

- Scanlan, Margaret (1990). *Traces of Another Time: History and Politics in Postwar British Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Swinden, Patrick (1986). *The English Novel of History and Society, 1940-1980*. St.Martin's Press.
- Thatcher, Margaret (1995a). *The Downing Street Years*. London: HarperCollins.
- Thatcher, Margaret (1995b). *The Path to Power*. London: HarperCollins.
- Tremain, Rose (1990). *Restoration*. London: Sceptre.

Feminist Film Politikası: “Mürebbiye” Örneği

Özet

Mürebbiye (The Governess), son yıllarda feminist film pratiğinin önemli örneklerinden biridir. Feminist film kuramı içinde temsil sorunu da önemli bir yer tutmaktadır. Bu makale, Mürebbiye adlı filmdeki film kişinin (Rosina da Silva) temsil ediliş biçimine odaklanırken, Laca'nın ayna evresinden yararlanarak aynada egonun kurulması ile Rosina'nın deneyimlerinin kesişme sürecini irdeler. Yalnızca filmin yönetmeni değil, aynı zamanda öne çıkarılan kadın kahraman da "bakan" konumunda temsil edilir ve etkin kişilerdir. Filmde kadının bağımsızlığını kazanması, "Baba Yasa'sına" karşı çıkması, yaşam savaşı içinde gösterilmesi, kamusal alanı seçmesi ve erkeklerin çıplak olarak gösterilmeleri feminist film pratiğinde olumlu değerlendirilmesi gereken noktalaradır.

S. Ruken Öztürk
Ankara Üniversitesi
İletişim Fakültesi

Feminist Film Politics: “The Governess”

Abstract

The Governess is recently one of the important example of the feminist film practice and the issue of representation also has an important place in the feminist film theory. This article focuses the style of representation of the film person (Rosina da Silva) in The Governess and investigates the process of the intersection between the establishment of the ego and Rosina's experiences. Not only female filmmaker but also heroine in the film is the owner of the gaze and so they are active. Moreover the following points are characterized by positive side in the feminist film practice (and especially in this film): Woman gains her independence, challenges the Law of the Father, chooses the public sphere and she is seen in the struggle of life and men are shown as nude.

Feminist Film Politikası: "Mürebbiye" Örneği

1
Filmin ana oyuncusu, Rosina
da Silva'yı canlandıran
Minnie Driver'dir.

Giriş

İlk anda konusu nedeniyle Arjantinli yönetmen Maria Luisa Bemberg'in Miss Mary'sini ve çerçeve içi düzenlemeleriyle de Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion'ın Piyano'sunu anımsatan *The Governess* (Mürebbiye/Türkiye'de "Özgür Ruh" adıyla gösterildi) adlı filmi, sanat filmi kategorisinde değerlendirmek olasıdır. Filmin, British Screen'in katılımıyla, İngiltere Sanat Konseyi ve BBC Film'in ortaklığıyla yapılması da bunun önemli bir göstergesidir. Senaristi ve yönetmeni Sandra Goldbacher'ın yanı sıra filmin yapımcısı, yapım sorumlusu, yapım yöneticisi, yapım tasarımcısı, kadro yönetmeni, kurgucusu, giysi tasarımcısı kadınlardan¹ oluşan bu filmin "feminist film kuramı" çerçevesinde bir değerlendirmesi yapılacaktır.

Maggie Humm'un özetlediği gibi tüm feminist kuram çeşitleri üç ana varsayımı paylaşmaya eğilimlidir: *Gender* (toplumsal cinsiyet), erkeklerden çok kadınlara baskı altına alan bir toplumsal yapıdır; ataerkillik (erkek egemen toplumsal kurumlar gibi) bu yapıya biçim verir; kadınların deneyime dayalı bilgileri, geleceğin cinsiyetçi olmayan toplumunu düşlememizde bize yardımcı olur. Paylaşılan bu öncüllerden iki ödev çıkar: Eleştiri görevi (toplumsal cinsiyetle ilgili kalıpyargılara saldırmak) ve yeni modelleri (bir diğer adıyla feminist praksi) yapılandırma görevi (Humm, 1997: 5). Bu anlamda adı geçen filme bakış açım, hem toplumsal cinsiyetle ilgili nasıl bir yapı kurulduğuna, hem de ana karakter aracılığıyla özellikle "aşk" bağlamında nasıl bir kadın deneyimi yaratıldığına ilişkin eleştirel-feminist çerçeveye

sınırlıdır. Psikanalizden yararlanarak, yaratıcısı da kadın olan bu filmdeki kadın temsiline odaklanılmıştır. Çünkü kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği çok önemli bir politik sorundur (Ryan ve Kellner, 1997: 220) ve temsil sorunu çağdaş feminist hareket için temel bir noktadır (Cowie, 1997: 15).

Bu sorunları irdeleyebilmek için, önce film çeşitli yorumlarla açılmış, sonra da feminist film kuramında önemli bir yer tutan "bakış" sorununa ve Lacancı literatürde "*oedipal*" evrede geçen simgesel düzen ile ana karakterin fotoğraf kamerasını ele geçirme süreci arasında kurulan koşutluğa odaklanılmıştır.

Mürebbiye'nin Aşkı

Mürebbiye, daha sonra sık sık tanık olunacağı gibi Yahudi geleneklerinin altını çizen bir törenle açılır. Yahudilik filmin iki ana ekseninden biridir, ikincisi ise kuşkusuz cinsellik ve cinsiyet rolleridir. Film öyküsünün geçtiği dönemde (19.yy ortaları) Yahudilik, tıpkı kadınlığın bastırılması, ikincilleştirilmesi ve kadının "erkek olmayan" olarak betimlenmesi² gibi "Hristiyan olmayan" biçiminde betimlenen "Öteki" dindir. Daha ilk sahnelerdeki kutsal törende, Rosina'nın kız kardeşiyle yaptığı eğlenceli konuşmanın konusu, erkeklerdir. Benjamin'den hoşlanan Rosina, gece yatmadan önce kardeşiyle, Benjamin'le öpüşmekten öte gidemeyen (bu bile ileri bir aşamadır) ilişkisi ve fahişelerin yaptıkları iş üzerine konuşur. Film daha başlarda cinsellik, cinsiyet ve aşk üzerine kurulduğunu ilan eder.

2
Johnston, 1973'deki çalışmasında, gösteren olarak kadının geleneksel sinemada erkekler için ideolojik anlamları temsil ettiğini söyler. Sinemada kadın erkeğe ilişkin bir şeyi gösterir, kendinde hiç(lik). Johnston'a göre kadın "erkek olmayan" olarak gösterilir; filmlerde "kadın gibi kadın" yoktur (Aktaran Smelik, 1993: 69).

Babasının ölümüyle sarsılan Rosina, ailesi tarafından zengin bir tüccarla evlendirilmek istenir. Ama Rosina, ailesine isyan bayrağını açarak, kendi yazgısı üzerinde söz sahibi olma hakkını eline almak ister, evlenmeyi reddeder, Sofka Teyze gibi sahneye çıkma hayalleri kurar. Ayakları üzerinde durabilmesi için iş bulması, iş bulabilmesi için de 19. yüzyıl gereği (dinsel) kimliğini gizlemesi gerekmektedir. Hıristiyanlığa yakışan sahte bir adla (Mary Blackchurch) İskoçya'da bir ailenin yanında mürebbiyeliğe başlar. Önceki dönemlerde küçük bir oran hariç neredeyse tüm kadınlar için evi terk etmek evlenmek anlamına gelirdi (Giddens, 1994: 54). Oysa Rosina evden çalışmak için ayrılarak bağımsız kişiliğinin ipuçlarını verir.

Filmin sonuna kadar bize yol gösterecek sözlerden biri, babasının cenazesinde anneyi teselli eden Sofka Teyze'ye aittir: "Bir erkeğin gerçek mizacı asla bilinmez". Görmüş geçirmiş Sofka Teyze'nin haklılığı sonuçta ortaya çıkacak ve bu sözün gerektirdiği gibi, aslında özellikle de aşk konusunda (Rosina'nın deneyimleri bağlamında) erkeklere güvenilmeyeceği kanıtlanacaktır. İş ilanına yanıt geldiğinde Rosina, aileye bir masa çevresinde roman okur. Okuduğu son söz sanki kendine aittir: "Bu hizmetin bedelini biliyorum". Bağımsız ve kişilik sahibi biri olarak, biraz da erken varoluşçu bireyselliğinden güç alarak tüm sorumlulukları üstlenecek gibidir. Filmin sonunda bunun da gerçekleştiğini görürüz.

İskoçya'da Skye Adası'na giderken Piyano'daki sahnelerin kuruluşunu anımsatan yerlerden geçer. Benzerlik yalnızca görüntülerden oluşmaz. Ada da (Piyano'daki kahraman) yabancı bir ülkeye zorla ya da zorunluluklar nedeniyle evlendirildiği kocasının yanına gitmişti. Rosina ise çalışmak zorunda olduğu için yer değiştirir.

Yas tutarmış gibi (soyadı da böyledir) siyah giyinen Rosina, yağmurlu bir günde varsıl iş yerine (eve) geldiğinde odasındaki İsa'yı bir kenara atar ve salonda ev sahibi kadına annesinin yarı İtalyan (demek bu yüzden "esmer"dir) olduğunu söyler, ona Protestan rolü oynar; ders vereceği Clementina ile tanışır.

İkinci sınıf vatandaş olması nedeniyle kimliğini gizlemek zorunda kalan Rosina da Silva fırsat buldukça kendi geleneklerine uygun dua eder. Dinsel kimliğin bastırılması Rosina/Mary'nin acı çekmesine neden olur, ama cinsel kimliğini de aynı derecede bastırmaya niyetli değildir.

Ortalıkta görünmeyen ve gizemini koruyan evin erkeği Charles Cavendish'in bilimle uğraştığını öğrenince merakını yenemez ve hizmetçiye sorular sorar, 19. yüzyıl kadınına uygun yanıtlar alır: "Bizi ilgilendirmez, zaten anlamayız da". Rosina aynı kanıda değildir ve bir gece gizlice Bay Cavendish'in çalışma odasına/laboratuvara girer.

O dönem yeni gelişen fotoğrafçılıkla ilgilenen ve bu alanda küçük buluşlar yapan Bay Cavendish ile Rosina/Mary Blackchurch arasında gelişen aşk ve iktidar savaşları da böylece başlar. Cavendish'lerin evinde akıl dengesinin yerinde olup olmadığı belli olmayan bir anne, sonradan ortaya çıkan tuhaf bir oğul ve şiddetle, nefretle örülü bir dünyada yaşayan, bütün oyunlarını bunlar üzerine kuran canavar küçük kızın arasından sıyrılmış, bunlardan biraz uzak durmaya çalışan Charles Cavendish portresi, Rosina'nın ilgisini çeker. Bu ilgiyi ve merakı fark eden Bay Cavendish, küçük bilim dünyasına "yardımcı" olması için Rosina'yı da almayı kabul edecektir, ama bir yere kadar...

Rosina/Mary'ye "güzelliği alışılmadık yerlerde buluyorsunuz" diyen Charles, onun yardımını istemeye başlar. Çalışma odasında ilkel haliyle fotoğraf kamerasından bakan erkeğin gözüdür. Rosina, kendini çalışmalara çabuk kaptırır, öyle ki "biz yani siz" diye başlayan tümceler kurar, yine de "yanlışını" çabuk düzeltir.³ Bir gece fotoğrafın üzerine rastlantıyla döktüğü tuzlu suyun işe yaradığını gören Rosina, bu bilgiyi hemen Charles'a aktarır ve Charles beklenmeyen bu gelişme sonucunda Kraliyet Vakfı'nda bu alanda çalışan ve saygın bir kişi olan Hewlett'i davet etmeye karar verir.

Önceleri reddetmesine karşın Cavendish, uzun süredir portresinin çekilmesi konusunda ısrarını sürdüren Rosina/Mary'nin "Rafael tarzında" ve "Salome" kişiliğinde portrele-

³ Birçok kuramcının fark ettiği gibi, erkekler normalde "ben" terimiyle konuşurken, kadın benlik anlatılarında "biz" terimi öne çıkar (Giddens, 1994: 54).

4 Burada Salome ile ilgili kısa bir parantez açmak gerekiyor. Hıristiyanlığın ilk çıktığı yıllarda önce bir Yahudi prensesi olarak yaşayan sonra da Romalı bir generale aşık olarak birlikte gizlice Hıristiyanlığı kabul eden Salome'nin yedi tüllü dansı ünlüdür. Bu figür, sanat tarihinde müziğe de ikonografiye (kiliselerdeki süslemelere, resimlere...) de yansımıştır. İsa çarmla gerildiğinde Galile'de iken ona hizmet eden ve ona bağlı olan kadınlar uzaktan İsa'yı seyredeler. Markos'a göre İncil'de, bu kadınların arasında Salome'nin de olduğu yazılır. Rosina'nın tıpkı kendisi gibi Yahudi iken din değiştiren (ama bu kez gerçekten) ve Hıristiyan olan Salome'yi seçmesi rastlantı değildir. İncil'de geçtiğine göre Galile kralı Hirodes'in, kardeşinin karısı Hirodias ile evlenme isteğine Vaftizci Yahya karşı çıkar. Kral, Yahya'nın gücünden dolayı onu öldürmeye kalkışmaz. Bir gün doğum gününde Hirodias'ın kızı (Salome) ortada dans eder ve bu, kralın çok hoşuna gider. Kıza ne isterse vereceğine dair söz verir. Salome, annesi tarafından kışkırtılır ve Vaftizci Yahya'nın başını ister. Kral verdiği sözden geri dönemez ve Yahya'nın başı bir tepside Salome'ye sunulur.

rini çeker. Rosina, Salome'yi canlandırarak erotik pozlar verir. Rosina acaba Salome gibi bir kurban alacak mıdır?

Cavendish'in fotoğrafın nesnesi olarak insan yüzüne ya da kısaca insana karşı direnmesi de anlamlıdır; bu anlamda insan-sızlaştırılmış ya da insansal olana uzak bir dünyada yaşama isteği de açıktır. İnsana uzak olan Charles henüz aşk için ne hazırdır, ne de yeterince cesur. Rosina/Mary'nin cesareti ve sevgisini doğrudan yaşamaya üzerine Charles'ın ürkekliği ve şaşkınlığı yavaş yavaş kaybolur (önce erkek kadının ayak bileğine dokunur, ama gerisini getiremez. Kadın bu işaret üzerine eteğini yukarı doğru çeker, erkek eteği kapatır, kadın erkeği öper).

Rosina'nın Charles için giderek gelişen bir tehdit oluşturduğu gerçeği, Charles'ın "gözlerin öyle büyük ki, beni yutuyorsun" sözlerinde gizlidir. Charles, büyüyen korkularını bir süre sonra "ben senin kadar kolay kendimi bırakamam, delilik bu" sözleriyle belli eder. Kontrolü elinden bırakmak istemez, yine de daha fazla direnemez. Rosina/Mary'nin yumuşaklığı, sevgisi, dansı ve oyunları ile Charles onun çıplak fotoğraflarını çeker; Rosina çıplak olmaktan dolayı utanmaz, çekinmez.

Fotoğrafları pornografik değil, erotiktir. Çünkü Lizbeth Goodman'a göre erotik olanda güçten çok karşılıklı arzudan ve zevkten söz edilir. Pornografide eşit olmayan güç ilişkisi vardır ve genelde kadın üzerindeki iktidara erkek sahiptir. Pornografide etkin bir özne (erkek yönetmen, fotoğrafçı, yazar) birinin (genellikle kadının/kadınların) bedenini nesneleştirir; güç dengesi eşitsizdir ve bir baskı biçimi olarak nesneleştirme söz konusudur. Erotik olan, pornografinin tersine cinsel anlatımın özgürleştirici bir biçimdir ve potansiyel olarak olumludur. Erotik olanda temsil edilen öznenin, etkin bir özne olarak var olduğu düşünülür. Kişi, temsildeki konumunu kendi seçer, temsilin nesnesi olarak tasarlanmaktan çok özne olarak eyler. Kuramda erotik betimleme, öznenin ve nesnenin, bakanın ve bakılanın "eşit" olduğu, bakanın demokrasisine (ya da demokratik bakışa) dayalı bir temsil politikası olasılığını kabul eder. Goodman'e göre böyle bir kuramın yürürlükte olan toplumsal düzenin pratiğine çevrilmesi de kolay değildir (1995: 274-275). Rosina fotoğrafı çekilirken konu-

munu kendi ayarlar, istediği yerini açar, istediği gibi poz verir. İki sevgili arasında, keyifle, bakanın ve bakılanın eşit olduğu erotik bir oyun oynanır.

Filmde Charles'ın fotoğraf makinesi ile oğul Henry'nin tenis raketi arasında koşutluk kurulur ve fotoğraf çekme sesi ile tenis topunun duvarda çıkardığı ses birbirine bağlanır. Henry Rosina'ya, tenisle (cinsel) enerjisini kanalize edip boşalttığını söyler. Belki Charles da böyle yapmaktadır ve belki bu yüzden kendini bir türlü aşka veremez. Fotoğraf makinesi fallusun⁵ yerine geçer ve sevgisinden önce gelir. Henry ise, Rosina'ya duyduğu çocuksu/ölümcül tutkuyla onun gerçek kimliğini öğrenmiştir; babasının Yahudiler konusunda dar kafalı olduğunu söyler.

Rosina'nın buluşlara katkısı olduğu halde, erkeğin hayallerinde birlikte buldukları yöntemin adı ("Cavendish Yöntemi") ve birlikte açacakları stüdyoların adı ("Cavendish Stüdyoları") bile iktidarı paylaşmak istemediğini gösterir. Rosina kamusal alanda erkekle eşit olma istemini yineler, gülererek itiraz eder: "Cavendish - Blackchurch hatta Blackchurch - Cavendish Stüdyoları". Charles da güler ve "yerimi mi almak istiyorsun?" der. Arada espri olduğu sürece erkek iktidarı için tehlike söz konusu değildir. Rosina sevgilisinin portresini çekmek için izin ister, Charles bunu kabul etmez.

Henry'nin de dediği gibi babası dar kafalıdır. Rosina "Bir keresinde Londra'da Yahudiye benzediğimi söylemişlerdi" demesi üzerine Charles'ın gizli ırkçılığına tanık olur: "Hayır, sen gerçekten daha güzelsin". Rosina bu söz üzerine bir şey yapamaz. Genellikle aşık kadın(lar) için aşktan daha önemli hiçbir şey yoktur; dinsel ya da etnik kökenleri aşağılansa, siyasal görüşleri küçümsense bile.

Buna karşın ilişkilerinde gerilimi doruğa tırmandıran nokta, Rosina'nın Charles'ın iş alanına girmesi ve onun araçlarına dokunması olur: "Sana merceklere dokunma demiştim, onlara dokunma kadın". Kadının adı silinir, kim olduğu önemli değildir. Önemli olan kuşkusuz erkeğin yerini alma olasılığı, iktidarı paylaşma ya da iktidar sahibi olma iddiasını taşıyan bir "kadın" olmasıdır. Rosina şaşkınlık ve öfke içinde geri çekilir. Charles onun

5 Ataerkil söylemin ürünü olan fallus, penisin iktidar ve arzu simgesi olarak temsil edilmiştir. Fallus erkeklerin sahip olduğu bir şey değil, cinsel farklılığı ve Baba'nın Yasa'sını temsil eden, kadınları da erkekleri de tutsak eden, zamandan bağımsız, simgesel bir düzendir. Erkek cinselliği ile iktidar arasındaki kırılmaz gibi görünen bağı oluşturan şey fallustur (Segal, 1992: 122).

6 Kadın cinsel organı açıkça görülmez. Giddens'a göre erkek cinsel organı (penis) görülebilir olduğundan incinebilir de (1994: 107). Charles'ın fotoğrafta açıkça görülen cinsel organı şimdi tehlikelere de açıktır.

kadar duygularıyla yaşamadığını söyler ve "gücümü alıyorsun benden" der. Rosina ilk şaşkınlığından sonra (kızması gerekirken) "iliğimi kurutmama bile izin veririm" der. Charles "bu saçmalığı" kesmesini söyler, ona saldırır ve tecavüz etmeye kalkar, sonra gerçekleştirmeden bırakır. "Cinsellik sadece doğrudan boşalma imkanı bulan veya bulamayan bir biyolojik dürtüler kümesi değil, iktidar alanları içerisinde işleyen bir toplumsal inşadır" (Giddens, 1994: 27) ve 1938'de sosyolog Willard Waller'in dile getirdiği gibi "en az ilgili görünen taraf, en fazla güce sahiptir" (Aktaran Miller, 1997: 29). Bir başka deyişle ilişkide istemeyen taraf (filmde erkek) iktidar sahibidir.

Kadınlar, cinsiyetleri nedeniyle farklı toplumsallaştıkları için, ilişkilerinde erkekleri kolay kolay bırakamazlar. "Onuru ne kadar zedelenirse zedelensin", "ne yaşanırsa yaşansın" kadınlar için ilişkiyi bitirmek kolay olmadığı gibi, o ilişkiye tekrar dönmek de neredeyse olanaksızdır. Rosina yeniden geldiğinde Charles bağışlanmayı diler, Rosina buna dünden razıdır, sevişirler, Charles uyur ve Rosina onun giysilerini çıkarır. Kameranın arkasında şimdi kadın, önünde de erkek vardır; erkek, hem de en edilgen haliyle, uyuyan ve çıplak bir erkek... Rosina çektiği ve Charles'ı cırtlı çıplak gösteren fotoğrafları odada bir kenara iliştiir. Charles, sabah fotoğrafları gördüğünde fallusu yitirdiği için kızar,⁶ gözünün önündeki uzantı (büyük kutu) birden kadının eline geçmiştir. Arada aşk olsa bile (ki bu, iktidara endeksli bir aşktır) kadına kapıyı gösterir. Rosina önce hemen hemen bütün aşık kadınlar gibi artı hiçbir şey istemediğini, o ne istiyorsa onu yapacağını, bir daha aşktan – gelecekte söz etmeyeceğini, onu sevdiğini ve yalnızca onu istediğini söyler, yalvarır. Sonsuz bir teslimiyet içindedir; gücü (kamerayı) eline aldığı için, bir suçlu gibi bağışlanmayı diler.

Miller'in deyişiyle "yakınlık terörizmi, hepimizin çocukluğumuzdan beri içimizde taşıdığımız, ebeveynlerimizin bizi terk edecekleri ya da üstümüzde baskı kuracakları korkusundan beslenir" ve "geleneksel kadın ve erkek klişelerine göre kadınlar terk edilme korkusu yaşarken, erkeklerin temel özelliği de hapsolme kaygısıdır. Bu kültürel imgelere tepki olarak, insanlar da kendilerinden beklendiği şekilde hissetmeye ve davranmaya eğilim gös-

terir." (Miller, 1997: 24 ve 36-37). Rosina terk edilme, Charles ise hapsolme kaygısı taşır. Kadının "beni bırakma, affet beni, ne istersen yaparım" sözlerine yanıt bir kez daha bu yönde gelir: "Beni tüketiyorsun, yutuyorsun beni, gücümü elimden alıyorsun".

"Sevgililer birbirlerinin duyarlı noktalarına dokunur, ama yakınlık teröristleri de aynı şeyi yapar; sevgililer zevk, teröristler ise iktidar için yapar bunu" (1997: 33) Bu anlamda Charles iktidarı için her şeyi yapan bir yakınlık teröristidir. Ancak "yakınlık terörü taktikleri, hem kurbanı yaralar, hem de teröriste geri teper" (1997: 41).

Rosina Charles'a göre bağışlanmaz bir suç işlemiştir. Bu yüzden Charles çok ileri gider ve bir bilim adamının (Hewlett) önünde özellikle onu aşağılamak için çağırır, onun emeğini bir çırpıda yok sayar ve Rosina'nın adını anmadan "biraz da tesadüflerin yardımıyla" bütün buluşların yaratıcılığını üstlenir. Yeniden barışmayı, birlikte olmayı ve buluşlardan dolayı takdir edilmeyi bekleyen Rosina, laboratuvarından kaçarcasına çıkar.

Bu arada Rosina, Piyano'da Ada'nın Stewart'a yaptığı gibi, gece yanına gelen Henry'yi soyar ve onun bedenine dokunur. Henry ertesi gün sevgisini Mary Blackchurch'ün gerçek kimliğiyle birlikte babasına açıklayınca, Charles, Rosina için "hafifmeşrep", "ne olduğu şarkı söylemesinden belli" ve "maceracı" sözlerini kullanır. Bir zamanlar sevdiği kadın ne de olsa elinden kaymıştır ve artık onun hakkında, kadınları küçük düşürmeye yarayan her sözcüğü (başta fahişeliğe ilişkin olmak üzere) erkek dilini kullanarak söyleyebilir. Nitekim kadınlar genelde "erdemli" ve "hafif" kadınlar olarak ikiye ayrılır ve "erdem" uzun süre, bir kadının cinsel ayartıya teslim olmayı reddetmesiyle tanımlanmıştır (Giddens, 1994: 12-13). Bu geleneksel söylem filmde ters çevrilir ve eleştirilir. Çünkü Rosina'nın cinsel ayartıya teslim olmayı reddetmesi bir yana, bu ayartıyı bizzat kendisi (gönüllü) yapar ve hiç de "erdemsiz" değildir.

Bu noktadan sonra teröriste geri tepecek, Rosina'nın kararlılığı, direnci ve intikam süreci başlar. Bu, erkeğin statüsünü ve saygınlığını, iktidarını yıkmaya çalışan bir intikamdır. Rosina, Salome gibi baş kestirmez ama bütün bir erkek iktidarını sorgu-

lar. Terry Eagleton'ın da belirttiği gibi, "Kadın hareketinin mesajı hareketin dışındakilerin bazen yorumladığı gibi kadınların erkeklerle eşit güç ve statüye sahip olmaları gerektiği değildir; bütün bu güç ve statülerin sorgulanmasıdır" (1990: 171). Aslında öncelikli amaç iktidarı sorgulamak ve bu anlamda her şeyi alt üst etmektir; ama unutulmamalıdır ki bu güç ve statüleri sorgularken eşitlik için yapılacak bir mücadele hiç de küçümsenecek bir mücadele değildir.

Rosina'nın bu beklenmedik sorgulaması, Charles'ın konumunu, yabancı bir bilim adamının da bulunduğu bir ortamda sarsar. Rosina önce Charles'ın çektiği bir fotoğrafını çalışma odasına asar ve fotoğrafla ilgili tüm malzemeleri yanına alır. Astığı resimde bir çift iri göz izleyiciye bakar; Charles'ı gerçek anlamda "yutan", bitiren Rosina'nın gözleri. Rosina bastırduğu dinsel kimliğini öne çıkararak geleneksel giysilerini giyer, yemek odasına girerek herkesi şaşırtır, Charles'ın çıplak fotoğraflarını karısının önüne koyar ve gider. Henry'nin, Rosina'nın gitmesi nedeniyle duyduğu öfke ve üzüntü, sonraki sahnelerde çırlı çıplak kendini denize atmasıyla gösterilir.

Kolera salgını içindeki Londra'ya döndüğünde annesini ölmüş, kız kardeşiyle Benjamin'i evlenmiş bulan Rosina yanında getirdiği malzemelerle bir fotoğraf stüdyosu kurar. Bu alanda giderek ün sahibi olduğunu anlatır bize.

Hollywood'da erkek yönetmenlerce kadınlara en sık uygulanan ikili yapı, kariyer ve aşk (ya da evlilik) temalarıdır. Filmler geleneksel aile düzeninin yeniden kurulmasıyla son bulur. İş yaşamı (kamusal alan) erkeklerin tekelinde olduğu için, genelde kadına yönelik erkek şiddetine dayanır ve bağımsız kadınlar evcilleştirilir (Ryan ve Kellner, 1997: 220-221). Mürebbiye'de aynı ikili yapı kadın yönetmen tarafından ters çevrilir. Reddedilmesine karşın bir süre aşkında direnen Rosina sonunda aşkına karşı işi seçer. Aşk geleneksel olarak kadınların alanı (özel alan) olduğu halde, erkek alanı yeğlenir. Dönemine göre çok cesur bir seçimdir bu.

Bir gün stüdyosuna Charles Cavendish bu kez kendi isteğiyle fotoğraf çekirtmek için geldiğinde Rosina kendini tutar; ger-

çekten umursamaz mı yoksa içi mi titrer (gider), belirsizdir. Rosina duygularını belli etmez. Eski sevgilisinin fotoğrafını çeker, uzun uzun birbirlerine bakarlar, erkek fotoğraf çekimini (ve de eğretilmesel olarak ilişkilerini) kastederek "bitti mi?" diye sorar, kadın "bitti" der "adresinizi bırakın, fotoğrafları göndeririz". Son sahnede Rosina kendi fotoğrafını çeker. Artık çeken de kendisidir, çekilen de. Kimseye gereksinimi yoktur ve izleyiciden gizlemeye çalıştığı aşk acılarına karşın çok güçlüdür.

"İskoçya'yı artık hiç düşünmüyorum, neden bize hep yüz çevirenleri en çok sevdiğimizi de... Çalışmak harika bir ilaç... Artık onları hiç düşünmüyorum... Neden buraya geldiğini ya da ne olabileceğini..." Film Rosina'nın kararlı yüzü, inansak da inanmasak da kararlı sözleri ve çektiği fotoğraflarla biter; gösterilen son fotoğraf Charles'ın fotoğrafıdır.

Bakış Sorunu

John Berger'in de ileri sürdüğü gibi (1972) erkeğin bakışı ayrıcalıklı ve etkindir. Erkekler davranırlar, kadınlar görünürler. Erkekler kadınları seyrederek, kadınlar ise seyredildiklerini seyreder. Böylece kadın kendini özellikle görsel bir nesneye, seyirlik bir şeye dönüştürür. İkinci sınıf izleyiciler olan kadınlar, kendi kendilerinin nasıl olduklarıyla, dışarıdan nasıl göründükleriyle ilgilenmeye zorlanır. Catherine King'e göre toplumsal cinsiyet kazanmış olan bakış, eril görsel ideolojinin öncelikle erkek sanatçıyı korumak için kadına sanat nesnesiymiş gibi davranmasıyla yerini pekiştirir. Kadının bakandan çok bakılan olarak yaşaması, toplumsal yaşamın söylemidir; bu söylemde erkek "kamusal", "etkin", ve "akıl" tarafındadır; oysa kadın "özel", "edilgen" ve "gövde" tarafında. Bakış kavramı, erkeğin sermaye sahibi olduğu için nesnelere denetlemesiyle yakından ilişkilidir. Bu konudaki farklı bir görüş, temsil eden ve temsil edilen insanlar arasında eşitlik olması gerektiğini öne çıkarır (Kappeler bunu savunur); kuşkusuz bakışın demokrasisiyle birlikte. Bu olmadan, bakma ve imge yaratma "özgürlüğü", her zaman beyaz erkek bakışının nesnesi olanlar için tehlikeli olacaktır (King, 1995: 134-139).

Klasik anlatı sinemasında bakmak arzulamaktır. Öyle ki sessiz sinemanın "iyi kızları" çoğu zaman eğretilmeli olarak hatta gerçek anlamıyla kördür, bu da arzu yokluğunu gösterir (Williams, 1992: 561). Laura Mulvey 1975'de yayımladığı ünlü "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde çıkış noktası olarak Freud ve Lacan'ın görüşlerini seçer. Kız çocuğun eksiklik duygusu (penis özlemi) ve erkek çocuğun iğdiş edilme kaygısından yola çıkan Mulvey'e göre bakışın etkin denetleyicisi olan erkeğin bakışı ve zevki için kadınların teşhir edilmesi, aynı zamanda tehdit edicidir (çünkü kadınlar penise sahip olmadıklarından iğdiş edilme tehdidini simgeler). Erkeğe iki yol kalır: 1) Suçlu nesnenin değersizleştirilmesi ve cezalandırılması (ya da onun kurtarılması ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmek). 2) Kadının yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek iğdiş edilmeyi tümüyle yok saymak. İkinci yol fetişistik gözetlemeciliği (skopofiliyi), nesnenin fiziki güzelliğini yüceltirken ilk yol olan dikizlemecilik (voyorizm) sadizmle bağlantılıdır. Suçlu kişinin cezalandırılma ya da bağışlanmasıyla denetim ve boyun eğdirmeye pratiğinde yatan şey hazdır (Mulvey, 1997: 21).

Filmin sonunda fallusu' ele geçiren Rosina, yaşağı bozup bir de sevgilisinin çıplak fotoğraflarını çekince erkek kendini tehlike içinde duyumsar. İğdiş edilme tehdidini geçiştirmek için Charles Cavendish ilk yolu seçer. Suçlu nesneyi (Rosina'yı) değersizleştirmek için laboratuvarda misafir bilim adamının yanında onu aşağılar, oğluna Rosina hakkında pek çok kötü söz söyler, ancak Mulvey'in popüler filmler için yazdığı makale burada geçerli değildir. Çünkü sonuçta aşağılanmasına karşın cezalandırılan kadın olur; bu da filmlerde pek sık görülmeyen bir şeydir. Cinsel dengelessness yönettiği bir dünyada bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgen/dişi arasında bölünmüştür. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar bakılabilirlik mesajını veren, güçlü, görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle hem bakılan hem de teşhir edilendir. Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psikik yapıların ilkelerine göre erkek figür cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz (Mulvey, 1997: 41-42). Mulvey'in popüler filmler üzer-

rine yaptığı saptamalar Goldbacher'ın filmi için (en azından film sonu için) söz konusu değildir.

Narsistik haz imgeyle özdeşleşerek üretilirken, bir figüre cinsel uyarım nesnesi olarak bakmak gözetlemeci hazzı üretir. Rosina Charles'ın çıplak fotoğrafını çekerken ona cinsel uyarım nesnesi olarak değil, estetik bir nesneymiş gibi bakar, malzemesine estetik şekil verir, sanatçı duyarlılığını fotoğrafa aktarır.

Lacan'ın Evreleri ve Kadınların Kendi Portreleri

Psikanaliz, 1970'lerden sonra feminist film kuramına özellikle Lacan'ın görüşleriyle girdi ve film kuramına yeni bir soluk getirdi. Nancy Chodorow'un belirttiği gibi Lacancı feminizm, radikal psikanalitik ve feminist savlarda bulunur. Lacancı görüşte bilinçaltı ruhsal yaşamın temelidir, dilsel olarak oluşturulmuştur ve kurulmuş olan bu bilinçaltı bizim cinselliğimizdir. Kişi, dünyadaki yerini özne olarak ancak "simgesel" alana, bir başka deyişle anneye duyulan arzuyu (ensesti) yasaklayan ve iğdiş edilme (kastrasyon) tehdidini sembolize eden dile ve kültüre girince alabilir. Fallusuyla simgeselleştirilmiş baba, simgesel müdahaleyi gerçekleştiren kişidir. Fallus, simgesel giriş temsil eder. Bu görüşe göre öznellik cinsellik ve cinsellik yalnızca fallusun yokluğu ya da varlığıyla, cinsel farklılıkla betimlenir. Şematize edilmiş bir cinsel kimlikten ayrı öznellik olamaz. Toplumsal cinsiyet farklılığı, benliğimiz ya da öznelliğimizden geldiği zaman hep oradadır; toplumsal cinsiyet farklılığı, cinsellik ve genital şema terimleriyle (dildeki yerimiz aracılığıyla) kavranır ve deneyimlenir. Öznellik ve cinsellik karşılıklı bağımlıdır; biri olmadan diğeri gelişmez. Cinsel yapılanma ve öznellik, fallusa sahip olan erkek ve olamayan kadın için farklıdır. Arzu kuramında fallus kendini temsil ettiğinden ve annenin arzusuyla ilişkili durmadığından kadınlar (hiçbir zaman fallusa sahip olmayacakları için) kendinde özne olamazlar, eril ruhta bir belirti ve basit bir simge olurlar (Chodorow, 1989: 187-188).

Lacan'ın görüşlerine daha da yakından bakmak için Altman'ın makalesiyle devam edeceğim: 6-18 aylık arasındaki çocuk, kendisini başka bir çocuk gibi gösteren (kendi) ayna imgesi

7

Laura Mulvey'e göre cinsel farklılığın Lacancı temsili, kadına, ataeril iktidar ilişkilerini betimleyen bir kuram içinde tuzak kurar ve onu "erkek olmayan" biçiminde tanımlayarak olumsuz bir durumda bırakır (1989: 165).

durumundan bu imgeyi kendisi olarak tanıdığı bir noktaya doğru gelişir. Daha önceleri ayrı parçalar dizisiymiş gibi kendini algılar, şimdi ayna yardımıyla bütünlük duygusu kazanır. Ayna ile gerçekleşen bu ilk özdeşleşme aynı zamanda önemli bir sorun çıkarır: Çocuğun (kendisiyle) özdeşleştiği ayna imgesi aslında çocuğun kendi değil, yalnızca bir imgedir. Lacan'a göre çocuğun imgesiyle özdeşleşmesi anneye çocuğun özdeşleşmesini de içerir. "Ayna evresi" denen bu dönemi düz anlamıyla almamak gerekir. Ayna evresi imgesel düzene denk düşer; bunu ödipal evre izler. Dilin ve Baba'nın düzeninde geçen ödipal evre, simgesel düzende gerçekleşir. Annenin egemen olduğu ayna evresinde baba yok sayılır. İlk özdeşleşme gerçekleştikten sonra devreye baba girer ve çocuğu anneden ayırır. Bu ayırım, çocuğun sonradan özdeşleşeceği Baba'nın Yasa'sıyla ilk karşılaşmasını da oluşturur. Bu durum dilin kazanılmasıyla da yakından ilişkilidir. Anne yok olduğunda onu temsil etmek için çocuk, anlamlı dilsel karşıtlıklara başvurmalıdır (Freud'un öne çıkardığı Fort! Da! oyunundaki gibi). İkinci özdeşleşme Baba'nın Yasa'sıyla (Adı'yla) olur, bu gerçek baba değildir, Baba Yasası'nın simgesel figürüdür; üçlü ilişkiye, dilin ve kültürün dünyasına giren çocuk, imgesel olanı ve gerçek olanı ayırma yeteneği kazanır (Altman, 1985: 519-520). Altman, kolayca görülebilmesi için aşağıda kabaca çizilen çerçeveyi de yazısına yerleştirir:

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

Mürebbiye adlı filmde fotoğraf makinesi fallusa dönüşür. Rosina fotoğraf aracılığı ile kendi imgesiyle karşılaşır; fotoğraf çekilirken Salome gibi dans eder, aşğını yanına çekebilme için şehvetle oynar. Aşkı keşfeden Rosina bu evrede Charles (sevgili)

ile yavaş yavaş ikili bir ilişkiye girer. Bu mutlu evre, Baba'nın Yasa'sı araya girince bozulur. Her şey Rosina'nın merceklerle dokunması ile başlar: "Sana merceklerle dokunma demiştim kadın!" sözü ile ve Rosina'nın fotoğraf çekme isteğini sürekli reddetmesiyle Charles (Baba) artık yasa koyucudur. Rosina'nın merceklerle dokunmaması ve sevgilisinin fotoğraflarını çekmemesi Yasağı Rosina'nın değişmesinde ikinci evreyi oluşturur. Kamera, Rosina (çocuk) ve sevgilisi Charles (Baba) arasındaki üçlü ilişki artık sorunlu bir ilişkidir. Çocuk (Rosina) erkeğin oluşturduğu ve sınırlarını çizdiği dilin ve kültürün alanına girebilmek için Baba'nın Yasağına ve Yasasına (Fotoğrafımı çekmeyeceksin!) uymak zorundadır. Sorun da buradadır. Kadınlar için Baba Yasasına uyup erkek egemen düzene girmek mi yoksa yasağı tanımamak mı iyidir? Johnston'ın da belirttiği gibi ataerkil kültürün fallusmerkezliği erkek cinselliği (penis) paradigması üzerine kurulur. Ataerkil kültürde fallusun ayrıcalıklı yeri yüzünden, penisten yoksun olan kızlar için simgesele girmek, zorunlu olarak olumsuz bir giriş olur (1985: 322). Bu yüzden feminist duyarlılığı ve bilinci gelişmiş bir kadın için Yasağı delmekten simgesel Baba'yı öldürmeye kadar bir dizi çözüm üretilebilir. Rosina Baba'nın düzeni için tehdit oluşturur, çünkü makineye sahip olmak gücü elinde bulundurmak demektir. Psikanalitik kuramda anne, çocuk sahibi olarak fallus edinir, Mürebbiye'de ise Rosina fotoğraf makinesine sahip olunca fallusu ele geçirir. Önceleri fallusa sahip olduğu için Charles'in eksiksiz olduğunu düşünen ve kendini de iğdiş edilmiş gibi duyumsayan Rosina, bu eksikliğini doldurmak ister. Rosina'nın makineye (fallusa) sahip olma talebi Baba'yı - Charles'ı korkutur. Ancak bir aşamadan sonra artık yapacak bir şey kalmaz ve erkek adına trajik sona doğru hızla gidilir. Kadın Baba Yasasına (Yasağına) uymamış ve onun fallusunu alaşağı ederek ya da ele geçirerek eril egemenliğe son vermiş ve kendi kendine, tek başına mutlu olacağı bir evre yaratmıştır. Son karelerde kendi fotoğrafını çekmesi, aynada kendini yeniden görmek istemesi ve kendini yeniden tanımlama arzusuyla yakından ilişkilidir. Bir ikinci nokta olarak ataerkil kültürde babaya dayanan Yasa'yı reddeden Rosina'nın ana evine dönmesi ve orada tek başına kalabilmesi (anne ölmüştür çünkü) önemlidir ve ayrıca simgesel düze-

nin aşılması, parçalanması da yeni bir düzen yaratılmasının kanıtıdır.

"Arzu, arzulanmanın arzulanmasıdır, Öteki'nin arzusudur ve bu Yasa'nın konusudur" (Lacan'dan aktaran Johnston,1985: 321-322). Uzun süre bu arzunun ıstırabını çeken Rosina, sonuçta arzulanmayı arzulamayı bırakır ve Yasa'dan da çıkmaya hazırlanır. Ya da daha doğrusu Rosina arzusunu erkek iktidarını yıkmak için kullanır, çünkü: "Arzu, 'erkeklığın' oluşumunda ve erkek iktidarının ve otoritesinin onaylanmasında ya da yıkılmasında önemli rol oynar" (Segal,1992: 136, vurgu benim).

Bu noktada Felicity Edholm'un, kendi portrelerini yapan üç kadın ressamın çalışmalarını tartıştığı makalesinden yararlanacağım. Edholm her ne kadar portreyi resim bağlamında kullansa da fotoğrafı düşünerek ve Edholm'un görüşlerini filmi göz önüne alarak tartışacağım. Kişinin portre, hem de kendi portresini yapması (çekmesi), her şeyden önce kimlik, benlik ve ötekilerle ilişki sorununa gönderme yapar (1995: 159). Rosina ısrarla portresinin çekilmesini ister ve filmin sonunda da kendi portresini çeker. Çünkü filmde, Rosina kişiliğinde kadın kimliği ve kadınların erkeklerle ilişkileri irdelenmektedir.

Son üçyüz yıllık Batı portre geleneği üç ana kategoriye ayrılır: Öznenin toplumsal konumu; öznenin kişisel benliği ve bireyselliği ile ilgili psikolojik gerçek; temsil edilen soyut-mutlak insanın nitelikleriyle ele alınan özne. İlk kategoride kadınlar çok seyrek bağımsız ve özerk birey olarak görülür, genelde bir erkekle (baba, koca, oğul) ilişkilendirilir. İkinci çeşit temsillerin altında bireysel kimlikle ilgili belli varsayımlar bulunur. En temeldeki varsayım özbenliğe, gerçeğe, sonuçta anlaşılabilir bir kimliğe sahip bireyin özgürlükçü, insanlı görüşüdür. Bu benlik özellikle de yüzde ifadesini bulur. Yüz ruhun aynasıdır. Psikolojik portre, bireyin biricikliğine, farklılığına ve yalnızlığına vurgu yapar. Kadın portreleri bu kategoriye çok seyrek girer. Üçüncü grupta bireyler, erdem, onur, cesaret gibi soyut nitelikleri cisimleştirir. Bu anlamda kadının erkeği ve "insanlığı" temsil edemeyeceği açıktır. Portrelerdeki kadınlar hemen hemen yalnızca erdemleri ve uygun toplumsal konumları çağrıştıran nitelikleri temsil eder:

Güzellik, bekaret, masumiyet, aşk, annelik, kölelik gibi (1995: 159-161). Mürebbiye'nin Rosina'sı portresini çektirirken her üç kategori tarafından içerilir. Toplumsal açıdan "saygın" ya da "zengin" konumunda değildir ama insan cinsinin yarısını temsil eder. O bir kadındır ve bir erkekle ilişkilendirilmeden tek başına fotoğrafının çekilmesini ister. İkinci kategori Rosina'ya en çok uyan kategoridir. Rosina özellikle kendi çektiği son portresinde, kendi kişiliğinde kadınların biricikliğini, farklılığını, bağımsızlığını, gücünü ve belki de insanlığın yalnızlığını yüzüne yansıtır. Bu yüzden üçüncü kategoriye de girer. İnsanlığı "güzelliğiyle", onuruyla, gururuyla, boyun eğmemesiyle temsil eder. Gerçekten de özgürdür ve özgürlüğü temsil eder. Başkasının acı çektirmesine izin vermez, kendini dış dünyaya kapatır, acıyı -her ne kadar unuttuğunu söylese de- kendi içinde yaşar. Filmin başındaki öngörünün gerçekleşmesi, yani Sofka Teyze'nin imasıyla erkeklere güvenilmeyeceğinin ortaya çıkması, aşk acısı çekilmesi, filmin sonunda en azından bir süre (belki de sonsuza kadar) erkeksiz yaşamının daha iyi (onurlu bir davranış) olacağı düşüncesi, bunların hepsi kuşkusuz genelleştirilmeden bir kadın deneyimi olarak algılanmalıdır. Özel ilişkilerde kadınların çok sık bu tür deneyimler yaşadığı ve yalnız kalmamak için çoğu zaman terk etme gücünü kendilerinde bulamadıkları da bir gerçektir.

Lacancı psikanalitik literatürde aynada (bu ayna simgesel olsa da) bebeğin kendiyile özdeşleşmesi, benliğin oluşması sürecinde, dile girmede ve toplumsal cinsel kimliği edinmede önemli bir noktadır. Çocuğun aynada gördüğü bütünlük imgesi, kendini tam bir benlikmiş gibi yanlış tanumasına yol açar. Ayna evresi, çocuğun kendini dış dünyaya, Baba'nın Yasa'sının olduğu dünyaya yerleştirmesi anıdır (Edholm, 1995: 161-162). Bu noktada kız ve erkek çocuklar için dış dünya yani Baba'nın Yasa'sı ile ilişki çok farklı toplumsal cinsiyet içerimlerine sahiptir (Crowley ve Himmelweit'dan aktaran Edholm, 1995: 162). Simone de Beauvoir'a göre kadınlar, yaşamları boyunca özerklikleri ve bireysellikleri reddedildiği için aynada bireyselliği arar. Erkek çocuk, erkeksi kimliğini kazanmak için başkalarıyla olan bağlarını bastırır; onlar annelerinden ayrılmayı öğrenmek zorundadırlar, babalarıyla özdeşleşebilmek için bu gereklidir. Kızların ise böyle yap-

maları gerekmez (kadın kimliğini kazanmak için ne de olsa zaten bağlı oldukları anneyle özdeşleşmeleri gerekmektedir). Kızlar bu yüzden erkek çocuk gibi güçlü bir özerklik duygusu geliştiremez, başkalarına güçlü bir biçimde bağlanır. Bunlar da kadınların kendi portrelerinde kendilerini görme arzusu ve bağımsız olma iste-miyle açıkça bağlantılıdır (Edholm, 1995: 162). Rosina, sonuçta güçlü bir özerklik duygusu ve bağımsız kişiliğiyle kendi portre-sini çeker.

Sonuç

1974'de yazdığı ünlü kitabında Molly Haskell, yaratıcı bir yönetmenin ya da bir sistemin (örneğin Hollywood'un) ürünü olarak kadınların, erkek düşleminin aracı, ortak eril bilinçdışının "anima"sı ve eril korkunun sorumlusu olduğunu göstermişti (1987: 39-40). Ryan ve Kellner'in çalışmalarında da bir kez daha kanıtlandığı gibi, Hollywood geleneği kadını erkek arzularının nesnesi, fetiş, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları olarak konular. Erkek yönetmenler kadına dışarıdan bakar, iş yaşamına girdiğinde bunu, geleneksel olarak erkeğe ait olan kamu yaşamına giriş hakkının kazanımı olarak yorumlar. Kadınlar temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde kendi yaşamlarını erkeklerin gösterdiğinden çok farklı biçimlerde temsil ederler. Kadın yönetmenlerde kadına bakış daha öznel ve kadınlar fethe-dilmeyi bekleyen nesnelere olmaktan çok, yaşam savaşımı içinde yer alan bireyler olarak konumlanır (1997: 219 ve 226-227).

Kadın yönetmenler, aracı ellerine geçirdikleri zaman bilinçli olarak Piya'nda (1993) Champion'un ve Antonia'da (1995) Gorris'in yaptığı gibi hem kadınların özgül sorunlarını (onlara saldırılması; tecavüz gibi) ve hem de erkek çıplaklığını estetik açıdan öne çıkarıyorlar. Çıplaklık konusunda en açığı kuşkusuz Mürebbe. Sandra Goldbacher Henry rolünde Jonathan Rhys Meyers'i ve Charles rolünde Tom Wilkinson'ı kamera karşısına çıplak çıkarıyor. Henry, aşkına karşılık bulamadığı için denizde çıplak koşar; Charles ise uyumaktadır ve fotoğrafı çeken Rosina için çıplaklığıyla gerçek bir estetik "nesne"dir. Sanatın (özellikle de resmin, fotoğrafın ve hatırı sayılır derecede de sinemanın) çıplak

nesnelere yıllarca kadın olunca, çıplak erkek görmek ister istemez "görme biçimlerimizi" değiştiriyor ve bu küçük yabancılaşma durumu var olan anlayışın sorgulanmasına yol açıyor. Fotoğrafta özellikle de son yıllarda reklam sektöründe çıplak erkek sayısında görülen artışın aynı düzeyde filmlerde belirdiğini söylemek abartı olacaktır. Ağırlıklı olarak kadın yönetmenler yılların öcünü bu şekilde alıyor. Filmdeki Rosina da, bunu amaçlamamasına karşın çektiği çıplak erkek fotoğrafıyla kadınların öcünü almaktadır. Kuşkusuz yalnızca bu anlamda değil, "bakış" bağlamında bakarsak durumun önemi daha çok belirginleşiyor. Çünkü kadın oldukları halde hem yönetmen hem de film kişisi bakan konumunda ve bu anlamda etkin durumdadır. Hem film kamesrasının hem de fotoğraf kamesrasının arkasında bakanın kadın olması ve objektiflerin önünde erkeklerin bulunması (onların konumlarını da kadınların belirlemeleri) şimdiye dek sanatsal temsillerde çok az yakaladığımız bir ayrıcalıktır ve bunun politik önemi de yadsınamaz. Film yönetmeninin (Sandra Goldbacher) ve film karakterinin (Rosina da Silva) yazgısı bu anlamda el ele gidiyor. Peki filmin oyuncusu için ne demeli? Rosina da Silva ile onu oynayan Minnie Driver'in yaşamları koşutluk gösterir. Rosina tıpkı oyuncu Minnie Driver'in kişisel tarihinde olduğu gibi "yardımcı" oyunculuktan, "asistanlıktan", "baş" rol oynaculuğuna, kendi işine sahip olmaya yani "ustalığa" doğru tırmanmıştır ve film de kadınların "yardımcı" rollerinden "asıl" olmalarına giden yolda kararlı, bağımsız ve cesaretli durmalarının, savaşmalarının ne denli önemli olduğu üzerine kurulmuştur.

Rosina karakteri için klasik anlamda (nedense hep reklamlarda ya da Hollywood filmlerinde gördüğümüz, çevremizde fazla göremediğimiz) "güzel" bir oyuncunun seçilmemesi de ayrıca önemlidir. Minnie Driver, örneğin sinemada Salome'yi (1953, yön:William Dieterle) canlandıran Rita Hayworth gibi "muhteşem" değildir. Uzun siyah saçlı, esmer, çilli bedeni ve düzgün olmayan burnu ile Rosina/Minnie Driver filmi fazlasıyla "samimi" yapmaktadır.

Rosina'nın öyküsü, "bir erkeğe rağmen" yükselişin, erkeğin "yasasını" reddetmenin ve bağımsızlığı kazanmanın son yıllardaki iyi bir örneğidir.

Kaynakça

- Altman, F. Charles (1985). "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". *Movies and Methods* vol.II Bill Nichols (der.) içinde. California: Univ of California Press. 518-531.
- Berger, John (tarih yok). *Görme Biçimleri*. Çev., Yurdanur Salman, M.Quigley. Yankı yay.
- Chodorow, Nancy J. (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven ve London: Yale Univ. Press.
- Cowie, Elizabeth (1997). *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. London: Macmillan Press.
- Eagleton, Terry (1990). *Edebiyat Kuramı*. Çev., Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı.
- Edholm, Felicity (1995). "Beyond the Mirror: Self Portraits". *Imagining Women: Cultural Representation and Gender*. Frances Bonner, Lizbeth Goodman, Richard Allen, Linda Janes, Catherine King (der.) içinde. Cambridge: Polity Press. 154-172.
- Giddens, Anthony (1994). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. Çev., İdris Şahin. İstanbul: Ayrıntı.
- Goodman, Lizbeth (1995). "The Pornography Problem". *Imagining Women: Cultural Representation and Gender*. Frances Bonner, Lizbeth Goodman, Richard Allen, Linda Janes, Catherine King (der.) içinde. Cambridge: Polity Press. 274-283.
- Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape*. 2nd ed. Chicago: The Univ. Of Chicago Press.
- Humm, Maggie (1997). *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Johnston, Claire (1985). "Towards a Feminist Film Practice: Some Theses". *Movies and Methods* vol.II, Bill Nichols (der.) içinde. California: Univ of California Press. 315-327.
- King, Catherine (1995). "The Politics of Representation: A Democracy of the Gaze". *Imagining Women: Cultural Representation and Gender*. Frances Bonner, Lizbeth Goodman, Richard Allen, Linda Janes, Catherine King (der.) içinde. Cambridge: Polity Press. 131-139.
- Kitabı Mukaddes Şirketi (1995). *Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit*. İstanbul.
- Miller, Michael Vincent (1997). *İkili İlişkilerde Terörizm: Erotik Yaşamın Yozaşması*. Çev., Sinem Gül, İstanbul: Varlık.
- Mulvey, Laura (1989). "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience". *Visual and Other Pleasures* içinde. London: MacMillan. 159-176.
- Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". *25. Kare*. Çev., Nilgün Abisel. (21):38-46.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1997). *Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev., Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı.
- Segal, Lynne (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler*. Çev., Volkan Ersoy. İstanbul: Ayrıntı.
- Smelik, Anneke (1993). "What Meets the Eye: Feminist Film Studies". *Women's Studies and Culture*, Rosemaria Buikema, Anneke Smelik (der.) içinde. London: Zed Books. 66-81.
- Williams, Linda (1992). "When the Woman Looks". *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy (der.) içinde. Oxford: Oxford Univ. Press. 561-577.

"Özel Alan - Kamusal Alan" Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekan

Özet

Bu çalışmanın amacı, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kentsel çevredeki yansımalarını ve kentsel yapı çevrenin fiziksel-toplumsal tasarımı ile geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin sürdürülmesi arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır. Bu tartışmada, özel alan / kamusal alan karşıtlığının özekselleşmiş bir yer tuttuğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, öncelikle, geleneksel özel alan / kamusal alan ayrımının toplumsal cinsiyetçi bir ayrıma karşılık geldiği savunulmaktadır. Ardından, bu karşıtlıktaki "alan"ın, salt bir eğretilen ya da bir soyutlama olmadığı, kentsel "mekan"da karşılıklarını bulduğu öne sürülmektedir. Bu çerçevede, özel / kamusal alanların toplumsal cinsiyetçi kodlanması ile kentsel mekanın toplumsal cinsiyetçi yapılması arasında, gerek toplumsal cinsiyet rollerini simgeleştiren, gerekse bu rolleri yeniden üreten karşılıklı bir ilişki olduğu önermesi, çalışmanın temel izliğini oluşturmaktadır.

Ayten Alkan

Ankara Üniversitesi
Siyasal Bilgiler Fakültesi

Urban Space and "Private - Public Space"**Distinction: A Feminist Critique****Abstract**

The aim of this study is to demonstrate gender inequality in structures and processes of urban sphere and to highlight the link between the physical-social design of urban environment and maintaining of the traditional gender roles. Throughout the discussion, private / public space dichotomy as a gender-biased distinction is taken as an analytical priority. Thus, the term of "space" in this dichotomy is not only a metaphor, but also an ensemble of concrete relations corresponding in the urban environment. Gender content of urban environment is exposed by proposing that there is a close connection between the gender-biased structuring of urban space and of "private / public" coding through which gender roles are symbolized and reproduced.