

Estetik ve Feminist Kuram: Kadınların Sinemasını Yeniden Düşünmek ¹

Teresa de Lauretis

Çeviren: Çiçek Üşümezgezer

Araştırma Görevlisi

Kırklareli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi

Sosyoloji Bölümü

cicekusomezgezer@klu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-0266-5271

1976 yılında ortaya attığı, “dişil bir estetik var mıdır?” sorusuna Silvia Bovenschen’in verebildiği tek yanıt hem evet hem hayırdı: “Eğer estetik bilinç ve duyuşsal algı biçimlerinden bahsediliyorsa, kesinlikle vardır. Eğer alışılmadık bir sanatsal üretim çeşidinden ya da titizlikle inşa edilmiş bir sanat kuramından bahsediliyorsa, kesinlikle yoktur” (1977: 136)². Bu çelişki, son on beş yıldaki feminist düşünce- nin gelişiminden belli belirsiz bir şekilde haberdar olan bir kimseye dahi tanıdık geliyorsa, bunun nedeni kadın hareketine özgü hatta belki de onun için kurucu olan bir çelişkiyi yansıttığı içindir: bir ucunda, toplumsal özneler olarak kadınlar adına siyasetin pozitifliği ya da olumlayıcı eylem, diğesinde ataerkil, burjuva kültürünün radikal eleştirisine içkin olumsuzluk olan bir gerilim, çift taraflı bir baskı, aynı anda sağa sola çekiştirilmek. Bu aynı zamanda, bizi temsilleri aracılığıyla yadsıyan ya da nesneleş-tiren söylemlerin özneleri olarak konuşmaya çalıştığımız için, kadınların dildeki çelişkisidir. Bovenschen’in ifade ettiği üzere, “Korkunç bir açmazdayız. Nasıl konuşuyoruz? Hangi kategorilerde düşün- üyoruz? Mantık bile biraz erkeksi bir kandırmaca mı? ... Bu zamana dek, arzularımız ve mutluluk mefhumumuz kültürel geleneklerden ve modellerden hiç sıyrıldı mı?” (1977: 119).

Bu nedenle, şaşırtıcı olmayan bir şekilde, benzer bir çelişki, bir yandan 1970’lerin başlarında feminist politika ve kadın hareketi ile ilişkili olarak Anglo-Amerikan film kuramında, diğ er yandan sanatsal avangart pratiklerde ve kadınların film yapımında ifade bulduğu şekliyle, kadınların sineması, bu sinemanın politikası ve dili üzerine tartışmaların da merkezindeydi. Burada da 70’li yılların ortalarından

1 De Lauretis’in bu metni, “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema” adıyla New German Critique, No: 34 (Kış, 1985), ss. 154-175 içinde yayınlanmıştır.

2 İlk olarak Aesthetik and Kommunikation 25’de yayınlandı (Eylül, 1976).

sonuna kadar üretilen feminist film kültürünün açıklamaları, kadın hareketinin iki meselesi ve film çalışmasının birbiri ile anlaşmazlık içinde görünen iki türü arasındaki ikiliği vurgulama eğilimindeydi: biri politik aktivizm, bilinç yükseltme, kendini ifade etme ya da kadının “olumlu imajlarını” arama amacıyla, acil belgelendirme çağrısında bulunuyor; diğeri, mecrâ – ya da daha doğrusu, toplumsal bir teknoloji olarak anlaşılan sinematik aygıt – üzerinde temsile yerleşik ideolojik kodları analiz etmek ve devreden çıkarmak için titiz, biçimsel bir çalışmada ısrar ediyordu.

Bundan dolayı, Bovenchen’in “feminist talepler ve sanatsal üretim arasındaki karşıtlık”tan hayıflanması gibi (1977: 131), kadın sanatçılar da hareketin, kadın sanatının kadınların faaliyetlerini sergilemeleri, gösterileri belgelenmeleri vb. talepleri ile “sanatsal icranın ve onun materyal ve mecrâ ile somut çalışmasının” biçimsel talepleri arasındaki mücadelenin ortasında kalmışlardı. Laura Mulvey de feminist film kültürünün birbirini izleyen bu iki uğraşını ortaya koymuştu. Mulvey, ilk olarak, sinematik temsilin (gerçekçi kadın imajları sunmak, kendi hakiki hayat tecrübelerinden bahseden kadınları kayıt altına almak için) içeriğini değiştirme çabasıyla belirlenen, “bilinç yükseltme ve propagandanın bir kısmı olarak tanımlanan”³ (1979: 6) bir dönemden bahseder. Bunu, temsil dili ile ilgili kaygının baskın geldiği ve “sinematik süreçten büyülenmenin” sinemacıları ve eleştirmenleri “hem estetik ilkelerin hem de avangart geleneğin getirdiği referans terimleri kullanmaya ve bunlarla ilgilenmeye” (Mulvey, 1979: 7) yönlendirdiği ikinci bir uğrak takip eder.

Bu sonraki dönemde hem avangart sinemanın hem de feminizmin imge siyasetindeki ortak ilgisi ya da estetik ifadenin siyasi boyutu, onları, sinemanın dışında, göstergibilimde, psikanalizde, eleştirel kuramda ve ideoloji kuramında süregelen dil ve görüntü üzerine kuramsal tartışmalara yöneltti. Buna bağlı olarak, Hollywood sineması gibi, umutsuzca burjuvazi ideolojisi ile uzlaşma içinde olan gerçekçilik estetiğine karşı koymak için, avangart ve feminist sinemacıların, anlatsal “yanılsamaya” karşı, biçimcilik lehine muhalif bir konum almak zorunda oldukları tartışılmıştır. Kabul, “bizatihi sürecin ön plana alınmasının, gösterene ayrıcalık tanınmasının, estetik birliği mutlaka bozduğu ve seyirciyi, dikkatini anlam üretiminin araçlarına vermeye zorladığı” (Mulvey, 1979: 7) yönünde olmuştur.

Bovenschen ve Mulvey, kadın hareketine politik bağlılıktan ve başka kadın temsilleri oluşturma gerekliliğinden vazgeçmezken, ifade sorununu (“dişil bir estetik”, “yeni bir arzu dili”) ele alma biçimleri, bilhassa modernist estetiğin ortaya koyduğu, geleneksel bir sanat mefhumuna göre ifade buluyordu. Bovenchen’in, ev ve beden dekorasyonunda ya da mektuplarda ve yazmanın diğer mahrem formlarında ifade bulanın, aslında kadınların estetik ihtiyaç ve dürtüleri olduğuna yönelik kavrayışı çok önemlidir. Ama bu kavrayışın önemi, tam da onu tanımlayan terimlerle baltalanır: “estetik öncesi alanlar”.

3 Ayrıca Christine Gledhill’in görüşü için bkz. “Recent Developments in Feminist Film Criticism” [Feminist Film Eleştirisinde Güncel Gelişmeler] Quarterly Review of Film Studies 3.4 (1978).

Sylvia Plath'ın The Bell Jar'ından [Sırça Fanus] alıntıladığı paragrafın ardından, Bovenchen şöyle söyler:

İşte bir kez daha ikirciklik: bir tarafta estetik faaliyetin deforme olduğunu, köreldiğini görürüz, diğer tarafta, bu sınırlı kapsam içinde bile, toplumsal olarak yaratıcı dürtüleri buluruz ne var ki estetik gelişim için hiçbir çıkış noktaları, hiçbir büyüme fırsatları yoktur. [Bu faaliyetler] gündelik hayata bağlı kalmışlardır, bu alanı estetik olarak daha hoş hale getirmek üzere cılız çabalarıdır. Fakat bunun bedeli dargörüştülük olmuştur. Nesne, asla vücuda geldiği alanı terk edemez, haneye bağlı kalır, asla kaçıp kurtulamaz ve iletişimi başlatamaz (1977: 132-33).

Plath'ın, Bayan Willard'ın duvara asılmak yerine, yapıma amacına uygun kullanıldığı için güzelliği çabucak yitip giden güzel, el örgüsü halısının matemini tutması gibi, Bovenchen de "sanatsal alana" girmek ve böylece "iletişimi başlatmak", yani müzeye, sanat galerisine, piyasaya girmek adına, sanatsal yaratım "nesnesinin" üretim bağlamını ve kullanım değerini bir tarafa bırakır. Diğer bir deyişle, sanat bireysel olarak değil, kamusal olarak keyif alınan şeydir; kullanım değerinden ziyade değişim değerine sahiptir ve bu değer toplumsal olarak tesis edilmiş estetik kurallar tarafından belirlenir.

Mulvey de kadınların sinemasının birincil hedefi olarak, anlatsal ve görsel hazın yok edilmesini önerirken radikal de olsa yerleşik bir geleneği çağırılmaktadır: (Méliès'e değilse) Eisenstein ve Vertov'a kadar geriye giden ve Brecht aracılığıyla Godard'da etkisinin zirveye ulaştığı, tarihi sol avangart geleneğini ve Atlantik'in öte tarafında Amerikan avangart sinemasını.

Geleneksel film uzlaşılarının yekpare birikimine karşı ilk darbe (halihazırda radikal sinemacılar tarafından üstlenilmiş olan) kameranın bakışını, zaman ve mekandaki maddiliğine ve seyircinin bakışını diyalektik, tutkulu mesafelenmeye doğru özgürleştirmektir. (Mulvey, 1975: 18).

Ancak Mulvey ve diğer avangart sinemacılar, kadınların sinemasının duygular siyasetinden kaçınması ve kadın seyircinin ekrandaki kadın imgesi ile özdeşimini sorunsallaştırmayı gözetmesi gerektiğinde ne kadar ısrar etseler de Mulvey'in kuramsal yazılarına ve aynı şekilde (Peter Wollen'la birlikte çekilen) filmlerine yönelik tepkilerde bir mutabakat söz konusu değildir. Feminist eleştirilenler, seyirciler ve sinemacılar kararsız kalmışlardır. Örneğin, Ruby Rich:

Mulvey'e göre, erkek olarak algılanan seyircide, kadın görünür değildir; Johnston'a göre kadın ekranda görünür değildir... Bir kimse varlığımız karşısında dahi yokluğumuzda ısrar eden bir yapıyı nasıl açıkça ifade edebilir? Bir filmde kadın seyircinin özdeşim kurabileceği ne vardır? Çelişkiler bir eleştiri olarak nasıl kullanılabilir? Ve tüm bu faktörler kadın sinemacı ya da bilhassa feminist sinemacı olarak kişinin yaptıklarını nasıl etkiler? (1978: 87)

Özdeşime, kendini tanımlamaya, kendini bir özne olarak tasavvur etme biçimlerine ya da olasılıklarına ilişkin sorular feminizm için temel sorulardır – erkek avangart sanatçılar ve kuramcılar da kendi paylarına, egemen temsilleri yıkmak ve onların hegemonyasına meydan okumak için çalışırken, neredeyse yüz yıldır bu soruları sormaktadır. Eğer özdeşim, Laplanche ve Pontalis’in tanımladıkları gibi, “fiziksel mekanizmalardan sadece biri değil de insan öznenin tesis edildiği operasyonun kendisiyse”, onun, kendimizi hiçbir suretle özneler olarak temsil etmemiş ve görüntüleri ile öznelliklerini kendimizin şekillendirmedeği, tasvir etmediği ya da yaratmadığı – hiç değilse yakın zamana dek – biz kadınlar için kuramsal ve siyasi olarak her şeyin başında gelmesi gerekir (1973: 206).

Batı kültürünün hem estetik hem bilimsel söylemlerine karşılık gelen ister Hegelci ister Lacancı olsun, bir özne-nesne diyalektiğinin kuramsal paradigmasını sorgulamanın muhakkak ki bir nedeni vardır: zira bu paradigmanın içerdiği, bu söylemlerin dayandığı şey, cinsel farkın kaynağı belirtilmemiş varsayımdır, insan öznenin, İnsanoğlunun, erkek olmasıdır. Platoncu gelenek aracılığıyla bize ulaşan klasik mitin öze ilişkin ayırımında olduğu gibi, insanın yaratımı ve insana dair her şey – zihin, ruh, tarih, dil, sanat ya da sembolik kapasite –, biçimsiz bir kaos, physis ya da doğa ile, kadın, rahim ve madde olan şeyler ile zıtlık içinde tarif edilir ve diğer her şey bu temel ikili karşıtlık üzerinde biçimlendirilir. Lea Melandri’nin belirttiği gibi,

İdealizm, zihin-beden, akılcılık-madde karşıtlıkları, çifte bir örtbas etmeden kaynaklanır: kadının bedeninin ve emek gücünün örtbas edilmesi. Bununla birlikte, kronolojik olarak, metadan ve onu üreten emek gücünden bile evvel, kendi somutluğunda ve özgüllüğünde, kendi “görece çoğul formunda” olumsuzlanan madde, kadın bedenidir. Kadın tarihe zaten somutluğunu ve tekilliğini yitirerek girer: insan türünü yeniden üreten ekonomik bir makinedir, Annedir, paradan daha evrensel bir muadildir, ataerkil ideolojinin icat ettiği en soyut ölçüttür⁴ (1977: 27).

Bu önerme, modernizm estetiğinde ya da vizyonerden yapısal materyalist filme, avangart sinemanın ana eğilimlerinde sınıldığında, Stan Brakhage, Michael Snow ya da Jean-Luc Godard filmlerinde geçerlidir ama örneğin Yvonne Rainer, Valie Export, Chantal Akerman ya da Marguerite Duras’nın filmlerinde geçerli değildir. Fassbinder’in filmlerinde geçerlidir ama Ottinger’inkilerde değil, Pasolini ve Bertolucci’nin filmlerinde geçerlidir fakat Cavani’ninkilerde değil, vesaire. Bu da bana, belki de soruyu bütünüyle değiştirmenin zamanının geldiğini gösteriyor.

Bu kadınların filmlerinde, hangi biçimsel, üslupsal ya da tematik göstergelerin, kameranın ardında bir kadın varlığına işaret ettiğini sormak ve buradan hareketle genelleştirerek ve evrenselleştirerek bunun, Kadınların sinemasının bakışı ve sesi, onun dili olduğunu söylemek; son kertede, sanatın, sinemanın ve kültü-

4 Film ve anlatının semiyotik kuramlarına ilişkin daha gelişmiş bir tartışma için bkz. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984)

rün belirli bir tanımını kabul etmek, ona razı gelmek ve kadınların topluma nasıl "katkı" sağlayabileceklerini ve sağladıklarını, şükranlarını nasıl sunabileceklerini nazikçe göstermek anlamına gelir. Başka bir deyişle, dişil ya da kadınlara ait bir estetik olup olmadığını ya da kadınların sinemasının belirli bir dili olup olmadığını sormak, efendinin evinde kısıp kalmak ve orada, Audre Lorde'un anlamlı metaforu ile bizi uyardığı gibi, değiştirmeye fena halde ihtiyaç duyduğumuz kültürün saklı ajandasını meşru kılmaktır. "Efendinin aletleri asla efendinin evini yıkamaz"; yüzeysel değişimler, Lorde'un söylediği gibi, kadınların çoğunluğu için – beyaz olmayan kadınlar, siyah kadınlar ve hatta beyaz kadınlar için de – yeterli değildir; kendi ifadesiyle "salt batı Avrupalı bir kadın tarihi [herstory] içinde asimile olmak kabul edilemez" (1983: 96)⁵.

Kulak vermenin zamanı geldi. Bu, anlatının üretimi, görsel haz ve özne konuları dahil anlam üretiminin biçimsel süreçleri üzerinde titiz analiz ve denemelerden feragat etmemiz gerektiği anlamına gelmez. Bunun yerine kadınların sinemasının imgelemin dönüşümüyle ilgilenmesi gibi, feminist kuramın şimdi estetik ve biçimsel bilgiyi kesin olarak yeniden tanımlamak ile uğraşması gerektiğini gösterir.

Akerman'ın Jeanne Dielman'ını (1975) ele alalım, Belçikalı orta-sınıf ve orta-yaşlı bir ev kadınının rutini, gündelik faaliyetleri hakkında ve estetik-öncesinin zaten tam manasıyla estetik olduğu bir film. Ancak bu, görüntülerin güzelliği, çerçevelerin dengeli kompozisyonu, karşı açının yokluğu ya da kesintisiz, iyi düşünülmüş ve takıntılı anlatı uzamına doğru mükemmelen hesaplanmış sabit-kamera çekimlerinin kurgusu nedeniyle değil; görüş uzamımızı, algının zamansallığı ve ritmini, seyirci için erişilebilir olan anlam ufkunu tanımlayanın, kadının eylemleri, jestleri, bedeni ve bakışı olduğu içindir. Bu yüzden anlatıdaki gerilim [suspense] "önemli bir olay", toplumsal olarak mühim bir eylem (bu aslında, beklenmedik bir şekilde ve neredeyse tesadüfen olsa ve bunu hissetsek de filmin sonuna doğru vuku bulur) beklentisine dayanmaz, Jeanne'in rutinindeki ufak kaymalar, küçük unutuşlar, patates soyma, tabakları yıkama ya da kahve yapıp sonrasında içmeme gibi alelaide ve "önemsiz" gerçek-zamanlı hareketlerdeki duraksamalardan doğar. Filmin kurduğu – biçimsel ve sanatsal olarak elbette – derhal ve tartışılmaz bir şekilde doğru hissettiren, kadın deneyiminin, sürekliliğin, algının, olayların, ilişkilerin ve sessizliklerin bir tablosudur. Ve bu anlamda, Godard'ın Two or Three Things I Know About Her (1967), Polanski'nin Repulsion (1965) ya da Antonioni'nin Eclipse (1962) filmlerinde olduğu gibi, "estetik-öncesi" estetize edilmemiştir, estetiklidir. Aynı şeyi başka türlü söyleyecek olursak: Akerman'ın filmi, seyirciye kadın olarak hitap eder.

Sinemacının payına düşen çabanın, bir hareketin duygusunda bir mevcudiyet yaratmak, öznel fakat toplumsal olarak kodlanmış (ve dolayısıyla fark edilebilir) bir deneyimin hissini geçirmek ve bunu biçimsel olarak, film biçimine ilişkin kendi

5 "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" [Efendinin Aletleri Asla Efendinin Evini Yıkamaz] ve "An Open Letter to Mary Daly" [Mary Daly'e Açık Mektup], Sister Outsider: Essays and Speeches [Harici Kız Kardeş: Makaleler ve Konuşmalar] içinde yeniden yayınlandı (Trumansburg, N.Y.: Crossing Press, 1984).

kavramsal (kuramsal da denilebilir) bilgisi üzerinde çalışarak yapmak olduğu, Jeanne Dielman'ın çekimiyle ilgili bir söyleşide, Chantal Akerman tarafından ifade edilmiştir:

Bunun, feminist bir film olduğunu düşünüyorum çünkü bir kadının gündelik hareketleri gibi, hiçbir zaman, neredeyse hiçbir zaman bu şekilde gösterilmemiş olan şeylere yer verdim. Film görüntüleri hiyerarşisinde en aşağıda olan hareketlere. (...) Ama içerikten ziyade, üslubundan ötürü feminist bir film. Eğer, bir kadının hareketlerini böyle açık bir biçimde göstermeyi seçtiyseniz, onları sevdiğiniz içindir. Daima yadsınan ve görmezden gelinen bu hareketlerin bir şekilde farkına varırsınız. Bence kadınların filmleri ile ilgili esas meselenin, genellikle içerik ile hiçbir alakası yok. Mesele, neredeyse hiçbir kadının, duygularının sonuna kadar gidecek özgüvene sahip olmaması. Buna karşılık içerik, en basit ve bariz şey. Kadınlar, onunla uğraşıp ne olduklarını ve ne istediklerini, kendi ritimlerini, şeylere kendi bakma biçimlerini ifade etmenin biçimsel yollarını aramayı unutuyorlar. Birçok kadın kendi duygularını bilinçsizce hor görüyor. Ama ben bunu yaptığımı düşünmüyorum. Kendime yeterince güvenim var. Bu da bu filmin, feminist bir film olduğunu düşünmemin bir diğer sebebi – sadece söylediklerinden değil, gösterdiklerinden ve gösterme şeklinden dolayı⁶ (1977: 118-119).

Bu berrak şiirsel ifade, bir seyirci olarak kendi verdiğim cevapla örtüşüyor ve bana, bu alışılmadık film görüntülerinde, bu hareketlerde, bu sessizliklerde ve bu bakışlarda, berrak bir şekilde ve açıkça kavransa da adeta hiç temsil edilmemiş, filmde daha önce görülmemiş bir deneyimin yollarını nasıl fark ettiğimi izah ediyor. Dolayısıyla bu ifade, yazarın niyeti ya da niyet yanılıgısı [intentional fallacy] gibi klişelerle reddedilemez. Bir diğer eleştirmen ve seyircinin işaret ettiği üzere bu filmde “iki mantık” iş başındadır, “dişil olanın iki biçimi”: karakter ve yönetmen, görüntü ve kamera, ayrı fakat birbiriyle etkileşen, karşılıklı bağımlı konular. Onlara kadınlık ve feminizm diyebilirsiniz, biri, ötekinin eleştirel çalışması ile temsil edilebilir kılınır; biri elbette ki belli bir mesafede tutulur, inşa edilmiştir, “çerçevelenmiştir” ve yine de öteki tarafından “saygı görür”, “sevilir”, “ona alan tanınır”⁷. Bu iki “mantık” birbirinden ayrı kalır:

Kameranın bakışı hiçbir karakterin görüşü olarak yorumlanamaz. Onun ilgisi kurmacanın ötesine uzanır. Kamera, kendisini, Jeanne'in titizliğine denk olarak, kendi tarafsızlığında ve öngörülebilirliğinde sunar. Yine de kamera baştan sona kendi mantığını sürdürür;

6 “Chantal Akerman on Jeanne Dielman”, Camera Obscura, 2 (1977), 118-119.

7 Aynı röportajda, Akerman şöyle söylüyor: “Hiçbir çekimden şüphem yoktu, kamerayı nereye, ne zaman ve neden koyacağımın son derece emindim. Onun [karakterin] çerçevesinin ortasında hayatını sürmesine izin verdim. Çok yakınına gitmedim, ama çok uzak da değildim. Kendi alanında olmasına izin verdim. Denetimsiz değildi. Ama kamera ticari bir şekilde röntgenci de değildi çünkü daima nerede olduğumu biliyordunuz... Filmi çekmenin tek yolu buydu - kadını yüz parçaya ayırmaktan, eylemi yüzlerce mekâna kesmekten kaçınmak, özenli ve saygılı bir şekilde bakmak. Çerçeveleme onun alanına ve bu alandaki hareketlere saygı duymak anlamına geliyordu” (a.g.e., 119).

Jeanne'in düzeni kesintiye uğrar ve cinayetle beraber, Jeanne hepten durduğunda, metin kendi mantığa uygun sonuna gelir. Jeanne, sembolik olarak fallusu yok ettiyse de fallusun düzeni hâlâ dört bir yanında görünür haldedir⁸ (Bergstrom, 1977: 117).

Son olarak, filmin inşa ettiği alan, çerçeve içinde ve dışında yalnızca metinsel ya da filmsel bir görüş alanı değildir – çerçeve dışı alan, karşı açı ile anlatsal olarak teyellenmese de Jeanne'in hayatını ve çerçevedeki yerini etkin bir şekilde tanımlayan tarihsel ve toplumsal belirleyenlere etkili bir şekilde erişerek, hâlâ görüntülerin içine kazılıdır. Ama bunun ötesinde, filmin alanı, aynı zamanda analizin eleştirel alanıdır, seyirciyi aynı anda iki konumu işgal etmeye, iki "mantığı" takip etmeye ve onları eşit şekilde ve eş zamanlı biçimde doğru olarak algılamaya yönlendirdiği ölçüde, seyirciyi içeren ya da seyirciye uzanan olası bir anlam ufkudur ("kurmacanın ötesine uzanır").

Görsel ve sembolik uzamı bu şekilde düzenlenmiş bir filmin seyircisine, seyircinin cinsiyetinden bağımsız olarak, bir kadın olarak hitap ettiğini söylerken, filmin, her özdeşim noktasını (karakterle, görüntüyle, kamera ile özdeşim) kadın, dişil ya da feminist olarak tanımladığını kastediyorum. Ancak, bu, sinemasal özdeşimin yerleşik film-kuramsal görüşü yani bakış ile özdeşimin eril, görüntü ile özdeşimin dişil olması kadar basit ve aşikâr bir düşünce değildir. Tam da böylesi bir görüş – ki egemen sinemanın nasıl iş gördüğünü doğru bir şekilde izah eder – artık kabul gördüğü için aşikâr değildir: kamera (teknoloji), bakış (röntgencilik) ve skopik dürtü bizzat fallikten pay alır ve böylece bir şekilde, eril bir doğanın parçaları veya figürleri olurlar.

Filmin seyircisine kadın olarak hitap ettiğini "kanıtlamak" o kadar zordur ki, seyirci ve sinemacılar arasındaki konuşmalarda ya da tartışmalarda defalarca gündeme getirilir. Redupers'in Milwaukee'deki gösteriminden (Ocak 1985) sonra, Helke Sander, filminde Berlin Duvarı'nın işlevi hakkında sorulan soruyu, mealen aktarmam gerekirse, şu şekilde yanıtlayarak neticeye bağlamıştır: "elbette duvar kadınlara özgü başka bir bölünmeyi temsil ediyor." Söylediklerini ayrıntılandırmış olsa da neyi kastettiğinin açık ve net olduğunu hissetmiştim. Bu, hiç değilse bir diğer eleştirmen ve seyirci olan Kaja Silverman için de böyledir. O da duvarı ayırdığı şeylerden – ve TV ve radyo dalgaları, mikroplar, Christa Wolf'un yazıları gibi Berlin Duvarı'nı aşıp geçebilecek şeyler özelinde ise ayıramayacaklarından – farklı bir bölünme olarak görür; Edda'nın fotoğrafları iki Berlin'in "ideolojik uyumsuzluklarından ziyade gündelik benzerliklerini gösterir".

Her üç proje de duvarı alaşağı etme arzusuyla hayata geçirilmiştir, ya da en azından duvarın iki değişmez karşıt arasındaki bir ayrım çizgisi gibi işlemesine mâni olmak için. Redupers, duvarı, ideolojik, politik ve coğrafi sınırların olduğu kadar psişik olanın da göstereni haline getirir. Burada duvar, cinsel farkın ve hem Doğu'da hem Batı'da

8 Filmin titiz biçimsel tutarlılığı hakkında ayrıca bkz. Mary Jo Lakeland, "The Color of Jeanne Dielman" [Jeanne Dielman'ın Rengil], Camera Obscura 3-4 (1979): 216-18.

var olan sembolik düzen tarafından ifade edilen öznel sınırların bir metaforu olarak işlev görür. Böylece duvar, sadece aynı ülkenin ve dilin değil, aynı bölünmüş mekânın da sakinlerini ayıran söylemsel sınırları belirler (Silverman, 1983: 10).

Aramızdan, Silverman'ın kavrayışını paylaşanlar, Redupers'de duvarın temsil ettiği o diğer, kendine özgü bölünmenin anlamının (cinsel fark, söylemsel bir hudut, öznel bir sınır) filmde mi yoksa bizim seyirci bakışımızda mı olduğunu merak ediyorduk olabilirler.

Bu anlam, gerçekten, ekrana, filme, filmin tek plan çekimlerinin yavaş kurgusuna ve sessiz çerçevelerindeki görüntülerin hareketsizliğine mi işlemiştir; yoksa, daha ziyade tam da öznel bir sınır ve söylemsel bir hudut (toplumsal cinsiyet), bir anlam ufku (feminizm) olarak bizim algımızdan, sezgimizden görüntülere, ekrana, metnin etrafına mı yansıtılmıştır? Sanırım, örneğin Christa Wolf'un "bölünmüş cennet" figüründe ya da Virginia Woolf'un "kendine ait odası"nda tanınan başka türden bir bölünmedir bu: kültürel ve ideolojik temsillerin imgesel çekiciliğinin yanı sıra başında, onları inkâr ya da yok etmeyen bir iç mesafe duygusu, bir çelişki, bir sessizlik mekânı. Kadın sanatçılar, yönetmenler ve yazarlar bu bölünmeyi ya da farkı, kendi çalışmalarında onu ifade etmeye çalışırken tanıyorlar. Seyirci ve okurlar bunu, o metinlerde bulduğumuzu düşünüyorlar. Yine de bugün bile, birçoğumuz hâlâ Silvia Bovenschen ile aynı fikirdeyiz.

"Şimdilik" diye yazıyor Gertrud Koch, "sorun, kadınların filmlerinin gerçekten kameranın bakışının inşa ettiği temel modeli yıkmayı başarıp başaramayacağı, kamera aracılığıyla dünyaya, erkeklere, kadınlara ve nesnelere yönelen kadın bakışının esasen farklı olup olamayacağıdır (1985: 144). Ne var ki, bu terimlerle ortaya konduğunda mesele, temelde retorik bir soru olarak kalmaya devam edecektir. Anlamın belirlenimi veya kaynağı olarak kameranın ardındaki sanatçıya, bakışa ya da metne vurgunun, toplumsal bir teknoloji olarak sinemanın daha geniş kamusal alanına doğru kaydırılması gerektiğini önerdim: sinemanın diğer kültürel temsil biçimlerindeki dahline ve toplumsal bakışın üretimi ve karşı üretimine dair imkanlarına yönelik kavrayışımızı geliştirmeliyiz. Ayrıca, sinemacılar, bu "temel model" in egemenliğine karşı, spesifik olsun olmasın, sinemanın tüm kodlarını kullanarak bakışı değiştirme meseleleri ile karşı karşıya geliyorlarsa da kuramcı olarak bizim görevimizin başka bir toplumsal özne için görmenin koşul ve biçimlerini telaffuz etmek ve böylece estetik ve biçimsel bilgiyi yeniden tanımlamak gibi son derece riskli bir işe girişmek olduğunu ileri sürüyorum.

Böyle bir proje, erken feminist formülasyonları açıkça yeniden gözden geçirmeyi ve değerlendirmeyi ya da Sheila Rowbotham'ın özetlediği gibi "kendimize, kendi kültürel yaratımlarımızdan, eylemlerimizden, fikirlerimizden, kitaplarımızdan, örgütümüzden, tarihimizden, kuramımızdan tekrar bakmayı" (1973: 28) içerir. Ve şimdi "filmlerimizi" ekleyebiliyorsak, belki de kadınların sinemasını, feminist, toplumsal bir bakışın üretimi olarak yeniden düşünmenin

vakti gelmiştir. Bir politik eleştiri ya da eleştirel politika biçimi olarak ve öznenin sosyo-tarihsel gerçeklik ile ilişkisini analiz etmek üzere kadınların geliştirdiği özgül bir bilinç aracılığıyla feminizm yalnızca yeni stratejiler icat etmekle ya da yeni metinler yaratmakla kalmadı, daha da önemlisi yeni bir toplumsal özneyi, kadınları, konuşmacıları, yazarları, okurları, seyircileri, kültürel formların icracıları ve kullanıcıları, kültürel süreçlerin şekillendiricileri olarak tasavvur etti. Bu yüzden kadınların sineması artık kör noktalarını, boşluklarını ya da bastırdıklarını temsil ederek erkek merkezli bakışı ortadan kaldırma ya da altüst etme projesi değildir. Çaba ve meydan okuma artık başka bir bakışın nasıl meydana getirileceğidir: başka bakış nesnelere ve özneleri inşa etmek ve başka bir toplumsal öznenin temsil edilebilirliğinin koşullarını açık bir şekilde ifade etmektir. Öyleyse şimdilik, filmdeki feminist çalışma, ister istemez, cinsel fark mefhumunun mevcut kullanımının aksettirdiğinden tarifi daha güç, karmaşık ve çelişkili olan bir farkı, kadınlar arasındaki farkı, cinsiyet temelli olarak dikkate alan öznel sınırlar ve söylemsel hudutlar üzerine odaklanmış durumdadır.

Kadını, olumlu ya da olumsuz bir şekilde betimlemekten ziyade, filmin seyirciye kadın olarak hitap etmesi fikri, kadınların sinemasını, yalnızca kadınların yaptığı değil, kadınlar için olan bir sinema olarak tanımlayan eleştirel uğraşı adına son derece önemli görünmektedir. Bu fikre, filme, nesneye, metne odaklanan daha önce bahsettiğim eleştirel yazılarda rastlanmamaktadır. Ama bu yazılar bugün tekrar okunduklarında, kişi, film dili ya da dış estetik meselesinin, başından beri kadın hareketi ile ilişki içinde telaffuz edildiğini görebilir ve bunu vurgulamak önemlidir: “yeni ancak yüzleşme işinden doğar” (Mulvey, “Feminizm”, 1977: 4); kadınların “tahayyülü bizatihi hareketi oluşturur” (Bovenschen, 1979: 136); karşı sinema olarak kadınların sinemasına ilişkin Claire Johnston’ın biçimci olmayan görüşüne göre, feminist bir politik strateji, filmin kitle kültürünün bir sureti olarak kullanımından kaçınmak yerine onu geri kazanmalıdır: “Sinemada nesneleştirilmemize karşı gelmek için, kolektif fantezilerimiz serbest kalmak zorundadır: kadınların sineması arzunun işleyişini somutlaştırmalıdır: böyle bir hedef, eğlence filminin kullanılmasını gerektirir” (1974: 31)⁹.

Kadınların ifadesi meselesi, 1972’deki ilk kadın filmleri festivali (New York, Edinburgh) ve ilk feminist film eleştirisi dergisinden beri (Berkeley’de 1972-1975 arasında yayınlanan, Kadınlar ve Film [Women and Film]) hem kendini ifade etme hem de diğer kadınlarla iletişim kurma meselesiydi, aynı anda yeni görüntülerin yaratılması/ıcadı ve topluluğun yeni biçimlerinin yaratılışı/tahayyülü meselesiydi. Eğer kadınların sinemasının ve estetik biçimlerinin özgünlüğü, bu minvalde, bu sinemanın hitabı bakımından -kim, kimin için film çeker ve kim, nasıl, nerede, kime bakar, konuşur- yeniden düşünülecek olursa, feminist film kültürü içinde, kuram ve pratik ya da biçimcilik ve aktivizm arasında, bir çatlak, bir ayırım, ideolojik bir ayrılık olarak görülen şeyin, feminizmin gücü, itkisi, üretici heterojenliği olduğu görülebilir. Yakın tarihli bir derleme olan Re-vision: Essays in Feminist Film

9 Ayrıca bkz. Gertrud Koch, “Was ist und wozu brauchen wir eine feministische Filmkritik?” [Feminist Film Eleştirisi Nedir ve Neden Ona İhtiyacımız var?] Frauen und Film II (1977).

Criticism'in giriş bölümünde, Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp ve Linda Williams'in işaret ettikleri üzere:

Filmler üzerine feminist çalışma kuramsal olarak gitgide artış göstermişse, politik eyleme daha az yönelmişse, bu, kuramın kendisinin ille de feminizm ülküsüne zarar vermiş olduğu ya da feminizm içindeki tartışmaların kurumsal biçimlerinin akademik rekabetin eril modelini basitçe yeniden üretmiş oldukları anlamına gelmez. (...) Feministler, ortak yazarlık ve editörlükte, müşterek film üretiminde ve dağıtım anlaşmalarında iş birliği hususunda benzer ilgileri paylaşmaktadırlar. Dolayısıyla, kadın hareketinin politik niyetlerinin birçoğu, filmdeki ya da film üzerine olan feminist çalışmanın bizatihi ayrılmaz bir parçasını oluşturmaktadır (Doane vd., 1984: 4).

Kitabın adındaki, Adrienne Rich'ten – “yeniden-görme - geriye bakma, ferah gözlerle görme edimi” der Rich, kadınlar için “bir hayatta kalma edimidir” (1979: 35) – ödünç alınmış “Yeniden-Görme” [re-vision], bakışa yeniden talip olan bir projeye, “farkı farklı bir şekilde görmeye”, eleştirel vurguyu “kadınların görüntülerinden”, “bizatihi bakma eksenine, neticesi o 'görüntü'nün üretimi olan bakışın ve duyuşun düzenleniş biçimlerine” (Doane vd., 1984: 6) kaydırmaya atıfta bulunur. Geçtiğimiz on yıl içinde feminist kuramın “farkın baskıcı analizinden, farkı, özgürleştirici, radikal değişimin tek olasılığı olarak açıklamaya ve tasvire geçtiği” (Doane vd., 1984: 12) hususunda Re-vision'in editörlerine katılıyorum. Ama radikal değişimin “cinsel fark”, yani kadınların erkeklerden, dişilin erilden ya da Kadın'ın Erkek'ten farkı ile sınırlanmayacak türden bir tanımlama gerektirdiğine inanıyorum. Radikal değişim, kadının Kadın'dan farkına hatta diğer bir deyişle kadınlar arasındaki farklara dair bir betimlemeyi ve daha iyi bir kavrayışı gerektirir. En nihayetinde, kadınların farklı tarihleri vardır. Kılık değiştiren/maskelenen, peçe giyen kadınlar vardır; kendi toplumlarında, erkeklerle görünmez olan, fakat aynı zamanda bizim toplumumuzda diğer kadınlara da görünmez olan kadınlar¹⁰.

Örnek vermek gerekirse, beyaz kadınların filmlerinde siyah kadınların ya da anaakım feminist eleştiride lezbiyenliğin görünmez oluşu, tam da Lizzie Borden'in Born in Flames'inde (1983) etkili bir şekilde temsil ettiği şeydir, film aynı zamanda onların, bakışın öznelere ve nesnelere olarak, görünürlük koşullarını da tesis etmiştir. Farazi bir yakın gelecekte Aşağı Manhattan'a oldukça benzer bir yerde, bir belgeselin (Chris Marker'ın tarzında) görünüşüne ve çağdaş bilim kurgu yazınının (Samuel Delany, Joanna Russ, Alice Sheldon ya da Thomas Disch'in post-yeni dalga bilimkurgusunun) duygusuna sahip olan Born in Flames, şimdi onuncu yılına girmiş olan “başarılı” bir sosyal demokrat kültürel devrimin, eril tahakkümün

10 Bkz. Barbara Smith, (1982), “Toward a Black Feminist Criticism” [Siyahi bir Feminist Eleştiriye Doğru] All the Women Are White, All the Blacks Are Men, but Some of Us Are Brave: Black Women's Studies, [Bütün Kadınlar Beyaz, Bütün Siyahlar Erkek ama Bazılarımız Cesur] içinde, ed. Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott ve Barbara Smith (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press).

eski kalıplarına, alışlagelen siyasete ve geleneksel solun “kadın meseleleri”ne ilgisizliğine, ağır ağır ama mutlak bir şekilde nasıl geri döndüğünü gösterir. Belirli bir toplumsal cinsiyet baskısının ve onun farklı biçimlerinin etrafında, çeşitli kadın toplulukları (siyah kadınlar, Latinler, lezbiyenler, bekar anneler, entelektüeller, politik aktivistler, spiritüel ve punk performansçılar ve bir Kadınlar Ordusu) bir araya gelmeyi ve birlikte hareket etmeyi, aralarındaki farkları görmezden gelerek değil, çelişkili bir biçimde, onları kabul ederek başarırlar.

Redupers ve Jeanne Dielman gibi, Borden’ın filmi de seyirciye kadın olarak hitap eder ama bunu kişinin derhal kendisine ait hissettiği bir deneyimi tasvir ederek yapmaz. Aksine, filmin pek de tutarlı olmayan anlatısı, hızlı tempolu çekimleri ve ses kurgusu, görüntünün ve sözün karşı-sürümü, seslerin ve dillerin çeşitliliği ve hikâyenin özbilinçli, bilimkurgusal çerçevesi, seyirciyi belirli bir mesafede tutar, onu, kurmacasına bir fark köprüsü gibi yansıtır. Kısacası, Born in Flames’ın bir kadın seyirci olarak benim için yaptığı şey, tam da “farkı, farklı bir şekilde görmeme”, bana ait olsalar da daha önce hiç sahibi olmadığım gözlerle, kadınlara bakmama izin vermektir: çünkü, feminizmdeki (Audre Lorde’un sözleriyle) “farklı güçlerin karşılıklı bağımlılığına” yönelik vurguya dikkat çekerek film, aynı zamanda kadınlar arasındaki farkları, kadınlar içindeki farklar olarak kaydeder.

Born in Flames, bana, kadınların tarihinin belli bir anında, yani bugün, Birleşik Devletler’de yaşayan bir kadın ve bir feminist olarak hitap eder. Filmdeki olaylar ve görüntüler, bilim kurgunun paralel evren dediği yerde, burada ve şimdi gibi görünen ve hissettiren ama öyle olmayan başka bir yer ve zamanda geçer, tıpkı benim (ve tüm kadınların) bize ait olan ve olmayan bir kültürde yaşamamız gibi. Filmin bu pek olası görünmeyen ama imkânsız da sayılamayacak kurmaca evreninde, kadınlar onları bölen ve ayıran mücadelede bir araya gelirler. Bu yüzden filmin benim için tasvir ettiği, film ile özdeşim kurmamı sağlayan ve bana, seyirciye, film içinde bir alan açan şey, kendi tarihimin çelişkisi ve aynı zamanda kendi içimdeki kişisel/politik farklılıktır.

Almanya’daki kadınların filmlerine dair güncel bit tartışmada Helen Feher-vary “tarih ve öznel denilen süreçler arasındaki ilişki” der, “nesnel bir varlıkmişçasına tarihin hakikatini kavrama meselesi değildir, daha ziyade deneyimin hakikatini bulma meselesidir. Besbelli ki bu türden deneyimsel dolaysızlık, kadınların kendi tarihleri ve öz-bilimleri ile alakalıdır” (1981: 176). Tarihimizin ve bilincimizin neden ve nasıl farklı, bölünmüş hatta çelişki içinde olduğu, kadınların sinemasının analiz edebileceği, dile getirebileceği, yeniden formüle edebileceği şeydir. Ve böyle yaparak, bu sinema, Toni Morrison’ın iki kahramanı için söylediği gibi, olacak başka bir şey yaratmamıza yardımcı olabilir:

Her biri yıllar önce ne beyaz ne de erkek olduklarını, her türlü özgürlük ve zaferin onlardan esirgendiğini keşfettiklerinden, olacak başka bir şey yaratmaya giriştiler (1975: 44).

Takip eden sayfalarda, sıklıkla Born in Flames'e atıfta bulunacak, filmin ele aldığı bazı meseleleri tartışacağım, fakat bu, metinsel bir analiz amacına yönelik olmayacaktır. Daha ziyade filmi, aslında benim için olduğu gibi, bu makalenin konusu üzerine bir dizi düşüncenin de başlangıç noktası olarak alacağım.

Fark meselesini, bu kez toplumsal cinsiyet dışındaki faktörlerle, bilhassa ırk ve sınıf ile ilişkili olarak muazzam bir açıklıkla görmemi sağlayan, yine bir film, bir sinemacının projesi oluyor – bu mesele, Marksist feminizm içinde durmadan tartışılmış ve yakın zamanda feminist gazete ve yayınlardaki beyaz olmayan kadınlar tarafından yeniden vurgulanmıştır. Bu meselenin, şimdi, tam da şiddetli toplumsal gerilemenin ve ekonomik baskıların (nam-ı diğer “yoksulluğun kadınlaşması”nın) geleneksel meşruiyetin en mütevazı payının keyfini çıkaran liberal feminizmin kendinden memnuniyetini boşa çıkardığı bir zamanda, acil ve geri dönüşsüz bir şekilde yeniden ortaya çıkması şaşırtıcı değildir. Devrin bir sembolü, ticari taze mahsuller olan erkek-yapımı “kadın filmleri”, (Lianna [1983], Personal Best [1982], Silkwood [1983], Frances [1982], Places in the Heart [1984], vs.) şüphesiz o meşruiyet sayesinde, “onaylı” ve finansal olarak uygulanabilir kılınmışlardır. Ama liberal feminizmin mütevazı de olsa bu başarısı, cinsel fark, kişisel olan politiktir gibi görüşlerin ve bizatihi feminizmin çelişkili karmaşıklığının – ve kuramsal üretkenliğinin – zaten egemen kültürde var olan daha basit ve daha kabul edilebilir fikirlere indirgenmesi pahasına kazanılmıştır. Bu yüzden, bugün birçokları için “cinsel fark”, cinsiyetten (biyoloji) ya da toplumsal cinsiyetten (en basit anlamıyla kadın toplumsallaşması) ya da belirli özel “hayat tarzlarına” (eşcinsel ya da geleneksel olmayan diğer ilişkilere) temel teşkil etmekten daha fazlası değildir; “kişisel olan politiktir” sıklıkla “politik olan yerine kişisel olana” çevrilir ve “feminizm” tereddütsüz bir şekilde, akademi tarafından olduğu kadar medya tarafından da bir söylem olarak sahiplenilir – bir toplumsal eleştiri çeşitliliği, diğerleri arasında bir estetik ya da edebi analiz yöntemi olarak, öğrenciler, okuyucular ya da seyirciler için sahip olduğu piyasa cazibesinin derecesine göre, az ya da çok ilgiyi hak eder. Ve evet, iyi niyetli tüm erkekler için tamamen erişilebilir bir söylemdir. Böyle bir bağlamda, ırk ya da sınıf meseleleri esasen sosyolojik ya da ekonomik olarak, toplumsal cinsiyete paralel olsa da bağımlı olmaksızın, öznellik ile ilişkili ama belirleyici olmayan, onlar hakkında hiçbir yeterliliği bulunmayan ama en iyi ihtimalle sadece dezavantajlı olanlar için insani ve ilerlemeci bir kaygıdan ibaret bu “feminist söylem” ile pek az alakalı bir şekilde düşünölmeye devam edilmek zorundadır.

Yine de feminizmin (tırnak işareti olmadan) ırk ve sınıf ile ilişkisi, fırsat eşitliğinin alıcısı değil “hedefi” olan, liberal “feminizm”in dışında kalan ya da onun tarafından kandırılmayan veya gerektirdiği tüm çelişki ve zorluklarla, feminizmin aynı anda politik ve kişisel olmaksızın hiçbir şey olamayacağını idrak etmiş olan beyaz olmayan kadınlar, siyah kadınlar ve beyaz kadınlar tarafından son derece açık bir şekilde ifade edilmiştir. Böylesi feministler için, toplumsal cinsiyetin, öz-

nellığın ve deneyime dair temsil ilişkilerinin toplumsal olarak inşa edilmişliğinin, dil ve kültürde olduğu kadar, ırk ve sınıf içinde, hatta çoğu zaman diller, kültürler ve sosyokültürel düzenekler arasında vuku bulduğu açıktır. Bu yüzden sorun yalnızca toplumsal cinsiyet mefhumunun ya da "cinsel fark"ın, ırk ve sınıf üzerine resmi söylemlerin detaylandığı, önceden var olan, cinsiyeti göz ardı edilmiş (ya da erkek olarak cinsiyetlendirilmiş) kategoriler içine yerleştirilemiyor oluşu değildir; ırk ve sınıf konularının, kadınlık, dişilik, kadınlar ya da nihai aşama Kadın olarak etiketlenen, daha geniş kimi kategoriler altında basitçe sınıflandırılmayacak oluşları da eşdeğer bir sorundur. Buna karşılık, giderek daha da açık hale gelen şey, sosyal bilimlerimizin tüm kategorilerinin, cinsiyetlendirilmiş toplumsal özneler mefhumundan başlayarak, yeniden formüle edilmeyi göğüslemesidir. Ve bu yeniden formülasyon sürecinden bir şeylerin – yeniden bakma, yeniden yazma, yeniden düşünme, "kendimize yeniden bakma" – kadınlar sinemasının metinlerine kazılı olduklarını düşünsem de bunlar henüz feminist film kuramında ya da feminist eleştirel pratikte genel olarak yeterince odaklanılmamış şeylerdir. Bu nokta, tıpkı feminist yazının kadın hareketi ile ilişkisi gibi, burada girilebileceğinden daha uzun bir tartışmayı gerektirmektedir. Lizzie Borden'ın filminin alımlanışında ve filme kendi karşılığında, beni alışılmadık bir yoğunlukla çarpan bu meselenin bir taslağını çizmekten fazlasını yapamayacağım.

Born in Flames'in temsil etmeyi başardığı, bu feminist kavrayıştır: kadın özne, toplumsal cinsiyeti kesen sınıfın, ırkın, dilin ve toplumsal ilişkilerin çeşitli temsilleri ile cinsiyetlendirilir, inşa edilir ve tanımlanır; bu nedenle kadınlar arasındaki farklar, kadınlar içindeki farklardır ki bu yüzden feminizm tüm bu farklılıklara rağmen var olabilir ve yeni yeni anlamaya başladığımız üzere ancak bu farklılıklar sayesinde var olmaya devam edebilir. Bu film projesinin özgünlüğü, kadını, toplumsal bir özne ve bir farklılıklar mekânı olarak temsil etmesidir; bunlar, bütünüyle cinsel ya da sadece ırksal, ekonomik ya da (alt)kültürel değil, daha ziyade hepsi bir arada bulunan ve sıklıkla birbirleriyle çatışma içinde olan farklılıklardır. Bu filmi seyrettikten sonra kişinin ondan çıkardığı, kadın toplumsal öznesindeki bir heterojenlik imgesi, egemen kültürel modellerden bir uzaklaşma ve her türden ortak politik eylemin geçici birliğine rağmen değil, onunla eş zamanlı olarak süregiden kadınlar içindeki içsel bölünme hissidir. Nasıl ki filmin anlatısı çözüme erişmemiş, parçalı ve takibi zor ise, kadınlar içindeki heterojenlik ve fark, hafızalarımızda, filmin anlatısal imgesi gibi kalır, temsil işi, sabitlenmiş kimlik, tüm kadınların Kadın olarak aynılığı ya da Feminizmin tutarlı ve erişilebilir temsili üzerine yıkılmaz.

Bahsi geçen filmlere ilaveten, başka filmler, kadınlar sinemasında mecazi ve tematik olarak yinelendiğini gördüğüm içsel bölünmeyi ya da dile, kültüre ve kendiliğe mesafeyi etkin bir şekilde temsil etmiştir. (Örneğin, Gabriella Rosaleva'nın "It Processo a Caterina Ross" [1982] ve Lynne Tillman ile Sheila McLaughlin'in "Committed" [1984] filmlerinde). Ama Born in Flames, bu bölünmeyi, daha geniş bir toplumsal ve kültürel ölçüğe yansıtarak, neredeyse tüm meselelerle meşgul olmakta ve hepsini tehlikeye atmaktadır. İki ayrı istasyonu yıkmış

alevlerden Phoenix-Regazza [anka kız] olarak yeniden doğan özgür kadınların, yeni mobil radyo vericisini taşıyan (çalınmış) U-Haul kamyonunun yan tarafında yazdığı gibi, film “hareket halinde bir maceradır”. Bir eleştirmenin fark ettiği üzere,

Bir aksiyon filmi, bir bilimkurgu fantezisi, bir politik gerilim, bir kolaj film, yeraltından bir parça: Born in Flames bunların hepsi ve hiçbirisidir... 15 saniyelik patlamalarla kurgulanmış film, metrelerce titrek video transferiyle bir düşüp bir yükselmektedir. Born in Flames, Absence of Malice, Network ya da Under Fire gibi medya üzerine olan Hollywood dışavurumlarından çok daha üstündür. Bu, filmin içeriğinden (hikâye, Ulrike Meinhoff’u andıran, Kadınlar Ordusu lideri Adelaide Norris’in hapishanedeki şüpheli “intihar”ını merkeze alır) ziyade gündelik medya kuşatmasının bir düzine yönünü yakalayan filmin biçimi ile daha fazla ilgilidir (Hulser, 1984: 14).

Akerman’ın içerikten ziyade biçim üzerindeki vurgusunu hatırlatan son cümledeki sözler, Borden’in yazılı birkaç beyanında daha yankılanmaktadır.

Kendisi de bir sinemacı olarak, filmsel temsil ile kendi ilişkisi üzerine şevkle eğilir (“Bu filmle kendimi adadığım iki şey: anlatının doğasını sorgulamak ve... sınıf ve ırk ile ilgili olarak kendimi, kendi esaretimden kurtarabileceğim bir süreç yaratmak”) (Borden’dan aktaran Friedberg, 1984: 43)¹¹. Ve Akerman gibi o da bakışın dönüştürülebileceğinden emindir, çünkü kendisinin bakışı dönüşmüştür: “Siyah kadınlarla çalışan, beyaz bir sinemacı olmaktan duyduğum rahatsızlık her neyse, çok uzun süre önce sona erdi. Film yapım süreci vasıtasıyla bu şeytan defedildi”. Bu sebepten, filmin, tam da seyirciden belirli bir rahatsızlık talep ettiği ve seyircisini kendi siyasi konumu (konumları) (ya da siyasi konumsuzluğu) ile karşı karşıya gelmeye zorladığı için “ilerici” olduğunu ileri süren muhabire (Anne Friedberg) verdiği yanıtta, Borden, muhabirin üstü kapalı varsayımını açıkça reddeder:

Seyircinin sadece orta-sınıf beyaz bir seyirci olduğunu düşünmüyorum. Benim için önemli olan, tek seyircisi olmayan bir film yaratmaktı. Film üzerine olan birçok eleştirel malzemenin sorunu, seyircisini sadece beyaz orta-sınıf varsaydıkları bir film hakkında, beyaz-orta sınıf olduğunu varsaydıkları bir okuyucu kitlesi için yazılmış makaleler olmalarıydı. Eleştirmenlerin hissettikleri rahatsızlık bir hayli kafamı karıştırdı. Yapmaya çalıştığım (ve yapmaya çalışma yolu olarak mizahı kullandığım) şey, herkesin belirli bir düzeyde bir yeri olduğu, çeşitli konumları elde bulundurmaktı. Her kadın – erkekler için bu tamamen farklı bir mesele – film içindeki bir konum ile belirli ölçüde özdeşim kurabilir. Bazı eleştirmenler ayrıcalıklı bir konum gibi bir şey ile aşırı özdeşim kurdular. Esasen hiçbir siyah karakterin konumlanışı, herhangi bir beyaz izleyiciye karşıt olmadığı gibi, daha

11 Feminist olarak ırksal ve kültürel farkları anlama çabası üzerine bkz. Elly Bulkin, Minnie Bruce Pratt, ve Barbara Smith, Yours in Struggle: Three Feminist Perspectives on Anti-Semitism and Racism [Seninki Mücadelede: Antisemitizm ve Irkçılık üzerine Üç Feminist Perspektif] (Brooklyn, N.Y.: Long Haul Press, 1984).

ziyade bir davetti: gel ve bizimle çalış. Kadın ya da erkek seyirciye, ait olamayacağını söylemek yerine, seyircinin tüm bu farklı bakış açıları ve farklı türden retorikler için bir havuz olması gerekiyordu. Umarım ki kişi, bir konuyla özdeşim kurabilmeyi ama filmdeki tüm çeşitli konuları değerlendirebilmeyi başarır. Aslında, bu rahatsızlığı, yalnızca buna son derece direnç gösteren insanlardan hissediyorum (Borden'dan aktaran Friedberg, 1984: 38).

Bana öyle geliyor ki bu yanıt, kadınların sinemasında modernist ya da avangart bir yıkım estetiğinden, kişinin sanat tanımına, sinema tanımına ve bu ikisi arasındaki ilişkiye bağlı olarak "estetik" teriminin geçerli olabileceği ya da olmayabileceği, filmsel temsile dair ortaya çıkan bir dizi meseleye doğru olan dönüşün sınırlarını keskin bir şekilde çiziyor. Benzer şekilde, Craig Owens'ın diğer kadın sanatçıların çalışmaları için önerdiği gibi, postmodern ya da postmodernist estetik terimlerinin bu bağlamda daha tercih edilebilir ya da uygun olup olmayacağı, burada tartışılmayacak kadar geniş bir konudur (Owens, 1983: 57-82)¹². Bana kalırsa, her halükârda kadınların sinemasında metne ve metnin gören ya da okuyan özne –imgesel de olsa, öz-tutarlılığı, metnin kendi, dilsel, görsel ve/veya anlatsal tutarlılığının parçalanmasıyla, yarılacak olan – üzerindeki etkilerine odaklanan bir estetikten, seyircinin, filmin asli meramı haline geldiği – başından beri orada, sinemacının projesine ve hatta bizatihi film çekimine kayıtlı olması anlamında seyircinin asli olduğu – alımlama estetiği olarak isimlendirilebilecek bir şeye geçiş söz konusudur¹³. Seyirciye yönelik açık bir ilgi elbette ne sanat ne de sinema için yenidir, başta Pirandello ve Brecht'ten beri, Hollywood ve TV'de her zaman dikkat çekici bir şekilde var olmuştur. Bununla birlikte, şimdi burada yeni olan, metinden ötürü, heterojenliği ve ötekiliği içinde tasavvur edilen belirli bir seyirci mefhumudur.

Heterojen bir topluluk olarak tasarlanan seyirci, Borden'ın filminde, hitap işlevinin alışılmadık kullanımı vasıtasıyla görünür kılınır. Rap şarkısı söylemekten, alt kültüre ait çeşitli lehçelere ve konuşma tarzlarına kadar, müzik ve sesin, konuşulan dil ile bir arada kullanımı, belgelemenin ya da "cinema verite"nin amacına hizmet etmekten ziyade, başka bir bağlamda karakterleştirme olarak adlandırılabilen bir şeye hizmet eder: sıklıkla ana karakterlere ya da ayrıcalıklı "kahramanlara" uyumlu psikolojik türden bir özdeşim olmasa da bunlar, karakterlerin tanımlanması ve onlarla özdeşimin araçlarının sağlanması adına oradadırlar. Borden başka bir röportajda "farklı seyircilerin farklı düzeylerde ilişki kurabilecekleri bir film yapmak istedim – eğer dili görmezden gelmek isterlerse, görmezden gelebilirler"

12 Ayrıca bkz. Andreas Huyssen, "Mapping the Postmodern" [Postmoderni Haritalandırma] *New German Critique* 3 3 (Sonbahar 1984): 5-52, şimdi Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* [Büyük Bölünmeden Sonra: Modernizm, Kitle Kültürü, Postmodernizm] içinde yeniden basıldı (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

13 Borden'in profesyonel olmayan oyuncular gibi karakterleri de filmin hedeflediği izleyicinin anlamlı bir parçasıdır: "Filmin beyaz film gettosunun eline geçmesini istemedim. Postalar göndedim. Beyaz kadınların listesi vardı, siyah kadınların listesi vardı, eşcinsellerin listesi vardı, farklı insanları Film Forum'a getirebilecek listeler..." (Röportaj, *Women and Performance* içinde, s.43)

der, "ama dil-karşıtı bir film yapmak istemiyorum" (Borden'dan aktaran Sussler, 1983: 29). "Dilin" önemi ve hem kamusal hem de özel alandaki kurucu varlığı, filmin içeriğinin yanı sıra biçiminde de ön planda olan, söylemlerin ve iletişim teknolojilerinin – görsel, sözlü ve işitsel – çeşitliliği tarafından vurgulanır. Eğer resmi konuşma duvarı, her zaman her yerde var olan kamusal hitap sistemleri ve bizatihi kadınların bir televizyon istasyonunu devralma stratejileri, iletişim ve iktidarın asli bağını ortaya koyuyorsa, film aynı zamanda ötekini, gayri resmi toplumsal söylemleri, onların heterojenliklerini ve kurucu etkilerini, toplumsal özneye ilişkin olarak temsil etmekte ısrarcıdır.

Bu bağlamda, Borden'ın filminin hem karakterlerinin hem de seyircilerinin, kendi tarihsel özgünlüklerinde, Silverman'ın Redupers'daki Berlin Duvarı'nın sembolize ettiğini düşündüğüne benzer olarak, belirli "öznel limitler ve söylemsel sınırlar" dahilindeki toplumsal söylemler ve temsiller (sınıfın, ırkın ve toplumsal cinsiyetin) ile ilişkili bir şekilde konumlandıklarını iddia ediyorum. Seyirciler de kendi bakışları ve anlayışları ile sınırlı olduklarından, "rahatsızlıklarının" ya da muhtelif tepkilerinin ortaya koyduğu gibi kendi toplumsal ve cinsel konumları tarafından kısıtlanmışlardır. Borden'ın açıkça dillendirdiği, seyirciyi farklı bakış açılarının ve söylemsel düzenlemelerin ("bu farklı türden retoriklerin") mahali ("deposu") haline getirme niyetinin, bana düşündürdüğü, seyirci heterojenliği kavramının aynı zamanda bireysel seyircinin heterojenliğini ya da bireysel seyircideki heterojenliği gerektirdiğidir.

Eğer güncel metinsellik kuramlarında iddia edildiği gibi, Okuyucu ya da Seyirci, metinde, metin stratejisinin bir sonucu olarak imleniyorsa – metin tarafından inşa edilen ("haz metni") bir birlik figürü veya anlam tutarlılığı ya da "keyif metni"ne kayıtlı bir tutarsızlık, bölme, yayma figürü olarak – o halde Born in Flames'in seyircisi başka yerdedir, metne ve ondan gelen diğer şeylere direnç gösterir. Bu filmin seyircisi, anlatsal ve psikolojik özdeşim aracılığıyla ne "klasik" bir metin içine teyellenir, ne de Stephen Heath'in avangart (yapısalcı-materyalist) filmin hedeflediği seyirciyi uygun bir şekilde tarif ettiği gibi "sabitlenmiş her türden öznenin sınırında, maddi olarak değişken, süreç içinde dağılmış" bir şekilde, tekrarın zamanına bağlıdır (1981: 167). Söz konusu olan, bu filmin seyircisinin en nihayetinde metin tarafından yakalanmakla yükümlü olmayışıdır. Yine de filmin güçlü erotik yükü ile irtibatlanan kişi, filmin kadın karakterlerinin birbirleri, sinemacının ise onlar üzerindeki erotik yatırımına, haz, keyif, ödipal, ödipal öncesi gibi bizim yerimize tanımlanmış kavramlarla değil, yine (Jeanne Dielman'da olduğu gibi) emsalsiz, açık bir tanıma ile karşılık verir. Metinsel uzam, erotik ve eleştirel boyutlarıyla seyirciye doğru uzanıyor, ona hitap ediyor, onunla konuşuyor, ona alan açıyorsa da seyirciyi (ne kadar alışılmadık ve dikkate değerdir ki) tatlı sözlerle kandırmaz, baştan çıkarmaz, ayartmaz. Bu filmler beni bir kadın seyirci konumuna yerleştirmez, bana bir rol, kendilik imgesi, dilde ya da arzuda bir konumsallık tahsis etmezler. Bunun yerine, ne olduğunu bilmediğimi bilerek ona "ben" diyeceğim bir şey için bir yer var eder ve "bana" onu bilmeye, görmeye, anlamaya çalışmam

için bir alan açarlar. Başka bir deyişle, bana bir kadın olarak hitap ederek, beni bir Kadın'a bağlamaz ya da beni bir Kadın olarak tayin etmezler.

Borden'in eleştirmenlerinin "rahatsızlığı", tam da seyircinin ve metnin bu tayin-edilemezliğinde konumlandırılabilir: görüntüleri ve söylemleri, seyirciyi, burjuvazi ya da başka türlü tekil bir izleyici ya da seyirci-özneye tekabül etmeyen bir heterojenlik, farklılık ve parçalı bütünlükler mekanına geri gönderen bu filmde kendini bulamamanın, film tarafından "çağrılmış" ya da ayatılmış olmanın hayal kırıklığı. Filmin söylemsel heterojenliği ve herhangi tek bir seyircinin söylemsel sınırları arasında birebir eşleşme yoktur. Hepimiz hemen davet edilir ve belirli bir mesafede tutuluruz, bize, yalnızca muhatap konumunu işgal edebildiğimiz sürece ve aralıklı olarak hitap edilir: örneğin, Phoenix Radyo'nun diskjokeyi Honey, izleyiciye şöyle seslenir: "Siyah kadınlar, hazır olun. Beyaz kadınlar, hazırlanın. Kızıl kadınlar, hazır kalın, çünkü şimdi bizim zamanımız ve herkes bunu idrak etmeli"¹⁴. Seyircinin hangi tekil mensubu, kadın ya da erkek, seyirci-özne olarak tek başına çağrıldığını ya da diğer bir ifadeyle kesin surette kendisine hitap edildiğini hissedebilir?

Film tarihinde, kadınlar hakkında kadın elinden çıkan bir filmde, Dorothy Arzner'in *Dance, Girl, Dance*'inde (1940) buna paralel meşhur bir an vardır ki feminist film eleştirmenleri tarafından "keşfedilmiş" olması tesadüf değildir: bu, Judy'nin sahne performansını yarıda keserek, varyete seyircisi ile yüz yüze geldiği, rolünden çıkıp bir grup insana kadın olarak konuştuğu andır. Feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi, bu doğrudan hitabın yeniliği, yalnızca teatral yanılmanın ve röntgenci hazzin kodlarını kırması değil, aynı zamanda kadın icracı (imge, temsil, nesne olarak konumlandırılmış) ve erkek seyirci (kontrol eden bakış olarak konumlandırılmış) arasında hiçbir suç ortaklığının, hiçbir ortak söylemin tesis edilemeyeceğini göstermesidir; yani, performans kodları ve kuralları dışında hiçbir suç ortaklığı yoktur. Arzner, kodları kırarak, onları oluşturan ve karşılığında onlar tarafından sürdürülen kuralları ve iktidar ilişkilerini ortaya çıkarmıştır. Ve elbette filmdeki vodvil seyircisi, Judy'nin konuşmasına karşı muazzam bir rahatsızlık sergiler.

Honey'nin konuşması ile ilgili rahatsızlığın da temsil kodlarıyla (ırkın ve sınıfın yanı sıra toplumsal cinsiyetin) ve onları sürdüren kurallar ve iktidar ilişkileriyle ilgili olduğunu ileri sürüyorum – bunlar, aynı zamanda ortak söylemin tesisine ve bunun sonucu olarak müşterek bir dil "hayaline" engel olan kurallardır. Aksi halde seyirciler bu eğlenceli, coşkulu, bilimkurgu filminde, zaten işe yaramayacağını iddia ettikleri, bir siyasi eylem planını nasıl görebilirler ki? ("Hepimiz daha önce bu yollardan geçtik. Bir erkek olarak bu beni tehdit etmiyor çünkü bunun işe yaramadığını biliyoruz. Bu çocuksu bir politika, nasıl erkekler eskiden maçoysa, bu kadınlar da onlar gibi maço oluk ediyorlar...") (Borden'dan aktaran

14 Born in Flames'in senaryosu Heresies 16'da (1983) 12-16 yayınlandı. Borden, Bomb'daki röportajında senaryonun nasıl oyuncular ile bir arada ve onların belirli yetenek ve geçmiş deneyimlerine göre geliştiğini tartışıyor.

Sussler, 1983: 29). Başka türlü bu filmi, Friedberg'in tabiriyle neden "fantezi aracılığıyla bir reçete" olarak görsünler ki? Borden'in görüşüne göre, "insanların keyfini kaçıran sınıf ya da ırk değildi... İnsanların gerçekten keyfini kaçıran kadınların eşcinsel olmalarıydı. Filmin ayrılıkçı olduğunu hissettiler" (Borden'dan aktaran Friedberg, 1984: 39). Benim görüşüm, insanların her üçünden de sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet, rahatsız oldukları yönünde – lezbiyenlik tam da toplumsal cinsiyet kavramının, Adrienne Rich ve Monique Wittig'in sırasıyla, "zorunlu heteroseksüellik" (1980: 631-60) ve "heteroseksüel anlaşma" (1980: 110) olarak isimlendirdikleri yapı üzerinde, ırk ve sınıfın kesişiminde kurulduğunun göstergesidir.

Film-kuramsal seyircilik kavramı, büyük ölçüde, feminist kuramcılar tarafından ısrarla sorulan ve Ruby Rich'in daha önce yukarıda da alıntılanmış sözlerinde güzelce özetlenen şu soruyu cevaplama çabası etrafında gelişmiştir: "Bir kimse, varlığımız karşısında dahi yokluğumuzda ısrar eden bir yapıyı nasıl açıkça ifade edebilir?" Feministlerin imge politikaları üzerindeki erken ayrışmalarına uygun olarak, seyirci kavramı iki eksende geliştirilmişti: bunların ilki, özneye ilişkin psikanalitik kuramdan yola çıkar ve birincil ile ikincil, bilinç ile bilinçdışı, imgesel ile simgesel süreçler gibi kavramları kullanır; diğeri cinsel farktan yola çıkar ve şöyle sorular sorar: kadın seyirci nasıl görür? ne ile özdeşim kurar? nerede/nasıl/hangi film türlerinde dişil arzu temsil edilir? vesaire. Arzner'in Dance, Girl, Dance'deki kod ihlali, kadınların sineması için şimdi açık ara en verimli olanı gibi görünen, soru soran bu ikinci hat içinden verilmiş ilk cevaplardan biriydi. Bana, bugüne kadarki en ilginç yanıtı, Born in Flames geliştirmiş gibi geliyor.

Bir kere, film, kadın seyircinin siyah, beyaz, kızıl olabileceğini, orta-sınıf ya da orta-sınıf olmayabileceğini varsayar ve onun, filmin içinde bir yere, bir özdeşim ölçüsüne sahip olmasını – Borden'in ifadesiyle "bir konum ile özdeşim kurmasını" – ister. Açıkçası, bunu araştırmaya fazla ilgi duymaksızın, Borden, "erkek [seyirci] ile bu tamamen farklı bir meseledir". diye ekler (yine de sonrasında siyah erkek seyircinin filme karşılık verdiğini öne sürer, "onlar filmi yalnızca kadınlarla ilgili görmüyorlar. Bunu bir güçlenme [empowerment] olarak görüyorlar") (Borden'dan aktaran Friedberg, 1984: 38). Özetle, toplumsal cinsiyet açısından seyirciye kadın olarak, ırk ve sınıf açısından çoğul ya da heterojen olarak hitap edilir; yani burada da bütün özdeşim noktaları kadın ya da feministtir ama Born in Flames, Jeanne Dielman'daki gibi karakterin ve sinemacının "ikili mantığı"ndan ziyade onların farklı söylemlerini ön plana alır.

İkinci olarak, Friedberg'in sorduğu sorulardan birinde ortaya koyduğu gibi, Born in Flames'deki kadınların görüntüleri "estetize edilmemiştir": "Maskeleyerek bedeni asla fetişleştiremezsiniz. Aslında film bilinçli bir şekilde gayri-estetik kılınmış görünüyor, ona belgesel niteliğini kazandıran da budur". (Borden'dan aktaran Friedberg, 1984: 44). Yine de bazılarına göre, bu kadınların görüntüleri alışılmadık derecede güzel görünmektedir. Eğer bu, toplumsal olarak konumlandırılmış olsalar da filmin kadın seyircilerinin çoğu için söz konusu olsaydı, film

kuramında kadın bedeni tam da fetiş ya da maske olarak yorumlandığından dolayı, film-kuramsal bir paradoksun ne anlama geldiğiyle karşı karşıya kalırdık (Doane, 1982: 74-87). Belki beklenmedik bir şey olmasa da sinemacının cevabı, Chantal Akerman'ınki ile inanılmaz derecede uyumludur, oysa filmleri görsel olarak oldukça farklıdır ve ikincisinin filmi aslında "estetik" bir çalışma olarak kabul görmüştür.

Borden: "Önemli olan, kadın bedenlerini daha önce hiç filme alınmadıkları şekilde filme almaktır. Kadınları, sevdiğim vücut duruşuna göre seçtim. Duruş neredeyse kişinin bütünü [gestalt] gibidir." (Borden'dan aktaran Friedberg, 1984: 44-45)

Ve Akerman (yukarıda alıntılanmıştı): "hiçbir zaman, neredeyse hiçbir zaman bu şekilde gösterilmemiş olan şeylere yer verdim... Eğer bir kadının hareketlerini böyle açık bir biçimde göstermeyi seçtiyseniz, onları sevdiğiniz içindir".

Yaratıcılarının feminizminden başka pek az ortak şeye sahip iki filmin bu çapraz referansının amacı, belirli temalardaki ve benim estetik diye adlandıracağım ve feminizmin tarihsel ürünü, feminist eleştirel kuramsal düşüncenin ifadesi olan, temsil ve farka ilişkin biçimsel meselelerdeki ısrara dikkat çekmektir. Atıfta bulunduğum feminist sinemacıların ve burada bahsedilemeyecek kadar fazla sayıdaki diğerlerinin filmlerinde olduğu gibi, Jeanne Dielman ve Born in Flames'de de, şimdiye dek adeta temsil edilemez durumda olan, toplumsal özne olarak kadınların temsil biçimlerini ve süreçlerini icat ederek, bakışı dönüştürme projesine girilmiştir; bir bakıma, tüm bu filmlerin yeniden detaylandığı, Yvonne Rainer'in filmi About a Woman Who... (1974)'nın isminde çoktan başlatılmış (geriye dönüp bakıldığında, insanın programlı bir şekilde diyecek gibi olduğu) bir proje. Kadınların dilde cinsiyet temelli ayrışması, resmi kültürden uzaklık, yeni imgeler ("olacak başka bir şey yaratmak") kadar yeni topluluk biçimleri yaratmayı düşleme dürtüsü ve her türden işin – ev-içi, endüstriyel, sanatsal, eleştirel ya da politik – merkezinde olan bir "öznel faktör" bilinci, toplumsal özneyi kadın olarak cinsiyetlendiren belirli öznellik, anlam ve deneyim ilişkilerini ifade eden temalardan bazılarıdır. "Kişisel olan politiktir" ifadesiyle özetlenen bu temalar, kadınların sinemasında biçimsel olarak, çeşitli şekillerde: görüntü ve sesin ayrılması, anlatsal uzamın yeniden işlenmesi, geleneksel temsilin biçimlerini ve dengelerini değiştirecek hitap stratejilerinin titizlikle oluşturulması aracılığıyla araştırılmıştır. Öznel alan ve zamanın çerçeve içindeki kaydından (Jeanne Dielman'daki tekrarların, sessizliklerin ve süreksizliklerin alanı), başka söylemsel toplumsal alanların inşasına (Born in Flames'deki kadınlar "ağı"nın heterojen fakat kesişen alanları) dek, kadınların sineması, "arzunun yeni dili" çağrısına pekala cevap verebilir ve aslında bununla geleneksel, klasik ve modernist estetik temsilin kuralları ima ediliyorsa, "görsel hazzın yok edilmesi" talebini karşılamış olması olası olan hem özel hem de kamusal alanı yeniden tanımlamayı üstlenmiştir.

Öyleyse, bir kez daha kadınların dildeki ve kültürdeki çelişkisi bir paradoks içinde tezahür etmektedir: sinematik temsilde kadın toplumsal öznenin inşasına

dair bahsettiğimiz terimlerin çoğu, görsel formlarında onları olumsuz kılan bir önek [ing: -de] taşırlar, böylece bizatihi temsil edilecek şeyin, yıkımına [destruction] değilse, yapıbozumuna [deconstruction] ya da şeklini bozmaya [deconstructing] işaret ederler. Dışı bedeninin gayri-estetik kılınmasından [deaestheticization], şiddetin gayri-cinselleştirilmesinden [desexualization], anlatının gayri-ödipalleştirilmesinden [deoedipalization] vesaire bahsederiz. Kadınların sinemasını bu şekilde yeniden düşündüğümde, Bovenschen'in sorusuna geçici olarak şu yanıtı verebilirim: kadınlar sineması dediğimiz şeyde mütemadiyen telaffuz edilen belirli bir meseleler ve biçimsel sorular konfigürasyonu mevcuttur. Bunların hem sanatsal hem de eleştirel olarak ifade edilme ve geliştirilme biçimi, "dişil bir estetik"ten ziyade, feminist bir gayri-estetiğe işaret eder görünmektedir. Kelime kulağınıza garip ya da zarafetsiz gelse bile...

Kaynakça

- Akerman, C., (1977). Chantal Akerman on Jeanne Dielman, Camera Obscura 2.
- Bergstrom, J., (1977). Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles by Chantal Akerman. Camera Obscura 2.
- Bovenschen, S., (1977). Is There a Feminine Aesthetic? (B. Weekmueller, Çev.). New German Critique, 10 (Kış).
- Doane, M., (1982). Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. Screen, 23.3-4 (Eylül/Ekim).
- Doane, M., Mellencamp, P. ve Williams, L., (1984). Revision: Essays in Feminist Film Criticism. Frederick, Md.: University Publications of America and the American Film Institute.
- Fehervary, H., Lenssen, C., ve Mayne, J., (1981). From Hitler to Hepburn: A Discussion of Women's Film Production and Reception. New German Critique, 24-25 (Sonbahar/Kış).
- Friedberg, A., (1984). An Interview with Filmmaker Lizzie Borden. Women and Performance, 1.2 (Kış).
- Heath, S. (1981). Questions of Cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- Hulser, K., (1984). Les Guerilleres, Afterimage, 11.6 (Ocak).
- Johnston, C., (1974). Women's Cinema as Counter-Cinema. C. Johnston (Ed.), Notes on Women's Cinema içinde. London: SEFT.
- Koch, B., (1985). Exchanging the Gaze: Re-visioning Feminist Film Theory. New German Critique, 34 (Kış).
- Laplanche, J. ve Pontalis, J., (1973). The Language of Psycho-Analysis (D. Nicholson-Smith, Çev.). New York: W. W. Norton.

- Lorde, A., (1983). *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. C. Moraga ve G. Anzaldúa (Ed.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* içinde (98-107). New York: Kitchen Table Press.
- Melandri, L., (1977). *L'infamia originaria*. Milano: Edizioni L'Erba Voglio.
- Morrison, T., (1975). *Sula*. New York: Bantam Books.
- Mulvey, L., (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16.3 (Sonbahar).
- Mulvey, L., (1979). *Feminism, Film, and the Avant-Garde*. *Framework*, 10 (Bahar).
- Owens, C., (1983). *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*. H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays in Postmodern Culture* içinde. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
- Rich, A., (1978). *Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics*. *New German Critique*, 13 (Kış).
- Rich, A., (1979). *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: W. W. Norton.
- Rich, A., (1980). *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. *Signs*, 5.4 (Yaz).
- Rowbotham, S., (1973). *Woman's Consciousness, Man's World*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Silverman, K., (1983). *Helke Sander and the Will to Change*. *Discourse* 6 (Sonbahar).
- Sussler, B., (1983). *Röportaj*. *Bomb* 7.
- Wittig, M., (1980). *Straight Mind*. *Feminist Issues*, 1.1. (Yaz).