik çatışmanın daha da derinleşmesinden kaçınmayı başardı; fakat 1989 yazında etnik Türk vatandaşlarının dış göçüne yol açan zor zamanlar insanların aklındaki yerini hâlâ koruyor. Birçok hükümet Bulgar etnik Türklerinin ve Pomakların isimlerinin değiştirilmesinin zararını düzeltmek için çeşitli önlemler aldı. İsimlerin değiştirilmesindeki acımasız mücadele, sinemada dikkat çekici derecede, ağırlıklı olarak kadın yönetmenler tarafından milliyetçi yayının geliştiği ve her zamankinden daha fazla milliyetçi görüşlü gruba rastlanabileceği bir bağlam içinde üzeri örtülen bir hikâye olarak değiniliyor. Bu film projeleri etnik gruplar arasındaki huzuru destekleyen ve 'Bulgarlaştırma' diye adlandırılan sürecin hatalarını ortaya çıkarmaya odaklanarak, neredeyse sadece kadınlar tarafından başlatılmıştı.

Yönetmen Roumiana Petkova ve senaryo yazarı Malina Tomova'nın (ve kadın görüntü yönetmeni Svetla Ganeva'nın) mini dizisi *Gori, gori oganche* (*Burn, Burn, Little Flame,* 1994), Rodopi bölgesinde çok uzak bir yerleşim yerindeki aciz Pomak köylülerinin kıyımının, aralıksız saldırılarla taciz edilmelerinin ve küçük düşürülmelerinin hikâyesini anlatıyor. Film, Bulgar etnik kökenli genç bir öğretmenin tanık olduğu acımasız bir asimilasyon kampanyasıyla son buluyor. Bu kadın öğretmen de kendini, filmin yaratıcıları gibi Bulgar arkadaşlarının bu savunmasız nüfus üzerinde ser-

giledikleri şiddet içeren davranışlardan suçlu hissediyor. Senaryo yazarı Malina Tomova filmin, Bulgar entelektüellerinin sessizlikleri ve 'Bulgarlaştırma' süreci kınamamaları sebebiyle hissettikleri suçluluk duygusunun bir metaforu olduğunu iddia ediyor. Filmin amacı, Bulgarların aynı ülkenin vatandaşı olan Müslümanlara karşı yaptıkları insan hakları suiistimallerinden dolayı gerçek bir pişmanlık uyandırmaktı. Film 1990'ların ortalarında çekilen filmlerin en tartışma yaratanlarından biri oldu. Son zamanlarda tartışmalı bir şekilde karşılanmasıysa, entelektüeller ve milliyetçi görüşlü seyirciler arasındaki farkı her zamankinden çok görülür bir hâle getirdi.

'Bulgarlaştırma' süreci ve bu sürecin yaşattıklarına kadınların yönettiği başka filmlerde de değinildi. Adela Peeva'nın belgeseli *Izlishnite* (*The Unwanted,* 1999) aynı Bulgar sınır bölgelerinde oturan ve isim değiştirme kampanyasındaki görevlerini acı bir şekilde yeniden değerlendiren kadınlarla röportajlar içeriyor. Bugün, suça dâhil oldukları davranışlarının olumsuz etkilerinden muzdarip olduklarını kabul ediyorlar. İnce bir zekânın ürünü olan bu film, suistimal edilenlerin uzun zamandan sonra yaşadıklarına nasıl son verdiklerini, suçluların bunca yıl sonra hâlâ hissettikleri suçluluk duygusu ve yaptıklarının yankılarıyla fazlasıyla etkilenenler olarak kendi azizliklerine uğradıklarını açığa çıkartıyor. Tartışmalı 'Bulgarlaştırma' sürecinin diğer rahatsız edici boyutları, Tanya Vaksberg'in televizyon için üstlendiği yapımlarda olduğu kadar Roumiana Petkova'nın belgeseli *Mezhdinensvyat*'da (*A World In-Between,* 1995) ele alınıyor.

Baskı görmüş etnik azınlıkların içinde bulunduğu kötü durum diğer kadın yönetmenlerin de ilgisini çekti. Romanlar, Eldora Traykova'nın *Za horata I mechkite* (*Of People and Bears,* 1995) ve *Zhivot v geto* (*Life in a Ghetto,* 2000) filmlerinin odak noktası oldu. Yahudilerin durumuysa Milena Milotinova'nın *Spasenite* (*The Saved Ones,* 1999) adlı filminde ele alınıyordu.

Kadın yönetmenlerin Bulgaristan'da yıllar boyunca yaşadıkları üzeri örtülen ya da geleneksel olmayan hikâyeler anlatmaya olan

bağlılıkları sansür gerektiren durumlara yol açtı. Binka Zhelyazkova, Irina Aktasheva, Nevena Tosheva ve Adela Peeva gibi ülkenin önemli kadın yönetmenlerinin filmlerini etkileyen birçok olaydan bahsedebilirim.

Bölgedeki kadın sinemasının özündeki karşıt kültürsel yapıyı eski Yugoslavya'nın kadın yönetmenli filmlerinde bulabiliriz. Kadınlar utandırıcı ya da üzeri örtülen başlıklara değinen ve onları zekice ortaya koyan ilk kişiler. Çoğunlukla bir ana kahramanın ya da küçük bir topluluğun içinde fırtınalar koparken görünürde fazla bir şey yokmuş gibi. Sırbistan'dan Mirjana Vukomanovic'in *Tri letnja dana* (*Three Summer Days,* 1997) filmi Yugoslavya genelinde yoksullaşan mültecilerin 1990'ların ortasında beraberlerinde birçok hatıralar getirerek Belgrad'a akın etmelerinin sıkıntısına eğilen ilk filmlerden biri. Slovenya'dan Maja Weiss'ın filmi *Varuh meje* (*Guardian of the Frontier,* 2002) bağımsızlık arayışındaki üç kadının bir hayli kişisel olan hikâyeleri aracılığıyla yeni oluşturulan sınırlar konusunu gündeme getiriyor. Makedonya'dan Teona Mitevska'nın *Kako ubiv svetec* (*How I Killed a Saint,* 2004) adlı filmiyse aşamalı radikalleşmeyi ve yerli halkın uluslararası barış güçlerinin varlığına karşı olarak terör aktivitelerine dâhil olmasını gösteriyor. Beğeni toplayan filmi *Grbavica*'daki (*Esma's Secret,* Esma'nın Sırrı, 2006) travmanın etkilerine değinmeden önce Jasmila Zbanic'in *Lost and Found*'daki (2005) "Doğum Günü" adlı bölümün Mostar'daki bölünmüş bir topluluğun üyelerinin, şimdilerde içinde çocuklarını yetiştirdikleri o yersiz sessizliği doğrudan ele alarak, büyük ihtimalle yeni üzeri örtülen hikâyelerin ortaya çıkışına zeki bir şekilde değinen en iyi örnek olduğu ele alınmalı. Bence bu, uzlaşma ve travma gibi önemli meselelerden hâlen kaçınılmasının eleştirisini içerdiğinden Zbanic'in en iyi filmi. Kazananlar tarafından boyun eğdirilenler ve bir kenara itilenlerin bakış açısından hikâye anlatan filmlerin olması önemli. Aida Begic'in *Sneg* (*Snow,* Kar, 2008) adlı filminde travmanın mağdurları olarak gördüğümüz bir avuç kadının hayatta kalmak amacıyla kendi stratejilerini bulmaları gibi.

Tartışmaya açık olan bu Balkan temaları hakkında film yapmak için cesaret gerekiyor. Burada başı çeken de kadınlar. Üzeri örtülen hikâyeleri araştırarak onları ön plana çıkarmak için uğraşıyorlar. Böylelikle de filmleriyle anaakım anlatıları usulca altüst ediyorlar. Kadınların yönettiği çoğu film siyasal bakımdan uygunsuz; çünkü bastırılmış konulardan bahsediyorlar. Kaybeden tarafın hikâyesini anlatarak, kadınların o çok önemli hikâyesini ifade etmeyi başarıyorlar.

20
DEMİR VE BOBİN
Sovyet Döneminde ve Sonrasında Rus Kadın Yönetmenler

Karlanna Lewis*



Anna Melikian 2007'de yönettiği *Rusalka* (*The Mermaid*, Deniz-kızı) adlı filminde kara ile deniz, dünya ile evren arasında yer alan

*) Kuş olma hayali kuran Karlanna Lewis hukuk alanındaki yüksek lisansını (2015) Yale Üniversitesi'nde sürdürüyor. Rusça ve Yaratıcı Yazarlık bölümlerindeki lisansını 2011 yılının bahar döneminde Florida Üniversitesi'nden aldı. Bitirme tezinin başlığı "Poetry and a Minor in Computer Science"dı. Lewis aynı zamanda 2011-2012 Rhodes Bursu finalisti oldu. Bir yazar ve sanatçı olarak ilk kitabı *Songs of Gypsies with Names of Light*'ı 2011'de yayınladı. Şiir seçkisi *Romantic Criminals* ile ilk çocuk kitabı *Gladyus and the Voodoo Priestess* 2012'de yayınlandı. Londra'da, Raindance Film Festivali'nin haftalık sinema bülteninin editörlüğünü yapıp bu bültene katkıda bulundu. Halihazırda Yale Bale Topluluğu'nda dans edip bu topluluğu, Yale Dans Topluluğu'nu ve Yale Dans Tiyatrosu'nu yönetiyor. Florida eyaletinin başkenti Tallahassee'den olan Lewis, Pas de Vie Ballet'in baş dansçısıydı ve yerli okul çocuklarına dans öğrettiği bir projede hizmet vererek saygınlık kazandı. WYBCX Yale Radyo İstasyonu'nda gönüllü olarak diskjokeylik yaptı. Sanat ve çevre tutkunu olan Lewis 2011 yılında kâr amacı gütmeyen Dancearth'ü kurdu. İletişim: Karlanna.lewis@gmail.com.

bir kızı anlatıyor. Filmin baş kahramanı olan bu kızın, Rusya'nın genelinde kadınların içinde bulunduğu kötü durum ve modern Moskova halkında açık bir şekilde görülen eşitsizlik bağlamında tarihi bir halk efsanesinin ötesini temsil ettiği, Rus kadın yönetmenlerin özgünlüklerini simgelediği söylenebilir. *Rusalka,* Rus folklorunda oyunlar oynayan ve etrafındakilerle alay eden tuhaf, düzenbaz bir denizkızının hikâyesi. Rusya'da film çeken birçok kadın yönetmen 'ötekiler' muamelesi görüyor; fakat onlar ilk filmlerinde toplumları ve çağdaşlarının içinde bulunduğu durgunluğu yerdikleri gibi, gelecekteki kadın sinemacılara fırsat kapıları açıyorlar. Bugün, yeni kuşak kadın yönetmenler beyazperdeye en derin düşüncelerini yansıtıyorlar. Kendilerini açık bir şekilde ifade edebilen bu yeni kuşak, Melikian'a ve onun öncüllerine sınırları zorladıkları için teşekkür etmeli.

Sinema mesleki eşitsizliğin yaşandığı alanlardan sadece biri de olsa, bu dikkate değer; çünkü kadınlar ve erkeklerden oluşan seyirci kitlesine sunulan filmler çoğunlukla erkek merceğinden geçiyor. Rusya özellikle de son zamanlarda kadınlara karşı ayrımcılık yapılmasının yarattığı huzursuzluk, kadın punk müzik grubu Pussy Riot'un (2012) haksız yere cezalandırılması ve yaygın homofobik yasalar sebebiyle (2014 Sochi Olimpiyat Oyunları) sinema alanında çalışan kadınlara mesleki kapılar açan ilk ülke olamayacak. Batı eşit kariyer fırsatları sağlamaya yönelirse, Rus kadınları da yirmi yıl içinde nasıl bir zorbalık hüküm sürerse sürsün Sovyet sisteminden arta kalanları parça parça edecek ve derinlikli bakış açılarını dünya çapında ortaya koyacaklar. Hollywood kendi bünyesinde hüküm süren cinsiyet eşitsizliğini çoktan fark etti. Kathryn Bigelow *Ölümcül Tuzak* filmiyle 2010 En İyi Film Oscarı'nı kazanan ilk kadın olarak kadınların sinemaya olan ilgisizliğini kapatıyor. Anlaşılan bu durum bu saatten sonra pek değişmeyecek. Rus hükümeti dünyayı kendi ılımlılığına ve insanlarına duyduğu saygıya inandırmak amacında olduğundan Anna Melikian'ın, Dinara Asanovas ve Kira Muratova'nın seslerini artık susturamayacak.

Kadın yönetmenlerin 'aykırı' olarak görülmeleri son bulana değin bu yakışıksız kelime kılıç ve kalkan görevi gördü: Kılıç, bu ka-

dınların yer edinmek için mücadele verdiklerinden, kalkan ise filmleri toplumu koruduğundan. Seyirci, kadın yönetmenlerin filmlerini -yönetmenin niyetine bakmaksızın- kendi önyargılarıyla okuyor. Bugün Rus kadın yönetmenler "kadının eşit haklara sahip olmasının bir ekonomik gereklilik olduğu"nu söyleyen 'aile kadınları' kadar radikal değiller.[1] İlerleyen örneklerde bu isimlerden bazıları açığa çıkacak ve duyarlı okuyucu onları yarattıkları dayanışmayla tanıyacak.

* * *

KIRMIZI LİSTE: ÖNDE GELEN RUS KADIN YÖNETMENLER

OLGA PREOBRAZHENSKAYA*

Belgelenen ilk Rus kadın yönetmen, ismini 1916 tarihli *Baryshnia-Krest'ianka* (*Mistress into the Maid*) filmiyle duyuran Olga Preobrazhenskaya iken, Batı'da Alice Guy-Blaché 1896 yılında film çekmeye başlamıştı. Sovyet döneminde sansür doruğa ulaştığında Batı, kadınlara sinema alanında tanıdığı fırsatlarla Doğulu rakibini çok geride bırakmıştı. Amerikalıların, yüzlerce yıllık Rus masalı *Rusalka*'yı alıp Disney'in *Küçük Deniz Kızı*'nı yaptıkları 1989'dan bugüne kadar -yani son yirmi beş yılda- Rus kadınları beyazperdede yer edinmenin ötesine geçtiler. Onlar, uzun süredir bastırılan sesler adına bir tartışma alanı oluşturuyorlar.

Sheryl Sandberg'in 2013 yılında çıkan kitabı *Lean In*, kadınların birçok erkek egemen meslekte karşı karşıya geldikleri eşitsizliğe ve kadın yönetmenlerin filmlerini başka bir 'kadın' denetimin-

1) Maya Turovskaya ve Jonathan Flatley, "Notes on Women and Film", akt. Aleksandr Amfiteatrov, *Discourse*, Cilt: 17, No: 3 (Bahar 1995), s. 7-23.

*) Yazının bundan sonraki bölümünde Olga Preobrazhenskaya ve Nadezhda Kosheverova'yla ilgili kısımlar yazar Karlanna Lewis; Larissa Shepitko, Kira Muratova ve Valeria Germanika'yla ilgili kısımlar Nina Sputniskaya; Dinara Asanova'yla ilgili kısım Vera Zharikova tarafından kaleme alınmıştır.

den geçmeye zorlayan çifte standarda dikkat çekiyor. Preobrazhenskaya *Baviy Riazanskie* (*The Woman of Riazan,* 1927), *Tihiy Don* (*And Quiet Flows the Don,* 1931) ve *Stepan Razin* (1939) gibi çığır açan Rus filmlerini yöneten ilk kadın olarak elde ettiği başarılarla tanınacak. Sınıfçı ve cinsiyetçi bir toplumda Preobrazhenskaya'nın ve başka kadın yönetmenlerin yüzleştiği ilave engeller onun şöhretini giderek daha dikkate değer bir hale getirdi. Preobrazhenskaya'nın ileri görüşlü düşünceleri bilinmeyi hak ediyor. Bir gün, toplum eşitlik doğrultusunda yeterince ilerlediğinde kadın yönetmenler, kadın orkestra şefleri ya da kadın şairler 'kadın' sıfatına ihtiyaç duymayacaklar. Onlar, o gün gelene kadar kromozomlarına bağlı olmaksızın gösterdikleri gayretler sonucunda saygı kazanacaklar.



NADEZHNA KOSHEVEROVA

İlk Rus yönetmenlerden bir diğer isim Nadezhda Kosheverova. Eğitim aldığı Factory of the Eccentric Actor'da (FEKS) Leonid Trauberg ve Grigory Kozintsev gibi yönetmenlerle çalışarak tiyatro estetiğini kazandı. 1902'de St. Petersburg'da doğan yönetmen, Çarlık Rusyası'nın yıkılışını görerek büyüdü. İlk filmi *Zolushka* (*Cinderella,* 1947) toplumsal bir bağlamı içermeden tanıdık bir masalı ele alıp beyazperdeye taşıdı. Yönetmen 1963 yılında çektiği filmi *Cain the XVIIIth*'de ele aldığı aynı adlı masalı anti-totaliter bölgede işliyor. Film saf tiyatrallığıyla beyazperdeye ulaşmayı başarsa bile ticari başarı yakalayamadı. Kosheverova 1989'da Sovyetler'in çöküşünden önce vefat etti; ancak sonraki kuşağın kadın yönetmenlerinin ortaya çıkışına şahit olabildi.



LARİSA SHEPİTKO

Larisa Shepitko, Kosheverova'nın tanıyabildiği kadın yönetmenlerden biri. 1938'de Ukrayna'da doğan yönetmen Gerasimov

Sinematografi Enstitüsü'nde (VGIK) okudu. Preobrazhenskaya ve erken dönem Amerikalı yönetmen Lois Weber gibi o da kariyerine aktris olarak başladı; ancak bu onu gerçek mesleği yönetmenliğe götüren bir yol oldu. 1963'de çektiği mezuniyet filmi *Heat* ilk uzun metrajıydı. Film, sansürün müdahalesiyle biraz değişse de 1964'de Karlovy Vary'deki Uluslararası Sinema Festivali'nde kazandığı ödüllerle yönetmenine başarı kazandırdı. Eskiden savaş uçağı pilotu olan bir kadının artık bir okulda müdür olarak çalıştığı sessiz ve sıradan hayatını ele aldığı ikinci filmi *Wings* (1966) kariyerinin başlangıcı oldu.

Voskhozhdeniye (*The Ascent*, 1977) Mosfilm stüdyosunda çekildi ve yönetmenin son filmiydi.[2] İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili olan film aynı zamanda fedakârlık ve kader konularını işliyordu. Film, işkence ve intihar girişimleri içerdiğinden sansürün projeyi neredeyse yok etmesi sürpriz değil. Daha sonra *Matyora* adlı filmi üzerinde çalışmaya başlayan Shepitko geçirdiği korkunç bir araba kazası sonucunda öldü. Yönetmen olan eşi Elem Klimov filmi bitirdi ve adını *Farewell* (1981) olarak değiştirip eşine adadı.

DİNARA ASANOVA

Hollywood, sinema endüstrisinde gelişen pazarların önemini sonunda kabullendi. Brezilya'nın, Rusya'nın, Hindistan'ın ve Çin'in yükselen ekonomileri (BRIC) sonraki on yıllarda sinemada rol oynayacak. Yapılan sıkı içerik kontrolleri nedeniyle az sayıda Rus kadın yönetmen dünya çapında tanınabildi. Küçük bir Kırgız kasabasında doğan Dinara Asanova ilk filmi *Ne Bolit Golova u Dyatla*'yı (*Woodpeckers Don't Get Headaches*) 1975'de yönetti. Bu ilk idelist filmi gençlik, aşk ve müzik gibi evrensel temalar etrafında şekillenirken, ikinci filmi *Klyuch bez Prava Peredachi* (*The Key That Should Not Be Handed On,* 1967) yine müzikle ilgili olup, öğretmen ile öğrenciler arasındaki karmaşık ilişkilere odaklanıyor. Hikâye -1960'la-

2) The Ascent 27. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı'yla ödüllendirildi (http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1977/03_preistr_ger_1977/03_Preistraeger_1977.htm).

rın romantizmi etkisinde olan- 1970'lerin toplumunun çıkmazlarını keşfediyor. Asanova'nın -on kısa ve on uzun metrajdan oluşan filmografisinde- üçüncü filmi *Beda* (*Calamity*, 1977), Rusya'daki hayatın acımasız gerçekleriyle ve başa çıkılması gereken aşırı derecedeki önlemlerle bağlantılı olarak, modern toplumun içinde bulunduğu alkol bağımlılığını detaylandırıyor. Bundan yirmi yıl önce, savaşı ve aşkı birlikte işleyip, iyimser bir hikâye olan *Letyat Zhuravli* (*The Cranes Are Flying*) 1958'de Cannes Film Festivali'nde -festivalin en önemli ödülünü kazanan tek Sovyet filmi olarak- Altın Palmiye'ye layık görülmüştü. *Letyat Zhuravli*, çok boyutlu bir kadın kahraman içermesiyle kadın tasvirinde aşama kaydediyordu; fakat filmin yönetmeni tabii ki erkekti.

Asanova hak ettiği ilgiyi görmediğini düşünmesine rağmen *Milii, Dorogoi, Lyubimii, Edinstvennii* (*Dear, Dearest, Beloved, Unique...*, 1984) adlı filmi Cannes'da Belirli Bir Bakış bölümünde gösterildi. Filmleri vefat ettiği yıl 1985'de 'okul sineması' ya da 'genç sineması' gibi başlıklara indirgenerek başarıları gölgede bırakıldı. Kendisinin, anaakım sinemanın dışında çalışan 'genç yetişkin' yönetmeni diye nitelendirilmesi, halkın değerlendirmelerinin filmlerin içeriğiyle ilgili olmaktan ziyade kadın yönetmen fikri etrafında olmaya devam etmesinin gölgesini yansıtıyordu. Asanova'nın filmleri sert değildi; ne şiddet ne de sapkınlık içeriyordu. O sadece, kamerasını Sovyet Rusya'nın son yıllarındaki acı gerçekliğe çeviriyordu. Çehov'un *Vanya Dayı* oyunundaki Sonya gibi bilinmeyenin yarattığı imkânlara inanarak umudunu korumuştu. Asanova, kadınların sinema endüstrisinde eşitliği bulacakları uzun yolculuklarını tamamlamadan onyıllar önce ölmesine rağmen, filmleriyle ve filmlerinin sözde eşitler toplumundaki problemlerle açık bir şekilde yüzleşmesiyle üzerine düşeni yapmıştı.

KİRA MURATOVA

Kira Muratova, 'kadın filmi' etiketini sevmemesine rağmen kadınlara ve onların içinde bulundukları kötü durumlara odaklana-

rak, çağdaşı Asanova'nın aksine çoğunlukla keskin ve eleştirel bir gözle bireyci hikâyeler anlattı. 1934 yılında Romanya'nın Soroca şehrinde doğan Muratova, Ukrayna'nın Odessa şehrinde, amatör oyuncuların yanı sıra profesyonellerle de çalıştı. Vahşi doğanın masumiyetini insan ahlâksızlığıyla karşılaştırmak için filmlerinde hayvanların olduğu sahnelere yer verdi. 1961'den sonra Odessa Film Stüdyosu'nu yönetti. 1965'te Moskova'daki Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'nden mezun olduktan sonra ilk filmi *Korotkiye Vstrechi*'yi *(Brief Encounters,* 1967) çekti.

Tüm Rus sanatçıların sansürle karşı karşıya kaldığı ve çoğunun da Batı'ya göç etmeyi seçtiği yıllarda Muratova -mesleki açıdan kısa bir süre Leningrad'ta kalması dışında- Odessa'nın yerel halkıyla birlikte çalışmayı tercih etti. Kadın karakterlerine, Sovyet döneminde erkek yönetmenlerin çektikleri 'kadın filmleri'nin aksine, eğer kendi ahlâki değerlerine uygun bir şekilde yaşamazlarsa eleştirilecekleri hissini veriyordu. Muratova kadınları, erkek meslektaşlarının kullandığı kiç stereotiplere sığınmadan, hayranı olduğu Leo Tolstoy gibi mutlak bir ahlâkla ve gerçek hayattaki gibi psişelerle ele alıyor.

Yönetmenlikte başarılı olmuş Alice Guy-Blaché'den Kira Muratova'ya kadar birçok kadına, endüstride yer edinen erkeklerle yaşadıkları ilişkiler yardımcı oldu. Muratova ilk iki filmini kocası Aleksandr Muratov'la yönetti. Filmleri hep, öğretmeni Sergei Gerasimov'unkilerle karşılaştırıldı. Öğretmeninin stilizasyonu ve gerçekçilik karşıtı oluşu onun beyazperdedeki hümanizmiyle yan yana koyuldu. Gerasimov'un etkileri 'soyutlama etkinliği olarak konuşma ve tekrarlanan jest' ile Rusça'daki çok dilliliğe duyulan sinemasal ilgide ortaya çıkıyor.[3] Sovyet döneminin diğer sanatçıları gibi Murarova da 'Hobson'un seçimi'yle yüzleşti: Ya kendi prensiplerine sadık kaldığı fakat gün yüzü göremeyecek filmler çekecek ya da filmlerinin sansür elinde kırpılarak tanınmayacak hale gelmesine göz yumacaktı.

---

3) Jane A. Taubman, "The Cinema of Kira Muratova", *Russian Review*, Cilt: 52, No: 3 Temmuz 1993), s. 367-381 (368).

Erken dönem eserlerinin Sovyet çocuklarına öğretildiği, son dönem eserlerininse devlete bakışta daha şüpheci olduğu şair Vladimir Mayakovsky ve daha birçok sanatçı gibi Muratova'nın *Astenicheski Sindrom*'dan (*The Asthenic Syndrome,* 1987) itibaren son dönem filmleri de Sovyet sosyal hayatının ve ahlâkının çöküşünü reddetmekte/tanımamakta daha etkin/gayretli/kuvvetli bir iz bırakacaktı.[4]

Yönetmenin 1983 tarihli filmi *Sredi Serih Kamney*'i (*Among Grey Stones*) kesilip tanınmaz bir hale getirildiğinde isminin jenerikten silinmesi talep edildi. Devletin sanat görüşüne muhalif olduğu konuşuldu. Ulusal yapılanma sırasında tüm yaratıcılığını ortaya koyarak çektiği *Peremena Uchasti* (*Change of Fate*) ve The *Asthenic Syndrome* Muratova'nın uluslararası düzeyde tanınmasını sağladı. *The Asthenic Syndrome* gibi yeni filmlerine yöneltilen eleştiriler, Tolstoycu ahlâk temalarını gözden kaçırarak beyazperdede yansıtılanları müthiş bir kötümserlik olarak değerlendirip filmi ('*chernukha*') diye adlandırdılar. Diğer eleştiriler ise -Dostoyevski ve Çehov geleneğindeki- 'küçük adam'a duyulan aşırı düşkünlük yönündeydi. Muratova'nın filmi herhangi bir aşırılık taşıyorsa bile bu aşırılık kötümserlikte, kahramanın marjinalliğinde ya da tamamlanmışlıkta ve birçok farklı renkteki ipliğin birlikte dokunmasında değil.[5] Filmleri elli yıldan uzun süren kariyeri boyunca çok değişse de, Woody Allen'ın dile getirdiği gibi genel olarak bir eğri çiziyor: "İlk üç filmi aşkla, sonraki üç filmi ölümle ilgili."[6] Muratova'nın erken dönem filmleri, Sovyet devletinin uygun bulduğu tek tema olan 'insanın içinde yaşadığı zamanla ilişkisi'nden koptuğundan ağır eleştirilerle karşılaştı.

---

4) Filmin adı *The Asthenic Syndrome*'dan da anlaşılacağı üzere, buradaki 'asteni sendromu' Sovyet toplumu için yapılan bir benzetme niteliğinde. Hayvanlara ve insanlara yapılan eziyeti de içeren ahlâki aşınmanın sorumluluğu beyazperdeye taşınıyor. Kısa bir hikâyenin anlatıldığı siyah-beyaz bir bölümle başlayan *The Asthenic Syndrome* özgönderimsel olmasıyla ciddi bir tartışmayı hak ediyor. Film 40. Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı-Jüri Özel Ödülü'nü aldı (http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1990/03_preistr_ger_1990/03_Preistraeger_1990.html).

5) Muratova'nın *Change of Faith* adlı filmi etkileyici olmasına rağmen hikâyeyi süslemek adına gerçeküstücü öğelerin fazlaca ele alınmış olması açısından eleştirildi.

6) Taubman, "The Cinema of Kira Muratova", s. 369.

Bir toplumda halkın düşüncesi çoğunlukla yargıç konumundaki eleştirmenlerce belirleniyor. Rusya'da kadın yönetmenlere pek saygı duyulmamasının sebebi, kadın eleştirmen eksikliği. Muratova'nın *Brief Encounters* filmi işlediği aşk üçgeni temasıyla yeni olmasa da, önemli bir hükümet bürokratı olan kadın kahramanıyla yeniydi. Olumsuz yönde eleştirilen film kaygısız Sovyet erkeklerinin zevki açısından zaten fazlasıyla radikaldi. Maya Turovskaya 1995 yılında Batılı cinsiyet ayrımcılığı ve Rus cinsiyet ayrımcılığı arasındaki farklar hakkında şöyle yazmıştı: "Batılı kadınlar kendilerini ve filmlerini anlayan erkeklerin tavırlarından şikâyetçi olurlarken, Rus kadınları hâlâ kabul görme mücadelesi veriyorlardı." Muratova'nın filmleri fazla övgü toplamadı; çünkü bunlar doğrusal anlatımla bağların kesildiği seyirciye dolduracağı boşluklar bırakan filmlerdi. 1987'de *Brief Encounters*'la birlikte gösterime giren *Dolgiye Provody* (*The Long Goodbye*, 1971) aynı yıl Locarno Film Festivali'nde FIPRESCI Ödüllü'nü kazandı. Ukraynalı Muratova'nın kariyeri Rusya'nın Sovyetler Birliği ve modern devlet dönemi olmak üzere iki farklı dönemini içermesiyle özel bir yerde. Sansür Rusya'dan tamamen kalkmamış olsa da en azından görünürde demokrasiyle boğuşmak zorunda.

VALERİA GERMANİKA

1984 doğumlu Valeria Germanika Rus yönetmenler içinde en yeni ve en gençlerden biri; fakat belgesel üslûbu ve gençleri betimlemede pek gerçekçi olmaması, onu Rus sinemasının en tartışılan isimlerinden biri haline getirdi. Interviews Film and Television School'da eğitim alan Germanika, belgesel yönetmeni Marina Razbezhkina nezaretinde çalışmalarını sürdürdü. Mentörü Razbezhkina'nın ilgilendiği belgesel türünde çalışmaya başlayan yönetmenin ikinci belgeseli *Girls* (2005), Cannes Film Festivali'nde gösterilmesinin yanı sıra Rusya'nın en büyük film festivali Kinotavr'da En İyi Kısa Ödülü'nü aldı. İlk uzun metrajı *Vse Umrut a ya*

Ostanus (*Everybody Dies But Me,* 2008) ise hâlâ onun sağlamlığını sergileyen ve kendisine geniş çapta ün kazandıran tek filmi.

Everybody Dies But Me gençlik filmlerinin alışılagelen hikâye çizgisinde ilerliyor; fakat alt metin, yetişkin ilgisizliğinin ve ana kahramanların çok önemli, bazen de acı olan olayları (intihara teşebbüs, ihanet ve bekâretin kaybı) deneyimledikten sonra hızlı bir şekilde çocukluktan yetişkinliğe geçişlerini içten bir şekilde ele almasıyla farklı. Film 2008 yılının Cannes Film Festivali'nde Özel Mansiyon Ödülü aldı. Germanika sonraki filmleriyle gençliğin karanlık yanına odaklanmaya devam etti.

2010 tarihli televizyon dizisi *Shkola* (*School*), içlerinde devlet yetkililerinin de olduğu (eğitim bakanı da var) bir grup kişinin dizinin televizyondan kaldırılması yönünde yaptıkları çağrının başlattığı eleştirilerle karşılaştı. *School* bir şok yaratmaktan ziyade toplumun gençlik kesimi hakkında tartışma başlatmayı amaçlıyordu. Dizi bir huzursuzluk meydana getirdi; çünkü toplumun temel bileşenini tahrip ediyordu: güven. Finalde mezuniyet ve ölüm -iki bitiş, aydınlık ve karanlık- yan yana konuyordu.

Germanika'nın eserleri *School*'dan sonra, şehirde yaşayan kadınların aşk hayatlarını incelediği televizyon dizisi *A Short Course in how to live a Happy Life*'la daha kesvetli bir görünüme bürünmeye başladı. Dizide, Rusya'nın büyük şehirlerinde birçok gencin hissettiği günümüzün heyecandan yoksun sert gerçekliğini sunarak sıkıntıyı ve yabancılaşmayı yansıtıyordu. Germanika bir kadının görünürde özgür olduğu, ancak hâlâ gerçek özgürlüğü aradığı modern Rusya'nın büyük şehirlerinde kendini köşeye sıkışmış gibi hissediyor.

SONUÇ

Rus sinemasının büyük yönetmenleri arasında diğer yönetmenler de unutulmamalı. Sovyet döneminin ilk yönetmenlerinden Esfir Shub belgeseller yönetti. 1927 yılında tanınan filmi *Fall of the Romanov Dynasty* (Ekim Devrimini anan üçlemesinin bir filmi) ile Sovyet cinsiyet ayrımcılığına değindi. Bugün neredeyse unutulan

Margarita Barskaia "çocuklar tarafından, çocuklar için ve çocuklar hakkında yapılan"[7] tek filmi *Rvanye Bashmaki*'yle (*Torn Boots*, 1993) çocuk sinemasını oluşturduğundan anılmaya değerdir. Larisa Sadilova'nın ilk filmi *Happy Birthday* (1999) ise bir doğumevinde yaşananlar yoluyla (daha çok Shepitko ve Muratova tadında) aile ve kadın yalnızlığının hikâyesini anlatıyor. Yönetmen Lidia Bobrova 2003'de *Babusya* adlı filmiyle Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nde Özel Jüri Ödülü'nü kazandı. Senaryo yazarı ve aktris olmasının yanı sıra yönetmenlik de yapan Renata Litvinova'nın filmleri şimdilerde festivalleri onurlandırıyor. Yönetmen Irina Evteeva animasyon çizimleri belgeselle biraraya getiriyor. Vera Storozheva, kariyerine aktris olarak başlayan yetenekli yönetmenlerden. 2002'den bu yana dokuz film yönetti. Romantik dramı *Travelling with Pets* 2007'de yirmi dokuzuncu Moskova Uluslararası Film Festivali'nde Golden George Ödülü'nü kazandı. Bu isimler sinema alanındaki birçok Rus kadın içinde cesur yönetmenlikleriyle iz bırakanlardan birkaç tanesi.

Muratova, filmleri içinde bir inşaat alanına, yeni bir dünyaya odaklanan *Pznavaya Beliy Svet*'i (*Getting to Know the World,* 1978) favorisi olarak gösteriyor.[8] Bu henüz biçimlenmemiş dünyada güzellik belirsiz, estetik oluşturulmamış ve "kaos korkunç görünebilir; fakat benim açımdan bu harika".[9] Bu inşaat alanı, yönetmenlerin ileride cinsiyetlerine bakılmaksızın sanatsal vizyonlarını ifade etmekte özgür olacakları ve bu vizyonların Rusya'nın ve Batı'nın açık fikirli insanları tarafından algılanacak olmasıyla henüz düşünceleriyle tam gelişmemiş o zamanın film dünyasını da temsil ediyor. Rusya'daki kadın yönetmenlerin cinsiyet ayrımcılığıyla yüzleşmeyeceklerini umuyoruz. Tarih Muratova ve Germanika'yı, Eisenstein'ın ve Vertov'un emsalleri olarak anacak.

Kameralı bir kadın olmayı düşleyen her kız, her Rusalka. her denizkızı, ancak o zaman kendine özgü ve dünya çapında yankılanacak bir sinema diliyle konuşabilecek.

---

7) Natalia Miloserdova, "Margarita Barskaia and the Emerge of Children's Cinema". ak: Margarita Barskaia, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Cilt: 3, No: 2 (Ağustos 2009 . s 240-259.

8) Taubman, "The Cinema of Kira Muratova", s. 378.

9) Taubman, "The Cinema of Kira Muratova", akt. Kira Muratova, s. 378.

EK ARAŞTIRMA YAPANLAR

Tonja Lagutina: 1980'de doğan Tonja Lagutina Lomonosov, Moskova Devlet Üniversitesi'nde sosyal psikoloji okudu. Konferanslar ve projeler düzenleyen Scientific Research Institute of Film Art'ın koordinatörlüğünü yapmaktadır. Annelik ve sosyal gerçekleşme arasında denge bulma konusunu kuşatan sorularla ilgileniyor. Politikacıların da belki bir gün kendilerini bu meseleyi çözmeye adayabileceklerini ümit ediyor. İletişim: molodyevetra@mail.ru.

Nina Sputnitskaya: 1980'de doğan Sputnitskaya VGIK'de sinema araştırması eğitimi aldı. Makaleleri 2001'den beri yayınlanmakta. 2010 tarihli yüksek lisans tezinde çocuk sinemasındaki masallara odaklandı. Gerasimov Sinematografi Enstitüsü'ndeki (VGIK) Modern Sinema Departmanı'nın bir üyesi olan Sputnitskaya burada yaptığı araştırmalarında stop-motion animasyonu ve modern görüntü sanatlarını ele aldı. Rus Federasyonu'nun Görüntü Yönetmenleri Birliği'nin bir üyesi olarak da birçok sinema filminin kurgusunu üstlendi. Rusya Beşeri Bilimler Devlet Üniversitesi (RGGU)'nde öğretim görevlisidir. İletişim: minadormouse@ gmail.com.

Vera Zharikova: 1989'da doğan Zharikova, VGIK'da görsel sanatlar tarihi konusunda doktora derecesini aldı ve Scientific Research Institute of Film Art'da (NIIK VGIK) araştırmacı. Araştırmaları ergenler ve okul hayatı hakkındaki Sovyet filmleri üzerinde yoğunlaşıyor. İletişim: verachaude@gmail.com.

KAYNAKÇA

Zharikova, Vera (2014), "Overview of D. Asanova": Yazarın yayınlamadığı makalesi.

Makoveeva, Irina (2007), "The New Century: Has the Russian Pandora's Time Code?", *The Slavic and East European Journal*, Cilt: 51, No: 2, Special Forum Issue: "Resent, Reassess, and Reinvent: The Three R's of Post-Soviet Cinema (Summer)", s. 247-271. American Association of Teachers of Slavic and Eastern European Languages.

Miller, Jamie (2011), "Russian Studies: Russian Film Studies The Year's Work", *Modern Language Studies,* Cilt: 73 (2013 [araştırma yılı 2011]), s. 479-485. Modern Humanities Research Association.

Sputnitskaya, Nina (2014), "Russian Women Cinema Directors": yazarın yayınlamadığı makalesi.

Sputnitskaya, Nina (2012), "Most Charming and Attractive. 'A Short Course of a Happy Life'", Director Valeria Gai Germanika, *CINEMA ART,* No: 4, Nisan (http://kinoart.ru/ru/archive/2012/04/samye-obayatelnye-i-privlekatelnye-kratkij-kurs-schastlivoj-zhizni-rezhisser-valeriya-gaj-germanika 13 Ocak 2014 tarihinde erişildi).

Taubman, Jane A (1993), "The Cinema of Kira Muratova", *Russian Review*, Cilt: 52, No: 3 (Temmuz), s. 367-381. Wiley.

Tonic, Lucy (2011), "Films for the Whimsical, Peculiar&Odd Individual: Anna Melikyan's 'Mermaid'" (2007), *Yahoo! Voices*, 7 Haziran 2011 (http://voices.yahoo.com/films-whimsical-peculiar-odd-8600547. html 13 Ocak 2014 tarihinde erişildi).

Turovskaya, Maya ve Jonathan Flatley (1995), "Notes on Women and Film", *Discourse*, Cilt: 17, No: 3, "Views from the Post-Future/Soviet&Eastern European Cinéma" (Bahar), s. 7-23. Wayne State University Press.

21
BRİTANYA NEREDE?

Melody Bridges*



Antik Roma eyaletlerinden biri olan Britanya, Büyük Britanya Adası'nın bir kadınla simgelenen ulusal kişileştirmesidir. Elindeki

*) Cambridge Üniversitesi'nde İngilizce ve drama eğitimi aldıktan sonra Edinburgh'da çok büyük bir müzikal yönetti. Londra'daki bir drama okulunda eğitim hakkı kazandı ve birçok gösteride yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra ödüllü bir belgesel şirketinde çalışmaya başladı. Araştırmacılıktan yardımcı yapımcılığa kadar yükseldi. İki televizyon dizisi geliştirdi, yazdı ve bunların yapımcılığını üstlendi. New York Üniversitesi'nin film yönetmenliği kursunda bir yer kazandıktan sonra oğlunun dünyaya gelmesi üzerine İngiltere'ye dönmeden önce Amerika'da filmciliğin tadını çıkarttı. Şimdilerde sahne, radyo ve televizyon için yazmaya odaklanmış durumda. İlk oyunu *PUSH!*'un okumalı provası Theatre Royal Stratford East'te yapıldı. New York'un, Los Angeles'ın ve Londra'nın televizyon dünyasından bağlantıda olduğu kişiler aracılığıyla bu kitaba sağladığı katkının dışında bir gazete için haftalık yazılar kaleme alıyor. Melody'nin 2013 yılında sahnelenen altı kısa oyunu var ve kendisi yakın zamanda New Writing South'un New Buds Ödülü'nü aldı. 2014 yılında ise NatWest Venüs Ödülleri'nde Yılın Etkili Kadını olarak finalistti. Etkinliklerde düzenli olarak medyadaki kadınlar ve eğitimdeki ilerlemeler hakkında konuşuyor. Yükselen hedeflerin önemi ve başarıya ulaşma yolunda yapılan hataların şaşırtıcı hikâyeleri hakkında konuşma yapması için TEDx'e davet edildi. İletişim: melody@melodybridges.com.

üç çatallı mızrağı ve miğferiyle iktidarın ve kadın gücünün bir sembolü olarak İngiltere'deki birçok halka açık mekânı onurlandırıyor. Ansiklopedi niteliğindeki *501 Movie Directors: A Comprehensive Guide to the Greatest Filmmakers of All Time*[1] gözden geçirildiğinde kadın gücünü yansıtan örneklere çok rastlanmıyor. Britanya'daki kadın yönetmenlerden sadece Ida Lupino'ya ve Sally Potter'a değiniliyor.

Orlando'nun da dahil olduğu birçok önemli filmin üretken yönetmeni Potter, 2012 yılında sinema alanında gösterdiği etkinlikten dolayı Britanya İmparatorluğu Nişanı aldı. Kadın ve erkek birçok yönetmene esin kaynağı olan Potter'ın filmleri tehlikeli, vizyonu heyecan verici. Peki, Phyllida Lloyd, Lynne Ramsay, Beeban Kidron. Andrea Arnold, Sam Taylor-Wood, Sharon McGuire ve Gurinder Chadra gibi, filmleriyle küresel pazarda başarı yakalamış, fakat Britanya'da çalışıp da bu kitapta yer almayan tanınmış kadın yönetmenler ne olacak? Örneğin Andrea Arnold'un yönettiği ve uluslararası birçok ödül kazanan *Akvaryum* (*Fish Tank*) Britanya'da elli sinemadan az gösterim buldu.

Andrea Arnold şunları dile getiriyor:

> Filmlerimi seyretmeye giden daha fazla insan olmaması beni üzüyor. Filmlerim ulaşılamaz değiller ve biliyorum ki filmlerimi seyretme şansını yakalasalar onları beğenecekler. Sinema sahiplerinin daha cesur olmasını ya da insanlara benimkiler gibi filmleri göstermede yardımcı olmaları için daha fazla paralarının olmasını isterdim.[2]

Kadın filmlerinin anaakım dışında ve genel seyirci kitlesine ulaşılmaz olduğu gibi bir anlayış var; ancak David Steele'nin yakın tarihte Britanya Film Enstitüsü (BFI) için hazırladığı *Succès de plume? Female Screenwriters and Directors of UK Films 2010-2012* (2010-2012 Yılları Arasındaki Britanya Filmlerinin Kadın Senaryo Yazarları ve Yönetmenleri) başlıklı rapor bu anlayışla çelişiyor ve bazı türlerde kadın filmlerinin erkeklerinkine göre daha ticari özellikler taşıdığını istatistiki olarak kanıtlıyor:

---

1) Schneider, Steven Jay, *501 Movie Directors*, Cassell Illustrated.

2) David Gritten'in Andrea Arnold'la yaptığı röportaj (http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/6093303/Andrea-Arnold-I-wish-cinema-could-be-braver.html).

> Kadınlar ve erkekler tarafından yazılıp yönetilen filmlerde tür farklılığı var. Kadınlar erkeklere göre biyografik filmlerle, dramlarla, müzik/dans filmleriyle ve romantik filmlerle daha fazla ilişkilendiriliyorlar. Onlar animasyon, aile, korku, müzik/dans, romantik ve gerilim filmleri yapan erkeklere göre daha çok gişe başarısı elde ettiler.[3]

Britanya'daki kadın yönetmenler toplam yüzdenin yüzde 8'iyle yetersiz bir şekilde temsil ediliyorlarken, Britanya bağımsız film yönetmenleri içinde kadın yönetmen yüzdesinin yüzde 11'e yükselmesiyle ufak bir artış oldu. Bu raporda, en iyi yirmi bağımsız filmde kadın yönetmenlerin toplam oranın yüzde 18'i olduğu ve bu filmlerden kâr getirenlerin yüzde otuzunun kadın senaryo yazarları tarafından yazıldığı açıklanıyor.

NE AYRIMCILIĞI, AŞK MI?

Britanya birçok Avrupa ülkesinde de sunulan güçlü devlet yardımlarına rağmen kadın yönetmen oranıyla geride kaldı. Cinsel ayrımcılığın mirasının ve erkeklerin teknik departmanlara, kadınlarınsa yönetime ayrılmış olmasının rolü olmuş olsa da personel alımının çok büyük ölçüde kişisel bağlantılara dayanması kadınları da olumsuz yönde etkiliyor.

Dr. Reena Bhavnani, Britanya Film Konseyi'nin görevlendirmesi üzerine hazırladığı "Barriers to Diversity in Film" başlıklı raporunda şöyle anlatılıyor:

> Birçok çalışan yazmak, yapımcılığını yapmak ya da yönetmek için tanıdıkları kişilerle iletişim kurarak ya da isimlerinin duyulması üzerine gayri resmi olarak işe alınıyor. Yapımda çalışanların yüzde 81'i ağızdan ağıza yayılan bilgilerle işe alınmış. Bunların yarısına ise bir yapımcı ya da yönetmen tarafından ulaşılmış (Skillset and UK Film Council 2005, IES 2006).[4]

Sektör, son dönemde gişede başarılı olmuş yapımlara benzer filmler üreterek riskten kaçınmak da istiyor. Böylece bilinen isimler işe alınıyor; yeni gelenler için de bu durumu düzeltmek zor.

---

3) *Succès de plume?* Female Screenwriters and Directors of UK Films, 2010-2012, BFI Report.
4) Bhavnani, Dr. Reena, 2007, "Barriers to Diversity in Film", UK Film Council.

Elisabeth Murdoch (Shine), Barbara Broccoli (EON), Christine Langan (BBC Films) ve Tessa Ross (Film 4) gibi kadınlarsa uzun yıllar boyunca yapımı denetlemişler ya da film departmanlarını yönetmişler. Kadınlar Verity Lambert'den (BBC) bu yana elli yıldan fazla zamandır günümüz isimlerinden Alison Owen (Ruby Films), Elizabeth Karlsen (Palace/Number 9), Debra Hayward (Working Title/Monumental), Emma Thomas (Syncopy Inc), Sue Vertue (Hartswood), Eileen Gallagher (Shed) ve Nicola Shindler'le (Red) yapımcılıkta da iyi temsil ediliyorlar.

Kadın senaryo yazarları da sinema endüstrisinde yetersiz temsil ediliyorlar. Britanya Film Konseyi'nin yukarıda bahsedilen raporu, komisyon üyelerinin riske girmeme eğiliminde olduğunu ve genellikle tanıdıkları, kariyer ortasındaki yazarları görevlendirdiklerini doğruluyor. Bu kişiler de genelde erkek oluyor. Raporun tavsiyesi şu şekilde:

> Aşama kaydetmek için kadın senaryo yazarlarının ve yönetmenlerin yapımcılarla, fon sağlama ağlarıyla daha iyi bağlar kurduğu bir kurumsal değişime gerek duyulmasının yanı sıra, yapımcılar ve fon sağlayıcılar da senaryo yazmaları ve yönetmeleri için kadınları görevlendirmekte daha olumlu bir tavır takınmalılar.

Britanya'daki kadın senaryo yazarları buna rağmen dikkat çekici bir ilerleme kaydettiler:

> ...kadın senaryo yazarlarının son üç yılda (2010-2012) Britanya'nın en başarılı yirmi bağımsız filminin yüzde otuz yedisiyle ve kâr getiren Britanya bağımsız filmlerinin yüzde otuzuyla ilişkilendirilmeleri, yaptıkları atılımın bir kanıtı.

Bu ilerleme çok hoş karşılanırken kadın yönetmenler için başarılı rol modelleri hâlâ eksik ve dengesizliği devam ettiriyor. İsminin gizlenmesini isteyen bir yönetmenin gözlemi şu şekilde:

> Gençliğimden beri yönetmen olmak istedim...; fakat ne zaman bunu insanlara söylesem yüzüme bakıp zorlama bir gülüş takınarak olumlu bir şekilde kafa salladılar. Sanki bu isteğimi gerçekleştirebilecekmişim gibi, öylesine güldüklerini biliyordum. Bu benim ne yap-

mak istediğimi söylerken utanmama sebep oldu. Çok yüksek bir hedefim varmış gibi hissediyordum.

Dr. Reena Bhavnani "Barriers to Diversity in Film" adlı raporunda problemi şöyle açıklıyor:

> Kadın yönetmenlerin, yapımcıların ve senaryo yazarlarının eksikliği beyazperdede farklı kadın portrelerinin ortaya çıkmasına yol açıyor. Bu da kadınlar adına daha az rol modeli demek (IES 2006). Filmler kadın perspektifinden yoksun kalabilir; tıpkı daha az etnik azınlığın ya da yetersiz kadronun böyle özel perspektiflerin eksikliğine neden olabileceği gibi. Eğer yetersiz temsil edilenlerin bakış açıları beyazperdede gösterilmezse onlar sinema alanında çalışma isteği duymazlar (IES 2006).

Independent Film Creatives'in iletişim ağı olan Shooting People (https://shootingpeople.org), Britanyalı yönetmenlere yönelik bir çevrimiçi bildiri panosu açtı. Güncel üyelik anketlerinde abonelerinin yüzde otuz üçünün kadın, yüzde altmış altısının erkek olduğunu saptadılar. Sitelerinde yayınladıkları, kadın yönetmenlerin az sayıda olduğu hakkındaki yazı rol modellerinin eksikliği konusunda birçok yakınma çekti. Başarılı belgeselci Sophie Fiennes'in yorumu şöyle:

> Bu muhtemelen film yapmanın da ötesine giden büyük bir mesele. Kadın sinemacı olmamın başkalarını cesaretlendireceğini umuyorum; fakat şunu da belirtmek zorundayım ki, kadın olmamla ilgili çok fazla düşünmüyorum. İşin içinde hırslı olmanın ve mümkün mertebe fikirleri alıp onlar uğruna -yeri geldiğinde huysuzlaşarak- sert bir mücadele vermenin önemli olduğu düşüncesindeyim.

Eğer huysuzlaşmak zor, tavizsiz, talepkâr olmak anlamına geliyorsa bu, kadınlığın kültürel algılarına ve kadın rollerinin katı sınırlamalarına ters düşer. Çok sayıda ödülün sahibi yazar, yönetmen Rikki Beadle-Blair ekliyor:

> Yönetmenlik öyle ebeveynsel bir durum ki kadınlar o güçlü sezgileriyle ona sanki ortada bir bebek varmış gibi yaklaşıyorlar.

ACTT'nin (The Association of Cinematograph Television and Allied Technicians) 1973'de hazırladığı ve daha sonra Broadcasting, Entertainment, Cinematograph ve Theatre Union'ın (BECTU) "Patterns of Discrimination" olarak adlandırdığı rapor, dramlarda ve uzun metrajlarda yönetmenlerin yüzde 8'inin kadın olduğunu ortaya koyuyor.[5] Bu şaşırtıcı bir sonuç. Belgesel ve gerçeğe dayalı filmlerde çalışan kadın yönetmenlerin sayısı yüzde yirmi yediye çıkarken hâlâ ideal olarak nitelendirebileceğimiz -yüzde elli- yerin yakınında bile değiliz ve muhtemelen bunun için devlet müdahalesi gibi bir şey gerekecek.

BBC Drama'nın başkanı Kate Harwood'a kotaların eşitliği sağlamada yardımcı olup olamayacaklarını sordum: "Kotalar? Hayır, hayır; bundan nefret ediyorum! Bu çok yaratıcılık karşıtı bir şey olur."

Peki, kotalar değilse sonraki adım nedir? 2008'de biraraya gelen Britanyalı yönetmenler grubu (http://www.directors.uk.com), kadın yönetmen eksikliğinin arttığını ve Beryl Richards önderliğinde kendi Women's Working gruplarını kurduklarını belirtiyor. Richards bu sektöre girdiği 1990'lara göre bugün daha çok kadın yönetmen olduğunu düşünüyor; fakat rakamlar düşüyor:

> Ben her zaman kendimi ciddiye aldım ve başkalarının da beni ciddiye almasını bekledim. Feminizm ciddi bir güçtü ve kültürü değiştirdi; fakat bunun etkisi azaldı.[6]

BANA PARAYI GÖSTER, TATLIM

Bir yönetmenin ihtiyaç duyduğu ana becerilerden biri kaynak geliştirmek. Günümüzdeki küresel istikrarsızlık her alanda riskten kaçınmaya yol açıyor ve film işi gibi riskli bir alanla uğraşılıyorsa para kaybetme riskini azaltmak çoğunlukla erkek bir yönetmene iş vermek anlamına geliyor. Hayalinizi gerçekleştirmek için bir yapımcı ve 'para' bulmak -kadın bir yönetmenin böyle bir şeye girişiğini bir yana koyalım- her yönetmen adına zor bir girişim. Az sayıda -genelde- erkek yönetici tarafından kontrol edilen öz-

5) Patterns of Discrimination (1973), ACTT.
6) Beryl Richards, Melody Bridges'in yaptığı röportaj, Kasım 2013.

sermaye finansmanının daralan desteğiyle, gerçekten çok yetenekli kadınlar filmleri için para toplamayı ya da ticari projelere işe alınmayı zor buluyorlar. Britanya Film Enstitüsü'nün raporundan yapılan alıntı, hepsi kadınlardan oluşan takımların nasıl başarılı bir şekilde kamu sektöründen fonlamaya eriştiklerine ışık tutuyor:

> ...Film 4 ya da BBC Films tarafından finanse edilip yapımcılığı yürütülen ve piyango fonu kazanan filmler kadın senaryo yazarlıydı ya da yönetmenliydi; ve bunların da büyük bir olasılıkla yine kadın yapımcıları ya da yürütücü yapımcıları vardı.

Britanya Film Konseyi'nin aynı zamanda birçok fonu var. İstatistikler bu fonların yüzde yirmi 26 ila 30'unun kadın yönetmenlere ayrıldığını gösteriyor. Yerel fonlar sağlandığındaysa kadınlara bu fonların yüzde kırk yedisi ayrılıyor (bkz. "Barriers to Diversity in Film Report", 2007).

Filmlerin fikir aşamasındaki sunumları, projelerin 'paketlenmesi' ve özellikle birinin filmini pazarlama ve reklamını yapma -eğer bulunmuyorsa- öğrenilmesi gereken zor beceriler. Mentörlük almak, iletişim ağı kurmak ve rol modelleri bu süreci destekleyebilir. Medyanın her alanında kadınları savunan bir organizasyon olan Women in Film and Television (http://www.wftv.org.uk) eğitimleri ve iletişim ağı kurma etkinliklerini koordine ediyor. Kadınları etkin bir şekilde iletişim ağı kurmaya teşvik etmek için yakın zamanda, Londra'da hepsi kadın üyelerden oluşan The Other Club adlı sosyal kulüp kuruldu. Oluşumun başındaki isim Clare Bradford anlatıyor:

> Kadınlara 'sadece', 'yalnızca' ya da 'biraz' kelimelerini kullanmayı yasakladım. Bunlar kadınların projelerini ve bugüne kadarki kariyerlerini anlatmak için şok edici ve aşırı derecede kullanmış oldukları kelimeler.

EKONOMİK GERİLEME SEÇENEKLERİ AZALTIYOR

Britanya'da 2008'den bu yana yaşanan ekonomik gerileme tüm endüstrileri vurdu. Sinema okullarına katılım artarken stajyerlik

ya da runner,* kişisel yardımcı ya da prodüksiyon asistanı gibi işleri bulmak giderek zorlaştı. Geçmişte, film ekiplerinde becerilerini bir uzmanın yanında öğrenen acemilere yer veriliyordu. Çok sayıdaki mezunun böyle bir iş başında eğitimi istemesiyle yeni başlayanlara göre olan bu işler bulunması zor bir hale geldi. Dolayısıyla, bu işler çoğunlukla bir endüstri yayını olan *Broadcast* dergisinin belirttiği üzere, "ebeveyn desteği olan genç, beyaz, orta sınıf erkekler tarafından" yapıldı. Bu da ebeveynlerinden maddi destek almayan genç insanların sinema ya da televizyon dünyasına girme ihtimallerinin düştüğü anlamına geliyordu. Creative Skillset'in Guiding Lights adlı mentörlük programı gibi bu meseleye odaklanan oluşumlar var: http://lighthouse.org.uk/guiding-lights/about-guiding-lights-scheme ve http://www.creativeskillset.org sitelerine bakabilirsiniz; fakat bunlar değişen dünyanın medya pazarının ezici ekonomisine göre küçükler.

ROL MODELLERİ NEREDE?

Elinde megafon tutan erkek yönetmen imajı yaygın bir stereotip. İsimleri kolaylıkla aklımıza gelen yönetmenleri düşünelim: Woody Allen, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Alfred Hitchcock, Orson Welles. Bu yönetmenlerin dış görünüşlerini ve biraz da karakterlerini biliyoruz. Bir film yönetmeninin bizde yarattığı zihinsel imaj beyaz, erkek ve genelde Amerikalı olma eğiliminde.

Filmlerde de yönetmen betimlemeleri yapılıyor: Johnny Depp'in başrolünü oynadığı Tim Burton'un filmi *Ed Wood* (1994), Ben Affleck ile *Argo* (2012), NBC kanalındaki televizyon dizisi *Smash*'da (2012-2013) Jack Davenport, *Mulholland Çıkmazı (Mulholland Drive*'da (Mulholland Çıkmazı, 2001) Adam Kesher, *Man with a Camera*'daki belgesel karakteri ve Steve Buscemi'nin *Living in* Oblivion'da (Manik Depresif, 1995) eğlenceli bir şekilde canlandırdığı çok sinirlenen yönetmen karakteri. Yönetmen Sofia Coppola da *Bir Konuşabilse*'de (2003) erkek bir reklam yönetmenini ele alı-

*) Departman ayırt etmeksizin ekibin istediği şeyleri yapmakla görevlidir. Bir anlamda ekibin jokeridir. (ç.n.)

yor. Kadınlar genelde sinemada, basında, medyada yönetmen olarak yoklar.

Buna karşın, Fransa yakın zamanda sinema endüstrisi için Fransız sinema sektöründe çalışan kadınların sayısını arttırmayı ve pozisyonunu yükseltmeyi hedefleyen bir cinsiyet eşitliği şartı koydu. Manş Denizi'nin ötesindeki komşumuz kültürünü sıkı bir şekilde koruyor ve kültürünün korunmasını, tanıtımını finanse ediyor. Fransa kadın yönetmenlerinin filmlerini Festival des Femmes'de seyirciyle de buluşturuyor. Catherine Breillat 2002 tarihli filmi *Sex is Comedy*'de (Ayıp Ayakta Olur) birbirinden nefret eden iki oyuncuyla bir seks sahnesi çekmek için mücadele eden yönetmen Jeanne'ı gösteriyor. Jeanne sahnenin hatasız olması konusunda ısrarcı ve bir orta yol bulmuyor. Bu kurmaca senaryo aslında Breillat'ın özellikle *Fat Girl* (Kız Kardeşim, 2001) filmini referans gösterdiği kendi yönetmenlik deneyimlerinden esinlenilmiş. Bir film setindeki cinsiyet ve güç oyunlarının incelemesi yapılmış. Yönetmenlerin 'kadın' olarak görüldüğünü hesaba katarsak kariyerine başlayan kadınlar için, işlerini tantana ya da bahaneler üretmeden yapmaları kendi başarıları için güçlü bir motivasyon unsuru.

KİM YÖNETMEN OLMAK İSTER?

Ulusal Sinema ve Televizyon Okulu ile Londra Sinema Okulu gibi sinema okullarından mezun olmak, yönetmen olmak isteyenler açısından giriş düzeyinde önemli imkânlar sunuyor. Bu saygın kurumlar geleceğin birçok önemli sinema ve televizyon emekçilerini yetiştiriyorlar. Yönetmen olarak mezun olan kadın sayısı az. İki kurum da ayrıntılar üzerinde konuşmayı reddetmesine rağmen bir profesör bana özel bir sohbetimizde şunları söyledi:

> Çoğunlukla her şeyi yapabileceğini düşünen çok hevesli kadınlar görüyorum; fakat iş teknik olan kamera derslerine gelince yavaş yavaş bir kenara çekiliyorlar ve okulu bitirene kadar da bunu bir erkek işi olarak görüyorlar. Okul bittikten sonra yapıma yönelirlerse de yapımcılık yapmak istiyorlar.

Sinemaya göre daha alçak gönüllü bir şekilde bütçelenen radyoda kıdemli pozisyonlardaki kadın sayısı daha fazla. Kadınları radyo-televizyon yayın aracında tanıtan radyo endüstrisi grubu 'Sound Women'ın 2015 yılında kadınların yüzde ellisini radyo-televizyon yayın araçlarına çıkarma kampanyası için BBC'nin genel müdüründen destek almış olması çok hoş. Bu, onların yerel radyoda duyduğumuz her beş sesten sadece birinin kadın olduğunu ortaya koyan araştırmalarının doğrudan bir sonucuydu.

Televizyon ve sinema, radyoya göre kendi dengesizliklerini düzeltmekte çok geride görünüyor. Eski bir haber spikeri olan Andrea Arnold şöyle yorumluyor: "Televizyonda belirli bir yaşa gelmiş erkeklere bakıyorum ve 'eğer kadın olsaydın orada olamazdın' diye düşünüyorum."

Miriam O'Reilly 2009'da *Countryfile*'ın sunuculuğundan alındıktan sonra BBC'ye yaş ayrımcılığına dayanan bir ayrımcılık davası açtı. Davanın duyulması, yaşlı kadın sunucuların kariyerlerini korumanın yanı sıra ekranlarımızda daha fazla yaşlı kadın görmeye devam edeceğimizin işareti sayıldı. *Guardian* tarafından Britanya'nın '100 İlham Verici Kadın'ından biri olarak gösterilen O'Reilly, şimdilerde The Women's Equality Network isimli bir yardım derneği kurdu: http://www.womensequalitynetwork.org.uk

ITV'de Britain's Secret Treasures programının sunucusu Dr. Bettany Hughes katıldığı son konferansta açıkça şunu dile getiriyor:

> Televizyonun yaratıcı kısmında daha fazla kadının yer almamasına şaşırmıştım ve bu alana girmeye çalıştığımda aldığım tepki beni korkunç üzmüştü.

Aynı konferansta, kadronun yarısını kadınların oluşturduğu Channel 4'te Eğlence Editörü olan Syeda Irtizaali, kadın gelişimini engelleyenin kültürel tutumlar bulunduğunu belirtiyor:

> Kültürel tutumlar nedeniyle gelişim göstermesi zor olan insanlara mentörlük yapıyorum; fakat bu, ancak tepede yer alan insanlar varsa ve bu insanların da oraya ulaşmasında yardımcı oluyorlarsa işe yarıyor.

Number 9 Films'in kurucu ortağı yapımcı ve WFTV'nin başkanı Elizabeth Karlsen, sinema ve televizyondaki kadın yönetmenlerin gelişimine ket vuran unsurların çocuk bakımı, erkek komisyon üyeleri, kadınların süregelen bastırılmışlıkları ve bilinçsiz bir önyargı olduğu düşüncesinde.

Belgesel çekimi, doğası gereği daha küçük bir ekiple ve bütçeyle gerçekleştiğinden nispeten kadın dostu olarak görülebilir. Projeler çoğunlukla uzun vadede gerçekleştiriliyor ve anaakım seyircinin normalde fark edemeyeceği ilginç hikâyeler anlatılıyor. Küçük ve daha çok karakter odaklı hikâyelerin başarısı dijital medya aracılığıyla değişen dağıtım modelleri sayesinde bir etki yaratmaya başlayabilir. Yeni dijital teknoloji, film yapımının ekonomik modelini değiştiriyor ve bu herhangi bir devlet desteğine ya da pozitif ayrımcılığa göre daha fazla eşit koşullar sağlayabilir.

Gerçeğe dayanan televizyon programlarının iyi kurulmuş bir hiyerarşisi var: Runnerlıktan araştırmacılığa, sonra da yardımcı yapımcılığa ve ardından yönetmenliğe/yapımcılığa yükseliyorsunuz. Kadın bir araştırmacı kendisinin çalıştığı yapım şirketindeki erkek araştırmacılara -yine gizli bir şekilde- kamera ve ışık eğitiminin sunulduğunu ortaya çıkardı. Eğer kadınsanız böyle bir eğitimi talep etmek için (erkek) yürütücü yapımcıya yazmak zorundasınız. Çalışma yerinde eşit fırsatın bir kadın hakkı olduğu düşünülüyor; ancak böyle olunca da birçok insan kısa süreliğine kontratlı olduğundan 'sorun çıkaran' olarak etiketlenmeleri halinde şikâyet edilmekten korkuyor.

ÇOCUK YAPMAYA İZİN YOK

Diğer birçok endüstride olduğu gibi, doğum yapma yaşındaki kadınlar bir projenin onların anneliği sebebiyle aksayabileceği düşünülerek es geçilebilir. Annelik bütçeyi ve takvimi çok ciddi şekilde etkileyebileceğinden, uzun metraj yapımcıları kadın yönetmenler için sigorta teminatı almayı zor bulabilirler. Tüm bunlara rağmen Gurinder Chadhra, Beeban Kidron ve Andrea Arnold gibi anneliği ve yönetmenliği başarılı bir şekilde götüren kadın yönetmenler var.

Beryl Richards anlatıyor:

> Otuz iki yaşında dram yönetme fırsatını yakaladım. Kadınlar genelde o kadar fırsat yakalayamazlar ve ben de kendiminmkine iki elle sarıldım... Kadınların yönetmen olmanın anne olmakla uyuşmadığı konusunda tereddütleri var.

Directors UK'nin yakın tarihli bir araştırması, son derece nitelikli kadınların üst düzey yöneticilerle görüşme ayarlayabilmek için mücadele eden daha genç kadınların ortaya çıkmasıyla işten ayrıldıklarını gösteriyor. Hiçbir büyük kariyer fedakârlıklar yapılmadan düşünülemez: Peki, annelikle yönetmenlik birbirlerini dışlıyorlar mı?

Annelikle yönetmenliği harika bir şekilde birleştiren BBC Drama'nın başkanı Kate Harwood, son dönemde denetlediği tüm dizilerde daha kısa iş günleri ve hafta sonlarındaki mesai dışı saatlerle bilfiil yüreklendirildiğini ve böylece aile hayatının filmcilikle daha uyumlu hâle geldiğini dile getiriyor.

Tiyatro yönetmeni Sarah Chew kariyerine odaklanırken -şakayla karışık- ev işleriyle ilgilenecek 'karısı'na ihtiyaç duyduğunu dile getiriyor. İsmini vermeyen bir uzun metraj yönetmeni kocasının, kendisinin işten (yüzden fazla kişinin çalıştığı bir setten) eve erken gelmesinden hoşlandığını; fakat ondan hâlâ akşam yemeğini hazırlayıp bulaşıkları yıkamasını beklediğini söylüyor (boşandılar). Geleneksel anlamda evde 'destek veren' olarak kadının varlığı, kadın yönetmenin kendi dünya vizyonunu yaratmak adına doğası gereği bir yana attığı bir rol. Onlar kendilerini ifade etmenin ötesine geçip kükremeliler. Yönetmen, ekibiyle fikir alışverişinde bulunabilir; evet; fakat neticede sette karar veren odur. Peki, bu kişi kadınsa ne oluyor?

Birçok çalışan kadın evi, evliliği, çocukları, çocukların ev ödevleri, ev işlerini ve mesleklerini aynı ânda yürüttükleri 'Jenga kulesi' diye adlandırdığım bir yaşam tarzı sürdürüyor. Eğer ortada hasta bir çocuk varsa, büyükanne ya da büyükbaba gecikmişlerse. ebeveynlerden birinin ani gelişen bir iş seyahati söz konusuysa bu kulenin parçaları devrilebilir. Kadın yönetmen sette nasıl oyuncu

kadrosunu ve ekibi idare ediyorsa evde de onu destekleyen bir ekip yaratma ihtiyacını duyar. Belli bir dereceye kadar o da benzer becerileri gösterir. Anneliği ve yönetmenliği birlikte yürütebilmek inanılmaz bir koordinasyon başarısıdır ve birçok kadın da bunun kendilerine göre olmadığına karar veriyor.

Ekip hayatı uzun saatler birlikte olmayı gerektirebilir; sette yirmi saat geçirmek gibi. Seyahat etmek, değişken bir gelir ve çoğunlukla ekip içindeki erkek mentalitesi zorlayıcı olabilir. Sette çalışan, kariyerlerinin başlangıcındaki genç kadınlar kendilerine mentörlük yapacak yaşlı kadınların olmadığını fark ediyorlar. Buradaki mesaj şu: "Eğer anne olursam işim biter."

Tabii ki, anne ya da baba olma tercihinin hayatınızı, kariyerinizi ve yaratıcılığınızı zenginleştireceği söylenebilir. Birçok ödül kazanan, Britanya İmparatorluk Nişanı sahibi Baroness Beeban Kidron son filmi *InRealLife*'ı ergenlik çağındaki çocuklarından ve internet üzerinden yayılan pornografik görüntülerden esinlenerek yazdı. Kendisi bu konuda şunları dile getiriyor:

> Beni bu filmi çekmeye motive eden unsurlardan biri, kızımın arkadaşının bana göz koyduğu bir oğlandan bahsetmesi ve oğlanın da ona ancak oral seks yaparsa kız arkadaşı olabileceğini söylemiş olmasıydı. Orta sınıf bir aileye mensup ve çok akıllı olan bu kız şu ân çok iyi bir üniversitede; fakat böylesi bir 'alışveriş' kültürüne alışık olmadığı gibi bundan şaşkınlık da duymamıştı.[7]

ERKEK ÇEKİYOR, ERKEK BAŞARIYOR

Oyuncuların yönetmenlerle olan etkileşimi ile sette ve set dışında nelerin ani olarak gelişebileceği karmaşık ilişkilerdir. Bu belki de yapımda kurulan en özel sanatsal ilişkidir (http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/sep/16/blue-warmest-colour-terrible-acting). Gazeteci Amy Gray *Guardian*'da yayınlanan bir makalesinde şöyle belirtiyor:

---

[7] Baroness Beeban Kidron, *The Guardian*'daki röportaj (http://www.theguardian.com/film/2013/sep/08/beeban-kidron-inreallife-interview-teenagers).

> Kadın oyuncuları ve erkek yönetmenleri kapsayan dinamik genelde Svengaliler ve onların saf kızları hâlini alıyor.

Bunun örneklerini David Fincher'ın ve Rooney Mara'nın *Vogue* dergisiyle yaptığı tüyler ürpertici röportajda, Roger Vadim'in kadın başrol oyuncularıyla olan özel ilişkilerinde, Harony Korine'in ve Vincent Gallo'nun esin perisi olan Chloe Sevigny'le ilişkilerinde görebiliriz. Bu yakın ilişki çoğunlukla suistimale varabilir; fakat birçok oyuncu bu durumu film sürecinin kaçınılmaz zorluklarından biri olarak kabul ediyor. David O. Russell'ın sette Lily Tomlin'e bağırması ya da Tippi Hedren'in *The Birds*'ün (Kuşlar) setinde Alfred Hitchcock'un yaklaşımlarını reddetmesinden sonra iddia edildiği gibi Hitchcock'un ona 'ekranda eziyet' çektirdiği gibi örnekler yönetmen rolündeki erkek gücünün suiistimaline dikkat çekiyor. Bu, kadın yönetmenlere film sürecini ve dinamikleri değiştirme, setteki zorbalığı ve sindirmeciliği yok etme imkânı sunuyor.

Beyazperdedeki dram belgeselden ve gerçeklere dayanan televizyon programlarından farklı bir yolla oluşturuluyor. Takım daha büyük ve yeni isimler çok gelişigüzel bir şekilde bulunuyor. Bazı büyük yayın kuruluşlarının yetenek arayışında olan, yapım şirketlerininse yükselen yıldızları gözeten ekipleri var. Bu, yürütücü yapımcıların dram yönetmeni olarak kendi dünya görüşlerini paylaşan, tanıdıkları birini seçmelerine neden olabiliyor. Çok yetenekli bir dram yönetmeni yirmi yılın tecrübesiyle şunları dile getiriyor:

> Yapımcılar daha önce çalıştıkları ekiplere iş veriyorlar. Aynı insanlara tekrar tekrar iş veriliyor ve bu çok zorlayıcı bir durum.

Başka bir belgesel yönetmeni de bu durumdan şikâyetçi:

> Belgelerden bildiğim ve büyük ölçüde yardımcı olan bilgi, işe başlamak için çok kısa bir süre tanınması. Yani bir iş için başvurdunuz, hemen gelecek hafta başlamanızı istiyorlar. Bu kısa süre tanıyan zihniyet sebebiyle televizyona geri dönemeyen birkaç kadın tanıyorum... Kendilerine harika işler teklif ediliyor; fakat çocuk bakımını o kısa sürede ayarlayamadıklarından şirketler bu kişileri beklemiyor.

SETTEKİ MUAMELE: "EE, N'ABER KÜÇÜKHANIM"

Kendisiyle röportaj yapılan, ismini vermek istemeyen yönetmenlerden biri şöyle yakınıyor:

> Görüntü yönetmeni bana farklı şekilde davrandı. Birinci yönetmen yardımcısının nasıl dayılandığından ise bahsetmek bile istemiyorum.

Yayın kuruluşlarının ve yapım şirketlerinin kurumsal dünyaları daha sıkı bir şekilde düzenlenmiş. Değişim planlarına, istihdamda fırsat eşitliğine artan bir talep var; fakat ekip ortamı tamamen kontrolsüz. Bu dünyanın içine giren kadınlar şunu bilmek zorundalar ki zorlu bir alana giriyorlar.

Başarılı yönetmen Emma Reynolds bu işe başladığında cinsel istismara uğradığı ve arkadaşlarına göre daha az kazandığını ifade ediyor:

> Runner olarak işe girdiğim yerde VTR operatörü bana tecavüz etmeye çalıştı. ITN, Endemol ve BBC'deki insanlar bana resmen kabadayılık tasladılar. Tek kaçış yolum bir daha onlara çalışmamaktı.[8]

SON DURUM NEDİR?

2013 yılında Cannes'da hiçbir kadın yönetmen Altın Palmiye'ye layık görülmedi; fakat birtakım değişim belirtileri var. Londra Film Festivali'nde çok daha iyi bir kadın temsili vardı. Gösterilen 234 uzun metraj içinden 45 tanesi, 134 kısa filmden de 36 tanesi kadınlar tarafından yönetilmişti. Amerika tabanlı endüstri dergisi *Variety*, Gamechanger Films'in özellikle kadın yönetmenlere yönelik bir film fonu başlattığını duyurdu (http://variety.com/2013/film/news/gamechanger-films-creates-film-fund-for-female-directors-1200673875).

BBC Drama'nın başkanı Kate Harwood, aynı zamanda anne olan genç kadınlara göre bir uyum planı oluşturmaya ilgi duyacağını belirtiyor. Hem yasal açıdan hem de pek çok başka sebepten ötü-

8 Emma Reynolds, Melody Bridges'in yaptığı röportaj, Kasım 2013.

rü yönetim kurumlarının takımlarında kadınların yer alması şirketin başarısına katkıda bulunabilir. Siyasal partilerin sadece kadınlardan oluşan kısa aday listeleri sunması gibi kadınların varlığına ihtiyaç duyuluyor.

Beryl Richards anlatıyor:

> Yönetmenlik yıllarım boyunca en iyi tecrübelerimi bir denge sağlandığında, cinsiyet ayrımı gözetilmediğinde ve kendimi herkesle eşit hissettiğimde edindim.[9]

Dünya genelinde kendini kadın filmlerine adamış birkaç film festivali var; ancak çok sayıda ünlü kadın yönetmen bu şekilde tecrit edilmeye karşı. Öncelikle yönetmen olarak değerlendirilmek istiyorlar; kadın olarak değil.

Ödüllü yönetmen Lauren P. bir yönetmenin yapması gerekeni açıklıyor:

> Dinlemesi gerek. Eğer bu belgesel yönetmenliğiyse dinlemesi ve duyarlı olması gerek. Belgeselinde yer alan insanlarla eş seviyeye gelip onları anlamalı. Her zaman ama her zaman anlatı ve hikâye üzerinde düşünmesi gerek. Bu film ne hakkında? Bunun anlamı nedir? Neden bu planı çekiyorum? Bana gelince, ben her zaman bunu bir cümleyle özetlemeyi seviyorum; bu durumda eğer iki yüz saatlik görüntü çekiyorsam kaybolmuyorum. Onu her zaman o tek cümleme göre düşünüyorum; yani filmin anlamına. Benim belgesellerimde bu anlam 'beklentiye karşı gerçeklik'ti. Baştan aşağı plan yapıp bunu güne adapte edebilmeli. Eğer bir planı, çekim senaryosu, senaryonun görselleşmiş taslağı yani storyboardu yoksa başlangıç noktası yok demektir. Eğer bunların hepsi varsa ve işler ters gidiyorsa neyi başarmayı umduğuna bakmalı ve B planına geçmeli. Kurgu aşamasında kafasında tasarladığı filmi çektiğini unutmalı ve çektiği filmi bulmalı Bu çok daha etkili, dramatik ve güzel olabilir.

İster sinemada ister televizyonda çalışsın, bir yönetmenin belirli temel niteliklere sahip olması gerek: 'cesaret', 'dayanıklılık', 'öngörü' ve 'vurdumduymaz olmak'. Röportaj yaptığım sayısız yönetmen defalarca bu özelliklerden bahsetti.

---

9) Beryl Richards, Melody Bridges'in yaptığı röportaj, Kasım 2013.

Belgesel yönetmeni Sophie Fiennes yönetmenlerin "taşaklara... pardon pardon... göğüslere – tahammüle ve mizah anlayışına ihtiyacı oldukları"nı belirtti.

Britanya sinema endüstrisi kendi çeşitlilik sorunlarını ele almayacak olsa da bu, devam eden bir tartışma konusu. Okuldan sonra girilen işteki ilk mücadelelere, kariyer ortası mücadelelerine ve hatta en tepedeki kadınlara baktık. Britanya'da en çok kâr eden filmlerden biri olan *Mamma Mia*'nın yönetmeni Phyllida Lloyd gelecekle ilgili ciddi kaygılar taşıyor. Kadınlara üst pozisyonlarda yer alabilecekleri işler gerektiğini vurgulamanın yanı sıra onların modern kültürdeki algılanışlarının da değişmesi gerektiğini dile getiriyor.

> Kadınlar (temsilde) nadiren bıçağı saplıyor ya da baltayı indiriyorlar... Onlar hiç özgürlük, bağımsızlık ve oy hakkı için ağlayanlar olmadılar. Onlar her zaman evlerindeler ve su ısıtıcısını fişe takıyorlar...[10]

Film ve televizyon içeriğini yöneten çok az sayıda kadınla Britanya nüfusunun yarısını oluşturan kadınların dünya görüşleri medyamızda yeterince temsil edilmiyor. Makaleye Sally Potter'ı anarak başlamıştık; yine onun cümleleriyle son verelim:

> Kadınların dünyada verdikleri mücadeleleri sinemada verdiklerinden ayıramazsınız. Hiyerarşi olduğu müddetçe kadınlar ikinci sırada gelirler ya da ikinci sınıf ve daha altıdırlar. Bu durum filmlerde yansıtılacaktır; çünkü filmler toplumun aynasıdır.[11]

Britanyalı yönetmenler değişimi desteklemeye devam etmek zorundalar. Kamusal fonların işin içinde olduğu yerlerde kadın filmcilerin adil bir oran aldıklarını garantileme yönünde çeşitli denetlemeler olmalı. Basına baktığımızda, BBC'nin Directors UK ile birlikte kadın yönetmenleri verdikleri aradan sonra endüstriye dönmeleri için cesaretlendirmek amacıyla iki eğitim günü planla-

---

10 Phyllida Lloyd, *The Telegraph*'daki röportaj (http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-news/9726761/Royal-Shakespeare-Company-must-be-forced-to-employ-equal-numbers-of-male-and-female-actors.html 6 Aralık 2012 tarihinde erişildi).

11 Melissa Silverstein'ın Sally Potter'la yaptığı röportaj, 2012, "TIFF: Interview with Sally Potter-Women and Hollywood".

dığı haberine rastlıyoruz. Bunun yeni bir dönemi ve değişim için verilen gerçek bir kararı müjdelediğini ümit edebiliriz.

Eğer çeşitli bakış açılarının olduğu çoğulcu bir toplum istiyorsak medyada kadın seslerinin daha güçlü çıkması hayati önem taşıyor. Eşitliği korumak adına çok şeyin yapılmasını güvence altına almak için, adil istihdamı sağlamak ve kadın yönetmenlere kariyerlerinin her aşamasında fırsat eşitliği getirmek için erkek egemen eğlence endüstrisiyle çalışmamız gerekiyor.

KAYNAKÇA

Steele, D. (2013), *Succès de plume? Female Screenwriters and Directors of UK Films*, 2010-2012 (http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-report-on-female-writers-and-directors-of-uk-films-2013-11.pdf).

Bhavnani R. (2007), "Barriers to Diversity in Film-a research review", City University and UK Film Council (http://industry.bfi.org.uk/media/pdf/8/n/Barriers_to_Diversity_in_Films_DS_RB_20_Aug_07.pdf Google'da önbellekte, 24 Mart 2014).

Rogers S. (2007), "Writing British Films-whowrites British films and how they are recruited", Royal Holloway and UK Film Council (http:// industry.bfi.org.uk/media/pdf/5/r/RHUL_June_27_2007_-_Final_for_Cheltenham.pdf).

Sinclair A., Pollard E. ve Wolfe H. (2006), "Scoping Study into the Lack of Women Screenwriters in the UK", Institute of Employment Studies (IES) and UK Film Council (http:// industry.bfi.org.uk/media/pdf/4/r/0415womenscreen_-_FINAL_09.06.06.pdf Google'da önbellekte, 24 Mart 2014).

Smith S. L. *ve diğerleri*, (2013), "Gender Inequality in 500 Popular Films: Examining On-Screen Portrayals and Behind-the Scenes Employment Patterns in Motion Pictures Released between 2007-2012", Annenberg School for Communication and Journalism, University of Southern California (http://annenberg.usc.edu/News%20and%20Events/News/~/media/PDFs/Smith_GenderInequality500Films.ashx).

22
GÜN GEÇTİKÇE ORTAYA ÇIKAN
İlerleme Kaydeden Arap Kadın Yönetmenler

Ronan Doyle*



Dubai Film Festivali'nin 2013 Kasım ayında, onuncu yıl kutlamasında başlattığı, içinde 475 beş eleştirmen oyunun bulunduğu "En İyi 100 Arap Filmi" oylamasının sonuçları Arap sinema tarihinin sunumunda tamamen başarılı oldu. Listede kadın yönetmenli olan sadece 7 filmin yer alması, Arap kadın yönetmenlere sağlanan sınırlı imkânları doğruluyor;[1] fakat -belki de daha önem-

*) İrlandalı Ronan Doyle serbest film eleştirmeni. Kıdemli editör olduğu *Next Projection*'a, *Indiewire*'e, *Film Ireland*'a, FRED Film Radio'ya program hazırlayarak katkıda bulundu. Çayla yaşıyor ve uyku nedir bilmiyor; fakat bu durumu da fazlasıyla saçma buluyor. Ona Twitter'dan ulaşabilirsiniz: @baronronan. İletişim: ronan@nextprojection.com

1. Amerikalı meslektaşlarının durumu farklı: Amerikan Film Enstitüsü'nün sunduğu liste tek bir kadın yönetmen bile içermiyor.

lisi- bu yedi isimden altısının 2007'den beri sinemada aktif olması, ülkenin kadınlarının değişen talihinin göstergesi. Böyle birkaç yönetmenin son on yılda, onları çoğunlukla ilgili ülkelerden 'ilk' kadın yönetmenler olarak öven medya ilgisiyle karşılaşmaları uluslararası festival başarısının habercisiydi. Bu uluslararası beğeni, yeni oluşan farkındalık ve tabii ki Arap Baharı'nın yolunda katlanarak büyüme, önceki bilgisizliğin sebeplerini ve bunların ülkenin kadın yönetmenleri için parlak, yeni bir geleceği nasıl imkânsız kılmaya başladıklarını incelemek açısından en uygun fırsatı sunuyor.

Moufida Tlatli'nin 1994'de gösterime giren uzun metrajı *The Silences of the Palaces* (Sarayın Sessizliği) yedi film içinde tek uzak tarihli olmasıyla Arap uluslarının karşılaştıkları muhafaza güçlüklerinin yanı sıra kadın yönetmenlerdeki artışın da bir göstergesi. Sömürge zamanlarından itibaren yeterince dikkat edilmemiş bir konu olarak ülkenin sinema kültürü, kendi tarihini korumak açısından gerekli kaynakların eksikliği içerisindeydi. Diğer ülkelerin muhafaza ettiği filmlerle yardım alıyorlardı. Martin Scorsese Dünya Sinema Vakfı'nı (World Cinema Foundation) kurup dünya sinemasından erken dönem filmleri muhafaza ederek küresel ortak külliyata işlemesiyle yardımcı oldu. Filistin Kurtuluş Örgütü'nün Sinema Dairesi'nin 1982'de Beyrut'tan ayrılmasıyla arşivlerini kaybetmesiyse olumsuz bir etki yarattı. Arap sineması tarihi uzun yıllar gelişimi engelleyen aksamalar yaşadı. Biz de bugün ancak bilinen belli başlı isimleri inceliyoruz. Mısır ise film yapımı açısından 'Nil Havzası'ndaki Hollywood' olarak anılıyordu ve o kadar baskın bir yerel sinema varlığı vardı ki filmleri neredeyse 'En İyi 100 Arap Filmi' oylamasının yarısını oluşturuyordu. Arşiv kayıtları fazlasıyla zayıf olduğundan 1930'lardan Aziza Amir, Bahiga Hafez ve Fatma Rushdi gibi erken dönem yönetmenlere ancak anekdot kanıtlarıyla ulaşabiliyoruz. Bu, Mısır endüstrisinin neredeyse bir gelenek meselesi olarak devam eden köklü cinsiyet ayrımcılığına uzanan Hollywood'la paralelliğini gösteriyor. Arap ülkelerinin çoğunda kadın yönetmenlere eşit fırsatlar sağlayan yerleşik bir endüstrinin olmayışı tartışmalı; ancak zaten tarihsel olarak bakıldı-

ğında bu ulusların engellerinin endüstriyel değil, kültürel ve sosyolojik düzlemde olduğu ortaya çıkıyor.

Örtünen kadını İslam'ın sembolü olarak gören Batı anlayışı, Suudi Arabistan'ın kadın sürücü yasağı gibi bazı çok acımasız kısıtlamalara odaklanan medya raporlarıyla biraraya gelince Arap kadınlarının kamera arkasından uzak tutulmasında dinde aşırı bir kabahat bulunmasına yol açtı. Bu, şüphesiz esas faktörü oluşturdu: Sinema tabii ki öncelikli olarak İslam'a aykırı olarak görülüyordu; ruhu olan canlıların görsel tasvirine geleneksel olarak karşı olan bir din, ataerkil yapısıyla birlikte ele alındığında Müslüman kadınların sinema kariyerlerinde neden ve nasıl iki misli engellenmiş olarak görüldüğünü değerlendirmek kolaylaşıyor. Ev içi rolleri ve sinema endüstrisinde çalışabilmeleri için gerekli fiziksel yapı sebebiyle empoze edilen evrensel kısıtlamalar bugün bütün dünyada gözlemleniyor. İslam tutuculuğunun dikkate değer bir etkisi olduğu tartışmasız olarak gözlemlenirken, örneğin Fransız kültürü etkilerinin olduğu nispeten daha liberal olan Mağrip'te 1956'daki bağımsızlıktan hemen sonra kadınlar tüm haklara sahip olarak görüldü. İlk kadın yönetmenler bile bu durumda ancak 1970'lerde ortaya çıkmaya başladı.

Kurmaca olmayan film türlerinden belgesel, sanatsal uğraş olmaktan ziyade bir tür gazetecilik sayılıyordu ve bu sebepten dolayı bir kadının yürütmesinin kabul edilebilir olduğu bir meslekti. Öne çıkan sosyal meseleleri incelemek açısından en iyi kullanılan araç: Lübnan'dan Heiny Srour, Dhofar İsyanı'nda kadın isyancıların rol analizini yaptığı *The Hour of Liberation Has Arrived*'la 1974 yılı Cannes Film Festivali'nde filmi gösterilen ilk Arap kadın yönetmen oldu. Cezayirli yazar Assia Djebar 1970'lerin sonunda kurmaca unsurlara yer vererek yönettiği iki belgeselinden ilki, bağımsızlık savaşında kadının rolüne vurgu yapan *The Nouba of the Women of Mount Chenoua*'yla 1979'da Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI Ödülü'nü kazandı. Selma Baccar ise o sıralarda Tunus'ta tarihsel olarak kadın haklarının durumuyla ilgili tartışma yaratan ve onyıllar sonra kesilmemiş olarak gösterilmesi için uğraşılan Fatma 75'i yönetti.

Ülke içi medyalar 1980'ler ve 1990'lar boyunca Arap dünyası sinema izleyicisinin azalmasını körükledi. Özellikle Cezayir, yeni milenyumun başlangıcında dört yüz sinema salonlu bir zirveden on sinema salonuna düştü. 1993'de endüstri özelleştirilmeye. Cezayir Sanat ve Sinema Enstitüsü ise kapatılmaya zorlandı. Lübnan ve Mısır'ın dışında mümkün olan eğitim imkânlarıyla kadın sinemacıların sayısında onyıllar içinde küçük bir artış görüldü. 1980'ler ve 1990'lar boyunca kadınların yönettiği az sayıdaki uzun metraj başarılı kurgucu Tlatli, yönetmen yardımcısı Nadia El-Fani (Roman Polanski ve Franco Zeffirelli gibi yönetmenlere) ya da Faslı senaryo yazarı Farida Benlyazid gibi kendilerini işlerinde kanıtlamış kadınlardan çıkma eğilimindeydi.

Bu kişilerin özel olarak dikkat çekmeleri, imkân sunmama konusunda kararlı bir sistemde tüm zorluklara rağmen kendileri adına fırsatlar yaratan başarılı isimler olmalarına bağlı. Peki, bugün Arap sinemasındaki kadın yönetmenlerin durumunda neden böyle bir değişim görüyoruz? Bunun eşzamanlı olarak yaşanan gelişmelerle birlikte birçok sebebi bulunuyor.

Söz konusu gelişmelerin en önemlisi, dijital teknolojinin film yapımını demokratikleştirmesi. Bu gelişme, kadın-erkek yeni akım sinemacıların ortaya çıkmasını sağladı. Önceleri büyük çoğunluktan esirgenen film yapım araçlarına neredeyse uluslararası olarak ulaşılıyordu. Bu, özellikle ilk uzun metrajlarını son yıllarda gören Körfez devletleri için geçerli.

Toplumsal cinsiyet eşitliği alanındaki son gelişme yeni yeteneklere tanınan fırsatları genişletmede belki de en önemli etken oldu. Bu durum en iyi Fas'da görülüyor: Kadın haklarını geliştirmek için Moudawana'nın 2004'te Fas Aile Hakkı Yasası'nı yeniden düzenlenmesiyle en tutucu Arap devletleri bile yasal eşitliğe gittiler. Yüksek mevkilerde çalışan kadınların çabaları çok yardımcı oldu: Kadınlar ve erkekler arasında eşit fonlama yapan Doha Sinema Enstitüsü, Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani tarafından kuruldu. Kuveytli Sheikha Al-Zain Sabah Al-Naser Al-Sabah ise sinema kariyeri yapmak isteyen, fakat ailelerinin manevi desteğini alamayan kadınlara fon sunma amacıyla Eagle Vision

Media Group'u kurdu. 2012'de Suudi Arabistan'da kadın hakları savunucusu Prens Alwaleed bin Talai'nin desteğiyle krallığın ilk uzun metrajı yine ilk defa bir kadın yönetmen tarafından çekildi: *Wadjda* (Vecide).

Haifaa Al-Mansour'un yönettiği film, Batı medyasının Arap dünyasına duyduğu muazzam ilginin göstergesi sayıldı. Tek arzusu -ülkede kadınlara yasaklanmış bir hareket olarak- halk arasında bisiklete binmek olan kız kahramanın ismini alan film, bu toplumda kadınların ikinci sınıf duruşları açısından sıradışı bir sembol olmanın yanı sıra buna karşı bir devrim niteliğindeydi. Kadınların uyanık bir erkek koruyucuları olmaksızın sınırı geçemedikleri bir ülkede Al-Mansour'un filmi, kadınların seslerini duyurmalarını sağladığından çok önemli.

Khadija Al-Salami'nin birçok belgeselinden sonuncusu olan *The Scream* (2012), 2011'in ortalarındaki protestolarda geçiyor ve sokaktaki varlıkları devrimdeki rollerinin kanıtı olan kadınları ele alıyor.[2] Yemenli yönetmen başarı kazanmış kısa filmi *A Stranger in Her Own City*'de (2005) de bir genç kıza peçe takmaya karşı çıkarak, yerel tutucu düşünceye ters düşmesi sebebiyle savrulmuş hakaretler ve tehdit yağmuruna tanıklık ederek ülkenin kadına karşı tutumunu sorguluyor. Diana El Jeiroudi ilk kısa belgeseli *The Pot*'da (2005) Suriye'deki kadınların hamileliği ve kadın bedenini konuşmalarını konu alırken ikinci uzun metraj belgeseli *Dolls*'da (2007) peçeli Barbie bebeklerin pazarlanmasından esinlenerek benzer şekilde peçe fikrini üstleniyor.

Mısırlı Hala Lotfy *Coming Forth By Day* (Gündüz Gözüyle, 2012) adlı uzun metrajında çoğunluğu erkeklerin oluşturduğu sendeleyen bir toplumda kadın olarak hayatın zorluğunu işliyor. Anne ve kız karakterlerin önem verdiği elden ayaktan kesilen aile reisi-baba, rahatlıkla yıkılmakta olan düzenin sembolü olarak görülebilir. 1980'lerden beri çalışan ve nadir bir başarı yakalayan Inas El-Degheidy'nin *The Silence* adlı senaryosunda yer verdiği 'ensest baba' sansürün ilgisini çekti ve kendisinden bu karakterin akıl has-

2) Cezayir'den Bachir Chouikh'in yönettiği *Yesterday, Today and Tomorrow* (Dün, Bugün ve Yarın, 2010) adlı belgesel de hemen hemen aynı konuyu işliyordu.

tası olarak değiştirilmesi talep edildi; fakat bu denli duyarlı bir sansür güçsüzleşmeye başlandığının belirtisiydi. *Transformers: Revenge of the Fallen* (2009) gibi filmlerde yönetmen yardımcılığı yapmasıyla tanınan Nadine Khan sürekli olarak reddedilen senaryosu *Chaos, Disorder*'ı (2012) Mübarek'in görevinden istifa etmesiyle sonunda kabul ettirdi.

Ülkenin kadın yönetmenleri her ne kadar Arap sinemasındaki kadın temsilinin dengesini düzeltmek için çalışıyor olsalar da tüm toplumsal alanlardan çarpıcı fikirleri ele alarak bunları 'kadın meseleleri'nin çok ötesine giden bir şekilde işlediler. Örneğin Emirati Shaikha Awad Al Ayali, aile içi şiddet hakkındaki bir kamu spotundan hareket ederek ülkesindeki hip-hop ortamını ele aldığı *Heat the Beat* (2008/2010) adlı iki belgesel yönetti. Fikirleri kaynaştırmakta yalnız değildi: Filistin'den Jacqueline Reem Salloum, 2008'de kadınlara uygulanan şiddeti kötüleyen bir müzik videosu içeren belgeseli *Slingshot Hip Hop*'u (2008) yönetti. Arap kadınlar ele aldıkları konulardaki çeşitlilikte kendilerini erkek meslektaşları kadar kanıtladılar: Sandra Nashaat'ın *Thieves in KG2* (2002) ve *Thieves in Thailand* (2003) adlı komedileri o yıllarda Mısır'ın gişe rekorları kıran en başarılı filmlerdendi. Labaki ise popülüst anlatı tarzını zeki bir toplumsal eleştiriyle birleştirdi. Bu ona "En İyi 100 Arap Filmi" oylamasında birden fazla uzun metrajla yer alan tek kadın yönetmen olmanın eşsiz onurunu tattırdı. *Caramel* (Karamel, 2007) ve *Where Do We Go Now?* (Peki Şimdi Nereye?, 2011) filmlerinde Lübnan toplumu içindeki cinsiyet ve din meselelerini vurguladı. *Karamel* içerdiği lezbiyen karakterlerle sosyal kabul edilebilirlik sınırlarını zorlamasına rağmen, eleştirel başarının yanı sıra yerli gişe rekoru kırarak ticari başarıyı yakaladı.

Arap kadın yönetmenler ele alınırken es geçilmemesi gereken etkileyici bir nokta da, birinci ve ikinci kuşak göçmenlerin yurtlarının meselelerini incelemeye yönelmeleri. Belirsizliğin hâkim olduğu zamanlardan kaçmış olan kadınlar Iraklı Maysoon Pachachi'nin ironik ancak uygun olarak adlandırılmış filmi *Return to the Land of Wonders* (Mucizeler Ülkesine Dönüş, 2004) bu ülkeleri yeni sinemaları aracılığıyla yeniden keşfetme fikrine edebi bir yön

kazandırıyor. Söz konusu yönetmenlerin içinde belki de en tanınanı olan Cannes ve Sundance Film Festivalleri'nde ağırlanan Cherien Dabis, Arap göçmenlerin hayatlarının Amerika'da ne kadar zor olduğunu ele aldığı *Amreeka* (2008) ve *May in the Summer* (2013) filmleriyle kendisinin de bir Filistinli Amerikan olarak somutlaştırdığı çok kültürlerarası bir olguyu keşfetti. Bu, başarılı yönetmen Annemarie Jacir'in ilk uzun metrajı *Salt of This Sea*'de (Bu Denizin Tuzu, 2008) benzer şekilde ele alınan bir meseleydi. Kısa filmi *Like Twenty Impossibles* (2003) ise Cannes'da gösterilen ilk Filistin kısa filmiydi. Sonraki filmleri *Bu Denizin Tuzu* ve *When I Saw You* (Seni Gördüğümde, 2012) ilgili yıllarda Akademi Ödülleri'ne Filistin'den aday gösterildiler.

Uluslararası başarı yakalayan çok sayıda Arap kadın yönetmenin içinde yaşadığı kültür, bu kadınları ve dikkatle baktıkları meseleleri daha destekler bir şekilde gelişiyor. Onların seyirci kitlesi giderek büyüyor. Böylece imkânlar da artıyor: Adı geçen yönetmenler Amerika'da ya da Avrupa'da eğitim aldılar. Ülke içinde genç sinemacılara sağlanan kayda değer eğitim fırsatları bu yeteneklerin bölgede kalmasını güvence altına alıyor. Filistinli Kadınlar İlişkiler Merkezi gibi organizasyonlar ta 1994'den beri eğitim sunarlarken Dubai Kadınlar Koleji ve Katar Üniversitesi gibi kurumlarda üniversite kurslarının yeni yeni yaygınlaşması, öncülerinden öğrendikleri bilgilerle donanan çok sayıda gayretli yetenek ortaya çıkartıyor. Umman 2013 Haziran ayında, içlerinde yönetmen Laila Habib Abdullah al Hamdoon'un da yer aldığı birçok seçkin kadın vatandaşı ön plana çıkartarak ilk Sıradışı Kadınlar Konferansı'na ev sahipliği yaptı.

Tüm zorluklarına rağmen gelecek parlak görünüyor: Kadın sinemacıların bir zamanlar neredeyse istisna olarak görüldüğü bir ülkede onlar gelişiyor, yeni kuşaklar için yol açıyorlar. 2010 Gulf Film Festivali'nde gösterilen öğrenci kısa filmlerinin yarısından fazlası kadın yönetmenliydi. Katar Üniversitesi medya öğrencilerinin aşağı yukarı yüzde sekseni kadın. Kadınlara eşitlik sağlamak için Arap Baharı'nın ardından toplumun her alanında artarak devam eden gayretler zamanında bunun eksikliğinden dolayı acı

çeken kişilerin ön plana çıkmasını sağladı. Selma Baccar ülkesindeki kadın haklarının tarihsel geçmişini ortaya koymasından neredeyse kırk yıl sonra Tunus'un yeni Kurucu Meclisi'nde görevlendirildi. 2011'de Tunus Kültür Bakanı olarak atanan Tlatli ve çağdaşları topluma değerli katkılar sağladılar. Bu yönetmenlerin uluslararası düzeyde tanınmaları artarak devam ediyor: 2014'deki 86. Oscar Ödülleri sadece Oscar'a aday gösterilen ilk Arap kadın yönetmeni değil, aynı zamanda Yemenli Sara Ishaq'ın kısa belgeseli *Karama Has No Walls* (2012) ile birlikte yarışan Mısırlı Jehane Noujaim'in uzun metraj belgeseli *The Square* (2013) eserlerini de içerecek. Söz konusu filmler devrim niteliğinde olmalarıyla hatırlanacaklar.

23
KENDİ KELİMELERİYLE:
Ortadoğulu Çağdaş Kadın Yönetmenlerle Söyleşiler

Elhum Shakerifar*



ANNEMARIE JACIR

Filistinli yönetmen ve şair Annemarie Jacir, kısa filmi *Like Twenty Impossibles*'ın (2003) Öğrenci Akademi Ödülleri'nde finale kalmasından sonra *Filmmaker* Dergisi'nin '2004 Bağımsız Sinemasının Yirmi Beş Yeni Yüzü'nde yer aldı. 2007'de prömiyeri Cannes'da yapılan ilk uzun metrajı *Bu Denizin Tuzu*'nu yönetti. En son

*) Elhum Shakerifar bağımsız bir film yapımcısı olmasının yanı sıra merkezi Britanya'da bulunan, uluslararası kadın sinemacıların üstün katkılarını inceleyen ve sergileyen Birds Eye View Film Festivali'nin program yöneticisi. Elhum, Londra Goldsmiths Üniversitesi'nde araştırma görevlisi, Berlin Freie Üniversitesi'nde öğretim üyesi. İletişim: elhum@birds-eye-view.co.uk.

filmi *Seni Gördüğümde,* 2012 Toronto Film Festivali'nin açılış filmiydi. Yeni ve özgün fikirler yaratan ve Filistin sinemasının desteklenmesine adanan "Dreams of a Nation" adlı Filistin sinema projesinin kurucusu ve şef küratörüdür. 2003'te ilk defa bu topraklarda devrim sinemasından arşiv değeri taşıyan Filistin filmlerinin gösterimini içeren en büyük gezici film festivalini organize ederek bu festivalin küratörlüğünü üstlendi.

Filmografisi:
2012 – When I Saw You (Seni Gördüğümde)
2008 – Salt of This Sea (Bu Denizin Tuzu)
2006 – Palestine, Summer (kısa film)
2006 – An Explanation: And Then Burn the Ashes (kısa film)
2005 – Quelques miettes pour les oiseaux (kısa film)
2004 – Until When (uzun metraj belgesel)
2003 – Like Twenty Impossibles (kısa film)
2001 – The Satellite Shooters (kısa film)

Annemarie Jacir: Çoğunlukla edebiyattan ve şiirden etkilendim. Anadalım edebiyattı. Dedem bir yazardı. Başladığım ve dönüp dolaşıp geldiğim yerdi edebiyat. Özellikle Hafız'dan Derviş'e. Adonis'den Neruda'ya, Belli'ye kadar ve daha birçok şair beni çok etkiledi. Hepsinin biraraya gelmesini sevdim – şiir, tiyatro, fotoğraf, hikâye anlatımı ve müzik... Sevdiğim her şey bir form içinde toplanabiliyordu.

Bağımsız sinemanın her şekilde bağımsız olması gerektiğine inanıyorum. Yani ben bir yönetmen olarak kimden para aldığıma, buna bağlı olabilen koşullara ve birlikte çalıştığım herhangi bir kuruluşun daha önce neler yaptığına çok dikkat eden bir yönetmenim. Bütçenin dörtte biriyle film yapmayı seçmemin sebebi de bu. Tabii bu, prodüksiyonun pek hoşlandığı bir şey değil; fakat ben siyasal meseleler için kullanılmak ya da buna karıştırılmaktan ziyade bu şekilde çalışmaktan hoşlanıyorum. Filistin'deki durum, maalesef birçok sanatçının her zaman uyanık olmasını gerekli kılıyor.

Seni Gördüğümde'nin yapımının tamamen Filistinliler tarafından finanse edilmiş olması ve yapımcıların Filistinli olması beni

çok gururlandırıyor. Yıllardır buna yönelik çalışıyordum ve bunun başarılı bir şekilde sonuç vermesi beni çok hoşnut etti. Destek için sadece Avrupa'nın fon kaynaklarına dayanmamak ve kendi halkımıza önem vermek zorunda olduğumuzu düşünüyorum. Eğer bu filmleri biz yapıyorsak neden onları destekleyenler de kendimiz olmayalım? Fonlama sistemi son birkaç yılda köklü bir biçimde değişti. *Bu Denizin Tuzu*'nu yaptığım zaman durum çok farklıydı ve gerçekten bir Arap kuruluşu bile filmi desteklemedi. Fonları bulmam altı yılımı aldı. *Seni Gördüğümde*'deyse durum farklıydı. Şimdilerde Arap sinemasını destekleyen Arap film festivalleri de dâhil olmak üzere birçok Arap kuruluşu işin içindeydi. Aflamnah gibi daha resmi olarak yapılan kamu fonları da insanların mesajı almasına yardımcı oluyor. Son on beş yılda çektiğim tüm filmlerimde kamu fonlarını kullandım. Kadın olmam sette bana hiçbir problem yaşatmadı.

Kadın olmamın etkilerini festivallerde ve iş finansmana gelince hissediyorum; fakat özellikle kadın yönetmenleri eşit olarak ele almada ve bu eşitliği sorgulamada büyük rol oynuyor gözüken organizasyonlar ve kuruluşlarda yansıyor bu durum. Gerçek şu ki dünya üzerindeki tüm kadınlar filmlerini finanse edebilmek için daha zor zamanlar yaşıyorlar. Kadın yönetmenlerin oldukça fazla temsil edildiği Arap dünyası ve İran dışında dünya çapındaki film festivallerinde de yeterince temsil edilmiyorlar. Senaryo yazarı ve yönetmen olarak cinsiyet etrafındaki meselelerin elimden geldiğince eserlerimi etkilemesine izin vermemeye çalıştım.

HALA LOTFY

Mısırlı yönetmen ve yapımcı Hala Lotfy 1973 yılında Kahire'de doğdu. Kahire Üniversitesi'nde ekonomi ve siyaset bilimi okuduktan sonra Kahire Sinema Enstitüsü'nde yönetmenlik eğitimi aldı. İlk uzun metrajı *Gündüz Gözüyle* Abu Dabi Film Festivali'nde Fipresci Ödülü'ne ve bağımsız filmde üstünlüğü yansıtan yeni sinema şahsiyetlerine verilen prestijli Katrin Cartlidge Vakfı Ödülü'ne

layık görüldü. Lotfy, Mısır'da yeni bir bağımsız sinema endüstrisi oluşturmaya çalışıyor.

> Sinema, Arap dünyasından yeni, heyecan verici bir kadın yönetmene hazır olmanın ötesinde. Otuz dokuz yaşındaki Mısırlı senaryo yazarı-yönetmen Hala Lotfy uzun süredir üzerinde çalıştığı *Gündüz Gözüyle* uzun metrajıyla bu beklentiyi karşılayabilecek.

Filmografisi:

2012 –Coming Forth By Day (Gündüz Gözüyle, uzun metraj)
2005 – Feeling Cold (kısa belgesel)
2001 – Images of Water and Earth (kısa belgesel)
2000 – Greeting Pattern (kısa belgesel)
1999 – Four Scenes (kısa belgesel)
1999 – No Waiting Please (kısa kurmaca)
1998 – A Rehearsal (kısa belgesel)
1998 – That Beautiful Voice (kısa kurmaca)

Hala Lotfy: Filmleri seviyorum. Mısır'da haftalık bir gazeteye bir yıl boyunca film eleştirisi yazdım; fakat çok güç beğenen biriydim ve hakkında yazdığım Mısır filmlerinin çoğundan da nefret ettim. Daha sonra yaptığımız filmlerin bana hitap etmediğini, yazmamın olumlu olmadığını düşünerek Kahire Sinema Enstitüsü'nde sinema eğitimi aldım. Beni etkileyen özel bir yönetmen yoktu... Tarkovsky, Bela Tarr ve Shady Abdel Salam favorilerimdi.

Belgesel yönetmeye alışıktım ve belgesel çekmeyi de zaten çok sevdim; çünkü birtakım numaralara başvurmuyorsunuz, müzik kullanmıyorsunuz, çok fazla kesmiyorsunuz. Numaralarla dolu olan ve kamera önünde gerçekliğe dahil olamayan profesyonel oyuncularla çalışamam. *Gündüz Gözüyle* belgesel olarak başladı: Babam hastaydı ve ben çok çaresizdim... Duyduğum umutsuzluğu ifade etmek istedim; fakat babamı çekmeye cesaret edemedim ve daha basit olduğundan kurmacaya döndüm. 2010'da çekmeye başladık. Paramız olmadığından iki hafta sonra çekimleri durdurduk ve 2011 Mayıs ayında devrimden hemen sonra büyük umutlarla filmi bitirdik.

Mısır'da bağımsız film yapımının içler acısı durumunu değiştirmek amacıyla elimizden geleni yapmaya çalışıyoruz. En nihayetinde kısa bir süre önce yeni sendikayı kurmayı başarabildik. Her kapıyı çalıp, Mısır'da bağımsız alandaki yeni isimlere daha fazla yer verilmesine yönelik bazı başka girişimlerde bulunmayı deneyeceğiz. Durumumuzu değiştirme ihtimali bulunan birçok projeye dahil olduk. Örneğin, Kahire dışında dört farklı yerde potansiyel ortak yapımcılar ve finansörler bulmak üzere bir geliştirme programı oluşturup böyle bir platformu, film yapım sürecinin en can alıcı aşamasında olan finansal ihtiyaç içindeki yeni başlayanlara ücretsiz olarak sunmayı gerekli görüyoruz.

Filmlerimizin dağıtımını yapabilmek için Mısırlı yapımcılarla bir iletişim ağı kuruyoruz. Mısır'ın uzak köylerinde seyirci oluşturmak ve ülke çapında ihtiyaç içindeki sanatçılara imkân sağlamak amacıyla küçük sinema laboratuvarları/okulları başlatıyoruz... Para topladığımız için artık bu uygulamalara ekipman alabilir; Asyut (Yukarı Mısır), Yeni Vadi (Batı Çölü) ve Luksor'da üç sinema okuluyla işe başlayabiliriz.

HAİFAA AL-MANSOUR

1974 yılında doğan Suudi yönetmen Haifaa Al-Mansour, Kahire'deki Amerikan Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat okuduktan sonra Avustralya'da sinema eğitimi gördü. İlk uzun metraj filmi *Vecide* dünya çapında başarı yakalamasının yanı sıra birçok sinema salonunda gösterim bulup çok sayıda ödül kazandı. 86. Oscar Ödülleri'nde En İyi Yabancı Film dalında Suudi Arabistan'dan aday gösterildi.

Filmografisi:
2012 – Wadjda (Vecide, uzun metraj)
2005 – Women Without Shadows (Gölgesiz Kadınlar, belgesel)

Haifaa Al-Mansour: Sinema, yeni fikirler ve bakış açıları sunmak için dünyaca erişilebilir olduğundan harika bir araç. Bence

sinema, yaygın bir siyasal söylemin niteliğini değiştirmekte de çok faydalı. Suddi Arabistan'da film yapmak özünde siyasal bir eylem. Krallıkta ise sinema esasen yasa dışı. Sinema endüstrisinin yetersizliği *Vecide*'nin yapılmasında en büyük engeldi şüphesiz. Altyapısı bulunmayan bir sinema endüstrisi filmin gelişiminin her aşamasında zorluklar çıkardı. Suudi Arabistan'da daha önce film yapma girişimleri oldu; fakat bunlar Krallık dışında çekildi ve tüm oyuncu kadrosuyla ekip Suudi Arabistan'dan değildi. Filmimi geliştirmeye yardımcı olmak için film yapım sürecinin maddi altyapısını ve uzmanlıklarıyla bana yardımcılık edebilecek uluslararası ortaklar aramam gerektiğini biliyordum. Senaryoyu geliştirirken yazarlık ve senaryo laboratuvarlarıyla iletişime geçerek işe başladım: Script Station, Berlin Uluslararası Film Festivali/ Berlinale, RAWI Sundance Writer's Lab/Ürdün, Dubai Film Connection/Dubai Uluslararası Film Festivali, Atlanta Screenwriters Lab/ Atlanta Uluslararası Film Festivali, Torino Film Lab/İtalya. Daha sonra Almanya'dan Razor Film'le ortaklık kurdum; çünkü ülkeden *Paradise Now* (Vaat Edilen Cennet), *Waltz with Bashir* (Beşir'le Vals) gibi iki çok başarılı filmde yer almışlardı. Alman-Suudi ortak yapımı kurarak bir Suudi ürünü olan filmin özgünlüğünü sağlamayı sürdürürken çok sayıda uzman görüşünden ve Avrupa'daki ekipmandan faydalanıyorduk. Avrupalı ortaklar filmi Suudi Arabistan'da çekme konusundaki ısrarımda yerli ortaklarımızın çoğuna göre daha destekleyiciydiler; çünkü yerli ortaklar büyük ihtimalle işin içindeki risklerin daha fazla farkındalardı!

Esas büyük problemi kadın oyuncuları belirlerken yaşadık: çünkü Suudi Arabistan'da kadın oyunculuğuna karşı çıkan hassasiyet sebebiyle seçmeler için duyuru yapamadık. Suudi Arabistan'da oyuncu ajanslarımız yok ve her zaman ağızdan ağza dolaşan bilgilere bağımlı olmak durumundayız; yani onları bulmak kolay değildi. Kültürel fuarlara çocuk toplayan küçük yapım şirketlerine bel bağlamak zorundaydık. Büyük potansiyel taşıyan birçok oyuncu bulduk; fakat aileleri son ânda şüpheye düşüp kızlarının bir filmde oynamasına izin vermediler. Büyük potansiyel taşıyan bu kadar güzel ve yetenekli kızların kendilerine sunulan

oyunculuk fırsatını reddetmeleri gerçekten üzücüydü. Şansa bakın ki çekimlere başlamadan bir hafta önce kot pantolonu ve 80 tarzı ceketini giymiş Waad (Mohammed, Wadjda'yı oynayan kız) çıkageldi. Justin Bieber dinliyordu ve İngilizce konuşmuyordu; fakat Bieber'in şarkılarını anlıyordu; yani gençlik kültürünün harika bir örneğiydi.

Riyad'da çekim yapmak neredeyse bir meydan okumaydı ve kendi adıma çok zordu. İnsanlar etraftaki kameralara alışkın değillerdi. Halkın içinde çekim yapma iznimiz bulunmasına rağmen özellikle temkinli davrandık. Dış mekân çekimlerinde bir kenarda durup izleyen tutucu insanlardan kum fırtınalarına ve sinirli ortaklara kadar birçok zorlukla karşılaşacağımızı biliyorduk; yani her gün diğer günlerin programına da hazır olmak zorundaydık. Zamandan kazanmak ve oyunculara hareketlerinde özgürlük tanımak için bazen el kamerası kullandık. Beni erkeklerden oluşan ekibimle etkileşim içinde görmesinler diye zaman zaman karavan gibi kapalı bir yerde bulunarak yönetmen konumunda kaldım.

Erkekleri yöneten güçlü pozisyondaki kadınlar olup da onların bundan çıkartacakları olumsuz tepkilerle muhatap olmanın her zaman zor olduğunu düşündüm. Ekibimizdeki birçok Suudi Arabistanlı erkek için benden direktif almanın kesinlikle bir şok etkisi yarattığını düşünüyorum! Zorluklara odaklanmamayı denedim ve sistem içinde yerimi belirlemekten ziyade çözümler aradım. Örneğin, Batılı seyircilerin bu ülkeden kadın yönetmenleri izlemekte çok istekli olmaları bana bu filmin ortaya çıkmasında yardımcı oldu. Suudi Arabistan'ın ilk kadın yönetmeni olarak kadın meselelerine odaklanan bir film yapıyor olmam projenin ilk aşamalarından itibaren çok ilgi görmeme katkıda bulundu.

Sansür, Körfez bölgesindeki sanatçıların önünde duran en büyük engel. Sansür ve genel sosyal baskı sebebiyle Krallık'taki kadın-erkek yaratıcı insanlar da her tür baskıyla yüzleşiyorlar. Kendini ifade etmenin suç teşkil eden sonuçlarının çok ciddi tehditleri sebebiyle birçok sanatçı riske girmemek için otosansürü denedi: fakat hangi sanatı icra ederseniz edin dünyayı nasıl gördüğünüzle ilgili bir fikir ve bakış açısı ortaya koymak gereklidir. En

basit sanat biçimleri bile bir şekilde dünya ve dünya içinde yerini arayan insandan bahseder. Filmimin, sinemayı doğası itibarıyla günah ya da yanlış yola sevkeden bir araç olarak gören insanlarda bu durumu daha az endişe verici hale getirdiğini umut ediyorum. Ayrıca Suudilere, kendilerinin ve kendi dünyalarının beyazperdede temsil edilmesiyle bir gurur kaynağı olduğum kanısındayım.

Batılı seyircinin Suudi Arabistan'daki kadınlar hakkında bir fikri var; fakat Suudi kadınların gerçekten nasıl yaşayıp neleri önemsediklerini bilmiyorlar. Suudi Arabistan'da kadın olmak zor; fakat ben filmimde tabii ki ülkemdeki kadınların ne kadar güçlü olduğunu gösteren bir dünya sunmak istedim. Yanılgılar olup olmadığı konusunda emin değilim; fakat insanların Suudi kadınlarının ne kadar yaman olduğunu anladıklarını düşünmüyorum. Onlar fazla atılganlar, arsızlar ve çabuk öfkeleniyorlar. Yeni kuşak ise tamamen yeni, geniş bir bakış açısına sahip. Yeni kuşaktaki insanlar toplum içindeki konumlarını benim kuşağımın hayal bile edemeyeceği şekillerde geliştirmeye motive edildiler ve güçlendirildiler. Dolayısıyla, onlar bizim vârislerimiz ve dünyayı değiştirecekler.



NUJOOM ALGHANEM

Şair Nujoom Alghanem, Birleşik Arap Emirlikleri'nin çok sayıda ödül sahibi en önemli yönetmenlerinden biri olarak geniş biçimde tanınıyor. 1962'de Dubai'de doğan, Avustralya ve Amerika'da eğitim gören Alghanem on yıl gazetecilik yaptıktan sonra sinemaya yöneldi.

Filmografisi:
2013 – Red Blue Yellow (uzun metraj belgesel)
2011 – Amal (uzun metraj belgesel)
2011 – Salma's Dinner (kısa kurmaca)
2010 – Hamama (uzun metraj belgesel)
2008 – Al Mureed (belgesel)
1999 – Between Two Banks (kısa metraj belgesel)

1997 – Ice-cream (kısa kurmaca)
1997 – The Park (kısa kurmaca)

Nujoom Alghanem: Sanat ve edebiyat erken yaşlarımdan itibaren vazgeçilmez tutkularımdı. Büyüdüğüm yer olan büyükdedemin evinde edebiyat, fotoğraf ve sanata çok saygı duyuluyordu. Her bayram tatili sinemaya gitmek gibi bir âdetimiz vardı. O zamanlar ağırlıklı olarak Mısır ya da Hint filmleri gösteriliyordu. Bu filmlerin benim üzerimde bıraktığı etkiyi keşfettim. Büyüyü andıran bir şeydi. Sinema, birinin duygularla dolu görsel bir etki barındıran hikâyeyi nasıl anlattığını gösterdi bana.

Kadınlar hakkında dört film yapmış olsam da bu alanı kendi alanım saymıyorum. Bununla birlikte, özellikle Emirlik ve Khaleeji kadınlarının tanıtılmasının çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bunlar aslında Khaleeji kadınları olarak bizim üzerinde çalışmamız gereken tarzda filmler; çünkü benzer hikâyeleri ve kültürleri paylaştığımızdan bizim temsillerimiz daha doğru olacaktır. Toplumsal cinsiyet ya da milliyet dışında, benim için önemli olan bireyin hikâyesi.

Tecrübelerim süresince kadınların çoğu kez daha cesaretli, açık oldukları ve kamera önünü erkeklere göre daha rahat kabul ettikleri gibi önemli bir gerçeği keşfettim. Filmlerimdeki kadınlar hayatlarını paylaşmaya razı olup evlerini kamerama açıyorlardı. Çekim yaptığım erkeklerse onların hayatını göstermemde oldukça isteksizdiler. Çoğunlukla oturma odalarıyla kısıtlanıyordum; karılarını ve çocuklarını çekemiyordum. Bu filmler Arap dünyasının dışına çıktığında uluslararası seyircinin gözünde, bu kadınların evlerine girmeme izin vermelerini, hikâyelerini paylaşmalarından gelen yürekliliklerini ve cesaretlerini anlamak zordu. Bu durum, özellikle gerçek insanları gerektiren belgesel film açısından geçerli.

Ülkemizde medya alanında eğitim programları olan ve buralarda çok sayıda kadın öğrenci bulabileceğiniz yüksekokullar ve üniversiteler mevcut; fakat kaç tane profesyonel uzun metraj filmin (öğrenci filmi değil) kadınlar tarafından yönetildiğini bilmemiz gerekiyor.

Cinsiyetimi ne kariyerime ne de filmime bir sorun ya da engel olarak yansıttım. Bunu hiç de bu şekilde görmüyorum. Fırsatların iki cinsiyet için de hâlâ sınırlı olduğunu düşünüyorum. Benim ülkemde üç festival barındırmak için bence sadece yerel değil, aynı zamanda bölgesel bazda ve uluslararası düzeyde ortak yapım sözleşmeleriyle daha çok bağışa ve fon sağlayıcılarına ihtiyacımız var.



SARAH ISHAQ

Sarah Ishaq Yemenli-İskoç bir yönetmen. 1982'de Edinburgh'da doğdu. İskoçya'da Sosyal ve Beşeri Bilimler dalındaki eğitimini sürdürmek ve ardından yönetmenlik yüksek lisansını yapmak için Edinburgh'a geri dönmeden önce on sekiz yaşına kadar San'a'da büyüdü. İlk ödüllü belgeseli *Karama Has No Walls* (2012) İskoç BAFTA Yeni Yetenek, One World Medya Ödülleri ve son olarak da Oscar için aday gösterildi. 2011 yılında ülkede yaşanan devrimin perde arkasında Yemenli ailesiyle yaşadığı ilişkiyi anlattığı ilk uzun metrajı *The Mulberry House*'u 2013'de tamamladı.

Filmografisi:

2013 – The Mulberry House (uzun metraj belgesel)

2012 – Karama Has No Walls (kısa metraj belgesel)

2012 – Marie My Girl (kısa dram)

2011 – Yemen Uprising (yardımcı yönetmen ve kamera operatörü olarak çalıştı)

2013 – Yemeni Child Prisoners On Death Row (yapımcı)

Sarah Ishaq: Üniversiteden hemen sonra Yemen'de ve Mısır'da çekilen bir BBC belgeselinde çalıştıktan sonra filmciliğe girdim. Belgesel yapımı benim gazeteci ve meraklı -ama kısa süren- yapıma hitap etti. Film yaparak bir konuyu belli bir zaman dilimi içinde yakından keşfedebiliyordum. Sonra da farklı ülkelerde başka bir konuya geçip yeni grup insanlarla çalışıyordum. Bir müddet araştırmacı gazetecilik okuyup okumama konusunda kafa yor-

dum; fakat film yapmanın yaratıcı ve sanatsal sürecinden mahrum kalacağımı hissettim. Zaten yazmaya, film çekmek kadar büyük bir tutku beslemedim. Gerçek ve kurmaca hikâyeler anlatarak geniş bir seyirci kitlesine ulaşan bir araç olarak bana çok güçlü geldi sinema. Diplomalı bir kursu bitirdikten sonra kamera aldım ve 2009'da Filistin'e gidip orada çekim yaptım. 2010'da İskoçya'ya dönüp yönetmenlik yüksek lisansımı tamamladım.

Yemen'de kadın bir yönetmen olmak çoğu zaman, özellikle çalışma sırasında ve oldukça sık bir şekilde kendinizi şüpheci insanların tehdidinde, sürekli otoriteler tarafından gözleniyor hissedip toplum dışına itilmişlik gibi bir duyguya katlanmanız anlamına geliyor. Alanda çığır açmayı denemenin yanı sıra bu, aynı zamanda toplumsal ve kültürel normlarla çığır açmayı denemek ve aile tarafından dayatılan kısıtlamalarla başa çıkma meselesi. Yemen'de az sayıda köklü bağımsız yönetmen bulunduğunu göz önüne alırsak -kadın yönetmenleri bir kenara bırakalım- güvenilirliğiniz yoksa bu bazen tek başınıza kaldığınız bir meslek olabilir. Toplumsal ve şahsi güvenilirliği kazanmak benim birkaç yılımı aldı ve bunu başardığımda bana ne kadar fazla destek verilip saygı gösterildiğine şaşırıp kalmıştım.

Bence Arap devrimleri her türden yeteneklerin ortaya çıkmasına yol açtı. Sanatçılar sosyal medya aracılığıyla seslerini duyurabilirler. Yemen'de geçirdiğim 2011-2012 yılları boyunca önceki yıllara göre daha fazla yeni yetenekle karşılaştım. Umut ediyorum ki Oscar Ödülü adaylığı bunu amaçlayan daha birçok yönetmeni fikirlerini gerçekleştirmeye cesaretlendirir ve onlara Yemen'in anlatılmayı bekleyen uçsuz bucaksız hikâyelerle dolu sahipsiz bir hazine olduğunu fark ettirir.

24
İSRAİLLİ KADIN YÖNETMENLER

Amy Kronish*

İsrail sinemasının tarihinin ve çağdaş trendlerinin analizi kaliteli film yapımının eşsiz tematik ve biçimsel özelliklerle birlikte geliştiğini gösteriyor. Bu nitelikler yeni İsrailli Yahudi kimliğinin izinde gelişen ulusal bir sinema anlatımının başlangıcını temsil ediyor. Sinemadan anlaşıldığı üzere bu kimlik birçok parçanın bi-

*) Okuduğunuz makale, daha önce Jewish Women's Archive'in internet sitesinde yayınlanan bir makaleye dayanmaktadır. Amy Kronish üniversitede ders vermenin dışında büyük ölçüde sinema hakkında yazıyor. İsrail sineması hakkında iki kitap yazdı: *World Cinema: Israel* (Flicks Books, Trowbridge, England and Associated University Presses, NJ, 1996) ve *Israeli Film-A Reference Guide* (ortak yazar, Greenwood Publishing, Westport, CN, 2003). Jerusalem International YMCA'nın biraradalık etkinlikleri direktörü olarak üç yıl çalıştı. Bundan önce de on beş yıl boyunca Kudüs Sinemateki'nde Yahudi ve İsrail filmlerinin küratörlüğü yaptı. Doğma büyüme Amerikalı. 1973 yılında New York Üniversitesi'nde iletişim dalında tamamladığı bir yüksek lisansı var ve 1979'dan beri Kudüs'te yaşıyor. Blog yazıyor: http://www.israelfilm.blogspot.co.uk.

raraya gelmesinden oluşuyor: Tarih, siyasal ve toplumsal meselelerin karmaşıklığı, gerilimli yıllar ve İsrailli insanların karakterleri. Bu, ideal ve gerçeğin, siyasal ve kişiselin, savaş ve barış arayışının, evrensel ve tekilin bir karışımı. Bu, aynı zamanda Yahudi geleneğinin ve kültürünün korunması ve buna karşılık herkes gibi sıradan olmayı çok istemekle alakalı. İsrail yapımları ulusal bir ifadeye sahip oldular ve kadın-erkek İsrailli yönetmenler de bu ifadeye esas katkıda bulunanlar.

İsrail sinemasına belgesel ve anlatı türlerinde kayda değer katkı sağlayan kadın yönetmenler İsrail sinemasına has olan özel bir feminist bakış açısı ortaya koydular. 'Feminist bakış açısı' başlığı altında yer alabilecek filmler, kadınlar tarafından yönetilmiş ya da senaryoları yazılmış olabildiği gibi kadın yazarların eserlerinden yapılan uyarlamaları da içerdi. Siyasal ve askeri konularla, ulusal kimlikle, etnik durumlarla ve stereotiplerle ilgilenen erkek yönetmenli İsrail filmlerine karşı kadınların yönettiği karmaşık anlatı filmleri ilişkiler, aile meseleleri ve şahsi problemleriyle mücadele eden insanın incelikli portresine odaklandı. İsrail'de bir kadın tarafından -ki bu kadın İsrailli olmamasına rağmen- çekilen ilk film, Ellidah Geyrah'ın *Before Tomorrow*'u (1969). Aynı zamanda kadın-erkek ilişkileriyle ilgilenen ilk filmdi. O zamandan beri birçok kadın İsrail'deki sinemacılar kervanına katıldı.

OTOBİYOGRAFİK FİLM YAPIMI

İsrail'in en önde gelen kadın oyuncusu, yönetmeni ve senaryo yazarı olan Michal Bat-Adam 1979-2003 yılları arasında dokuz uzun metraj film yönetti. Hepsi de zorlu ilişkiler, eşsiz arkadaşlıklar, tutkulu aşklar, çatışmalar ve gerilimler, evlilik ve yetişkinliğe geçiş gibi konularla ilgili samimi kadın portreleri. Otobiyografik öğelerle dolu, güçlü ve duyarlı filmler.

Bat Adam, eleştirel başarı yakalayan ilk filmi *Moments*'da (1979) duyguları diyalog kullanmak yerine sinemasal yolla ifade ediyor. Filmdeki geriye dönüşte gördüğümüz gibi hikâye, Tel Aviv'den İsrail'e giden trende Fransız bir turistle tanışan Bat-Adam'ın canlan-

dırdığı düşünceli genç yazarla ilgili. İki kadın arasındaki bu rastlaşma fiziksel bir temas olmaksızın, fakat kesinlikle alttan alta lezbiyen imaları barındıran karmaşık, yoğun bir ilişki olarak gelişiyor.

Yönetmenin ikinci uzun metrajı *A Thin Line* (1980) duygusal problemler yaşayan bir kadının psikolojik incelemesi. Bat-Adam'ın annesi de duygusal açıdan rahatsızdı ve o küçük bir çocukken kendini çoğu zaman annesine bakarken bulmuştu. Bu durumun yansıtılmasının yanı sıra annenin onu ayakta tutmak için mücadele eden genç yaştaki kızına olan bağımlılığına odaklanıyor. Film ruh hali, hisler ve yüz ifadeleri açısından *Moments*'a benzer nitelikte. Bat-Adam çocukken bir Kibutz yatılı okuluna gönderildi; çünkü annesi ona bakamayacak durumdaydı. Sonraki filmi *Boy Meets Girl*'deyse (1983) dördüncü sınıfa giden şehirli bir kızın Kibutz yatılı okulunda okuması ve burada, kapalı bir toplum içinde kendisini dışlanmış olarak hissetmesiyle kendi yaşadığı deneyimi yansıtıyordu. Filmde o yaşlardaki kızlar ve erkekler arasındaki çatışmalar ve arkadaşlıklar ele alınıyor.

Yönetmen ilki A.B. Yehoshua'nun romanından *The Lover* (1986), ikincisi Dan Benaya Serri'nin romanından *A Thousand and One Wives* (1989) adlı uyarlamaları çekti. İlki İsrail toplumu içinde 1973 Yom Kippur Savaşı döneminin arka planında yaşanan Yahudiler ve Araplar arasındaki ailevi gerilimler, ilişkiler ve yaşanmamış aşkla ilgili. Bat-Adam'ın canlandırdığı orta yaşlarda bir öğretmen olan Asya, araba tamircisi Adam'la evli. Yehoshua'nın hikâyesi edebi bir yorum ve orta yaştaki Asya, Yom Kippur Savaşı'nın tehlikeleriyle gafil avlanan, uyuklayan İsrail toplumunu sembolize ediyor. Tamamen farklı bir tarzdaki *A Thousand and One Wives* ise on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Kudüs'ün Buhara yerleşim bölgesinde geçen, batıl inancın, kıskançlığın ve saflığın hassas bir hikâyesinin anlatıldığı bir dönem filmi.

The Lover'a ilaveten Bat-Adam siyasal eleştirili bir başka film olan *The Deserter's Wife*'a (1992) imza attı. Film, Birinci Filistin İntifadası (İsyanı) sırasında yeni kocasıyla İsrail'e taşınan Fransız bir konser piyanistinin hikâyesini anlatıyor. Kocası askeri yedek hizmetinden dönüyor ve etrafındakilerle ilgilenip onlarla konuşacak

durumda değil. Konuşamayışı, Batı Şeria işgaline karşı koyamayacak durumda olmasının yarattığı güçsüzlüğün ve ezikliğin doğrudan bir sonucu şeklinde yorumlanabilir. Film, kadının kocasının bu durumuyla nasıl başa çıktığıyla ilgili eşsiz bir bakış açısı ortaya koymanın yanı sıra, İsrail toplumunun savaşın getirdiği problemlerin nasıl üstesinden geldiğini de yansıtıyor.

Bat-Adam *Aya An Imagined Autobiography* (1994), *Love at Second Sight* (1998) ve *Life is Life* (2003) gibi sonraki filmlerinde geçmişin anılarıyla modern çağı biraraya getiriyor. *Aya, An Imagined Autobiography* anne-kız arasındaki ilişkiler ve büyümekte olan genç kızların sıkıntıları hakkında, dokunaklı bir kişisel belge niteliğinde. Bat-Adam'ın kendisi de bu otobiyografik filme yönetmenin dokunaklı hatıralarının, küçük fantezilerinin toplanmasının ve birinin aklında olup biten önemli şeylerin -ki bu şeyler 'gerçek' ya da 'hayali' otobiyografiyi oluşturan parçalar- yansıması olarak bakılması gerektiğini belirtiyor. *Love at Second Sight* içinden gelen hislere göre hareket etme cesareti olan bir kadını anlatıyor. Nina bir foto muhabiri ve çektiği fotoğraflardan birinde kendisinde merak uyandıran bir adamın görüntüsüne rastlıyor. Hakkında hiçbir şey bilmediği o adamı bulmaya koyulduğunda adam onda giderek takıntı halini alıyor. Nina onu kaderi olarak düşünüyor. *Life is Life* filminde de Bat-Adam gerçek ile fantezi arasındaki çizgiyi bulandırıyor. Bu, aşk ve hayatın anlamıyla ilgili bir film. Film, yönetmen Moshe Mizrahi'nin (Bat-Adam'ın partneri) kısa bir süreliğine görünmesini içermesinin dışında, biri oğlu üzerindeki hükmünü, diğeriyse gerçekliği kaybetmeye başlayan iki yaşlı kadını ele alıyor.

ÇAĞDAŞ TOPLUMDA KADIN SORUNLARI

Kadınlar hakkında anlatı filmleri çekilmeye devam ederken görüntüler değişiyor. Ekrandaki gördüğümüz kadınlar artık eskiden olduğu gibi erkeklerle ilgili hikâyelerin arka planında yer almıyorlar. Artık savaş dulları, hayat kadınları ya da etnik stereotipler olarak görülmüyorlar. İsrailli kadın portreleri daha 'normal' bir

hâle geliyor ve 1990'ların yeni bireyciliğini yansıtan derinlikli ve duyarlıklı rollerde beliriyorlar.

Bu, yeni bireyciliğin ve profesyonalizmin en güzel örneği Irit Linur'un çok satan romanının uyarlaması *The Song of the Siren*'de *(Eytan Fox,* 1994) görülebilir. İsrailli seyirci arasında çok popüler olan film romantik ve alışılmadık bir komedi. Hikâye örgüsündeki zenginliği, canlılığı ve mizahıyla 1991'deki Körfez Savaşı'nın sıkıntısı ve anlamsızlığına karşı koyuyor. Başlığıyla, savaşın altı haftası boyunca neredeyse her akşam duyulan hava saldırısı sirenlerine gönderme yapan film, duygusal anlamda büyüyüp gerçek bir aşk yaşayan profesyonel bir kadının hikâyesi. Film aynı zamanda Tel Aviv şehir insanının yüzeysel hayat tarzını eleştiriyor.

Bir başka profesyonel kadın, yine bir edebiyat uyarlaması olan *Blind Man's Bluff*'la (1993) gündeme gelen Aner Preminger. Lily Perry Amitai'nin romanını temel alan film, ikinci kuşak soykırımdan kurtulan genç, bekâr bir konser piyanisti kadının hikâyesini anlatıyor. Anlatı, kadının bağımsızlık kazanması ve annesinin beklentileriyle manipülatif talepleri doğrultusunda değil, kendi hayalini kurduklarını yaşamaya başlaması yönünde ilerliyor. Bir diğer anne-kız ilişkisini inceleyen film, Mira Recanati'nin *A Thousand Little Kisses*'i (1981). İlişkide yaşanan zorluklar ve kıskançlıklar gösterilerek, özellikle babanın ölümünden sonra şaşırtıcı olayların yaşandığı fırtınalı döneme odaklanılıyor.

Alma, babasının ölümüyle açıklaması zor bir şekilde onun geçmişine giriyor. Babasının sadece uzun süredir bir aşk ilişkisi yaşadığını değil, aynı zamanda o kadından çocuğu olduğunu da öğreniyor. Babasının iki hayatı arasında kalıyor ve tutkulu bir şekilde o kadından olan oğluyla ilişki yaşamaya başlıyor. Kocasının sadakatsizliğinin baştan beri farkında olan dul anne, kızının babasının öteki ailesi uğruna kendisini terk etmesiyle kendini daha da aldatılmış hissediyor. Anne, gerçeklerden kaçarak bir ay boyunca acı çektiği klostrofobik sekanstan sonra, katlandığı acıya ve ıstıraba rağmen aldatılmış olma hissinin üstesinden geliyor.

Şehir hayatına alışmayı deneyen bekâr bir kadını ele alan diğer üç film ise *Circles* (1980), *Tel Aviv Stories* (1992) ve *Noodle* (2007)

Idit Shechori'nin filmi *Circles* modern İsrail'in merkezi niteliğinde olan Tel Aviv'deki hayatla ilgili: İlki herkesi tanıyan ve neredeyse bu tanıdıklarının çoğuyla yatıyor gözüken hızlı yaşayan bir tip, ikincisi boşanmış depresif bir tip; üçüncüsü küçük bir kasabada büyümüş askerlik görevini yeni tamamlamış genç bir kız; dördüncüsüyse lezbiyen olan bu dört kadının birlikte geçirdiği bir cuma akşamı anlatılıyor. Dram onların endişelerini, acılarını, gelişen ilişkilerini izliyor. Hepsi, Tel Aviv'in bu hareketli gece yaşamına karşı koyuyorlar.

Ayelet Menachemi'nin ve Nirit Yaron'un birlikte yönettiği *Tel Aviv Stories,* Tel Avivli kadınlar hakkında üç kısa dramatik bölümden oluşuyor. İlk iki bölüm büyük şehir hayatının karmaşık atmosferindeki yabancılaşmadan yakınan çalışan kadınlar hakkında. *Divorce* (*Get*) başlıklı üçüncü bölüm, boşanmayı yöneten ayrımcı haham yasalarına karşılık umutsuz yollara başvurmaya hazır olan bir kadın hakkında. Ayelet Menachemi'nin uzun metrajı *Noodle,* 2000 yılındaki İkinci Filistin İntifadası'nın başlamasıyla İsrail'de görülmeye başlanan çok sayıdaki yasadışı yabancı işçinin arka planında geçiyor. Hikâye iki birbirine bağlı konuyla ilerliyor: Sevdiğini kaybetmiş bir kadının sevmeyi yeniden öğrenmesi ve *tikun olam* (dünyayı iyileştirmek) geleneğini benimseyerek nasıl bir fark yaratabileceği hakkında. Montreal Dünya Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'nü kazanan film, El Al hava yollarında çalışan hostes Miri'nin Çinli hizmetçisinin aniden sürgün edilmesi ve altı yaşındaki oğlunu da ona bırakmasıyla Miri'nin yaşadığı dramatik ve duygu dolu hikâyeyi anlatıyor. Bu aynı zamanda Miri'nin kız kardeşiyle ve ayrı yaşadığı kocasıyla ilişkisi hakkında. Yabancı işçilerin problemleri hakkında çekici bir hikâye sunan film, ölüm sebebiyle yaşanan kayıp, kız kardeşler arasındaki bağ ve sevmeyi yeniden öğrenmekle ilgili. Miri bu küçük Çinli çocuğu sevmeyi öğreniyor ve onu annesine götürmek için elinden gelen her şeyi yapmaya karar veriyor. Bunu risk almak zorunda olmasına rağmen özellikle onu sevdiği için istiyor.

Günümüz zamanı aile içi suiistimal meselesiyle ilgili yeni bir bilincin oluşmasını sağladı ve kadın yönetmenler cesur bir şekil-

de bu kadınların problemlerini beyazperdeye taşımaya başladılar. Yönetmen Tsipi Trope karı-koca ilişkilerini ele aldığı iki yoğun inceleme yaptı ve bu ikisinde de çağdaş ailevi meselelere değindi. *Tell Me That You Love Me* (1983) evli kadınların iç içe geçmiş iki hikâyesini ele alıyor: İlki çift kariyerli bir ailedeki baskılarla; diğeriyse fiziksel suistimalle ilgili. Trope'un *Chronicle of Love* (1998) filmi de benzer meseleleri konu alıyor.

Julie Shles yönetmenlik kariyerine belgeselle başladı. İlk uzun metrajı aşk, fantezi ve hayallerle ilgili, fazla derinlikli ve çekici ilginç karakterler barındıran ödüllü *Afula Express* (1997) idi. Filmin başarısı, içerdiği küçük büyülü mizahta, samimiyette ve mutlu tesadüflerde yatıyor.

İsrailli sinemaseverlerce iyi tanınan Dina Zvi Riklis, ilk uzun metrajı *Dreams of Innocence*'de (1993) hayatı ve hayatın yanılsamalarını göçmen, gençliğinin dünyasından koparılmış ve hep çocukluk hayallerini arayan babalarından daha iyi kavrayan iki yetişkini ele alıyor. Televizyon dramı *Purple Lawns* (1998) dinsel-dünyevi karşıtlığının yarattığı sorunlarla ilgili. Karmaşık bir hikâye örgüsüne sahip *Three Mothers* (2006) ise aşk ve kız kardeşler arasındaki fedakârlıkları ele alıyor. Aşk yıllar geçtikçe aldatma, kıskançlık ve yaşanan acılar sebebiyle tadını kaybediyor. Yönetmenin kişisel hikâyesini temel alan film üç kararlı kadını anlatıyor. İskenderiye'deki hayattan Altı Gün Savaşı'na ve Enver Sedat'ın Kudüs'e yapmış olduğu ziyarete kadar olan tarihsel bir kapsama sahip. Bu yapım, hayret verici derecede zengin detaylara sahip, karmaşık ve derinlemesine ele alınan karakterlerin olduğu bir filmdi.

Dina Zvi Riklis'in, Rachel Eytan'ın romanından uyarladığı *The Fifth Heaven* (2011) ise bir diğer tarihsel filmiydi. 1944 yılındaki Filistin'de bir kızlar yetimhanesinde geçen dokunaklı, özgün bir dönem filmi. Hikâye dönemin en büyük siyasal meseleleri arka planında yaşanıyor: Avrupa'daki savaş, Filistin'de çarpışan İngilizler, bir devlet kurmak ve kapitalistlerle idealist sosyalistler arasındaki gerilimler. Bu meseleler şaşırtıcı olmayan bir şekilde Tel Aviv'in dışındaki bir yetimhanede yaşayan kızların ve işçilerin hayatlarına giriyor.

Hannah Azoulai-Hasfari, İsrailli seyircinin sahneden ve ekrandan tanıdığı bir oyuncu. Kendi kültürel köklerini ararken, kısmen kendi ailesinin hikâyesini temel alan, kocası Shmuel Hasfari'nin yönettiği *Sh'chur*'u (1994) yazdı. Film kültürel çatışmalara, batıl inançlara, ailevi sıkıntılara ve fedakârlığa değiniyor. Çatışma, geleneksel ve ailevi problemleri kara büyü (*sh'chur*) ve büyüyle çözen eski kafalı Faslı bir ailenin İsrail doğumlu kızının çocukluk anılarında yatıyor. Geçmiş yıllara bakınca, gençken liseyi okumak için Kudüs'e gönderilen Azoulai Hasfari'nin canlandırdığı kız, geçmişe duyduğu sevgi ve hor görme arasında gidip gelen çelişkili duygularını bastırmayı zor buluyor.

Shira Gefen'in yönettiği, kocası Etgar Keret'in hikâyelerini temel alan *Jellyfish* (2008) evliliğe, hafızaya, yerine getirilmemiş vaatlere ve postmodern şehir ortamındaki yabancılaşmaya yorum getiren alışılmadık, karmaşık bir film. Hikâye, Tel Aviv'de yaşayan Batya adında yetişkin bir kadının çocukluğundaki bir travmayı hatırlamasıyla (ebeveylerinin boşanması ve -plajdaki dondurmacı adamın temsil ettiği- ona karşı yerine getiremedikleri vaatler) ilgili. Çekingen, can yelekli küçük kız can yeleğine sanki çocukluk anılarına tutunurmuş gibi tutunarak Batya'yı temsil ediyor. Fotoğrafçı arkadaşı ona ebeveynelerinin soykırımdan kurtulanlar olduğunu söylüyor. Hepimiz şu veya bu şekilde anılarla yaşıyoruz. Yani bu durumda ebeveynlerin ve çocukların arasındaki ilişkilerle ilgili travmayla yaşıyoruz. Batya suda boğulmak üzereyken arkadaşı tarafından kurtarıldığında gökyüzüne bakarak gülümsüyor ve biz de onun yaşamına devam edebilecek hale geldiğini fark ediyoruz.

İsrail toplumu ultra Ortodoks dünyasını dikkat çekici buluyor ve son yirmi yıldan birçok film bu topluluğu yansıtıyor; ancak bu filmlerden sadece *Fill the Void* (2012) Rama Burshtein adlı kadın bir yönetmen tarafından çekildi. Belki de en önemlisi, bunların içinde kendi halkını gösteren tek yönetmen o. Ultra Ortadoks Yahudilerin içine doğmamış olsa da Burshtein, uzun metrajında bu topluluğu samimi ve sevgi dolu bir tarzda gösteriyor. İnsanların akıl danışmak için hahama gittiği, kızlarınsa sadece bashert'leriy-

le (Tanrı'nın layık gördüğü eş, ruh eşi) evlenme hayalini kurduğu birbirine sıkı sıkıya bağlı, eşsiz bir topluluk. Film çekici, -geleneksel müzik içermesi ve sık kullanılan yakın planlarla ortaya konan- sanatsal yanıyla bir romantik dram. 2012'de Venedik Film Festivali'nin yarışma kısmında gösterilen film, başrol oyuncusu Hadas Yaron'la En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü aldı. Ayrıca En İyi Film dalında oldukça prestijli olan Israeli Ophir Ödülü'ne layık görüldü.

HOLOKOST SONRASI MANZARALAR

Çocuk büyütmek hiç kolay değildir ve eğer biri, çocuklarını bir başkasının gölgesinde zor zaman ve kâbus gibi bir mekânda büyütüyorsa bu daha da zordur. Ebeveynler ve çocukları arasındaki ilişkiler bu tip anılar dikkate alındığında giderek karmaşıklaşıyor. Çoğunlukla suçluluk duygusu hissediyorlar: Ebeveynler soykırımdan kurtulduklarından ve kaybettikleri her bir yakınlarının anılarını unutmak için yeterince duygusal güce sahip olmadıklarından dolayı suçluluk hissediyorlar. Onların hikâyelerini değil de kendi hikâyelerini anlattıklarından suçluluk duyuyorlar. Çocuklar ise geçmişin küllerinde kaybolan sevilen insanların yerini dolduramayacakları için suçluluk hissediyorlar. Ebeveynler ile çocukları, anneler ile kızları arasındaki bu karmaşık ilişki, özellikle de soykırımdan kurtulan ikinci ve üçüncü kuşak, 1980'ler ve 1990'lar boyunca yapılan birçok İsrail filminin konusu.

Aktris Gila Almagor, soykırımdan kurtulan bir annenin kızı olarak kendi yaşadıklarıyla yüzleşmek amacıyla bir kitap ve kendi hikâyesini anlatan tek kişilik bir tiyatro oyunu yazdı. Eli Cohen yönettiği iki uzun metrajında bu otobiyografik hikâyeden esinlendi: *The Summer of Aviya* (1988) ve devam filmi *Under the Domim Tree* (1995). İkisi de akli dengesi bozuk bir annenin kızı olarak onun anılarının gölgesinde yaşayarak büyümenin zorluklarıyla ilgiliydi. Almagor hikâyede kızın durumunu gösterme niyetinde ya da girişiminde değil. Daha ziyade, kızın annesine ne olduğuyla ilgili. Soykırımdan kurtulan biri olan annesinin hikâyesi kızın hayatını etkilemiyor.

Yine bir İsrail filmi olan Tsipi Trope'nin yönettiği *Tel Aviv – Berlin* (1987) ise soykırımdan kurtulan bir adamın etrafındakilere uyum sağlarken karşılaştığı zorlukları gösteriyor. Adam yok edilen bir dünyanın hatıralarına kitlenip kalmış. Auschwitz'den kurtulan Benjamin, kayıp ailesinin ve Berlin'de savaş öncesindeki müzik-sanat ortamının hatıralarıyla yaşıyor. Evli bir adamken kendisini Berlin'den, ona özlediği kültür dünyasını hatırlatan güzel ve zarif bir kadına kur yaparken buluyor. Aynı zamanda babasının Auschwitz'deki kışlasında çalışan yerli bir demirci olan Kapo'yu (gardiyan) takıntı haline getiriyor. Bu film öç, ahlâki seçimler, kişinin yeni bir hayata ve kültüre uyum sağlarken yaşadığı zorluklar hakkında.

Soykırımla ilgili büyük çoğunlukla Nazi döneminden manzaralarla ilgileniliyorken, İsrail sinemasının bu dönemin yarattığı kötü sonuçlarla ilgilenmesi önemli. İsrail sinemasında şu âna değin kimse o korkunç zamanın olaylarını dramatik bir şekilde göstermeye kalkışmadı. Netice itibariyle İsrailli yapımcıların soykırım vahşetini ele alan anlatı filmleri yapmadıkları görülüyor.

BELGESEL YÖNETMENLİĞİ

Belgesel filmler bir şekilde 'sahneleniyorlar'; fakat biz onları seyrederken bunlar ne ölçüde bilincimize giriyor? Soykırım hafızamız muhakkak dram ve belgesel türündeki, akıllarımıza o zamanı kazıyan filmlerle oluştu. Peki, neyin propaganda neyin gerçek olduğunu nasıl bilebiliriz?

Yönetmen Yael Hersonski, Varşova Gettosu hakkında bitmemiş ve bilinmeyen bir filmi ele alıp, hatırlamamıza yardımcı olmak üzere gerçekliğin yeni katmanlarını yaratıyor. Belgeseli *A Film Unfinished,* 2010 Kudüs Film Festivali'nde En İyi Belgesel Ödülü'nü kazandı. Alman arşivlerinde rastladığı, Nazi Almanyası'nın 1942 Mayıs ayı boyunca Varşova Gettosu'nda çektiği tamamlanmamış ve kısmen kurgulanmış bir propaganda filmini kullanıyor. Dış ses izleyiciye şunları söylüyor:

> ... sinemadaki aldatmacalar unutuldu ve siyah-beyaz görüntüler hafızamıza tarihsel gerçek olarak kazındı.

Bu bir propaganda filminin hikâyesi.

Hersonski, arşivden bulduğu bu filmin görüntülerini Varşova Gettosu'nun hikâyesiyle birleştiriyor. Çok fazla yüz, çok fazla çocuk ve çok fazla ızdırap görüyoruz. Filmin müzikleri Yahudi konseyi başkanının günlüğüne yazdıklarını ve Ringelblum'un günlüklerinden okumalarını içeriyor. Hersonski belgeselinde kullandığı propaganda filminden tanıdığı kurtulan insanlarla da röportaj yapıyor. Onların tanıdıkları insanları arıyor. Yaptıkları açıklamaları ve izlenimlerini bize ne seyrettiğimizi tanımlamamızda yardımcı olmakta kullanılıyor. Kameranın arkasındaki adamla ne gördüğü, ne filme çektiği, gettodaki hayatın tezatları ve aşırı uçları hakkında (lükse karşı fakirlik, açlık, ölü bedenler ve toplu mezarlar) bir konuşma da var. Aynı zamanda başka bir kameramanın kendi koleksiyonu için çektiği renkli görüntüleri görüyoruz. Bu otuz günlük çekim, Treblinka'ya sürgünlerin başlamasından iki ay önce Mayıs 1942'de gerçekleşmiş.

Diğer iki kadın belgesel yönetmeni Orna Ben-Dor ve Tsipi Reibenbach da soykırımla ve soykırımdan kurtulanlarla ilgilendiler. Orna Ben-Dor'un bir hayli alkışlanan belgeseli *Due to That War* (1988), biri şarkıcı Yehuda Poliker, diğeri söz yazarı Ya'akov Gilad olmak üzere iki popüler rock şahsiyetinin ikinci kuşak kurtulanlar olarak soykırımın hayatları üzerindeki etkisini gösteriyor. Poliker'in babası Jacko, Selanik'te doğmuş ve Naziler tarafından imha kampına sürgün edilmiş. Gilad'ın Varşova doğumlu annesi Halina Birnbaum, eserlerinde hatıralarına yer veren dışavurumcu bir yazar ve şair.

Tsipi Reibenbach daha kişisel tarzdaki *Choice and Destiny* (1993) adlı belgeselinde ebeveynlerinin hayatının detaylarına iniyor. Onların rutin hareketlerini, takıntılarını ve hatıralarını inceliyor. Durağan kamera bu iki soykırım gazisinin günlük hayatlarının samimi portresindeki alışkanlıkları vurguluyor. Filmin çoğu yerinde babası geçmişinden hikâyeler anlatırken, annesi kızının büyüdü-

ğü yıllar boyunca soykırım sırasında yaşadıklarından hiç bahsetmeyen sessiz bir figür.

Belgesel yönetmeni Anat Zuria tamamen farklı bir konuyla ilgileniyor; fakat fazlasıyla kişisel bir tarzda Ortodoks Yahudiliği ve çağdaş feminizm arasındaki kesişmenin problemleriyle boğuşuyor. Zuria, Ma'aleh Sinema Okulu mezunu bir Ortodoks. Film çekmeyi bir tür dinsel eleştiri, feminist bir faaliyet ve eğer başarılıysa Ortodoks Yahudi söylemini etkilemenin bir yolu olarak kullanmayı seçiyor. Filmlerinde kavranması zor büyük problemlerden ziyade, ele aldığı kadınların bireysel hikâyeleriyle ilgileniyor.

Zuria ilk ödül kazanan filmi *Purity*'de (2002) dindar çevrede genel olarak tartışılmayan konuları açığa çıkartıyor: Evlilik hayatı, cinsellik, aile saflığı ve *mikveh* (arınma havuzu). Zuria incelikli bir şekilde üç kadının hikâyesine bakıyor. Hikâyelerden biri çok çocuk annesi, rahim problemi çeken, neredeyse sürekli adet gören Katie'nin abdestinin bozulmasını ve bunun sonucunda kocasıyla hiçbir fiziksel temasa girememesini konu alıyor. Onlar da el ele tutuşma, kucaklaşma, duygusal iletişim gibi Katie'nin abdesti bozukken bile kendilerine yapmaya izin verdikleri normal günlük iletişimleriyle bir uyum yakalamaya karar veriyorlar.

Zuria ikinci filmi *Sentenced to Marriage*'de (2004), dini hukukun evliliklerinde batağa saplandırdığı kadınların hikâyelerini ele alıyor. Tamar, Sari ve Smadar genç ve evli oldukları halde kocalarından ayrılar ve kocalarının rızası olmadan boşanamıyorlar. Kocalarının uzlaşmalarını beklerlerken başka bir adamla ilişki kurmaları, doğum yapmaları yasak. Yıllar acımasız bir şekilde geçerken Kafkaesk bir tuzağa düşüyorlar.

Son belgeseli *The Lesson* (2012), Mısır'da büyümüş, taze gelinken kocasıyla Kudüs'e yaşamaya gelen Layla adında dindar, Müslüman bir kadın hakkında. Layla, kendisine on beş yaşında yaşamak için geldiği İsrail'de verilen ismi. Bu, onun da tam olarak anlamadığı tuhaf koşulların ilk belirtisi. Layla daha sonra araba kullanmayı öğrenen zarif, olgun bir kadın. Direksiyon öğretmeniyle yaptığı tartışmalar vasıtasıyla onu tanımaya ve etkileyici bir kadın olarak görmeye başlıyoruz. Ortaya samimi bir tablo çıkıyor. Lay-

la'nın tüm çocukları Yahudi okullarında yetişmiş. Kızı Hagar güzel şarkı sözleri yazıyor; fakat annesi kızının Allah'a Arapça değil de İbranice seslenmesinden duyduğu hayal kırıklığını ifade ediyor.

Layla'nın hayat şartları yavaş yavaş gözler önüne serilirken seyirci hikâyenin karmaşıklığının farkına varıyor. Bu, Kudüs'te bir Filistinli olmanın sıkıntısı hakkında. Güvenlik duvarının bariyerinin yaşattığı zorluklar, yalnızlık ve tek başına bir kadın olarak, kendi kimliğine tutunmak ve geçmişle olan bağlar hakkında. Film, aynı zamanda çocuklarıyla olan sıkıntıları, onların ulusal ve dini kimliklerinin sorunları hakkında. Akıldan çıkmayan bir film olan *The Lesson,* 2012'de Haifa Film Festivali'nde En İyi Belgesel Ödülü'nü kazandı.

SONUÇ

İsrail toplumu artık bireyin ihtiyaçlarıyla da ilgilenen, gelişen ve olgunlaşan bir toplum. İsrailli kadın yönetmenler bunu beyazperdeye yansıtmayı başarıyorlar. İsrail sineması toplumsal sorunlara vurgudan hareketle bireyin derinlemesine kavranmasına yöneldi. Öncülerin dönemindeki fedakârlıklardan çağdaş dönemin materyalizmine ve kişisel egoizmine, stereotipik 'kahraman erkek' imajından modern toplumda İsrailli kadınların ve erkeklerin daha karmaşık ve problemli imajlarına geçti. Ayrıca kadın yönetmenler, senaryo yazarları ve yazarlar tarafından üretilen görüntüler, yeni meseleleri öne sürüp İsrail toplumunun savaşı, ahlâkı, aile ilişkilerini ve kadın problemlerini nasıl dikkate aldığı konusunda yeni bakış açıları sunuyor. İsrail sinemasındaki kadın vizyonu hafızayla uğraşırken, derin bir farkındalık ve duyarlılık yansıtıyor.

KAYNAKÇA

Kronish, Amy W. (1996), *World Cinema: Israel*, Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books and Cranbury, Associated University Presses. New Jersey.

Shnitzer, Meir (1994), *Israeli Cinema: Facts, Plots, Directors, Opinions,* (Hebrew) Kudüs.

Editörlerin Notu: Vardit Bilu'nun ve Dalia Hager'in birlikte yönettiği, kadın askerlerin gözünden Arap-İsrail çekişmesinin anlatıldığı *Close to Home* (Eve Yakın, 2005) filmini de seyretmenizi tavsiye ediyoruz.

ÖZET

Gabrielle Kelly



Önceki bölümlerde yer alan çeşitli isimlerin düşüncelerini ifade ederken ortaya çıkan temalar aşağıdaki gibi özetlenebilir:

FEMİNİZM HAREKETİNİN DALGALARI

Birçok bölüm feminist politikanın üç dalgasını ele alıyor: 1950 öncesinde Hollywood cinsiyet körüyken Arzner ve Lupino gibi yönetmenlerin lezbiyen ilişkileri vardı. Kadın meselelerine ısrarla değinilmesi 1960'ların ve 1970'lerin radikalizminde tiyatro ile politikadan ortaya çıkan kadınların, sinemayı bir savunma aracı olarak kullanmalarında ve 1980'lerin sonlarıyla 1990'larda çok iyi eğitim almış, kendi yurtlarına özgü kadın kahramanları keşfeden yeni dalga kadın yönetmenlerde görülebilir. 2000'den bu yana

post-feminizmi ve yeni feminizmi görüyoruz: Coğrafi sınır tanımayan bir sinema ile daha fazla ulusaşırılaşmanın yanı sıra karşı cinsle özdeşleşme, homoseksüellik, transcinsiyet gibi meselelerin derinlemesine incelenmesi ve daha fazla siyasal, toplumsal, dinsel meselelere odaklanma söz konusu. Bu eğilimin vardığı son nokta, iç savaşın gerçeklerinden kaçış niteliğinde olan Latin Amerika'daki büyülü gerçekçiliğe dönüştü.

Bugün, Afrika ve Amerika gibi ülkelerde 'kadın filmleri' etiketinin reddi söz konusu.

OYUNCULUKTAN YÖNETMENLİĞE GEÇENLER

Bu Kanada'dan, Meksika'dan, Çin'den, Güney ile Güneydoğu Asya'dan çıkan filmlerde ve Hollywood'un oyuncuların çok daha güçlü olduğu ilk zamanlarında vücut bulan önemli bir konu. Kadınlar kamera arkasında da güç sahibi olmak amacıyla Barbara Streisand, Helen Hunt, Julie Delpy ve diğerleri gibi oyunculuklarından faydalanıyorlar. Lynn Shelton gibi birçok yönetmen oyuncuydu; fakat kendilerine teklif edilen rolleri pek çekici bulmadıklarından fiziksel görünüşe ve yaşa bağlı olmayan yönetmenliğe yöneldiler. Aslında özellikle Amerika'da, oyuncuların yaşlanıp daha az rol bulmaya başladıklarında o güne değin edindikleri bilgi birikimine dayanarak yönetmenliğe yönelmeleri daha etkili olabilir.

BELGESELE GİRİŞ

1990'ların sonunda Avustralya, Güney Amerika, Afrika, Hindistan, Singapur'daki ve Kore'deki birçok kadın yönetmen uzun metraja girişmeden önce belgesel yönettiler. Daha küçük olan bu bütçelere ulaşmaları ve daha az karmaşık bir araç olan belgesel kadınlara kendilerini sadece profesyonel olarak kanıtlama imkânını vermedi, aynı zamanda onları etkileyen toplumsal ve siyasal meselelere yakından bakma fırsatını da sağladı. Barbara Kopple, Oscar kazanan *Harlan Country* (1976) belgeselinde maden işçilerinin

grevini içten bir bakışla anlatıp yakın tarihli heyecan yaratan siyasal başlıklarla ilgili belgelerle de kadınları konunun merkezine koyuyordu.

BİR KAPI OLARAK BAĞIMSIZ SİNEMA

Kadın yönetmenler kendilerine daha az ticari potansiyel taşıyan hikâyelerini anlatma şansını veren, genelde küçük bütçesi olan ve az risk taşıyan bağımsız filmden başlamaya yöneldiler. Aynı zamanda özellikle Avustralya, Yeni Zelanda, Afrika ve Amerika'da romantik komedi gibi televizyonda revaç bulan türlerde çalışmayı tercih ettiler.

ELİTİZM, SOSYAL SINIF VE EĞİTİM – İLİŞKİLER

Güneydoğu Asya, Hindistan, Güney Amerika, İran'da ve Filipinler'de kadın yönetmenler çoğunlukla, Sofia Coppola'nın Amerika'da olduğu gibi, güçlü sinemacı ailelerin kızları ya da eşleri. Yakınları kayırma, yönetmenlik gibi çok arzulanan bir alanda her zaman büyük rol oynadı; fakat bunun aleyhinde de çeşitliliği amaçlayan ve aynı zamanda erkeklerle kadınlar arasındaki üzücü fırsat farklarını doğrulayan nitelikteki sinema eğitimi, laboratuvarlar ve mentörlük giderek yaygınlaştı.

SİNEMA EĞİTİMİ

Ulusal ve kâr amacı güden film programları sayesinde sinema eğitiminde yaşanan artış, özellikle 1980'lerden itibaren kadınlara ulusal ya da denizaşırı sinema okullarında eğitim görme şansını verdi. Burslar gelir eşitsizliğini dengelemenin dışında film eleştirmenlerine çalışmaları için eğitim ve geniş çaplı bir araştırma, bursiyerlere ise kadın yönetmenlerin başarılarını gün ışığına çıkarma imkânı sağladı. Özellikle Kore'de, Avustralya, Asya, Afrika ve Güney Amerika'da birçok önemli yönetmen bu sinema programlarından çıktı.

ESAS SEYİRCİLER – KADINLAR

Amerika, Hindistan, Japonya, Kore ve Çin gibi ülkelerde kadınlar giderek artan bir şekilde bilet alanların çoğunluğunu oluşturuyorlar ve bu yüzden de kadınların ön plana çıktığı hikâyelere talep arttı. Yapım imkânlarındaki köklü değişiklikler dağıtımın bugün hâlâ bir problem olduğu gerçeğini değiştirmiyor; ancak seyircilerini bulmaları, kadın yönetmenlere seyircinin neyi istediğine karar veren denetleyiciler olmaksızın başarılı olmayı sağlayabilir.

KURUMSAL KABULÜN EKSİKLİĞİ

Kadınlar için Sundance'e veya Oscar'a aday gösterilmenin ya da bu ödülleri kazanmanın zorluğu, feminist politikanın sarsılmasına yol açabilirdi. Bigelow, Coppola, Campion ve Wertmüller gibi Oscar Ödülü finalistleri, filmlerinin kendilerini temsil ettiğini düşünerek feminizmle ilgili diyaloğa girmiyorlar. Bazı kadın yönetmenlerse cinsiyet farklılığına vurgu yapmak ve filmlerine verilen dikkati sürdürmek için "Bir kadın olarak..." ile başlayan sorulara cevap vermeye zorlanıyorlar.

KÜRESEL DEĞİŞİMLERİN ZORLADIĞI GÜÇ KAYMASI

Eski yapım modelleri maddi, teknik ve statükoyu sallayan diğer değişimlerle gölgede bırakıldı. Kadınların kavrama yetilerinin çabukluğu, sürekli değişmek zorunda olan bir stratejiyle çalışmaya alışık olmaları, ortaya çıkan fırsatlardan yararlanmalarını daha mümkün kılabilir. Dünyanın en büyük pazarı Çin'deki başlıca hikâye, köylerini büyük şehirde çalışmak için terk eden genç kadınların aşk ilişkilerinin anlatıldığı romantik komediler. Cinsiyet dengesizliği evlenmek isteyen erkeklerin lehine olmadığı için kendilerinden sayıca az olan kadınları elde etmeye çalışmak zorunda olmaları, sadece Çin'in tek çocuk politikasının değil, aynı zamanda erkek bebeklerden daha az değerli görülen kız bebeklerin zorunlu olarak yok edilmesinin doğrudan bir sonucu. Böyle

bir romantik komedinin yönetmeni olan Amerikalı Dennie Gordon, Çin'de yönetmenlik yaparken Amerika'ya göre daha özgür çalıştığını dile getiriyor.

İŞ-YAŞAM DENGESİ

Kadınların erkeklerle eşit ücret almaya ulaşabilmelerine rağmen ev işi ve çocuk bakımı hâlâ birçok annenin vazgeçemediği ikinci işi. Özellikle Amerika ve Avustralya gibi oturmuş bir çocuk bakım sistemi olmayan Batılı ülkelerde kadınlar anneliği ve profesyonel kariyerlerini dengelemekte zorlanıyorlar. Toplum değiştiğinden ve daha fazla insan ailelerinden uzak yaşadığından bunu başka toplumlarda da görebiliriz. Birçok tanınmış kadın yönetmen anneliğe öncelik verdiğinden heyecan verici olarak nitelendirilen işleri çoğunlukla reddettiler.

Uzun metraj dışındaki alanlarda da aile hayatını işle birlikte yürütmek kadınlar açısından kolay değil. Yoğun tempolu ve kariyer planlaması gerektiren birçok işte olduğu gibi yönetmenlik yapan kadınlar da, bu çok ilgi gören işin değişen taleplerinden dolayı çoğunlukla aile hayatından kaçınmak zorunda kalıyorlar.

Bunun farklı ülkelerde ve toplumlarda nasıl olduğu bilinmiyor; fakat geçen onyılların sessizliği üstün gelmeyecek. Kadın yönetmenler ataktalar ve sıkı bastıracaklar.

Kadın yönetmenlerin yaptığı daha birçok ilk olacak; ta ki buna ihtiyaç kalmayana dek. En sonunda 'kadın' nitelemesi olmadan, sadece yönetmen olarak eserlerine yaraşır bir şekilde değerlendirilebilecekler.

a



Anneke Smelik'in yazdığı bu kitap, çağdaş feminist sinemanın siyaseti ve beğenilerini ele alan bir çalışmadır. Feminist yönetmenlerin son derece üretken yollarla yarattıkları alternatif film biçimlerini takip eden yazar, feminist filmlerin temelini oluşturan sinemasal sorunlar(yaratıcı yönetmenlik, bakış açısı, metafor, montaj ve imgesel aşırılık)üzerinde durmanın yanı sıra, teori ile sinema arasındaki kesintisiz bir ayna oyunu misali, bu sinemasal tekniklerin dişil öznelliği olumlu biçimde nasıl temsil edegeldiğini de ortaya koymaktadır.

Feminist sinema görsel kültürü, bir toplumsal ve sembolik değişim motoru rolü oynayarak dönüştürmüştür. İşte, elinizdeki kitap da, eleştirmenlerin dikkatini fazla çekmemekle birlikte hepsi eşsiz birer eser olan filmler *(Bir Sessizlik Sorgusu, Bağdat Kafe, Barbar Düğünler, Sweetie ve The Virgin Machine gibi)* üzerinden, ihtiyacı çok hissedilen kanonlaştırmaya önemli bir katkıda bulunmaktadır. Bu filmlerde feminist gündemin klasik konu başlıklarının bazıları (tecavüz, cinsel şiddet, aralıksız bir mücadele halini almış olan dişil faillik ve özerklik nosyonu ve lezbiyen arzuyu temsil etmenin güçlükleri, vb.) yeniden ele alınırken, feminizmin nasıl bir olumlayıcı farklılık yaratabileceğine ışık tutulmuştur...



"Bu kitap projesi on yılı aşkın bir süre önce başladı. Ortadoğu ve Orta Asya'dan yönetmenlerle görüşmeler yapabilmek için İran, Türkiye ve yoldaki birkaç diğer ülkeye de uğrayarak Kazakistan'dan Kanada'ya yolculuklar yaptım; filmlerin gösterime girebileceği, yönetmenlerle görüşebileceğim sinema etkinliklerine katıldım. Biri hariç bütün görüşmeciler yönetmen. Kırgız sinemasının 'kalbi ve ruhu' olduğu düşünülen romancı ve senaryo yazarı Cengiz Aytmatov'u görüşmecilerime eklemeden edemedim.

"Her söyleşi gösterime en son giren film ya da filmler hakkında doğrudan sorularla başlıyor, ardından daha genel konulara, örneğin söz konusu ülkenin sinemasına değiniliyor. Sanatsal kaygılar kadar, yönetmenlerin çalışmalarını, ortamlarının sosyo-ekonomik ve siyasal koşulları içerisine oturmak da söyleşilerin en önemli amacı. Kişisel sorulara yalnızca çalışmayla ilgiliyse yer verildi.

"Asya sineması hakkında -yakın zamanda da İran sineması hakkında- birkaç kitap bulunmasına rağmen Orta Asya sinemaları ve Türkiye sineması keşfedilemeyen bölgeler arasında yer almayı sürdürüyor. Bu sinemaları ilk elden aktarımlarla incelediği için elinizdeki bu projenin benzersiz olduğuna inanıyorum..."

100. SİNEMA KİTABI

Dünyanın ilk kadın sinema yönetmeni Fransız Alice Guy-Blaché'den Yeni Zelanda'lı Jane Campion'a, Arjantin'li Lucrecia Martel'den Güney Kore'li Park Nam-ok'a, Arabistan'lı Haifaa Al-Mansour'dan Senegal'li Safi Faye'ye ve bizde Yeşim Ustaoğlu'na kadar dünyanın her köşesinden, her ülkesinden kadınların çektikleri filmlerle rengârenk bir sinema dünyası...

Ne var ki, kadın yönetmenlerin sinema alanında başarılı bir performans ortaya koymaları, yeteneklerinin yanı sıra ırklarına, yaşlarına, nerede yaşadıklarına, hangi sosyal sınıfa mensup olduklarına ve ülke yönetimlerinin kendilerine ne ölçüde destek verip vermediklerine, yani daha kamera arkasına geçmeden, ustalıklarını sergileme imkânı bulmadan önce aşmaları gereken büyük engellere de bağlı.

Ancak kadınların çektikleri filmler olmasaydı, dünyaya bakış açımızı genişletmek ve insanlık deneyimlerimizi arttırmak için anlatılması gereken bu hikâyeleri bilmemiz de mümkün olmazdı.

İşte, Gabrielle Kelly ile Cheryl Robson'ın derledikleri bu elinizdeki kitapta bize, kadınların uluslararası çapta dünya sinemasına bıraktıkları önemli miras anlatılıyor: "Kadınların çektikleri filmlere dikkat edin! Kadınlar artık bir kenara itilmeyi kabul etmeyecekler! Kendi hikâyelerini anlatmanın bir yolunu mutlaka bulacaklar! Kadınlar seslerini yükseltiyorlar ve ataktalar!"

agora kitaplığı • 493
ISBN 978-605-103-310-5
9 786051 033105
sinema • 100
www.agorakitapligi.com

THG
665422
2016
EGH