

-Araştırma Makalesi-

Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Yüksel Doğan*

Özet

Feminist sinema anlayışı ekseninde değerlendirilebilecek filmlerin giderek artışı feminist hareketin gelişimiyle paralel olarak ilerlemektedir. 1970'li yıllardaki feminist hareketin; dil, kültür gibi alanlarda sorguladığı yapıların eleştirel analizi 80'li ve 90'lı yıllarda yaratıcı kadın öznenin birçok alanda kendi çerçevesini ve yöntemini oluşturmasını sağlar. Bu süreç sinema alanında da kadın yönetmenlerin farklı anlatı kalıpları yaratmasının önünü açmıştır. Kadın yönetmenlerin kendi anlatı kalıplarıyla sinema tarihini çeşitlendiren yaratıcı eserlerinin; yaratıcı kadın özne konumu açısından eleştirel bir analizinin yapılması bu çerçevede önem arz etmektedir. Bu çalışmada Mikhail Bakhtin'in diyaloji, çok dillilik, çoksesselik, karnaval, zaman uzam (kronotop) gibi kavramlarının feminist kuramla kesişen noktaları çerçevesinde Céline Sciamma'nın yönettiği Portrait De La Jeune Fille En Feu (Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi, 2019) adlı filmin analizi yapılacaktır. Bu kapsamda öncelikle sanat alanında yaratıcı kadın öznenin konumu, temsili tartışılacak, ardından filmin toplumsal cinsiyet eksenindeki çelişkilerin eleştirel çerçevesinin altı çizilerek, yerine oluşturulmak istenen perspektifin ana hatları ele alınacaktır. Oluşturulmaya çalışılan yeni perspektifin analizinde Bakhtin'in vurguladığı kavramlar yol gösterici olacaktır. Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) filmi metin analizi yöntemiyle değerlendirilerek yaratıcı kadın öznenin çerçevesi ve oluşumu tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kadın özne, feminist kuram, diyaloji, çok dilli, karnavalı

*Akdeniz Üniversitesi İletişim Doktora Öğrencisi, Antalya, Türkiye

E-mail: yuksel.bdogan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9652-3273

DOI: 10.31122/sinefilozofi.860986

Doğan, Y. (2021). Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 515-536. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.860986>

Geliş Tarihi: 14.01.2021

Kabul Tarihi: 10.04.2021

-Research Article-

The Frame of Creative Female as a Subject: Portrait of a Lady on Fire

Yüksel Doğan*

Abstract

The number of feminist films is increasing in parallel with the feminist movements. The critical deconstructive analysis of the feminist movement, especially on the settled structure of the language and culture in 70's, provides new possibilities and strategies of the creative female as a subject in different areas throughout 80's and 90's. This tendency also leads the female directors up to create their own narrative forms that diversify the cinematic narration with new perspectives. The critiques of those films and directors become more of an issue today. Within this scope, this essay discusses the analysis of the film Portrait De La Jeune Fille En Feu (Portrait of a Lady on Fire, Céline Sciamma, 2019). The analysis of the film depends on the scope of the dialogue between Mikhail Bakhtin's writings and the various points of view in the feminist theory. Mikhail Bakhtin's concepts such as heteroglossia and dialogism, polyphony, carnivalism and chronotope are guiding spirits for the analysis of the film. In this context, the position and representation of the creative female as a subject in art will be the first step of the analysis, while the critical perspective of the director through gender is being emphasised. Then the narrative form of the director reveals itself as a new strategic form of the creative female as a subject.

Keywords: Female subject, feminist theory, dialogism, heteroglossic chronotope, carnivalesque.

*PhD Student, Akdeniz University, Faculty of Communication, Antalya, Turkey.

E-mail: yuksel.bdogan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9652-3273

DOI: 10.31122/sinefilozofi.860986

Doğan, Y. (2021). Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi. *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı (3) 515-536. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.860986>

Received: 14.01.2021

Accepted: 10.04.2021

Extended Abstract

The number of feminist films is increasing in parallel with the feminist movements. The critical deconstructive analysis of the feminist movement, especially on the settled structure of the language and culture in 70's, provides new possibilities and strategies of the creative female as a subject in different areas throughout 80's and 90's. This tendency also leads the female directors up to create their own narrative forms that diversify the cinematic narration with new perspectives. The critiques of those films and directors become more of an issue today. Within this scope, this essay discusses the analysis of the film Portrait De La Jeune Fille En Feu (Portrait of a Lady on Fire, Céline Sciamma, 2019). The analysis of the film depends on the scope of the dialogue between Mikhail Bakhtin's writings and the various points of view in the feminist theory. Mikhail Bakhtin's concepts such as heteroglossia and dialogism, polyphony, carnivalism and chronotope are guiding spirits for the analysis of the film. In this context, the position and representation of the creative female as a subject in art will be the first step of the analysis, while the critical perspective of the director through gender is being emphasised. Then the narrative form of the director reveals itself as a new strategic form of the creative female as a subject. On an isolated island in Brittany at the end of the eighteenth century, a female artist, Marianne (Noémie Merlant) is hired to paint a wedding portrait of a young noble woman, Héloïse (Adèle Haenel), by her mother, Countess (Valeria Golino). The story includes only female characters; Marianne, Héloïse, Countess and the maid Sophie (Luana Bajrami). The film was awarded with the Best Screenplay and Queer Palm Award in 2019 Cannes Film Festival. The Queer Palm Award was given to a woman director for the first time. The film questioning the gaze of the artist and her muse in various positions both in painting art and cinema, while it is reversing the gender's asymmetric relations. The beginning of the formation of a feminist subject is built with this deconstructive critique. Thus the director's new form of narration with her characters shapes a performative and strategic symbol of a creative female as a feminist subject and consciousness. In this focus, Mikhail Bakhtin's discursive method is used to analyse how the director builds these characteristic strategies, narration forms, new signs as a potential converter of female as a subject. The analysis of the film begins with the female director Céline Sciamma. The female director as a subject with her historical and social conditions, the unconscious subject with her desires on the phantasmatic level, the subject of feminist consciousness that shapes the strategy and rhetoric within the film's context and the audience. These three levels of her subjectivity also unveil how the dialogical experience forms the subject positions of the woman. Then the essay continues with the subtopics of the existence and the representation of the female subjects, subjective feminine experience of space with its dialogical and carnivalesque concept, the heteroglossic chronotope of the creative female as a subject. The film makes a selection of female characters as a central narration. The narration consists of their island experience of completing the portrait. The film creates a space for both the existence and the representation of the female characters with its dialogical visualisation. Their daily routines that consist of cooking, cleaning, walking, reading, talking, abortion, menstruation periods along with their intellectual and emotional routines such as love, friendship, relationship, sexuality, solidarity. The inner space and the private area of female identity with a fireplace, island and house transform their cliché meaning into a polyphonic and carnivalesque concept for a feminist subject. This deconstructive critique of the cinematography ensures the new form and the strategy of the narration for heteroglossic chronotope of the creative female as a subject. The historical, social and artistic experiences of the female as a subject in the film thereby become a delighted experience of the audience in both emotional and intellectual level.

Giriş

Sinemada kadınların varlığı ve temsiliyle ilgili çalışmalar; varolan yapıtların eleştirel analizinden başlamaktadır. Bu süreç feminist hareketin gelişimine paralel olarak kadın yönetmenlerin anlatı kalıplarını nasıl dönüştürebileceklerini sorgulamalarına kadar uzanmaktadır. Günümüzde kadınların sinema alanında görece artarak devam eden üretimlerinin eleştirel analizini de yoğun bir biçimde gündeme getirmektedir. Kadın yönetmenlerin sinematografik çerçevelerinin ve anlatı kalıplarının gerek feminist kuram gerekse sinema kuramları ekseninde birbirini besleyecek ve dönüştürecek bir biçimde değerlendirilmesi alana yapıcı ve olumlu bir katkı sunmaktadır.

Kadınların çalışma koşulları ve seçme, seçilme hakları için mücadelelerinin politik birikiminin farklı bir eksene evrildiği 1970'li yıllar, feminist kuramın da önemli gelişmeler kat ettiği bir dönemdir. Eagleton'ın da vurguladığı gibi dönemin genel atmosferinin etkisiyle siyasi bir dönüşüm talebiyle girişilen entelektüel sorgulama sistemin bütününe yönelik kapsamlı bir yapıyı gözden geçirmektedir. Marksizm, yapısalcılık ve feminizm tüm sisteme yönelik bütüncül ve cüretkâr bir analiz için öne çıkan kuramlardır (Eagleton, 2014, p. 225). İdeoloji ve söylemin dil ve kültür eksenindeki fallik ve ataerkil çerçevesinin analizinin hız kazanması hem geçmişte üretim yapan yaratıcı kadın öznelerin gündeme getirilmesinin hem de kadınların anlatısını biçimlendiren yapıların neler olması gerektiğiyle ilgili sorgulamaların önünü açmaktadır. Kadın öznenin varlığını, yaratıcı perspektifinin ve temsilinin sınırlarını ortaya koymak için birçok feminist kuramcı, varolan yapıtları eleştirel bir değerlendirmeye tabii tutmaktadır. Bu sorgulamalardan sanat dolayısıyla sinema kuramları ve sinema tarihinin öne çıkan yapıtları da payını alır. Mulvey'in eril bakış ve izleyicinin hazzının fallik yapısı üzerine yaptığı değerlendirme bu çerçevede önemli bir sorgulamanın kapılarını açmaktadır (1975, p.3). Feminist sinema kuramları birçok açıdan kadının sinemadaki varlığı ve temsilini konu alan farklı tartışmalara girişmektedir. Sinemada kadın karakterler, kadın yönetmenler ve kadın seyirci konumlarının da sorgulanmasının önü açılmaktadır. Smelik'in de özetlediği gibi sinemada feminist yaklaşım öncelikli olarak kadının arzu nesnesi olarak temsil edilemez oluşuyla, kendilerini birer özne sayan kadın arasındaki çelişkinin altını çizer. Diğer taraftan da sinemanın Batı sanatının estetik algısında daha önceden beri varolan erkek arzusunun göre yapılan ve düzenlenen görsel algı mekanizmasını giderek mükemmelleştirmesine odaklanır (Smelik, 2006, p. 14). Bu tartışmalar beraberinde sinemada kadın temsilinin olanakları ve çerçevesinin nasıl biçimlendirilmesi gerektiğinin tartışılmasını da sağlamaktadır. Smelik (2006); feminist sinema örneklerinin, cinsel farklılığı bir kadının bakış açısından sunabilmesini, cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkilerini eleştiren bir anlatı yapısı kurabilmesini böylece kadın izleyiciyi feminist bir özne olarak konumlandırmasını temel almaktadır.

Kuramsal tartışmaları hem tematik hem de biçimsel bağlamda irdeleyebilmek amacıyla Céline Sciamma'nın yönettiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı film örneklem olarak seçilmiştir. Fransa'da 18. yüzyılın sonlarında geçen film, soylu bir kadın ve onun portresini çizmek için görevlendirilen kadın bir ressam arasındaki aşk hikâyesi üzerinden ilerler. 2019 Cannes Film Festivali'nde *En İyi Senaryo* ödülünün yanında *Queer Palm* ödülünü de alır ki bu ödül ilk kez bir kadın yönetmene verilmiştir. Filmde, hem resim sanatı hem de sinemanın önemli tartışmalarından biri olan bakan ve bakılan ilişkisi sorgulanırken, varolan dil ve kültür yapısının kurguladığı asimetric iktidar ilişkisi de ters yüz edilmektedir. Eleştirel sorgulama çerçevesini yaratıcı kadın öznenin oluşum sürecinin başlangıç aşaması olarak kurgulayan film, aynı zamanda karakterlerin ve yönetmenin konumlanışında kendine has bir anlatı kalıbı oluşturmaktadır. Böylece kadın özne için yeni bir strateji ve gösterge de yaratabilmektedir. Bu odaktan hareketle feminist bir filmin kadın özneliğini hangi yollarla kurarak dönüştürücü bir potansiyel yarattığını, kullandığı yeni göstergelerin, stratejilerin ve anlatıların detaylı bir analizinde yöntemsel olarak Mikhail Bakhtin'in ortaya attığı kavramlardan faydalanılacaktır.

Mikhail Bakhtin'in dil ve kültür kavramlarına yaklaşımında tarihsel ve toplumsal yapıları ön planda tutarak diğer dil bilim kuramlarından farklılaştığı söylenebilir. Eagleton'un da altını çizdiği gibi Bakhtin hem aşırı nesnelleşmiş dilbilim kuramcılarını hem de onların öznelleştirilen alternatiflerini eleştirmektedir. Dili soyut bir sistem olarak algılamak yerine bireylerin belirli toplumsal bağlamlarla ilişkili olarak ürettiği ve dönüştürdüğü bir çatışma ve karşılaşma alanı olarak görmektedir (Eagleton, 2014, p. 225). Dil ve kültür kavramlarına kazandırdığı çatışmalı ve ideolojik çerçeve, kendi öznel varlığı ile temsilinin çatışmalarından yola çıkan feminist kuram için elverişli bir yöntem olarak düşünülmelidir. Dile aynı zamanda heterojen ve çoklu bir süreç olarak yaklaşımı ise feminist kuramcılarının özellikle olması gereken ve kurguladıkları kadın öznelleşmesinin temel motivasyonu ve hedefi olarak belirginleşmektedir. Feminist öznenin kurmaya çalıştığı söylem ve dil diyalojik, çok dilli ve çokseslidir. Sonuç olarak bu çalışmanın kuramsal çerçevesini feminist kuram ve Bakhtin'in yöntemsel çerçevesinin kesişim noktaları oluşturacaktır. Bu sayede Alev Almış Bir Genç Kızın Portesi (2019), filminin değerlendirmesinde hem filmin yönetmeninin, hem filmdeki karakterlerin diyalojik çerçevesini belirginleştirmek kolaylaşacaktır. Filmin görselleştirilmesinden filmin diyaloglarına kadar yayılan kadın öznenin oluşumu ve filmin konuya yaklaşımı farklı kadın karakterleri ve dönüşen yapı üzerinden heterojen bir nitelik gösterir. Bu çerçeve filme, çok dilli ve şiirsel bir çokseslilik kazandırır. Böylece yaratıcı kadın öznenin oluşumunun stratejik yaklaşımının aşamaları, yeni oluşturmaya çalıştığı dilin özellikleri de tartışmaya açılabilir. Sonuç olarak kadının edilgen bir arzu nesnesi, ilham perisi ya da kaotik yapısı sona ererek bir özne olarak fail ve aktif konumu belirginleşmektedir. Tüm bu çerçeve yönetmenin sinematografik anlatımında yakaladığı biçimsel özelliklerle, filmin söylemi olarak kurguladığı yaratıcı kadın özne ve onun eleştirel kimliğinin nasıl bütünleştirildiğinin vurgulanması açısından önem kazanmaktadır.

Feminist Kuram ve Mikhail Bakhtin'in Yönteminin Kesişen Çerçevesi

Çalışmanın bu bölümünde feminist kuramın tartışmaya açtığı kavramlarla, Bakhtin'in kullandığı yöntemin ve bakış açısının kesişen çerçevesi ele alınmaktadır. Bakhtin'in dil ve söylemin oluşumunda toplumsal olanın etkisinden yola çıkarak oluşturduğu eleştiri yöntemi sadece yazın dünyası için değil, dil ve söylemin bir şekilde dahil olduğu tüm temsil alanları için elverişli bir değerlendirme oluşturabilmektedir. Irzık; bu çerçevenin Bakhtin'in felsefeden, dilbilime, edebiyat tarihi ve eleştiri kuramlarından teolojiye, toplum bilimlerine, psikanalize dek uzanan çalışmalarının çetrefilli yapısını bütünsel olarak ortaya koyan ana ilke olarak görülebileceğini belirtir. Bakhtin; öznenin temsil ve dil süreciyle olan ilişkisini tanımlarken; her türlü bilme ve anlamlandırma ediminin temel epistemolojik koşulu olarak kendisini başkası yoluyla bütünselleştirebildiği görüşünü benimsemektedir. Bu görüş öznenin, hem insanlarla olan hem de soyut düzlemde mutlakla olan ilişkisini tartışmaya açabilmesinin altında yatan temel yaklaşımdır (Irzık, 2001, pp.8-9). Temsil ve dilin kavramlarla soyutlanabilme yetisinin; aynı karşılıklı dışsallık ve ötekilik ilişkileri çerçevesinde bir anlam ifade etmesi dilin ve göstergelerin yapısına dair ve çatışmalı bir perspektifi yakalamaktadır. Eagleton, Bakhtin'in göstergeleri; sabit bir anlama ulaşan hareketsiz yapılar olarak değil, birbirleriyle ve dahi toplumsal koşullarla karmaşık ilişkiler kurarak ilerleyen dinamik, sürekli yeni anlam ve yan anlamlara dönüşen etken yapılar olarak ele aldığını belirtmektedir (2014, p. 128).

Dilin ve göstergelerin; özne ve onun yaşantısına dair kurguladığı dinamik çerçeve, Eagleton'un "göstergelerin tarihsel dönüşümü" olarak tanımladığı eksen, kadınların tarihsel olarak konumlarını ve kimliklerini tartışmaya açan feminist kuram için elverişli bir yöntem olarak görülebilmektedir. Böylece kadın kimliğini ve konumunu biçimlendiren çerçeveleri tartışırken cinsiyetleriyle, bu cinsiyete istinaden geliştirilen dilsel, kültürel, ekonomik ve ideolojik bağlamları görünür kılmaya odaklanan feminist kuramın; Bakhtin'in yöntemsel yaklaşımını özellikle kadın öznenin, kültür ve sanat ürünlerinde aktif bir biçimde kullanıma

sokabileceği düşünülmektedir. Bakhtin'in genel kuramsal çerçevesini tanımlayan diyaloji kavramının; öncelikli olarak çok dilli ve çoksesli bir yapıyı önelediği, bu yapının egemen olanla, onunla birlikte ve ona karşıt olarak konumlanan öteki arasındaki dinamik ilişkinin görünür olmasını sağladığı söylenebilmektedir. Bu çerçevede tarihsel olarak yakaladığı perspektife eklediği karnavalın dönüştürücü etkisi ve tüm bu etmenlerle biçimlenen zaman ve uzam (kronotop) kavramları dil ve temsil düzleminde analitik bir yöntem için oldukça elverişli olmaktadır. Bu sayede feminist kuramın köşe başları irdelenirken, çalışmanın diğer bölümlerinde diyaloji aracılığıyla yapı sökülüne uğrayan kadın özne ve konumu, ortaya çıkan çok dilli yapıda kadın kimliği tartışmaları, çok sesli ve karnavalsı ekseninde kadın özne ve tüm süreçlerin sonucunda kendi zaman ve uzam çerçevesini yaratabilen feminist paradigmanın kadın öznesi olarak öne çıkan alt başlıklar belirlenebilmektedir. Bu yöntemsel sınıflandırma birbiriyle etkileşim halinde ve bütünsel bir analiz yöntemi olarak son dönem kadın yönetmenlerden Céline Sciamma'nın yönettiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı filmin hem içerik hem de biçimsel analizi için kullanılabilir.

Hohne ve Wussow; estetik, bilimsel ve kültürel epistemolojiden tarihsel olarak sürekli dışlanan öznenin, kendi dilini bulabilmesi için yine erkek bir kuramcının yaklaşımını yöntemsel olarak benimsemenin çekincelerini dile getiren birçok feminist kuramcı olduğunu belirtmektedir. Diğer taraftan da Bakhtin'in ortaya attığı yaklaşımın temel kavramlarının yüzde yüz uyum sağlamasından ziyade onun feminist kuramla kurabileceği dinamik yaklaşımın önemsenmesini, Bakhtin'in "çok dilli" ve "çoksesli" bir yapının kaçınılmaz "diyaloji" sine dayandırdığı kavramsallaştırmasının feminist kuramla bütünselleştirilmesinin sonuçlarını irdelemeyi önemsemektedirler (Hohne ve Wussow, 1994 , pp. 8-9). Bu çerçeve aynı zamanda "çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin eleştirisini" de yine bu kurulu temsil çerçevesi içerisinde yapmak durumunda kaldığına dikkat çeken Butler'in vurguladığı "eleştirel bir soy kütüğü" analizinin dinamik yöntemine de yakınlaşmaktadır (2014, p.48). Bakhtin'in yöntemsel yaklaşımıyla kesişen feminist kuramın tarihsel düzlemi; Uçar İlbuğa'nın (2018, p.295) feminist kuramın köşe başlarını üç başlık altında topladığı "biyolojik determinist, sosyal inşacı ve yapı sökülücü" sınıflandırması ekseninde kendinden önceki dönemin birikiminden beslenen "yapı sökülücü" yaklaşımın kuramcılarını görünür kılmaktadır. Feminist paradigmanın son tarihsel dönemecinde ise; Donovan'ın post yapısalcı ve postmodern kuramcılarının, feminist kuramda yarattığı son dalganın kimlik ve özne tartışmaları yer almaktadır (2014, p. 350).

Kadın Öznenin Diyaloji Aracılığıyla Yapı Sökümü

Bakhtin'in "diyaloji" kavramı dil ve göstergelerin dinamik süreçlerini birden fazla perspektifle yakalamasına olanak vermektedir. Dil, bireyin özne olma sürecinde kurduğu diyalojik yaklaşımı görünür kılmaktadır. Özetle Bakhtin'e göre dil; bireyin yaşadığı, algıladığı ve tasarladığı tüm mekânsal düzlemin çarpışmalı bir diyalogunun soyutlanmasını içermektedir. Bu çerçeve gerçeklik ve onun temsili arasında açılan yarığın dinamik bir etkileşimidir. Böylece "diyaloji" kavramı hem bireyler arasında hem de bireyin kendi öznesiyle kurduğu ilişkide çoklu bir düzlemde belirginleşmektedir.

Bu çoklu perspektif cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kavramlarını, bu kavramların birbiriyle olan güçlü ilişkisini dolayısıyla çelişkilerini de tartışarak önemli bir paradigma yaratan feminist kuramı ele alırken oldukça kullanışlı olabilmektedir. Direk; feminist kuramın "bedenin cinsiyetini, bedenin cinsiyetli bir varlık olarak düşünülmesinin" önünü açarak gerek ontolojik gerekse epistemolojik çerçevede felsefi tartışmaları bereketli bir döneme sürüklediğini vurgulamaktadır (2014, p. 67). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları insanın özne olma sürecinde kadın veya erkek olmasından kaynaklı biyolojik ayrımın, toplumsal olarak kurgulanmış olanla kurduğu ilişkiselliği belirginleştirmesi açısından

önemlidir. Scott, “toplumsal cinsiyet” kavramının feminist araştırmaların ana odağı olarak belirginleştirilmesinin iki noktada önemli katkılar yaptığını belirtmektedir. İlki kadın ve erkek arasında biyolojik olarak dayatılan ayrımın aslında yapay olarak biçimlendirildiğini gözler önüne sererek biyolojik determinizmin reddini, ikinci olarak da şimdiye kadar üretilen tüm akademik çalışmaların sunduğu varsayımların ve değerlendirme ölçütlerinin eleştirel bir yeniden değerlendirmeye tabi tutulmasının da önünü açmasını sağlamaktadır (Scott, 2010, p. 113). Böylece “diyaloji” kavramı kendi bedenlerinin cinsiyetli varoluşuyla; toplumsal olarak kurgulanmış olmalarının ürettiği söylemin arasındaki yarığın analizinde kullanılabilir. Dolayısıyla kadın bireyin, kendi ontolojik varlığıyla giriştiği diyalog sayesinde; toplumsal olarak tarihin birçok evresinde farklı biçimlerde beliren söylemin yapı sökümcü analizi mümkün olabilmektedir. Bu analiz ise; söylemin; kadın öznenin; kendi cinsiyetli konumunun ne kadarını biçimlendirdiğine, bu konumla çelişkilerine ve bu konumu ne oranda dönüştürdüğüne odaklanmaktadır.

Bakhtin; yapı sökümcü analizinde günümüze kadar uzanan dilsel yapının kendi tarihselliği içinde biçimlendirildiği gerçeğini, bu biçimlenmenin gerek eş zamanlı gerekse devreden bir biçimde “diyaloji” ile açıklanabileceğini belirtmektedir. Bakhtin, bir sözcüğün kendi nesnesine ilişkin bir kavramı üretirken bu etkileşimi incelemektedir. Bu bakış açısı “her bir sözcüğü kendine özgü, benzersiz ve asla bize geldikleri gibi başkasına aktarılamaz” kılmalıdır. Bu dinamik süreci modern yazarların yazın anlayışı ile Bakhtin’in çerçevesinin kesişimi olarak nitelendiren Madran; Bakhtin ile Virginia Woolf’un dile ve kelimelere yaklaşımının nasıl ortaklaştığının altını çizmektedir. Woolf’un yazma edimindeki her sözcüğün tınlar, hatıralar ve çağrışımlarla dolu olduğunu ifade etmesi gibi Bakhtin’in de “bakir kelime bulmanın imkânsızlığı ve her bir sözcüğün başkalarının anlam ve imalarıyla yüklü olduğu” görüşünü örtüştürmektedir (Madran, 2012, pp. 75-76).

Kadın kimliğinin ve cinsiyetinin taşıdığı değer dil ve gramer yapısı tarafından belirlenen ikili bir yapıya hapsedildiğini, giderek değersizleştirilen kadın konumunun kendiyi girdiği diyalogun ve bu diyalogun temsilinin giderek akılcı ve tutarlı bir çerçeveden uzaklaştığını vurgulayan Irigaray; dilin eril merkezci, tekil anlayışına dikkat çekmektedir (2006, pp. 17-18). Bakhtin’in diyalojik yapının varlığını görünür kıldığı dilin; eril söylemine dikkat çeken Irigaray’dan farklı olarak Butler daha farklı bir çerçeveden yaklaşmaktadır. Butler; “dil anlaşırlığı sınırında inşa edilmiş bedenlerin, aynı zamanda bir yeniden anlamlandırma imkânının açıldığı, kendilerini kuran yasaya itiraz edebilme imkânının mekânı” (aktaran Direk, 2014, pp. 69) olarak belirlediğini de vurgulayarak Direk’in de belirttiği gibi; “cinsiyet kategorisi ile cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı -ilkinin biyolojik ikincisinin kültürel olduğu tezini- çökertmektedir” (2014, p. 73). Bakhtin’in diyaloji kavramını eril söylem analizinde görünür kılmayı başaran Irigaray olarak belirginleşse de Bakhtin’in olumlu atfettiği çok dilli yapının temel dinamiği olarak gördüğü diyaloji kavramının odak noktasına daha çok Butler’ın yaklaştığını söylemek mümkün olabilmektedir. Bu benzerliği Bakhtin’in edebi metinlerin analizinde ele aldığı analiz yönteminde de görebilmekteyiz.

Romanı analiz ederken Bakhtin; ben ve öteki, biçimsel ve ideolojik diyalektiğinde her iki kavram arasındaki ayrımı silip atmadan, sürekli olarak her birini diğeri cinsinden, her birini diğerrinin yanıtı olarak ifade etmeye çalışmaktadır (Irzık, 2001, p. 9).

Farklılık ve eşitlik feminizminin tartıştığı kadın kimliği kavramsallaştırmasının Irigaray’ı zorunlu olarak özcü bir konuma mahkûm etmemesi gerektiğini vurgulayan Direk; kadın kimliği varsayımlarının son aşamasında “bütünselleşmiş/bütünselleştirici kimlikler inşa etmenin dışlayıcı olduğunu ele alan” genel bir kabul olduğunu belirtmektedir (2014, p. 67). Butler’ın bu ekseninde tamamen yok saymadığı kadın kimliği eksenini koruduğu söylenebilir.

Son röportajında¹ “çerçevesi ve odağı birbirinden tamamen farklı pek çok feminizmden bahsedildiğinin” altını çizmektedir.

Çalışmanın ilk başlığı ekseninde kadın özne, kadın kimliği kavramları çerçevesinde feminist kuramcılarının diyaloji yöntemini; tarihsel olanla ve kendi çağı içerisinde farklı kadın öznelerle dahası kadının kendini tanımlama sürecinde kendiyile çok çeşitli biçimlerde ele alınması mümkün olduğunun özellikle altı çizilmektedir. Bu bölüm aynı zamanda çok dilli bir yapıyı kurgulayarak kadın kimliğinin farklı varsayımlarını da incelemektedir.

Kadın Öznenin Kimliği Tartışmasının Çok Dilli Perspektifi

Bakhtin çok dillilik kavramını özellikle romanın ortaya çıktığı modern zamanların başlangıcında romansı söylemi ifade etmek için kullanmaktadır. Birden fazla söylemin aynı düzlemde karşı karşıya getirilerek çatışmalı diyaloglarını tanımlamaktadır. “Toplumun farklı kesimlerine ait sınıfların, ideolojilerin, grupların, kurumların, çeşitli meslek örgütlerinin, farklı kuşakların dillerinin de kendi içinde katmanlaştığını vurgulamaktadır” (Madran, 2012, p. 131). Dolayısıyla çok dilli yapı hem farklı katmanların karşılaşmasını hem de bu katmanların dilleri aracılığıyla temsilini de içermektedir. “Yani roman söylemlerin birbiriyle nasıl karşılaştıklarını, bir başkasının sözünün nasıl çağrıldığı, nasıl yanıtlandığını, bir sözün başka bir söz içinde nasıl, hangi derecelerde var olabildiğini örneklemekle kalmaz, bizzat bu olguları resmeder, onları kendi söyleminin nesnesi kılar” (Irzık, 2001, p. 16).

Feminist kuram tam da bu çok dilli yapı içerisinde kendi varlığını sorgulayan kadın öznenin konumunu tartışmaya açmaktadır. Özellikle ikinci dalganın etkisiyle cinsiyet/toplumsal cinsiyet ekseninde biyolojik determinizmin reddine yaslanan toplumsal ve dilsel süreçte kadın öznenin kimliğinin toplumsal olarak şekillendirildiği belirtilmektedir. Irigaray, bu çerçeveyi daha da ileriye taşıyarak verili temsil düzleminde kadının var olmadığını, erkek soy ağacına göre belirlenen anlam yapılarında temsil edilmesinin mümkün olmadığını belirtmektedir. Bu durumun tersine çevrilebilmesi için cinsiyet farklılığı kültürünü oluşturmanın zorunlu olduğunu böylece iki cins arasındaki iktidar paylaşımı açısından bir dengenin kurulabileceği varsayımında bulunmaktadır (Irigaray, 2006, pp. 11-15). Bu eksende Butler; Irigaray’ın cinsiyet farklılığı kültürü ile ona karşıt konumlandığı Wittig’in heteroseksüel hegemonyanın tamamen ortadan kalkması için cinsiyet kavramının dolayısıyla toplumsal cinsiyetin tamamen ortadan kalkmasını öngören tavrını karşılaştırmaktadır. Toplumsal cinsiyet, kadın özne, kadın kimliği kavramlarının kendilerini sorgulamaya girişmektedir. Toplumsal cinsiyetin karmaşık yapısının kadın öznenin yaşamsal deneyimi ile normatif ideali arasında savrulan bir kadın kimliği yaratabileceği varsayımı üzerinde durmaktadır (Butler, 2014, pp. 66-68).

Bu noktada Bakhtin’in modern çağın kendi türü olan romanda olduğunu varsaydığı çok dilli yapıda kadın öznenin ne kadar temsil olanağı bulduğu tartışmaları da gündeme gelmektedir. Bakhtin’in kendisinin bile yaşadığı dönemde var olmasına rağmen hiçbir kadın yazarın eserini analiz etmediği varsayılırsa, kavramlarının feminist değerlendirme çerçevesinde ne oranda elverişli varsayılacağı da tartışmalıdır (Heikinen, 1994, p. 114).

Eril söylemin içinde kadın öznenin temsil olanaklarının nasıl mümkün olduğu, kadın kimliğinin bütüncül bir eksenine ne oranda tanımladığı tartışmaları Butler ve üçüncü dalganın postmodern ve post yapısalcı etkiler altında yeni alanlarda farklı perspektifleri görünür kılmalarına olanak vermektedir. Dünyanın farklı bölgelerindeki kadın öznelerin konumlarının, batı dünyasının feminist kuramcıları tarafından ne oranda algılanabildiği, kendine has çelişkileri tanımlamak için sunulan epistemolojik ve ontolojik kavramların bir

¹Judith Butler Röportaj, 2019, [İlgili Bağlantı](#)

iktidar konumu yaratıp yaratmadığı tartışmaları; ırksal, sınıfsal ve bölgesel değerlendirmeleri de kuramın gündemine almaktadır. Bu sayede farklı bölgelerden kadın hareketinin ve kuramcılarının ortaya çıkması da mümkün olabilmektedir. Bu kuramcılar kendi konumlarının eleştirel analizini yaparak, kendi temsil olanaklarını sorgulama girişimi göstererek feminist kuramı çeşitlendirmektedir. Örneğin; Kant'tan, Hegel, Marx, Derrida'ya, Freud ve Foucault'a kadar tüm batı felsefi metinlerini gözden geçirmeyi ihmal etmeyen Spivak, epistemik şiddet kavramını geliştirmiştir. Batı feminizmiyle, Marksist anlayışı Hindistan'daki sınıfsal yapı ve orada yaşayan 3. Dünya ülkesi kadınları açısından değerlendirmiştir. Bu çerçevede batı feminizminin döneminin emperyalist tarihinden ve söyleminden kopartılamayacağını vurgulaması açısından önemlidir (Morton, 2003, p. 33). Böylece bilginin merkezi çerçevesi altüst olabilmektedir. Sadece egemen olanın simetrik izdüşümünü yok eden daha karmaşık ve çoğul olanın kendi seslerini de temsiline bütününe yansıtılabildiği bir eksenin vurgulayan Bakhtin'in çok dilliliği tam olarak bu anlayışla örtüşmektedir.

Tüm bu tartışmalar giderek artan oranda sanat ve kültür alanında kendine yer açmaya çalışan kadın öznenin konumunu da güçlendirmektedir. Bir taraftan kadın öznelere üretimleri ve kendi çoksesli bakış açılarının bilinçli bir ekseninde yapıtlarda görünür olması sağlanırken diğer taraftan da bu tartışmalar tarihin birçok farklı döneminde gizli kalmış kadınların üretiminin de görünür olmasını sağlamaktadır. Böylece yapı sökülmesi aracılığıyla açılan perspektiflerde kadın öznenin kendi dilini görünür kılmaması ve bu dilin özellikleri de şekillenmektedir.

Bakhtin için 'söylem bilim' her dönemin her toplumsal durumunun neyin söyleneceğini değil, ama neyin söylenebilir olduğunu belirleme gücünün; tarihsel zaman ve toplumsal olarak biçimlenmiş mekân içinde sözcükler aracılığıyla kendini ortaya koymasını irdelemek olagelmıştır (Irzık, 2001, p. 14). Feminist kuramın, özne olarak cinsiyetli bedeninin ekseninde biçimlenen çok dilli tartışmaları kadın hareketinin kendi praksi tarafından şekillenmekte ve onu da şekillendirmektedir. Feminist kuramın söylem bilimi; bu ekseninde de Bakhtin ile kesişmektedir.

Karnavalsı ve Çok Sesli Eksende Kadın Özne

Bakhtin karnaval imgesini, tarihsel çerçevesi içerisinde halk kültürünün bir yansıması olarak ele almaktadır. Karnaval döneminin, doğayla doğrudan ilişkilendirilmiş insan öznesinin ilk temsil sürecinde önemli bir yer tuttuğunun altını çizmektedir. Tarihsel olarak karnavalların söylem üzerindeki diyalojik etkisinin modern dönemin türsel belleğine nasıl aktarıldığını görünür kılmaktadır. "Popüler halk kültürünün zengin belleğine işleyen karnaval imgelerinin karnavallaşma aracılığıyla romansı söylemin düşünsel ve diyalojik özünü işlediğini belirtmektedir" (Madran, 2012, p. 168). Karnavallar aracılığıyla egemen olanın söyleminin karşısına çıkan halkın çok sesli eksenini, grotesk öğelerin yadırgatıcı etkisiyle iktidara karşıt konumlar üreterek eleştirel bir perspektif kazanmaktadır. Irzık, resmi konuma ve ciddiyete yönelik bu alayın en can alıcı noktasının yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu olduğunu belirtir, hatta gülme edimini bile bedeninin refleksi olarak öne çıkarmaktadır (2001, p. 24). Bakhtin'in karnaval imgesini üç perspektif üzerinden değerlendirmek mümkün görünmektedir. İlki karnaval imgesinin kurguladığı ütopyik perspektifin popüler türlere aktarımıyla gerçekleşen 'edebiyat belleği' olarak nitelendirdiği türsel perspektif, ikincisi bedeninin grotesk ve çarpıtılmış temsilleriyle yadırgatıcı ve eleştirel söylem üçüncü olarak da bu söylemin özellikle gülme edimi aracılığıyla edindiği direnç mekanizmasıdır. Böylece bu direnç mekanizmasının; iktidarın dışına çıkabilmeyi başaran perspektifi bedeninin tamamlanmamış yaratıcı ve yadırgatıcı imgeleriyle romansı söylemin bilinçaltını şekillendirerek günümüze kadar gelen temsil sürecinde dönüştürücü bir bağlam olarak varlığını koruyabilmektedir.

Bakhtin'in karnaval ile yarattığı perspektif cinsiyetli bedeni ve onun söylemdeki temsilini tartışan feminist kuram için birçok açıdan değerlendirmeye alınabilmektedir. Bu eksenle farklılık kültüründe kadın bedeninin yapısına eğilen Irigaray, anne ve çocuk ilişkisinin yaşadığı somut deneyimleri irdelerken plasentanın işlevi çerçevesinde şu şekilde bir değerlendirme yapmaktadır. Plasentanın, anne ile çocuğun bedeni arasında kurduğu alışverişin doğasının yok edici etkisinden ziyade her iki bedenin birlikte eşit bir biçimde varolabilmesi koşulunu nasıl sağladığı üzerine eğilmektedir. Böylece doğrudan beden üzerinden kurulan bu iletişimin doğumdan sonraki dönemde dilin yapısına iki farklı öznenin temsilini mümkün kılma ihtimali olarak yansıması üzerinde durmaktadır (Irigaray, 2006, pp. 44-45). Bu perspektif kadın bedeninin yaşadığı maddi deneyimle toplumsal olarak sınıflandırılan dilsel süreci diyalojik bir eksenle birbirine bağlamaktadır. Aynı kuşağın bir diğer temsilcisi olan Kristeva'nın değerlendirmelerini ele alan Durudoğan, Kristeva'nın yaklaşımını üç başlık altında toplamaktadır. Kristeva; Freud ve Lacan analizleri ekseninde

“öncelikli olarak beden fikrinin insani bilimler söylemlerine taşınması gerekliliğini belirtmiş; özneliliğin oluşumunda anneliğe ilişkin olan ile pre-oidipal olanın anlam ve önemini vurgulamış ve Abjection (dışlama) kavramını baskı ve ayrımcılığı açıklamak” için kullanmıştır (Durudoğan, 2014, pp. 51-52).

Durudoğan Lacan'ın anne çocuk ilişkisinde en ulaşılamaz ve temsilinin mümkün olmadığı ideal ve bütünsel olarak tanımladığı alanın; sembolige geçişle anlamın hep yarım ve eksik kalmasına sebep olduğu varsayımına Kristeva'nın farklı bir yaklaşım getirdiğini belirtmektedir. Lacan'ın sembolik anlam düzeyine geçişte tamamen yok olduğunu varsaydığı bu alan “Lacan'dakinin tersine Kristeva'da çocuğun sembolik düzene geçişiyle kaybolmaz. Etkisini sembolik düzende, yani iletişimi sağlayan “normal” dilsel düzende de gösterir” (Durudoğan, 2014, p. 63). Her iki yaklaşımın odak noktasında bulunan beden kavramsallaştırmasının söylemin üretilmesindeki etkileri ve kurdukları diyalojik eksen kadın öznenin anlatısına da yansımaktadır. Kadın bedeninin sinemadaki temsil süreçlerini irdeleyen birçok kadın yönetmen, bedenin salt arzu nesnesi fikrinden kurtarılarak özne konumuna getirilmesinin olanaklarını tartışırken kadın bedeninin grotesk imgeleri barındıracak şekilde yadırgatıcı kullanımlarının da anlatıya eklenilebileceğini fark etmişlerdir. Bu çerçevede Smelik, sinemada; kadın bedeninin grotesk imgeler aracılığıyla ürettiği aşırılığın eril söylem tarafından sürekli yeniden üretilen dişi güzelliğinin idealleştirilmiş imgesini altüst edilebileceğini sorgulayan örnekler olduğunu belirtmektedir (2006, p. 173). Karnaval imgesinin en önemli katkısı yüksek ve aşağı kültür arasındaki ayrımı yok ederek eşitleyici bir yaklaşım getirebilmesinde saklıdır. Bu eşitliği sadece ikicil bir perspektiften ziyade çoğulcu ve çok sesli bir perspektifle elde edebilmektedir.

Dolayısıyla karnavalsı ve çok sesli bir kadın özne; hem kendi bedeninden ve onun temsil mekânlarındaki sürekliliğinden yola çıkarak bir bellek işlevi taşımakta hem de yadırgatıcı temsiller aracılığıyla eleştirel bir direnç alanı yaratabilmektedir. Bu esinlenmenin yaratabileceği olanaklar kadın öznenin sanat ve kültür alanındaki üretimlerini destekleyici bir etken olarak ele alınmalıdır.

Kendi Zaman ve Uzamını (Kronotopunu) Yaratan Kadın Özne

Zaman ve uzam; estetik yaşamın ana ögesi olduğu kadar bireyin özneleşme sürecinde kendini gerçekleştirmesinin ve bunu ifade etmesinin de temel kavramları olarak ele alınmaktadır. Bakhtin'in diyaloji ile biçimlendirdiği, çok dilli, çok sesli perspektifin karnavalesk imgeleri de irdeleyen söylem bilimsel yaklaşımı son aşamada dil aracılığıyla ortaya konulan temsil dünyasının toplumsal yaklaşımını belirginleştiren zaman-uzam (kronotop) tanımlamasında saklanmaktadır. Salt metinsel bir okumayı varsayan postmodernin imgeler

arası perspektifinden sıyrılarak toplumsal bir çerçeveyi mümkün kılan bu kavramı Irzık şu şekilde tanımlamaktadır:

“Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekân, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır” (2001, p. 28).

Çalışmanın başından beri feminist kuramın yarattığı tartışmaları feminist bir paradigmanın çerçevesi olarak kurgulayan ana eksen tam da bu kavramdan beslenmektedir. Felsefeye getirdiği öznenin cinsiyetli varoluşunu sorgulayan perspektifi kadar, toplumsal yaşamın tarihsel dönemeçlerinde görünür kıldığı kadın hareketinin etkin rolü de oldukça önemlidir. Böylece kadın hareketinin somut çalışmalarından beslenen feminist praksis, kendi paradigmasını yaratabilmektedir. Bu paradigma, içinde bulunduğu dönemin kendi özgün koşullarından hem beslenmekte hem de o özgün koşullara kendi perspektifini eklemleyebilmektedir. Bu paradigma aynı zamanda zamanın ve mekânın algılanış biçimlerine kadın öznenin değerlendirmelerini de dahil etmektedir. Kadının; zamanın ve mekânın belirli sınırlara göre düzenlenmesinin eril tahakkümünü sorgulayarak, dönüştürerek kendi zaman uzamlarını yaratılabilmesinin önünü açmaktadır. Bu dönüşüm ekonomi politik, sosyo-kültürel birçok kazanımları da beraberinde getirmektedir. Bu kazanımlar sayesinde girilen sorgulamalar verili olanın dışında bir alternatifin ihtimalini de görünür kılmaktadır. Böylece kadın bireyin kendini gerçekleştirme ve özneleşme süreci, gerek toplumsal gerekse bireysel düzlemde kadın öznenin ifade ve temsil araçlarına da özgül görünümler katmayı başarmaktadır.

Çalışmanın örneklem olarak seçtiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı filmdeki özgül görünümlerin analizi yukarıda belirtilen feminist kuramla Bakhtin’in keşifin çerçeveleri üzerinden tartışmaya açılabilir. Bu görünümlerin analizinde kadın öznenin kendi çerçevesini oluştururken sinematografik zaman ve mekân araçlarından nasıl faydalandığının ortaya konulması ana eksen olarak düşünülmektedir. Böylece Bakhtin’in kavramsallaştırılması ekseninde söylem bilimsel bir değerlendirme gündeme getirilmektedir.

Yaratıcı Kadın Öznenin Çerçevesi: Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

Çalışmanın kuramsal çerçevesini irdelenebilmek amacıyla Céline Sciamma’nın yönettiği *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) adlı filmi değerlendirilmektedir. Filmin değerlendirmesi sırasında Smelik’in vurguladığı üç aşamalı değerlendirme çerçevesi göz önünde tutulmaktadır. Smelik; kadın yönetmenlerin yapımlarının; tarihsel ve toplumsal olarak fail olan kadın yönetmen öznesi, bu öznenin arzularıyla fantazmatik düzlemde yarattığı bilinçdışı öznesi, yönetmen olarak filmin metni ve seyirci arasındaki ilişkiyi film formu, stratejileri ve retoriği kullanarak biçimlendirirken oluşturduğu feminist bilincin öznesi olarak değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmektedir (2006, p. 32). Bu üçlü çerçeve aynı zamanda birbirleriyle kurdukları diyalog çerçevesinde, kadın yönetmenin kendinde ve ötekende yarattığı özne konumlarının diyalojik bir yapı olarak biçimlendiğini de vurgulamaktadır.

Yönetmen Olarak Kadın Özne: Céline Sciamma

Céline Sciamma hem yönetmen hem de senarist olarak farklı filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin, kadın öznenin; gelişim sürecini hem kendisi hem de diğer kadınlarla ilişkileri çerçevesinde ele aldığı kimlik ve varlık tartışmaları ekseninde ilerleyen *Naissance*

des pieuvres (Water Lilies - Nilüferler, 2007), *Tomboy* (Erkek Fatma, 2011), *Bande de filles* (Girlhood - Kızlar Çetesi, 2014) adlı filmleri de bulunmaktadır. Sinema alanında aktif olarak kendi yapım şirketi bünyesinde üretimler yapmaktadır. Yönetmenlik çalışmaları dışında sadece senarist olarak görev aldığı farklı yapımlar da bulunmaktadır.² Kadın yönetmenlerin sinema sektöründeki varlığının son dönemde özellikle, üretim, dağıtım vb. alanlarda yapılan hem ekonomik hem de örgütsel yapılarla desteklenmesine rağmen sektörün içindeki varlıklarının erkek yönetmenlerle kıyaslandığında hâlâ eşit seviyede olmadığı görülmektedir. Feminist kuram ekseninde ilk yapılan sinema çalışmalarının ağırlıklı olarak erkek yönetmenlerin çalışmalarına odaklanmaları tam da sayıca az olan ya da görünür ve etkin olmayan kadın yönetmenlerin üretimindeki azlığından da kaynaklanmaktadır. Bu sebeple Smelik, kadın öznenin sinematografik temsilinin olumsuz olarak ele alınmasında bu niceliksel azlığın da payı olduğunu belirtmektedir (2006, p. 27). Dolayısıyla yapımların sayıca ve niteliksel olarak artışı kadın yaratıcı öznelerin farklı temsil olanaklarını sorgulama ve alternatif temsil olanaklarını görünür kılmalarını da sağlamaktadır. Böylece ontolojik olarak bilinçli bir kadın öznenin sinema sanatındaki niceliksel ve niteliksel temsilinin artışı da, aynı zamanda bu yapımları kuramsal çerçevede değerlendiren çalışmaların da giderek daha pozitif ve kadın kimliğine dayalı bir analiz yöntemi geliştirmesinin de önünü açmaktadır. *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* (2019) filminin tüm başrol oyuncularının, görüntü yönetmeninin ve ekibin içindeki kadın varlığının sayısal olarak dengeli bir biçimde olması anlatının hem içerik hem de biçimsel öğelerine yayılan bir çerçeve yaratmaktadır. 2019 Cannes Film Festivali'nde *En İyi Senaryo* ödülünün yanında *Queer Palm* ödülünü de alır ki bu ödül ilk kez bir kadın yönetmene verilmiştir. Yönetmen, kadın yaratıcı özne olarak sinematografik dilin en önemli öğelerinden biri olan senaryo alanında kazandığı bu ve diğer birçok ödülle sinema retoriğinin yeniden biçimlendirilmesi yönündeki kadın kimliğini görünür kılmaktadır. Aynı zamanda da *Palm Queer* ödülüyle de farklı bir queer aşk hikâyesinin olasılığını vurgulamaktadır. Yönetmenin kadın özne olarak bilinçdışı fantazma dünyasının yapı sökümünü yaparak Aksu'nun da belirttiği gibi "seyircinin zihninde büyük oranda bir fanteziye denk düşen ve toplumsal olarak itildiği yerden ötürü hep hazin bir öykü olarak, pişmanlık ya da ayrılıklarla dolu biçimde resmedilen queer aşk hikâyesinin" temsilini dönüştürdüğü görülmektedir. Yönetmenin "bir söyleşisinde cümle içerisinde 'mavi ama en sıcak olmayanı' gibi bir ifade kullanarak, eril bakışın ekranda neyi izlemekten haz duyduğunun da farkında olduğu" görülmektedir (aktaran Usta, 2020, p. 62). Bu çerçeve kadın konumunun, fantazyaya yaratıcısı olarak kadın öznesinin ve feminist bilinç taşıyan retorik sorgulayan öznesinin güçlü bir diyalogisi olarak belirginleşmektedir. Filmin senaryo, görüntü yönetimi ve diğer alanlarda kazandığı ödüllerde de kadın varlığı önemli bir yer teşkil etmektedir. Sinemanın diğer sanat dallarından farklı olarak üretiminin, yapım sonrası ve dağıtım sürecinin ekipler tarafından gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulursa, bu alanlardaki kadın öznelerin varlığının toplumsal ve tarihsel olarak kendine fail olarak yer açmaya çalışan kadın özne kavramını olumlu yönde etkilediği görülmektedir. Böylece anlatıyı ve sektördeki egemen retoriği dönüştürmek için bir fırsat yarattığı düşünülmektedir.

Kadın Öznelerin Varlığı ve Temsili

Film, 18. yüzyılın sonlarında kadın bir ressam olan Marianne'nin (Noémie Merlant) genç kadınlara resim dersi verdiği bir atölyede genç bir öğrencisinin dolaptan çıkardığı bir resimle ilgili olarak hatırladığı bir aşk hikâyesini anlatmasıyla başlamaktadır. Yıllar önce Milanolu bir asilzade ile evlendirilmek istenen Héloïse (Adèle Haenel) adlı genç bir kadının portresini çizmekle görevli olarak Brittany'deki (Breton) تنها bir adaya gelir. Héloïse, intihar ettiği vurgulanan kız kardeşinin ölümünden sonra rahibe okulundan Kontes (Valeria Golino) olan annesi tarafından, ölen kız kardeşinin yerine evliliği gerçekleştirmek için apar topar geri çağırılmıştır. Portre resimlerin görücü usulü evliliklerde günümüzdeki vesikalık fotoğraflarla

² Daha fazla bilgi için <https://www.imdb.com/name/nm1780037/>

eş değer bir şekilde 17. yüzyıldan bu yana kullanıldığını bilinmektedir (Erkal, 2017, p. 213). Evlenmek istemeyen genç kadının Marianne' den önceki ressama poz vermeyi reddetmesinden dolayı kendisini gizlemek zorunda kalan ressam Marianne, ilk portresini Héloïse'in sertçe eleştirisinden sonra yok eder. Kontesten resmi tamamlamak için ek süre talep eden Marianne, Héloïse'in kendisine poz vermesini de kabul etmesiyle resmi tekrar yapmaya başlar. Filmin hikâyesi, Kontesin beş günlüğüne evden ayrılmasıyla evin hizmetçisi Sophie'nin (Luana Bajrami) de dâhil olduğu; sadece kadın karakterle ve kurdukları diyalojiyle biçimlendirilen bir ada deneyimine doğru ilerler. Bu deneyim portrenin tamamlanma sürecinde, birden fazla kadının hem gündelik hayat edimleriyle (yemek yapmak, sahil gezintileri, kürtaj, regl dönemleri, kitap okuma, sohbet) hem de düşünsel ve duygusal edimleriyle (sanat ve felsefi düzlemde dönemin tartışmalarını barındıran diyaloglar, aşk, ayrılık, cinsellik, dostluk, dayanışma) bir arada aktarılmaktadır. Bu hikâye aracılığıyla sadece kadın öznelerin varlığı görünür olmaktadır. Böylece kurulan çoksesli perspektif filmin söylemini biçimlendiren temsilin kendisi olarak çok dilli bir yapıya hem görsel olarak hem de içerik olarak nüfuz ederek kendi uzam zamanını yaratmaktadır.

Tarihsel olarak etken ve ayrıcalıklı üst yasa olarak ikili bir değerlendirmenin mekân deneyimini bölerek gerçeklik ile onun temsiline birbirinden giderek uzaklaşmasına sebep olan ayrımının eril olarak Roma döneminden bu yana biçimlendirildiğini belirten Lefebvre, dünyevi, gündelik, öznel, bedensel deneyimin dışı ögeye atfedildiğini belirtmektedir (2014, p. 257). Bu noktada Irigaray; "gerçek çevreyle ilişkiye sahip kadınların bu ilişkiyi kendilerinin çevreyle ilişkisi olarak öznelletirememesinden" bahsetmektedir. "Somut gerçekliğin deneyimleme alanı kadın olsa da" bu gerçekliğin temsil düzleminde şekillendirilmesi, aktarımı ve tanımlanması hakkı ayrıcalıklı bir konumla erkek olana bahşedilmektedir (Irigaray, 2006, p. 36). Bu durumda cinsiyet farklılığı kültürünü çözüm olarak vurgulayan Irigaray'a ek olarak Butler (2014), yapı sökümcü bir çerçeveye bu ayrıcalıklı konumun tüm kavramlarını tartışmaya açarak kavramlarının kendisinin yetersizliğinden ziyade tamamen ortadan kaldırılabilirliğiyle ilgili bir tartışmayı gündeme getirmektedir. Filmde sadece kadın karakterlerin etken özneler olarak vurgulanması ve görselleştirilmesi, kadınların kendi gündelik gerçekliklerinden yola çıkarak gerçekleştirdikleri soyut mekân (sanat, ölüm, aşk vb. öğeler) tartışmaları bu noktada gerçeklik ve onun temsili arasında açılan yarığın analizi ve dahası eleştirisi için kullanılmaktadır.

Kendi deneyimlerini öznelletirme şansı yakalayabilmek için film boyunca bir adanın, ev içi mekânın alanında görselleştirilmesi kadınların toplumsal ve tarihsel olarak konumlandırıldıkları diğer alanlarda da -sadece filmin son sahnelerinde kullanılan sergi ve konser alanları gibi- özne ve etken olabilmelerinin önünü açabilmektedir. Kendi resimlerine babasının imzasını attığını sergi alanında erkek bir izleyiciye söyleyen, genç kadın resamlara ders veren Marianne bu çerçevede değerlendirilmektedir. Aynı zamanda Marianne'nin resminde diğer sanatçılardan ayrı olarak Orpheus ve Eurydike ayrılığına ve aşkına getirdiği farklı yorumun olumlu eleştirisi de yine ada deneyiminin doğrudan bir etkisidir.

Kadın Öznelerin Mekân Deneyimlerinin Diyalojik ve Karnavalsı Çerçevesi

Filmin hikâyesinde kadın öznenin varlığını kısaca özetledikten sonra, kadın öznelerin konumları irdelenmektedir. Filmin neredeyse tüm sahneleri ev içi mekânları ve ada, kayalıklar, deniz gibi alanlarda geçmektedir. Bu alanların değerlendirilmesi hem kadın öznelerin kurdukları diyalojiyi hangi karnavalsı ve mitsel öğelerle beslenerek biçimlendirdiklerini anlamak açısından hem de çok dilli perspektiflerini eklemledikleri zaman-uzamın (kronotopun) topografisini görünür kılmak açısından önem arz etmektedir.

Ada metaforu Antik Yunan mitolojisinde sadece kadınların yaşadığı ve ilk kadın şairin doğduğu Sappho'nun adası olarak vurgulanan Lesbos adasını çağrıştırmaları, deniz dalgalar aracılığıyla dişil bedeninin yansıması olarak görünen sembollerin kullanılması açısından filmdeki mekân karnavalsı bir öge olarak öne çıkmaktadır. Filmde sıkça bahsedilen Orpheus mitinde yer alan Orpheus'un kesik başının ve lirin'in Lesbos adası kıyılarına vurduğu ve cenazesinin kadınlar tarafından kaldırıldığı bilinmektedir.³ Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde hem kadın karakterlerin Orpheus ve Eurydike mitini yeniden yorumlayışı hem de Orpheus'un sanatçı özne perspektifinden temsil ettiği kavramsallaştırma yeniden ele alınacaktır. Filmin giriş sahnelerinden biri olan Marianne'nin adaya gelişi görsel olarak imgeler arası bir vurgu olarak da öne çıkmaktadır. Sandaldan boş tuvalini kurtarmak için suya atladığı sahne, ada sahiline gelişi gibi sahneler Jane Campion'un *The Piano* (Piyano, 1993) filmine doğrudan yaptığı göndermeler olarak okunabilmektedir. Böylece kadın bir yönetmenin kendinden önceki bir dönemdeki diğer bir kadın yaratıcı özneye gönderme yapması kadın yaratıcı özne olarak yönetmenin retoriksel bir tercihi olmaktadır. Diğer taraftan da anlatının bilinçaltı fantazyası olarak kadın öznenin konumlandırıldığı ada, deniz imgeleriyle eski mitlere dayalı karnavalsı bir ortaklık kurmaktadır. Birbirine dönüşen ve birbirinden kaynaklanan eksen Bakhtin'in imgeler arası kavramını ele alışıyla birebir örtüşmektedir. Irzık; Bakhtin'in imgeler arası yaklaşımını, post yapısalcı kuramlardan ayırarak sadece dile ve metine indirgenmiş süreçten ayırdığını ve onun toplumsal dolayısıyla tarihsel olanla ilintili olarak edebiyattaki türsel bellekle kurduğu ilişkiyi önemseydiğini vurgulamaktadır (2001, p. 15). Bu ilişkiyi Bakhtin'in karnavalsı öge ve tür ile birleştirdiği düşünülürse Sciamma'nın anlatıyı oluşturan kadın yönetmen öznesiyle, bilinç dışına denk düşen kadın öznesini güçlü bir diyalojiyle görselleştirdiğini söylemek mümkün olmaktadır. Böylece izleyici olarak kadın öznenin konumuna da güçlü bir alan açmaktadır. Ada ve deniz dışında ev ve iç mekânların sınırlarının uğradığı dönüşüm de göze çarpmaktadır. Lefebvre, bütün tarihsel toplumların kadınların sembolik ve pratik statülerini kısıtlayarak önemlerinin azaltıldığını belirtmektedir:

"Yunanlarda bu etkinlik, kocanın mülkü olan, onun tarafından ekilen bir tarlanın verimliliğine indirgenir; yeri, evin içi olarak belirlenmiştir: sunağın, ocağın etrafı; yuvarlak, kapalı ve sabit mekân olan omphalos'un etrafı, karanlık çukurun son izi olan fırının etrafı. Toplumsal statü de sembolik ve pratik statüyle aynı kısıtlamayı takip ettiğinden, bu iki veçhe mekânsallık (mekânsal pratik) içinde birbirinden ayrılmaz görülür" (2014, pp. 9-10).

Irigaray, dişil soy ağacının yok edilmesini analiz ederken "dünyada ikame etmek özne olarak varlık göstermek" arasındaki mekânsal ilişkinin kökenlerini Hestia, ocak ve ateş metaforları üzerinden somutlaştırmaktadır. Kadın öznenin anneden kız çocuğuna geçen, ateşin uygarlığın temelindeki kullanım değerinin ve alanının kadınlar tarafından biçimlendirilen deneyiminin; kültürel olarak temsiline erkeğe devredildiğini belirtir. Bu yetkenin aktarımı ise simgesel alana geçişi vurgulayan Oedipusçu kavramsallaştırmasıyla gerçekleştirilmiştir (Irigaray, 2006, pp. 14-17). Kristeva'nın imgesel alan ve sembolik alanın devamlılığı noktasında yaptığı psikanalizin yeniden yorumlanışında ele aldığı kavram dağarcığı da benzer eksende ilerlemektedir (Durudoğan, 2014, p. 63). Butler "*çağdaş hukuki yapıların doğurduğu, doğallaştırdığı ve hareketsizleştirdiği kimlik kategorilerinin eleştirisini*" de yine bu kurulu çerçevede içerisinde yapmak durumunda kaldığına dikkat çekmektedir (2014, p. 48).

Bu tartışmaların odağında; filmde ev içi mekândaki ocak ve ateş etrafında bir araya gelen ressam Marianne, Héloïse, ve hizmetçi Sophie'nin de varlıklarını diyalojik olarak yeniden kurmaya çalıştıkları görülmektedir. Yönetmen kadın öznelerin; Kontes evden ayrıldığında, evin hanımının hizmetçiye yemek yaptığına, sanatçının aynı masanın etrafında dolaştığına, hizmetçinin nakış işlediğine şahit olduğumuz sahnelerdeki iktidar konumlarını, estetik ve felsefi tartışmalarla kültürel alanı da yine aynı ateşin etrafında diyalog yoluyla

³ Daha fazla bilgi için <http://arkeopolis.com/talihsiz-bir-asik-orpheus/>

yeniden kurgulamalarına izin vermektedir. Aynı zamanda benzer bir ateş etrafında toplanma halinin Sophie'nin kürtaj sahnesinde ve onu takip eden sahnede kürtaj ediminin resimsel temsil sürecine yansıtılarak iyileştirici bir eylem olarak yer aldığı görülmektedir. Ateşin kullanım değerinin ve anlamının kadın özneye hem mekânsal hem de işlevsel olarak iade edildiği düşünülmektedir. Böylece ev içi mekânsal deneyimin kadın öznenin sınırlılıklarını vurgulaması kadar, iç mekâna sıkıştırılmış olan anlamın yeniden yapılandırılması da söz konusu olmaktadır. Yönetmen, diyalojinin imkânlarının eril kültürel alanı nasıl parçalayabileceği ve yeni anlamlandırmalara ait kılınabileceğini göstermesi açısından güçlü bir mekânsal perspektif yaratmayı başarmaktadır. Filmin en etkileyici sahnelerinden biri olan farklı kesimlerden kadınların adada yakılan bir ateş etrafında bir araya gelerek Fugere non possum (Latince - they come fly) şeklinde sadece alkışların eşliğinde söylediği şarkı; kadın dayanışmasına, içlerindeki enerjinin uyandırılmasına da karnavalsı bir yorum katmaktadır. Yönetmenin kadın öznenin varlığını ve temsilini katmanlı bir biçimde sorgulamasını sağlayan bu mekânsal kullanım tüm filme yayılarak hem anlatıyı hem de söylemi güçlü bir biçimde şekillendirmektedir.

Filmdeki anne-kız ilişkisinin, dişil soy kütüğünün devamlılık içeren dilinin Kontes ile Héloïse ve Héloïse'in kız kardeşi arasında gerçekleşmediğini görmekteyiz. Kontes, kendisi de Milano'dan adaya 20 yıl önce görücü usulü evlendirilerek geldiği halde hem kendisinin hem kızlarının kamusal alanda daha farklı olasılıklara açılabilmesi için Milano şehrine geri dönmeyi umut eden bir asilzade olarak vurgulanmaktadır. Hizmetçinin adının bile bilindiği filmde Kontes'in özne olarak varlığı içinde bulunduğu sınıfsal konumun iktidar ilişkisi üzerinden tanımlanmaktadır. Hizmetçiyle hiç girmedeği diyalog, hatta kiraladığı ressam olan Marianne ile diyaloglarında bile yer yer sertleşen üslubu; Butler'ın 'diyalog'un şartlarını biçimlendiren ve sınırlayan iktidar ilişkilerini öncelikli olarak sorgulamak gerektiğini ifade eden ve diyalogun kendisinin dahi kültüre özgü ve tarihsel olduğunu vurgulayan bakış açısını yansıtması açısından önem arz etmektedir (2014, pp. 63-64).

Yukarıda bahsedilen diyaloji yoluyla yeniden kurulan yeni anlamlandırma süreci de Kontes'in beş günlüğüne evden ayrılmasıyla yani varolan iktidarın varlığının ortadan kalkmasıyla mümkün olabilmektedir. Böylece diğer kadın karakterlerin mekânsal olarak eve yayılabilmeleri, mekânı fethetmeden onu sahiplenmeyi başarabilmeleri, kendi gündelik edimlerini, duygusal ve düşünsel perspektiflerini yaşayabilmeleri ancak bu yolla mümkün olabilmektedir. Kontesin gelişiyse ressam Marianne'nin portresinin onaylanması, ücretinin ödenmesi, hizmetçinin kendi konumuna geri dönüşü, portrenin Milanolu asilzade için yola çıkışı, Héloïse'in evlilik hazırlıklarına başlaması ve gelinliğini giymesıyla varolan dönemselsel iktidar ilişkileri yeniden baskın hale gelmektedir. Kadın karakterlerin yaşadıkları deneyim izleriyse onların özneleşme süreçleri olarak belleklerinin bir köşesinde yer bulmaya devam etmektedir. Héloïse ve Marianne'nin yaşadığı aşkın izleri birbirlerine bıraktıkları portreler aracılığıyla, Héloïse'in Orpheus mitinde edilgen olarak temsil edilen fakat "Arkanı dön!" seslenişiyse etken bir konuma yükselttiği Eurydike kimliğinde, Marianne'nin kitabın 28. sayfasına çizdiği oto portresinde, Vivaldi'nin Dört Mevsimi'nde, Sophie'nin anılarında, Marianne'nin dolaptan çıkartılan resminde, Orpheus ve Eurydike resmindeki veda sahnesinde tüm bu deneyimi ortaya çıkmaktadır. Kısacası her türlü iktidar ilişkisinin tam ortasında sanat ve aşk aracılığıyla temsil olanağı bulunmaktadır.

Yaratıcı Kadın Öznenin Çok Dilli Kronotopu

Bu söylemsel yapının çözümlenmesi sırasında karşımıza kadınların diyaloglarında çıkan belli başlı tematik başlıklar bulunmaktadır. Bu tematik düzlem kadınların kendi deneyimleri ekseninde gerçekleştirdikleri diyaloglar aracılığıyla görselleştirilmekte ve temsilin kendisine dönüşmektedir. Bu temsilin söylem bilimi aynı zamanda kendilerinden önceki temsil

ve dil yapılarına da alternatif bir düşünme edimi olarak sunulabilmektedir. Filmde yer alan portre resmi, resim sanatında yer alan dönemin düşünsel iklimi ve sanat tarihi çerçevesinde irdelenen sanatçı ve sanata konu olan özneye kurduğu ilişki ve bakış kavramsallaştırması öne çıkmaktadır.

Erkal, portrelerin ortaya çıkışının Rönesans dönemi olduğunu; fakat popüler bir tür olarak gelişmesinin özellikle alım gücü artan burjuva bireylerin taleplerindeki artışla doğru orantılı olarak 17. yüzyıldan itibaren yükselişe geçtiğini açıklamaktadır. Bu çerçevede Leppert'in, portrelerin sadece sıfatları değil aynı zamanda kimlikleri de vurguladığı için kendilerini görünür kılmaya çalışan insanlar için de bir araç olduğunu vurguladığını belirtmektedir (2017, p. 207). Dolayısıyla portre Héloïse'in kendi varlığını görünür kılmaya çalışması açısından önemli bir araç olmasına rağmen, hem Kontes'in hem de Héloïse'in portresinin kamusal alanda sadece evlilik sözleşmesi için bir fotoğrafa indirgenmesi çelişkinliği göstermesi açısından önemli bir metafor olmaktadır. Kadın öznenin kendi varoluşuyla, toplumsal algılanışını dönemin koşulları üzerinden sorgularken yarattığı portreyi araçsallaştırmaktadır. Portre sanatıyla ilgili sanat tarihi açısından bir diğer tespit de Linda Nochlin'in 'Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?' makalesinde görülmektedir. 18. yüzyılda kadın ressamların varolmasına rağmen, bu ressamların çıplak modeller üzerinden anatomi çalışma fırsatı yakalayamadığını, bunun sonucu olarak da daha alt tür olarak sayılan porte resmine yönlendiklerini vurgulamaktadır (aktaran Erkal, 2017, p. 210). Benzer bir diyalog da Marianne ve Héloïse arasında gerçekleşmektedir. Marianne, Héloïse'in sorusu üzerine anatomi için erkek modellerden gizlice resim yaptığını itiraf eder. Marianne, kadınların çıplak modellerle çalışmasının yasaklanmasının; kadın ressamların gelişmemesi için yapıldığını vurgular. Hem dönemin koşulları açısından tarihsel olarak hem de ressamın eserini yaptığı kişi üzerinden bakış felsefesini kadın özne üzerinden sorgulayan bir çerçeve yarattığı için portre film boyunca önemini korumaktadır.

Bu nedenle Héloïse, Marianne'nin ilk portresini eleştirdiğinde kendisinin görüldüğü biçime itiraz eder ve orada gerçekten varolmadığını, cansız olduğunu belirtir. Marianne'nin ilk portresini yaparken kendisinde kalmış parçalı bir süreci aktarmaya çalıştığı düşünülürse bu parçalanmış üretim sürecinin de eleştirildiği fark edilmektedir. Marianne, ilk portreyi yaparken yani gerçekliğin temsiliyle uğraşırken; resmine konu olan özne üzerinde onun haberi olmadan bir iktidar konumu elde etmektedir. Bu konum gerçekliğin kendisini olduğu gibi aktardığını iddia eden sanatçının dönemin bakış retorikini sorgulatması açısından önem arz etmektedir. Bu bakış retorik, Rönesans ile birlikte dönüşen bir kavramdır. Rönesans, optik ile ilgili bilimsel bir çerçevesi olan bakışı, resim sanatının temelini yerleştirerek perspektif kavramsallaştırmasına yönelmektedir. Belting, Rönesans ile gerçekleşen devrimsel ilkenin bakışın kendisini resme koymasında saklı olduğunu belirtmektedir. Böylece izleyicinin bakışı ve konumu özellikle Dürer ile birlikte resmin merkezine yerleşmektedir. Belting, dünyanın kendisi yerine dünyaya yönelen bakışın ayrıcalıklı bir konuma yükseltildiğinden, artık gerçekliğin kendisi yerine mekân olmayan yüzeyde bakış için yaratılanın daha yüksek bir konuma yerleştirildiğinden bahsetmektedir (2017, pp. 21-25). Perspektifin bu şekilde kavramsallaştırılması; imgenin, gerçekliğin kendisi olması yönünde Lefebvre'nin de vurguladığı soyutlamanın özelliklerini pekiştirmesi açısından önemlidir. Lefebvre; özellikle kadın bedeninin parçalanmış beden imgesinin, kadının varlığının yerine geçtiği, arzunun kırıldığı ve sadece erojen bölgelerle, üreme organları eksenine indirgenen "beden kültürü" nün hâkim görüş olduğunu belirtmektedir. Bu durumun da cinsiyetin doğal ve gerçeklikle bağı kopartmasına, bu kopan bağı temsil sürecine aşırı soyutlanmış ve giderek egemen eril görüşü biçimlendiren bir çerçeve yarattığına dikkat çekmektedir (Lefebvre, 2014, p. 315). Temsil mekânlarının dolayısıyla sanatçının, gerçeklikle kurduğu algının parçalı imgesine yöneltilen eleştiri, Héloïse'in Marianne'nin yaptığı ilk portresine yönelttiği eleştiri de görünür olmaktadır. İlk portredeki sureti silen Marianne, Héloïse'in kendisine poz vermesiyle ikinci

bir eser yaratmaya başlamaktadır. Bu eserin yapılış sürecinde de aralarında gerçekleşen diyaloglar aracılığıyla Héloïse, sanatçının tuvalin arkasında kalan konumunu dolayısıyla bakışını sürekli sorgulamaktadır. Héloïse, Marianne'nin kendisine baktığı kadar, sanata konu olan öznenin de bakışının sanatçıya yöneldiğini belirttiği sahnelerde -ki bu aynı zamanda izleyiciye de yönelen bir bakıştır-, Marianne'nin tuvalin arkası ve önü arasındaki konumunu değiştirmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla film boyunca ressam ve öznesi sık sık bir araya gelir, hem tuvalin arkasına hem de önüne konumlanarak bu bakışın izleyici tarafından da düşünsel bir eksende algılanmasını sağlamaktadır. Bakış kavramsallaştırmasının görsel olarak; tuvalin önü, ressamın konumu ve dahası yönetmenin tüm bunları gösteren konumu arasında mekânsal olarak katmanlaşması tüm bu konumlar arasında sürekli hareketlilikle kurulan diyalojiye de imkân vermektedir. Böylece yönetmen; hem konumlar arasında gidip gelmeler aracılığıyla bakışı, hem de diyaloglar aracılığıyla bu bakışı yönelten ve yönetenin cinsiyetli bedenini vurgulamaktadır. Héloïse'in poz verdiği sırada, Marianne'ye yönelttiği bir soruda bu ikili tavır görünür olmaktadır. Marianne, Héloïse'in boynunu çizdiği bir sahnede "Şimdi onu yani kocamı düşünüyorsun. Onun beni nasıl gördüğünü hayal ediyorsun" derken tam da bakışın cinsiyetli konumuna atıfta bulunmaktadır. Bu cinsiyetli konumun baskın iktidar alanını parçalayarak izleyicinin de temsil sürecini tartışmaktadır. Marianne ile Héloïse'in seviştikleri bir sahnenin arkasından, kendi oto portresini yapan Marianne, Héloïse'in bacaklarının arasına bir ayna yerleştirerek bakışın egemenliğinin, cinsiyetin ve bedenin doğal gerçekliğini nasıl dönüştürdüğünü, gerçeklikle olan bağı nasıl zedelediğini izleyiciye göstermektedir. Film boyunca varolan egemen eril söyleme eleştirel ve düşünsel bir perspektif yaratan kadın özneler, alternatif olarak kurguladıkları mekânı da vurgulamaktadırlar. Bu mekânda sanatçının konumunu ve temsil sürecini özellikle Orpheus'un hikâyesi üzerinden tartışmaya açan yönetmen, ateşin etrafındaki bir sahnede bunu görünür kılmaktadır. Orpheus, Batı sanat tarihi açısından önemli bir mitsel imge olagelmıştır.

Orpheus'un ani bir ölümle ölümler diyarına göç eden karısı Eurydike'yi almak için tanrıları bile ikna eden lirin sesi, sanatın sonsuz ve kalıcı imgesi açısından önemli bir vurgu taşımaktadır. Tanrıların şartı olan arkasını dönmeden ölümler diyarından çıkması karşılığında karısı Eurydike'ye kavuşacak olan Orpheus'un son anda arkasını dönmesini tartışan üç kadın, hikâyeye üç farklı yorum getirmektedir. Hizmetçi Sophie, erkeğin davranışını sorumsuzca nitelerken, Marianne, onun aşık ve sanatçı olması arasında sanatçı konumunu tercih ettiğini vurgulamaktadır. Bu seçimde etken olan erkek öznenin konumunu değiştiren Héloïse ise, sanata konu olan Eurydike'ye etken bir konum atfeder ve bu tercihi "Arkanı dön" çağrısında bulunmuş olduğunu varsaydığı Eurydike'nin yaptırmış olabileceğini belirtir. Bu perspektif arzu nesnesi olan Eurydike'yi edilgen konumundan kurtardığı gibi, kendisini de gelinlikle görmemek için kaçan Marianne'ye yapılan çağrıyla pekiştirilmektedir. Böylece yönetmen, film boyunca yönelttiği eleştirel perspektife sanatın yeni anlamını ve alanını da eklemektedir. Sanatçı ve sanata konu olanın kadın olması durumunda, sanatın kendisinin de dönüşeceğini, bunun da kadın öznelerin perspektifiyle mümkün olabileceğini vurgulayabilmektedir. Bu ekseninde Orpheus mitinin filmde anlatılmayan kısmının da önemi büyüktür. ⁴Orpheus, ölümler diyarından edindiği deneyimi estetik bir epistemoloji olarak aktarmak için sadece erkeklerden oluşan gizli bir cemaat kurar. Trakyalı kadınlar bu bilginin kendilerinden saklanmasına sinirlenerek Orpheus'u ve müritlerini ani bir gece baskısıyla öldürürler ve cesedini parçalayarak ırmağa bırakırlar. Orpheus'un kesik başı ve liri Lesbos adasının kıyılarına vurur, Lesbos adasının kadınları bu sanatçının cenazesini düzenleyerek, ona bir mezar yaparlar. Mitin devamının bu şekilde gerçekleşmesi, estetik epistemolojinin yapı sökülümünü gerçekleştirecek ve bu yolla yeni bir sanat alanını da yaratacak olanın kadın özneleri vurgulaması açısından dikkat çekici olmaktadır. Film boyunca benzer bir yöntem uygulanmakta ve yapı sökülümüne uğrayan anlam yeni bir anlamlandırma olasılığına kapı açmaktadır. Resim sanatı üzerinden yapılan bu tartışmalara aynı zamanda resme konu olan içerik üzerinden de farklı bir alan

⁴ Daha fazla bilgi için <http://arkeopolis.com/talihsiz-bir-asik-orpheus/>

eklenmektedir. Sophie'nin yaşadığı kürtajın resmedilmesi, kadının gündelik ve bedensel konularının da sanata dahil edilmesini vurgulaması açısından önemlidir. Marianne, Héloïse'in yönlendirmesiyle Sophie ve Héloïse'i kürtaj sahnesinin canlandırıldığı bir konumda yeniden çizmektedir. Böylece kadının yaşadığı bir deneyimin, resme konu olan içeriğe de eklenilebileceğini, temsil yani sanat aracılığıyla kadın için de bir ifade alanı açılabilirliğini, yaşanan sürecin kadının kendisini ve bedenini kamusal bir çerçevede ifade edebilmesinin önünü açacağı vurgulanmaktadır. Bu perspektif, kadının gündelik yaşamına ait bir konunun sanatsal temsil düzeyinde de ele alınıp kadınlığın ve bedeninin resim tarihinde arzu nesnesi ya da ilham perisi dışında kalan bir anlam dizgesine yol açabileceğini göstermesi açısından önemli bir vurgu içermektedir.⁵Nitekim resim tarihinde yer alan tıp, anatomi içeriğine sahip birçok temsilde resme konu olan içeriklerin ağırlıklı olarak erkek olduğu görülmektedir. Frida Kahlo'ya gelene kadar kadının yaşamının doğal bir parçası olan kürtaj, düşük, doğum, rahim, vb. temsillerin resim tarihinde önemli bir yeri olmadığı belirginleşmektedir. Aynı zamanda kadının acısının sanat aracılığıyla temsil şansı bulması deneyimin olumsuz eksenini için bir sağaltım şansı olarak görülmektedir.

Varolan egemen eril söylemin, aşkın, cinselliğin, hazzın algılanışını da zedelediğini, zorunlu bir heteroseksüelliğe ve sınırlı bir algılanışa indirgeyerek bedenin, duyguların ve bilincin bütüncül gerçekliğini kendi iktidar konumu için parçaladığını sorgulayan birçok feminist yazar bulunmaktadır.

Bunların arasında; romantik aşk ideali ile sadece iki karşı cins ve erojen bölgelere indirgenen haz, şefkat ve sevgi kavramlarının erotikleştirilmesinin "cinsel sınıfsal araçları perçinlemek" için kullanıldığını vurgulayan Firestone'dan (1993, pp. 157-159); zorunlu heteroseksüelliğin üreme odaklı hedefini parçalayacak olan yeni bilinç düzeyi olarak lezbiyen kimlik ve onun toplumsal cinsiyeti ortadan kaldırarak varolan çelişkili perspektifi yok edeceğini düşünen Wittig'e (aktaran Butler, 2014, pp. 67-68), cinsiyet farklılığı kültürüyle bu çelişkinin aşılabileceğine inanan Irigaray'a (2006) kadar birçok yazar bulunmaktadır. Feminist kuramcılar bu perspektiften hareketle, kadının cinsiyetli varoluşunu ve özneleşmek için geçirdiği süreçleri ve deneyimleri bütüncül bir anlam arayışı çerçevesinde varolan egemen eril söylemden sıyrılarak irdelemeye çalışmaktadırlar. Özneleşme sürecinde yaşanan cinsellik deneyiminin tüm bu temsil düzleminde farklı olarak, haz veya arzu nesnesine indirgenmeden aşkın karmaşık düzlemi çerçevesinde çoğulcu bakış açısıyla yansıtılması da kadın film yönetmenleri açısından çetrefilli bir süreç olagelmıştır. Filmde iki kadın arasında yaşanan aşkın, bu eksende görselleştirilmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir.

Lezbiyen ilişki deneyiminin izleyicide eril ve hazzı bir deneyime dönüşmemesi için özel bir çaba sarf eden yönetmenin, çıplak kadın bedenlerinin yoğun ve doğrudan gösteriminin pornografik vurgusundan ziyade daha diyalog ve detay çekimler yoluyla estetikleştirilmiş temsilden yana bir tavır sergilediği görülmektedir. Böylece yaşanan cinsel deneyim, kendi süreci içerisinde doğallaşarak kadınların gündelik yaşamlarında baskın bir öğe olarak vurgulanmaktan çok akış içerisinde bir moment olarak temsil edilmektedir. Bu da cinselliğin filmin baskın söylemine dönüşmeden, filmin söylemsel çerçevesinde tartıştığı diğer konular arasında sadece bir öğe olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Böylece kadın öznenin bedensel, düşünsel ve duygusal perspektifini oluşturan tüm deneyimlerin parçalanmadan bütünsel olarak algılanmasını, aynı oranda eşit ve çok dilli olarak katmanlaşmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda Héloïse ile Marianne'nin yakınlaştığı sahnelerde, ilk öpüştükleri yerin mağara olması; yönetmenin mağara imgesini tıpkı halk masallarındaki temsilde olduğu gibi kadın cinsel organının çağrıştırmaları çerçevesinde ele aldığı düşünülmektedir. Bu da filmin metaforik ve dolaylı anlatı yapısını aynı zamanda karnavalsı bir perspektifle bilinçaltı düzeyinde de desteklediğini düşündürmektedir.

⁵ Daha fazla bilgi için <https://argoscelik.blogspot.com.tr>

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) filmi yukarıda değinilen tüm anlatı öğeleri ve söylem bilimsel çerçeve analizi ekseninde düşünüldüğünde dinamik ve karşılıklı ilişkisi güçlü bir sinematografik dil yaratmaktadır. Görsel retorığı, diyalogları, karakterleri, kendi yönetmen öznesi ve bilinçaltı fantazma dünyasının ortak öğeleri ekseninde katmanlı bir yapı kurmayı başaran yönetmen tüm bu öğeleri sinematografik olarak ustaca kullanmaktadır. Mekân, görüntü yönetimi, filmin hikâyesi arasındaki katmanları birbirleriyle güçlü bir etkileşim içine sokarak farklı anlam katmanlarını da izleyicide düşünsel olarak çağrıştırmaktadır.

Sonuç

Çalışma sonuç olarak kadın özneyi tartışmaya açan feminist kuramın ışığında kapsamlı bir değerlendirmeye çok dilli, çok sesli bir diyalojinin bir filmin analizi için nasıl kullanılabileceğine odaklanmaktadır. Bu analiz yöntemi; Céline Sciamma'nın, Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) adlı filminin gerek içerik gerekse biçimsel öğelerine nüfuz eden bütünlüklü yapısını ifşa edebileceği bir alan açmasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu alanın analizi için dil ve göstergelerin temsil sürecini biçimlendirirken gerçeklikle kurdukları ilişkinin yapı sökülümü temel alınmaktadır. Bakhtin'in kavramsal yaklaşımı eserde kurulmaya çalışılan söylem bilimin analizinde yarattığı kapsamlı tartışma nedeniyle tercih edilmektedir. Filmin sinematografik öğelerinin çerçevesi hem yönetmenin kendisini, hem karakterlerini hem de izleyicisini konumlandığı ekseninde feminist yaklaşımın odağında tartışılmaktadır.

Bireyin özneleşme sürecinde oluşturduğu kimliğin cinsiyetli perspektifini farklı açılardan tartışan feminist kuramın özellikle kadın öznenin oluşumunu irdelediği alanlar tüm çalışma boyunca odak olarak tutulmaktadır. Kadın öznenin gerçeklikle temsil arasında ortaya çıkan yarıktan tarafından biçimlendirildiği vurgulanmaktadır. Bu biçimlendirmenin temel eksenlerini pekiştiren tüm öğelerin hangi araçlarla işlediğinin analizi aynı zamanda biçimlendirmenin dönüşümünü sağlayan stratejileri de görünür kılmaktadır. Tüm bu katmanlar arasında ortaya çıkan etkileşimin çok yönlü değerlendirmesi Bakhtin'in söylem bilimsel yaklaşımıyla paralel biçimde ele alınmaktadır. Böylece ana dinamik olan diyalojinin; feminist kuramın özne ve kimlik tartışmalarında farklı kuramcılarının yaklaşımlarını çok yönlü biçimde ele almayı kolaylaştırdığı görülmektedir. Bu yöntem bilimsel çerçevenin; feminist paradigmanın özellikle cinsiyet, toplumsal cinsiyet tüm bunlara paralel olarak ele aldığı kimlik ve özne kavramsallaştırmalarını çoğulcuştırdığı düşünülmektedir. Dil ve temsil stratejilerini yapı sökülümüne uğratan ve toplumsal mücadeleleri ekseninde günümüzde yeniden biçimlendirmeye çalıştıkları alanları kültürel yaşamın önemli bir paradigması olarak yeniden tanımlayan feminist kuram elbette temsil sürecini de dönüştürmektedir. Bu dönüşüm feminist bilinci ve onu yaratan kadın özneyi oluşturmaktadır. Bu bilincin öznesinin varolan temsil stratejilerinde indirgendiği alanı dönüştürmek için kadın öznenin beden ve akıl, soyut ve somut gibi ikicil yaklaşımlardan sıyrılarak çok dilli ve çok sesli bir noktaya ulaşması benimsenmektedir. Karnavalın ve groteskin tamamlanmamış potansiyelini görünür kılarak dinamik bir direnç yakalaması üzerinde odaklanan çalışma özellikle estetik epistemolojinin kavramlarını birbirleriyle etkileşimli bir ekseninde değerlendirme gerekliliğine odaklanmaktadır. Bu yaklaşım feminist kuramın sunduğu perspektif aracılığıyla varolan sistemi bütüncül olarak değerlendirmeyi öngörmektedir. Bu bütüncül değerlendirme bireyin özne sürecinde hem kendisiyle, hem diğerleriyle hem de soyut mekânla kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak adına önemsenmektedir. Çalışma boyunca insan olma bilincinin çok dilli ve çok sesli diyalojisi ve onu besleyen öğelerin yaratıcı potansiyeli cinsiyetli varlığın epistemolojisinden ele alınmaktadır.

Tüm bu kavramsal perspektifi görünür kılmak için Céline Sciamma'nın filmi ve filmin söylem bilimsel yaklaşımı da benzer bir düzlemde değerlendirilmektedir. Böylece filmin tüm öğeleri ve özneleri kapsamlı bir manifesto niteliği taşıyabilmektedir. Yönetmen toplumsal ve kültürel olarak kadının sınırlandırıldığı tüm alanları kadın öznenin etken konumuyla

yapı sökümüne uğratmaktadır. Tarihsel olarak ele aldığı dönemin potansiyel dönüşümünü özellikle sadece kadın öznelerin mekân ve zaman deneyimleriyle ele alan yönetmen böylece mekân temsillerini, temsil mekânlarının ütöpik ve sonsuz perspektifine yaklaştırabilmektedir. Yaratıcı kadın öznenin varlığını ve yarattığı temsil stratejilerini sanat aracılığıyla ortaya koymaktadır. Kadınların deneyimlerini, resim sanatı üzerinden irdeleyen eksen aynı zamanda sinemanın temel kuramsal tartışmalarına da aynı bilinçle yaklaşmaktadır. Sinemada kameranın konumu, bakan, bakılan ilişkilerinin dinamiği, sinemanın çerçevesinde ortaya çıkan tüm mekân ve zaman deneyimi ve sanat eseri olarak filmin değerini de sorgulayarak kendisine yönelttiği bakış da yine aynı bilinç çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu sayede; öz düşünömsel perspektifine kadın yaratıcı özne ve kimlik sorgulamalarını da eklemeyi başaran yönetmen; eseri üzerinde kapsamlı bir analizi de mümkün kılmaktadır. Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi (2019) feminist kuramın çerçevesi ışığında kendi eleştirel perspektifinden yola çıkarak kadın yaratıcı özneyi hem kamera önünde hem de izleyici konumunda yeniden kurmaktadır. Bu karşılıklı ilişki diyalojik ekseninde değerlendirilerek çok dilli bir zaman ve uzam (kronotop) yaratmanın gündelik, tarihsel çerçevesini böylece teorik perspektifini olumlu yönde biçimlendiren bir alan olabilmektedir. Bu dinamik süreci pekiştiren diyalojinin sürekli değişen konumlar ve söylemler aracılığıyla diyaloglar ve görsel olarak izleyiciye aktarıldığı görölmektedir. Bu ekseninde filme konu olan kadın özneler kadar izleyicinin kadın öznelerinin de kendi uzam ve zamanını biçimlendirmesine etki edebilmektedir. Sonuç olarak tarihsel, toplumsal olarak kadın öznenin deneyimini izleyicide hem düşünömsel hem de hazza dayalı bir deneyime dönüştürebilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Belting, H. (2017). Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi. Z. Aksu Yılmaz (Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları
- Butler, J. (2014). Cinsiyet Belası. B. Ertür (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları
- Direk, Z. (2014). *Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*. Z. Direk (Der.). Cogito: Cinsiyetli Olmak (s. 67-84) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Donovan, J. (2014). Feminist Teori. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Durudoğan, H. (2014). *Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın*. Z. Direk (Der.). Cogito: Cinsiyetli Olmak (s. 51-66) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eagleton, T. (2014) Edebiyat Kuramı. T. Birkan (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Erkal, O. (2017). 18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera. KSBD, Sonbahar Y.9, C.9, Kadın Özel Sayısı. s:205-223
- Firestone, S. (1993). Cinselliğin Diyalektiği. Y. Salman (Çev.) İstanbul: Payel Yayınları
- Heikinen, D. (1994). *Is Bakhtin a Feminist or Just Another Dead White Male? A Celebration of*

Feminist Possibilities in Manuel Puig's Kiss of the Spider Woman. A Dialogue of Voices (p.114-127)
Minneapolis: University of Minnesota Press

Hohne, K. Ve Wussow, H. (1994). *Introduction. A Dialogue of Voices* (p.8-24) Minneapolis: University of Minnesota Press

Irigaray, L. (2006). *Ben, Sen, Biz. S. Büyükdüvenci, N. Tural (Çev.)* Ankara: İmge Yayınları

Irzık, S. (2001). *Mikhail Bakhtin: Karnavaldan Romana. İstanbul: Ayrıntı Yayınları*

Lefebvre, H. (2014). *Mekanın Üretimi. I. Ergüden (Çev.)* İstanbul: Sel Yayınları

Madran, C.Y. (2012). *Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin. İstanbul: Gündoğan Yayınları*

Morton S. (2003). *Gayatri Chakravorty Spivak (Routledge Critical Thinkers). London&New York: Routledge Taylor&Francis Group*

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, No:16/3:1-7*

Smelik, A. (2006). *Feminist Sinema ve Film Teorisi. D. Koç (Çev.)* İstanbul: Agora Yayınevi

Uçar İlbuğa, E. (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. Selçuk İletişim Dergisi, Sayı:11 (2):292-320*

Usta, F. (2020). *Alev Almuş Bir Genç Kızın Portresi: Bakmak ve Hatırlamak. Yeni Film Dergisi. Sayı:49:60-62*

W. Scott, J. (2010). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar Dergisi. Sayı.12:112-138*

Filmler

Bénédicte, C., Cayla, V. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2019). *Portrait de la jeune fille en feu [Sinema Filmi]. Fransa:Lilies Films*

Bénédicte, C. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2014). *Bande de filles [Sinema Filmi]. Fransa:Hold Up Films, Lilies Films, Arte France Cinéma*

Bénédicte, C. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2011). *Tomboy [Sinema Filmi]. Fransa:Hold Up Films, arte France Cinéma, Canal+*

Bénédicte, C., Dopffer, J. (Yapımcı), & Sciamma, C. (Yönetmen). (2007). *Naissance des pieuvres [Sinema Filmi]. Fransa:Balthazar Productions, Lilies Films, Canal+*

İnternet Kaynakları

Çelik, F. (2017). "Tıp ve Resim Sanatı". <https://argoscelik.blogspot.com/> (22.07.2020)

<https://www.imdb.com/name/nm1780037/> (15.07.2020)

Kalender, G. (2017). "Talihsiz Bir Aşık: Orpheus". <http://arkeopolis.com/talihsiz-bir-asik-orpheus/> (20.07.2020)

Yancy, G. (2019). "Ünlü Feminist düşünür Judith Butler en önemli kuramından geri adım mı attı: Artık neyin performatif sayılacağından emin değilim". <https://www.indytrk.com/node/53731/r%C3%B6portaj/%C3%BCnl%C3%BC-feminist-d%C3%BC%C5%9F%C3%BCn%C3%BCr-judith-butler-en-%C3%B6nemli-kuram%C4%B1ndan-geri-ad%C4%B1m-m%C4%B1-att%C4%B1-art%C4%B1k> . (01.07.2020)