

ÇAĞDAŞ FRANSIZ KADIN SİNEMASI (VAR MIDIR?)

Yelda Başaran Usupbeyli

Akdeniz Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Öz

1990'lı yıllarda Fransız sinema sektörüne, 1960'lı yıllarda doğmuş ve birçoğu Fransa'nın ünlü sinema okulu FEMIS'i bitirmiş çok sayıda kadın yönetmen aktif olarak katılır. Sayıları yüzü geçen ve büyük bir çoğunluğu otuzlu yaşlarında olan bu kadın yönetmenler, filmlerinde sıra dışı, toplumun kendilerine biçtiği kadın kimliğini reddeden genç kadın portrelerine yer verirler. Eleştirmenler gittikçe artan sayıda film üreten, filmleri eskiye oranla çok daha fazla gösterim şansı bulan, itibarlı sinema ödülleriyle taçlandırılan, izleyici ve eleştirmenlerden olumlu not alan bu kadın yönetmenlerin esas başarısının kendilerini *auteur* olarak kabul ettirebilmeleri olduğunu belirtirler. Bu makalede, kadın yönetmenlerin çağdaş Fransız sinemasındaki farklı konumlarını irdelemek için *auteur* kuramının ötesinde daha tematik ve toplumsal cinsiyet eksenli bir yaklaşım benimsenip, kendilerini etiketleyip gettolaştırdığını düşünerek ısrarla kadın yönetmen tanımlamasını reddeden çağdaş Fransız kadın yönetmenlerin aslında özgün bir kadın sineması ortaya koydukları, erkek meslektaşlarından görünür biçimde daha fazla geleneksel iktidar ve güç merkezlerinin dışında kalmış konu, karakter ve mekânlar üzerine çalışarak bir anlamda "öteki"nin sesi olup, belki de kendi Öteki'liklerini onlar üzerinden anlattıkları gösterilmeye çalışılıyor.

Anahtar Sözcükler: Kadın filmleri, Fransız kadın sineması, çağdaş Fransız kadın yönetmenler, genç Fransız sineması, feminist film eleştirisi.

Is it Correct to Talk of a Contemporary French Women's Cinema?

Abstract

In the 1990s a significant number of women filmmakers, many of them graduates from the famous film school FEMIS, began to work actively in the French film industry. In their films these women, the vast majority of them in their thirties, present unusual portraits of young women who refuse the female identity offered them by the society. Film critics declare that the real success of these women filmmakers, with their growing number of films that have been crowned with prestigious awards and received positive reactions from audience and film critics, is the fact that they are acknowledged as *auteurs*. In this article, we attempt to move beyond *auteurist* studies and adopt a more thematic and gender-based approach to account for the specific place of women's filmmaking in the French cinematic landscape. We claim that although contemporary French women filmmakers reject the label of "women filmmaker" because of the ghettoization that this term implies for them, they produce a specific women's cinema, one that voices the experience of the margins of French society more systematically than their male counterparts, illustrating, perhaps, the marginalization that they experience both as women and as directors.

Keywords: Woman's film, French woman's cinema, contemporary French women filmmakers, young French cinema, feminist film criticism.

Giriş

1990'lı yıllarda Fransız sinema sektörüne, 1960'lı yıllarda doğmuş ve birçoğu Fransa'nın ünlü sinema okulu FEMIS'i¹ bitirmiş çok sayıda kadın yönetmen aktif olarak katılır. Sayıları yüzü geçen ve büyük bir çoğunluğu otuzlu yaşlarında olan bu kadın yönetmenler filmlerinde çoğunluğu bu filmlerle ünlü olan Sandrine Kiberlain, Valeria Bruni-Tedeschi ve Karin Viard gibi yeni kuşak aktrislerin canlandığı, sıra dışı, toplumun kendilerine biçtiği kadın kimliğini reddeden genç kadın portrelerine yer verirler. Dahası filmleri, sadece akademik çevrelerin ilgisini çeken bir alan olmakla kalmaz, hem izleyiciye eskisine oranla seslerini ve imgelerini çok daha büyük ölçüde ulaştırmaya başlar, hem de Fransız sinemasının genel görünümünü ve içeriğini derinden etkiler. Gittikçe artan sayıda film üreten, filmleri eskiye oranla çok daha fazla gösterim şansı bulan, itibarlı sinema ödülleriyle taçlandırılan, izleyici ve eleştirmenlerden olumlu not alan bu kadın yönetmenler 1990'ların sonlarından itibaren bir takım sinema dergilerinde farklı bir film estetiği yaratıp yaratmadıklarını sorgulayan eleştiri ve değerlendirme yazılarına da konu olmaya başlarlar (Dacbert & Caradec 1999; *Le Nouveau Cinéma*, 1999). Ancak Claude-Marie Trémois'ya göre, genç Fransız kadın yönetmenlerin asıl zaferi, bir anlamda fark edilmemeleri yani kadın yönetmen olarak sınıflandırılmamaları, filmlerinin "kadın filmi" damgasını yememesidir. "Artık sadece iyi veya kötü film var. Kadınların gettoda çıkabilmeleri doksan dokuz senelerini aldı!" diyen eleştirmene göre "kadın filmleri" dönemi sona ermiştir (Trémois, 1997, s. 32–33). Simone de Beauvoir ve dünyanın ilk ve en büyük kadın filmleri festivallerinden olan Créteil Kadın Filmlerin Festivali gibi iki önemli mirasa rağmen Fransa'da gerçekten de "kadın filmleri" dönemi sona ermiş midir? Her ne kadar eleştirmenler kadınların esas başarısının kendilerini *auteur* olarak kabul ettirebilmeleri olduğunu açıkça ifade ediyor ve dahası Fransız kadın yönetmenler de kendilerini etiketleyip gettolaştırdığını düşünerek "kadın yönetmen" tanımlamasını reddediyorsa da, bu makalede 1990'lı yılların ortalarından itibaren Fransa'da güçlü bir kadın sinemasının oluştuğu ve "Genç Fransız Sineması"nın en belirgin özelliklerinden birinin de bu dışı tarafı olduğunu gösterilmeye çalışılıyor.

1990'lar Fransız Sinemasında Kadın Yönetmen "İstilas"

Fransa'da 1990'lı yıllarda genç kadın yönetmenler tarafından çekilmiş iki yüzden fazla film gösterime girer.² Sadece 1999 yılında, bir kadın yönetmen tarafından yapılmış 19 film sinemalarda izleyiciyle buluşur, 2000 yılında ise 1990'lı yılların yıllık ortalaması (20 film civarındadır) neredeyse ikiye katlanır ve kadın yönetmenler tarafından çekilmiş 37 filmin gösterime girmesiyle bir rekora imza atılır. Dikkati çeken başka bir konuya, bu 37 filmin 20'sinin yönetmenlerinin ilk filmi olmasıdır (Audé, 2002, s. 199). 2000'li yıllarda bu

¹ Fransa'nın en önemli sinema okulu olan IDHEC'in (*Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*) yerine, 1986 yılında FEMIS (*Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son*) kurulur.

² Bkz. Audé (2002) ve Tarr & Rollet (2001). Bu iki kitapta verilen rakamlar az da olsa farklılık göstermektedir. Bu makalede daha güncel olduğu için Audé'nin verdiği sayılar kullanılmıştır.

rakamlar giderek artar. Her ne kadar 1990'lı yıllar boyunca kadın yönetmenlerin filmlerinin Fransız sinema sektöründeki oranı % 14'ten yukarı çıkamasa da (Audé, 2000, s. 75) ve Françoise Audé kadın yönetmenlerin filmlerinin bu denli görünür hale gelmesini bir kadın filmleri dalgası olarak değil sadece bir ilerleme olarak adlandırsa ve çok sayıda genç kadın yönetmenin aktif olarak mesleğe adım atmasına rağmen sektör içinde azınlık durumunda olmaktan kurtulamadıklarını belirtse de (aktaran Tarr & Rollet, 2001, s. 1), kadın yönetmenlerin elde ettiği bu başarının Avrupa'da başka bir eşi benzeri yoktur. Gerçekten de, eğer 1900 – 1920 arasındaki dönemi ve 1980'li yılların sonunda Avustralya'daki kadın yönetmenlerin oranının hızlı artışını göz ardı edersek (Crofts, 1996, s. 723),³ kadın yönetmenlerin bu denli önemli oranda sinema sektöründe yer bulması çok sık rastlanan bir durum değildir.

Diğer taraftan, Fransız sinema sektöründe kadın yönetmenler sadece sayıca artmamış, filmleri daha önceden olmadığı ölçüde, prestijli ulusal ve uluslararası film festivallerinde yer almaya başlamıştır. Örneğin 1994 yılında, gerek sinema eleştirmenlerinin yazılarında gerekse aldıkları sinema ödülleriyle, adlarından en çok bahsettiren filmlere imzasını atanlar kadın yönetmenlerdir: Marion Vernoux'nun *Personne ne m'aime*,⁴ Pascal Ferran'nin *Petits Arrangements avec les morts*⁵ ve Tonie Marshall'ın *Pas très catholique*⁶ filmleri ulusal sinema ödülleriyle, uluslararası festivallerde aldıkları ödüllerle ve gişe başarısıyla 1994'ün en başarılı filmleri olur. Uluslararası Locarno Film Festivali 1999'da Altın Leopar ödülünü Hélène Angel'in *Peau d'Homme Coeur De Bête*⁷ filmine verirken, Gümüş Leopar ödülünü de yine bir Fransız kadın yönetmenin filmine (*La Vie Ne Me Fait Pas Peur*; Loémie Lvovsky, 1999)⁸ vermeyi uygun bulur. Cannes Film Festivali de 1999'da farklı bölümlerinde gösterilmek üzere toplam 8 kadın yönetmenin filmi seçerek kendi tarihinde bir ilke imza atar (Audé, 2000). Fransa'nın saygın film ödüllerinden olan César ödüllerine⁹ de 2000 ve 2001 yıllarında kadın yönetmenler damgasını vurur: 2000 yılında Tonie

³ S. Crofts, Avustralya sinema sektöründeki kadın yönetmen oranının 1985'te % 6 iken 1990'da %23'e yükseldiğini belirtir.

⁴ 1994'te Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Jüri Özel ödülünü kazanır, 1995 César ödüllerinde ise En İyi İlk Film ödülüne aday gösterilir.

⁵ 1994 Cannes Film Festivali'nde Caméra d'or (Altın Kamera) ödülünü alır.

⁶ 1994 Uluslararası Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ödülüne, 1995 César ödüllerinde En İyi Kadın Oyuncu ödülüne aday gösterilir; 1994 Bergamo Film Meeting'de Golden Rosa Camuna ödülünü kazanır.

⁷ 2000 yılında aynı film Uluslararası Mons Aşk Filmleri Festivali'nde Genç Avrupa Jürisi ödülünü ve yine 2000'de Tromso Uluslararası Film Festivali'nde Don Quixote ödülünü kazanır.

⁸ Filmin aldığı diğer ödüller: 1999'da Jean Vigo Ödülü, 1999 Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Ecumenical Jury ödülü ve Genç Jüri ödülü, 2000'de Buenos Aires Uluslararası Bağımsız Sinema Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülü ve aynı yıl Cannes Film Festivali'nde Yılın Fransız Yönetmeni ödülü.

⁹ César Ödülleri, 1975'den bu yana dağıtılan, Fransa'nın ulusal film ödülleridir. Adaylar *Académie des Arts et Techniques du Cinéma* üyeleri tarafından belirlenir. ABD'nin Akademi ödülleri'nin Fransa'daki karşılığı gibidir.

Marshall'ın *Vénus Beauté (Institut)* (1994)¹⁰ adlı filmine en iyi yönetmen dalı dâhil olmak üzere toplam dört ödül birden, 2001 yılında ise Agnès Jaoui'nin *Le Goût des Autres*¹¹ filmine dört ödül birden verilerek kadın yönetmenlerin yükselişi bir anlamda meşrulaştırılmıştır.

2000'li yıllara gelindiğinde, her ne kadar arzu edilen oranda sektörde temsil edilemeseler de, kadın yönetmenlerin Fransız sinemasındaki yerleri yadsınamayacak ölçüdedir ve filmleri sinema eleştirmenlerince 'kadın filmleri' olarak değil, çoğunlukla *auteur* (yaratıcı yönetmen)¹² filmleri olarak değerlendirilmektedir. Aslına bakılırsa, bir tür olarak kadın sinemasının var olup olmadığı sorunsalı kadın yönetmenlerin filmlerinin hâkim erkek egemen sinema kanonu içinde mi yoksa ondan tamamen ayrı bir biçimde mi ele alınacağı çıkmazıyla iyice çetrefilleşmiş durumdadır.¹³ Tam da bu bağlamda, birçok Fransız kadın yönetmenin, eserlerini anlatırken kendilerini hem erkek meslektaşlarından hem de herhangi bir kadın grubundan ayırdıklarının altını çizen ifadeleri dikkati çeker. Örneğin, kendisiyle yapılan bir söyleşide, Laurence Ferreira-Barbosa, kendini bir grup ya da ekole ait hissedip hissetmediği sorusuna "Kesinlikle hayır. Hepimizin farklı olduğuna inanıyorum" diyerek cevap verir (aktaran Richard & Thirard, 1993, s. 22-23). Tonie Marshall ise bir röportajında, çoğunlukla kadınların gözünden kadın portreleri şeklinde özetlendiğine inandığı sinemada "kadın kimliği" kavramıyla mücadele ettiğini ifade eder (aktaran Jousse & Taboulay, 1994, s. 29). Bu bağlamda, Fransız kadın yönetmenlerin Fransız *auteur* geleneğiyle paralel olarak bireysellik ortak zemininde buluştuklarını söyleyebiliriz. Bu durumda, acaba bir Fransız kadın sinemasından bahsetmek mümkün müdür?

Aslında kadınların ürettiği filmlere baktığımızda sadece Fransa özelinde değil dünya ölçeğinde muazzam bir çeşitlilik görülür; dolayısıyla kadın

¹⁰ 1985 yılında yurtiçinde ve yurtdışında büyük bir gişe başarısı elde eden Coline Serreau'nun *Trois hommes et un couffin* filminden bu yana, bu dalda bir kadın yönetmene ödül verilmemişti.

¹¹ Film aynı zamanda 2001 Oscar ödüllerine En İyi Yabancı Film dalında Fransa'yi temsil etmesi için seçilir.

¹² Esasen *auteur* kavramı Fransız sinema teorisine *Cahiers du Cinéma* dergisi aracılığıyla 1955-1965 yılları arasındaki dönemde girmiş olup asıl olarak edebiyat eleştirisine ait bir kavramdır. Bir eserin kalitesinin orijinalliğiyle, yazarın bireyselliğinin simgesi olan, onun kendi dünyasının özgünlüğünün ifadesi olan özgün dili ve anlatımıyla ölçülebileceğini savunur. Sinema ise edebiyattan oldukça farklı bir sanat dalıdır. Her şeyden önce sinemasal yaratım süreci edebiyattakinin aksine bireysel değil kolektiftir. Ancak Alexandre Astruc, sinemanın başlı başına bir dil olduğunu fark eder ve *Le Caméra-Style* (Kamera-Kalem) adını verdiği kuramını geliştirir. Amacı sinemayı "kalem özgürlüğüne" kavuşturmak, yani yönetmenin düşüncelerini özgürce ifade edebileceği çağdaş bir dile dönüştürmektir. Bu kuram *Cahiers du Cinéma* yazarlarının çok rağbet görür ve yönetmenin kamerasını bir romancının kalemi, ressamın fırçası, renkleri gibi kullanabileceği düşüncesi ortaya atılır. Böylelikle yönetmen, edebiyattaki yazar gibi tek yaratıcı statüsüne kavuşur ve *auteur* olur. Aslında her yönetmen kendi dünyasını anlattığı için sonuçta bireysel ve bireyci bir sinema anlayışı oluştursa da *auteur* kuramı hem ortaya çıktığı Fransa'da hem de diğer birçok ülkede sinemaya yeni bir soluk getirir, daha sonraki yıllarda görülen diğer akımlara öncülük eder ve etkileri özellikle Fransa'da bugün bile sürmektedir.

¹³ Bu konuda bkz. Lucy Fischer (1989, s. 4-12).

yönetmenlerin eserlerini toplumsal cinsiyet temelinde ayrı bir grup olarak tanımlamak güçtür. Bu güçlük, çoğunluğu “kadın yönetmen” sınıflandırmasını reddeden Fransız kadın yönetmenler için daha da belirgin hale gelmektedir. Elbette sinema ve toplumsal cinsiyet sorunsalı çerçevesinde, özellikle de aykırı, farklı *kadın sinemasının* varlığı ve/veya var olabilme şartları söz konusu olduğunda kaçınılmaz olarak karşımıza sanat ve kültür ürünlerinin cinsiyeti konusunu temel alan sorular çıkıyor. Özellikle feminist yazarları uzun bir zamandır meşgul eden, “Sanatsal yaratıcılıkta ve kültür endüstrisi metalarının üretiminde, yaratıcıların cinsiyetinin bir belirleyiciliği var mıdır?”, “Varsa hangi bağlamda ve ölçekte?””, “Bir filmin yönetmeninin kadın veya erkek olması ne gibi etkiler yaratır?” gibi sorular bu makalenin çerçevesinde tartışamayacağımız kadar fazla çalışmaya konu olmuştur. Aslına bakılırsa kullandıkları stil veya tematik seçimleri yönetmenin toplumsal cinsiyetinden etkilenmiş olsun olmasın, her halükarda kadınların sinemasal üretimlerinin, sinema sektörüne geç dahil olmalarının ve sektör içinde hala marjinal konumda bulunmalarının etkilerini taşıdığı bir gerçektir. Ancak bu makalede bunlara değinilmeyip kısaca cinsiyet farkı konusunda her türlü özcü (*essentialiste*) yaklaşıma uzak durulmakla birlikte, genel olarak kadınların (her ne kadar ırk, sınıf, milliyet, yaş, cinsel eğilim vb. bakımından heterojen bir kategori oluştursalar da) erkeklerden farklı sosyal söylem ve ilişkilerle var oldukları ve bu farklılığın onların sinemasal üretiminde yankı bulduğu savunulmakta.

Genel bir perspektiften bakılırsa, diğer ülkelerde olduğu gibi Fransa’da da kadın sineması oldukça yeni bir kavramdır. 1970’li yıllarda, sinema sektöründe tecrübe kazanan kadın yönetmenler, Fransa’da yıllık film üretiminin yadsınamayacak bir bölümünü gerçekleştirmeye başladılar. Bu filmler hem kadın filmleri festivalleri düzenleyerek ve sinema dergilerinde bu filmler hakkında yazılar yazarak kadın sinemasına destek veren kadınların ve kadın yönetmenlerin kendileri tarafından, hem de feministlerin “*mâle-média*”, yani “eril medya” olarak adlandırdıkları ana akım medya tarafından çoğunlukla “kadın filmleri” adı altında değerlendirilmeye başlandı. Ancak eril medya bu tanımlamayı aşağılayıcı bir anlam yükleyerek kullanıyordu. Feminizmin tırmanışa geçtiği bu yıllarda, kadın filmleri festivalleri kadın yönetmenlerin çok zor gösterim şansı bulan filmlerinin izleyiciyle buluşmasını kolaylaştırıp, görünürlüğünü artırma amacına hizmet etmekle birlikte aynı zamanda birçok film eleştirmeninin ve yönetmenin belirttiği gibi bu filmleri bir nevi “damgalamak”tıydı. O yıllarda ortaya çıkan bu paradoksal durum, yıllar sonra bile kadın yönetmenlerin peşini bırakmadı.

Fransız Sinema Tarihçileri/Eleştirmenleri ve Kadın Sineması

Aslına bakılırsa bütün dünyada olduğu gibi Fransa’da da sinema tarihçileri, eserlerinde kadın sinemacılara hak ettikleri yeri vermemişlerdir. Bu durum 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren özellikle Anglo-Amerikan ülkelerinde, akademisyenlerin kadın sinemasını merccek altına almaya başlamasıyla değişmeye başlamış ancak Fransa’da bu durum bugün bile pek bir gelişme göstermemiştir. Diğer taraftan, kadın sinemacıları ele alan ilk çalışma, sadece Fransa ölçeğinde değil tüm dünyada faaliyet gösteren kadın sinemacılara adadığı kitabıyla bir Fransız yazara, Charles Ford’a (1972) aittir. Ancak Ford’un kitabı oldukça muhafazakâr bir tutumla kadın sinemacıları neredeyse

küçümseyen değerlendirmelerle doludur. Ford'a göre, kadınların filmleri, eşcinsellik, cinsellik, "hayat kadınlığı" gibi konuları ele almamalı, kaliteli olmalıdır. Doğumu anlatan sahneler bile Ford'a göre mide bulandırıcıdır, hele ki bunlar bir kadın tarafından çekilmişse hissedilecek rahatsızlık ikiye katlanır (Ford, 1972, s. 147). Fransız okurlar kadın sinemacılarla ilgili daha açık fikirli, kısmen feminist bir yaklaşımla yazılmış bir çalışmayı okumak için Françoise Audé'nin 1981 yılında yayınlanan *Ciné-Modèles Cinéma d'Elles* isimli kitabını beklemek zorunda kalmışlardır.

Diğer taraftan, 1980'li yıllarda Fransız sineması üzerine yazılmış dergi ve kitaplarda az da olsa kadın sinemacılara yer verilmeye başlanmıştır. Yeni Dalga sinemacılarının etkili sinema dergisi *Cahiers Du Cinéma* da kadın yönetmenlerin filmlerini başlı başına bir ekol olarak, kadın sineması hareketi olarak değil, tek tek bireysel *auteur*lerin filmleri olarak incelemiştir.¹⁴ Son derece eril bir karaktere sahip olan Yeni Dalga'nın bu tutumu hiç de şaşırtıcı değildir.¹⁵ Sinema alanında kırktan fazla kitabı bulunan ve bu konuda otorite olarak görülen René Prédal ise, 1984 yılında yayınlanan *Le Cinéma Français Contemporain* isimli kitabında, yeni *auteur*leri ele aldığı bir bölümde, soru işaretiyle biten "Bir kadın sineması?" alt başlığı altında kısa bir tanıtma yazısı yazar (Prédal, 1984, s. 120-126). Neredeyse yarısını Yeni Dalga akımıyla ilişkilendirerek Agnès Varda'ya ayırdığı toplam yedi sayfalık bu değerlendirmede Prédal, Agnès Varda dışında on iki kadın yönetmenin söylemlerini inceler. Prédal 1996 yılında yayınladığı ve yüz kadar yönetmene yer verdiği *50 ans de cinéma français 1945-1995* isimli kitabında ise kısaca 1980'li yılların (1986'da Cannes Film Festivalinde "*Perspectives du cinéma français*")¹⁶ bölümünde çok sayıda kadın yönetmenin filmine yer verildiğini, ünlü sinema okulu FEMIS'in eşit sayıda kadın ve erkek öğrenci aldığını vurgulayarak) kadın yönetmenler için değişim yılları olduğunu söylemekle yetinip sadece üç kadın yönetmene yer verir. Prédal, 568 sayfalık kitabının (1996) sadece sekiz sayfasını "kadın sineması" başlığı altında, üstelik böyle bir gruplama yaptığı için özür dileyerek Marguerite Duras, Agnès Varda ve Claire Denis'ye ayırır. Prédal'ın sadece üç kadın yönetmene hak ettikleri ilgi ve takdiri göstermesi bile aslında Fransız sinema eleştirisinin kadın yönetmenler, "kadın sineması" ve "kadın filmleri" konularındaki tutumları göz önüne alındığında olumlu bir tutumdur. Örnek vermek gerekirse, Jean-Michel Frodon¹⁷ 1995'te yayınlanan *l'Age Moderne Du Cinéma Français* isimli kitabında şöyle yazmıştır:

1968'le 1975 yılları arasında 14 kadın yönetmen sektöre katılmıştır ancak belirtmeliyiz ki aralarından hiç yetkin bir yönetmen çıkmamıştır. En büyük meziyetleri, eserlerinin kalitesi değil bir eksikliği gidermiş olmalarıdır. [...] Bu

¹⁴ E. Ann Kaplan, *Cahiers du cinéma* dergisinin az da olsa, feminist film analizlerine yer verdiğini, fakat bunların sadece Fransa dışında üretilen feminist teoriler üzerinde büyük etkileri olduğunu söyler. Bkz. Kaplan (2000, s. 4).

¹⁵ Yeni Dalga hareketinin eril karakteri için bkz. Sellier (1999, s. 216-232).

¹⁶ Fransız sinemasından [farklı] perspektifler olarak tercüme edilebilir.

¹⁷ Jean-Michel Frodon *Le Monde* gazetesinde sinema tarihçisi ve eleştirmeni olarak çalışmıştır, halen de *Cahiers du Cinéma* dergisinde yazı işleri direktörüdür.

filmler, yönetmen filmi olmaktan çok “kadın filmi” olmak istemişlerdir. Bu da 68 sonrası sinemasının açmazlarından biridir (1995, s. 284).

“Bu filmler yönetmen filmi olmaktan çok kadın filmleri olmak istemişlerdir” cümlesi Fransa’da kadın sinemasının nasıl algılandığıyla ilgili çok önemli ipuçları vermektedir. Aslına bakılırsa, “kadın sineması” ve “kadın filmleri” kavramları ve sinema eleştirmenlerinin bu kavramlara yükledikleri yan anlamlar, sinema eleştirisi alanındaki öncelikleri kadar Fransız düşünce yapısı hakkında da önemli ipuçları sunar. Ancak bu konuya değinmeden önce kadın filmleri kavramına ve bu kavramın kökeni olan *woman’s film* kavramına kısaca değinmeliyiz.

Kadın Filmleri

Amerika Birleşik Devletleri’nde 1970’li yıllarda Kadın Hareketleri tüm hızıyla devam ederken, feministler bir yandan da kadınları yabancılaştıran temsillere, özellikle de bir rüya makinesi olan Hollywood’un sunduğu temsillere saldırmaya başladılar. Molly Haskell 1974’te feminist film eleştirisi için büyük önemi olan *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* isimli kitabını yayımlar. Haskell kitabında 1930’lı ve 1940’lı yıllarda çok tutulan ve bir kadın karakteri ve onun dünyasını ekrana taşıdığı için “kadın filmi” olarak adlandırılan Hollywood türünü inceler. Bu filmler çoğunlukla kadınların aşk, tutku ve güzellikle birlikte resmedildiği; duygusallık, sadakat, fedakârlık gibi kadınlara atfedilen geleneksel değerlerin kutsandığı; kadınlık rollerini irdeleyen melodramlardır. Bu açıdan bakıldığında “kadın filmleri” geleneksel kadın imajını norm olarak sunan propaganda filmleri olarak düşünülebilir. Eleştirmenlerin kadın filmlerini hor görmelerinin en önemli sebeplerinden biri de budur. Ancak Molly Haskell bu indirgemeci yaklaşıma hapsolmayıp tek bir kadın filmi türü olmadığını, kadın filmlerinin sundukları kadın karaktere göre (üç tip kadın karakter belirler: “olağanüstü kadınlar”, “sıradan kadınlar” ve olağanüstü olmaya çalışan sıradan kadınlar”) kendi içinde çeşitlendirilebileceğini ortaya koymuştur (Haskell, 1974, s. 89-90).

Aslında Avrupa’da psikolojik dram filmleri ve/veya kadınların duygusal problemlerini ekrana taşıyan filmler, “kadın filmleri” etiketiyle değerlendirilmemiştir. Tersine bu türe ait ve son derece önemli sayılan filmler vardır; içlerinde belki de en bilinenleri Ingmar Bergman’ın filmleridir. Kuşkusuz bunda Avrupa’da *auteur* kavramının tür sinemasına göre daha öncelikli bir yere sahip olmasının ve yönetmenin kadın değil bir erkek olmasının etkisi vardır. Ancak Fransa örneğinde de görüleceği gibi, kadın filmleri kavramı özellikle 1970’li yıllardan itibaren kadın yönetmenler tarafından yapılan filmler için kullanılmıştır.

1970’li yıllarda Fransız kadın yönetmenlerin ‘kadın filmleri’ olarak adlandırılan filmleri de aslına bakılırsa aynı yıllarda A.B.D’de *woman’s films* olarak değerlendirilen filmlerle birçok benzerlik taşır: bir (veya daha çok) kadın karakterin ekrana taşındığı, kadının bakış açısından kadınların dünyayla, erkeklerle, çocuklarla olan ilişkilerinin irdelendiği filmlerdir bunlar. Ama temel bir fark vardır; o dönem yapılan Fransız kadın filmlerinin kadın karakterleri (*La fiancée du pirate*, Nelly Kaplan, 1969; *La femme de Jean*, Yannick Bellon, 1974; *L’une chante, l’autre pas*, Agnès Varda, 1976, vb.) bir şekilde özgülleşmeyi başarırlar.

Aslında kadın sineması kavramının birçok farklı tanımı yapılagelmiştir. Öyle ki bazı teorisyenler, erkek yönetmenler tarafından yapılan bir takım filmleri örnek olarak göstermiştir. Yaygın olarak kullanılan tanımlardan birini Gillian Swanson şu şekilde özetler: “Kadın filmleri kadın perspektifini önceleyen bir tür olarak tanımlanır. Bir kadın karakterin bakış açısını sunar ve özel ilişkiler, romantizm gibi “kadınsı” olarak kodlanmış konular aracılığıyla özellikle kadın izleyicilere hitap eder” (aktaran Kuhn & Radstone, 1990, s. 426). Bir metinsel sistem olarak kadın filmlerinin en belirgin özelliklerinden birinin anlatının dişil arzu uyarınca kurulması ve izleyici özdeşleşmesinin bir kadın karakterin bakış açısı aracılığıyla kurulması olduğunu söyleyen Annette Kuhn da benzer tür biçimde tanımlar kadın sinemasını (1987, s. 339). Görülüyor ki bir tür olarak “kadın sineması”, geleneksel, muhafazakâr, kalıplaşmış bir kadınlık özü fikri uyarınca genellikle duygusal ve öznel gibi sıfatlar çerçevesinde tanımlanmıştır. Nitekim Fransız kadın yönetmenlerin filmleri de uzun yıllar boyunca, “kadın filmleri” olarak adlandırılarak *woman’s films* kavramının çoğunlukla küçümseyici yan anlamlarını (“weepies”, “pleurnicherics” vb. olarak tabir edilen, aşırı acıklı, ağlak film gibi) çağrıştıran bir etiketle damgalanmaktan kurtulamaz (Moine, 2002, s. 100). Dolayısıyla kadın yönetmenler filmlerinin dişil yönünün vurgulanmasını istememeye başladılar. Zira Anglo-Amerikan kadın yönetmenlerin çoğunun aksine, Fransız kadın yönetmenlerin ortak özelliği, sadece kadın yönetmen olarak değerlendirilmeyi reddetmeleridir.

Söz konusu Fransız yönetmenler filmlerinin geniş bağlamda bir kadın sineması zincirinin birer halkası değil, tekil bir sanatçının kişisel anlatımları olduğu düşüncesini savunurlar. Kadın hakları savunucusu olduklarını belirtenler için bile geçerlidir bu düşünce. Örneğin Fransa’da “kadın sineması” ve “feminist sinema eleştirisi” için mihenk taşlarından biri olan ve militan feminist belgesel olarak nitelenen *Mais qu’est-ce qu’elles veulent?*’ün (1976) yönetmeni Coline Serreau bile bu belgeseli gerçekleştirdikten sadece bir yıl sonra ‘kadın filmleri’ kavramına kendilerini gettolaştırdığı için açıkça karşı çıkar:

Kadın filmleri gettosunda sınıflandırılmaktan bıktım. Ben profesyonel feminist değilim, benim işim gösteri dünyası. Ben bir yönetmenim. Cinsiyetim kadın olabilir. [...] Gettoyu reddediyorum, çünkü tıpkı bazı erkek filmlerini reddettiğim gibi bazı kadın filmleriyle tamamiyle aynı fikirde değilim (aktaran Rollet, 1998, s. 9).

Serreau 1978 yılında *La Revue Du Cinéma* dergisiyle yaptığı röportajında da feminizm, Marksizm ve psikanalizin 20. yüzyılın en önemli mücadele araçları olarak önemine işaret etmekle birlikte, “Ben sinema yapan bir kadın değil, sinema yapan biriyim” diyerek birçok meslektaşısı gibi eserlerinde cinsiyetinin belirleyiciliğini reddeder (aktaran Rollet, 1998, s. 10). Aynı şekilde, Diane Kurys de “kadın yönetmen” kavramını negatif, tehlikeli ve indirgemeci bulunduğunu ifade eder (aktaran Vincendeau, 1991). Açıkça feminist olduğunu beyan eden Agnès Varda ise kadın kimliği tartışmasında orta yolu bulmaya gayret eder ama son tahlilde: “Benim çalışmalarında kadına özgü /kadınsı bir şey varsa, o da benim bir kadın olmamdır. [...] Bana öyle geliyor ki, bir film yaptığımızda, öncelikle sinemacıyız, sonra kadınız” diyerek o da cinsiyetin etkisini ikinci

plana iter.¹⁸ Ancak az da olsa, Nelly Kaplan'ın yaptığı gibi açıkça feminist olduğunu belirtip kendini kadın yönetmen olarak tanımlamaktan geri durmayan sinemacılar da vardır (1976).

Görülüyor ki Fransız kadın yönetmenlerin asıl çekindiği “feminist sinema”yla ilişkilendirilmek. Peki, Simone de Beauvoir ve 1970’li yıllardaki Kadın Hareketi gibi çok önemli iki mirasa rağmen feminist sinema neden bu kadar tedirginlik yaratıcı bir kavram olarak görülmektedir? Aslında Monique Martineau’nun da belirttiği gibi, 1990’lara kadar Fransa’da feminist sinema hakkında sadece birkaç çalışma (1976’da yayınlanan *Paroles, Elles Tournent* ve Paule Lejeune’nün 1987’de yayınlanan *Le Cinéma Des Femmes* isimli kitabı bunlardandır) yayınlanmıştır (Martineau, 1993, s. 5). *Femmes en Mouvement*’da¹⁹ yayınlanan sinema yazıları ve *CinémAction* dergisinin sinemada feminizme ayırdığı bir sayı (Martineau, 1979) dışında Anglo-Amerikan feminist teorinin kurucu metinlerinden hiçbiri Fransızcaya uzun yıllar tercüme edilmemiş, akademik çevrelerde etkili olamamıştır. Dolayısıyla feminist sinema eleştirisi Fransa’da oldukça geç gelişmiş, Anglo-Amerikan feminist teorilerin 1970’li ve 1980’li yıllarda yazılmış belli başlı metinleri (Laura Mulvey’in mihenk taşı niteliğindeki makalesi dâhil olmak üzere) ancak 1993’te yine *CinémAction* dergisinin Créteil Kadın Filmleri Festivali’yle ortaklaşa hazırladığı ve biri İngiltere’de diğeri Amerika’da çalışan iki Fransız kadın akademisyen (sırasıyla Ginette Vincendeau ve Bérénice Reynaud) editörlüğünde hazırlanan “Sinemada Feminist Teorinin 20 Yılı” başlıklı derlemesinde Fransızcaya tercüme edilmiştir. Jacques Aumont’un film teorisi üzerine aynı yıl yayınladığı ve bir klasik olmuş 215 sayfalık kitabı *L’Analyse Des Films*’in sadece bir buçuk sayfasının feminist sinema teorisine ayrıldığını ve “A.B.D.’deki Feminist Analizler” (*Les Analyses Féministes Aux USA*) başlığı altında yapılan bu bir buçuk sayfalık değerlendirmenin de yarısının Laura Mulvey’in ünlü makalesi “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*/Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nın çevirisinden oluştuğunu da belirtmeliyiz (Aumont, 1993 [1988]).

2000’li yıllara gelindiğinde, Fransız kütüphanelerinde kadın sineması ve feminist film teorileri üzerine yapılmış birçok çalışmaya yer verildiğini fakat yine bu eserlerin İngilizce orijinallerinden Fransızcaya çevrilmediğini dolayısıyla etkisinin sınırlı olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal cinsiyet araştırmaları (*gender studies*), kültürel çalışmalar (*cultural studies*) gibi temelde Fransız düşünürlerin teorilerinden büyük ölçüde beslenerek İngiltere, Amerika gibi ülkelerde büyük gelişim gösteren disiplinlerin Fransa’da genel olarak görece geç benimsendiği de bir gerçektir (Rollet & Sellier, 1999). Ginette Vincendeau’nun de ifade ettiği gibi, Anglosakson feminist eleştiri büyük ölçüde Fransız teorilerinden etkilenmiş, bunlar üzerine kurulmuş ancak Fransa’ya bu teoriler geri ithal edilmemiştir (1986, s. 156-162).

2000’li yıllarda Fransız kadın sinemacılar üzerine yapılan en kapsamlı iki çalışmadan biri olan Carrie Tarr ve Brigitte Rollet tarafından hazırlanan *Cinema and the Second Sex* de aynı şekilde bir İngiliz yayınevi tarafından, İngilizce olarak basılmıştır. Aynı yıllarda Fransa’da Françoise Audé, 1981’de Fransız

¹⁸ Isabelle Giordano’nun Agnès Varda ile gerçekleştirdiği ve Canal+ isimli televizyon kanalında 6 Haziran 2000 tarihinde yayınlanan röportajından alıntı.

¹⁹ Aralık 1977-Ocak 1982 tarihleri arasında yayınlanan feminist dergi.

kadın yönetmenlerle üzerine yazdığı kitabının devamı niteliğinde *Cinéma d'Elles*'i yayımlar (Audé, 2002). Audé'nin çalışması, bir "kadın sineması" analizinden ziyade, Fransız kadın yönetmenlerce yapılan ve 1980-2000 yılları arasında Fransa'da gösterime giren filmlere genel bir bakış niteliği taşır.

Aslına bakılırsa hem *Cinema and the Second Sex*'in yazarları Carrie Tarr ve Brigitte Rollet, hem de Françoise Audé'ye göre başlı başına bir sinema hareketi olarak bir Fransız kadın sinemasından bahsetmek mümkün değildir. İki kitabın da giriş yazıları bu görüşü destekler nitelikte ifadelerle doludur. Fransız kadın sinemasının hangi teorik çerçevede geliştiğini anlamak açısından bu iki giriş metni çok önemlidir. Öyle ki, her ne kadar Audé kadın sinemasının bir tür olarak varlığını inkâr etme noktasına kadar giderek Tarr ve Rollet'ye nazaran daha keskin bir bakış açısı sergilese de, her iki metin de öncelikli olarak kadın sineması etiketine temkinli yaklaşmak gerektiğinin altını çizer. Tarr ve Rollet giriş yazısında, inceledikleri filmleri kadın filmleri adıyla ayrı bir grup olarak ele almalarının bir ölçüde keyfi bir kategori yaratma olarak değerlendirirken, bir yandan da bu durumu meşrulaştırırlar. Benzer bir yaklaşımla Françoise Audé de kitabının başında kadınlar tarafından yönetilen filmleri tek bir grup olarak ele aldığı için özür diler ve bir çok terimi tırnak içinde kullanmak gereği hisseder (2002, s. 9). Tarr ve Rollet de, kadın sinemasını bir tür olarak görmemekle birlikte, özellikle 1990'lı ve 2000'li yıllarda Fransız kadın yönetmenlerin, geniş bir izleyici kitlesi hedefinde olmayan, düşük bütçeli *auteur* filmleriyle olduğu kadar Fransız tür sinemasında da oldukça başarılı eserlerle sağlam bir yer edindiklerini belirtir. Her iki kitapta da ısrarla altı çizilmek istenen şey, Fransız kadın yönetmenlerin filmlerinin taşıdığı çeşitlilik yüzünden bir tür olarak değerlendirilemeyeceğidir. Françoise Audé bu görüşünü şöyle özetler: "Önermelerindeki ve kişisel duruşlarındaki çeşitlilik, bu kadın yönetmenleri ve filmlerini birlikte bir ekol, akım veya (bir sinema) hareketi olarak gruplama girişimlerini boşa çıkarır" (2002, s. 61).

Benzer bir açıklama, yakın zamanda René Prédal tarafından "Genç Fransız Sineması" üzerine yazılan *Le Jeune Cinéma Français*'de de karşımıza çıkar. Kadın yönetmenlerin 1990'lardaki hızlı yükselişi sebebiyle Prédal bu kitabında, "kadınlık ve feminizm" başlığı altında birkaç sayfayla sinema ve kadın konusuna değinmek gereğini duymuş fakat Catherine Breillat, Noémie Lvovsky, Claire Denis, Laetitia Masson, Claire Simon, Pascal Ferran, Sandrine Veysset ve Dominique Cabrera gibi yönetmenlerin filmlerinin ayrıntılı incelemelerine burada değil, kitabın genelinde erkek yönetmenlerin filmlerinin analizleriyle birlikte yer vermiştir. "Kadın sineması" kavramını ısrarla kullanmama ve böyle bir türün varlığını da kesin bir dille reddetse de, kadın yönetmenlerin özellikle kadın karakterlerini oldukça kişisel bir bakış açısıyla ve erkek yönetmenlerinkinden ayrı bir tonla irdelediklerini söylemekten kendini alamaz. Kadın yönetmenlerin filmlerini incelerken sık sık "güçlü bir bireysellik", özgün "kadın portreleri", "kaçak kızlar", "ergenlik asabiyeti", "seks itirafları" gibi tanımlamalara yer veren Prédal'ın toplumsal cinsiyeti analizlerinde bir parametre olarak kabul etmemesi düşündürücüdür (Prédal, 2002, s. 140-150). Başka bir kitabında ise "kadın filmi"ni bir tür olarak kabul ettiğini düşündürten fakat açıkça tanımlamaktan da geri durduğu bir sınıflandırmayla çıkar karşımıza Prédal. "Kadın filmi, iyisi Sandrine Veysset'in *Y aura-t-il de la neige à Noël?*, kötüsü Sophie Calle'in *No Sex Last Night*'ı gibi olan, otobiyografik filme yakın [...] bir türdür (Prédal, 2001, s. 97-98). Ancak

bu ifadenin daha bir sayfa ötesinde böyle bir sınıflandırmadan kaçınmaya çalışır: “her türlü şemalaştırma [sınıflandırma] tehlikelidir: kadın sinemacılar, kadın portreleri, feminizm, *auteur* filmi [...]”. Diğer taraftan Prédal sınıflandırmanın tehlikesinden bahsederken, bir yandan da kadın yönetmenlerin filmlerini aşağılamaktan geri durmaz: “bazen şaheserlerle karşılaşırız ama çoğunlukla karikatür!” diye yazar (Prédal, 2001, s. 99). Fransız sineması bağlamında kadın sineması diye adlandırılabilir bir türden neden bahsedilemeyeceğini de analizler çerçevesinde açıklamak yerine Fransa Amerika değildir demekle ve kendisinin de “estetik” temellere oturmayan bir yaklaşımı benimseyeyeceğini belirtmekle yetinir (Prédal, 2002, s. 140-150). Prédal’ın ırk, toplumsal cinsiyet gibi daha politik sorulara karşıt olarak “evrensel estetik değerlere” vurgu yapması, Fransa’da biçimsel analiz hâlâ ne kadar etkili olduğunun açık bir işaretidir. Nitekim ilerleyen sayfalarda Fransa’daki hâkim film analizi ve sinema teorisine ve bunların kadın yönetmenlerin filmleri üzerindeki olası etkilerine kısaca değineceğiz.

Tekrar kadın filmi ve kadın sineması konusuna dönersek ve bu alanda en çok kabul gören değerlendirmelerden biri olarak film tarihçisi Jeanine Basinger’in tanımını ele alırsak, bu haliyle kadın filmleri kavramı, özellikle son dönem Fransız kadın yönetmenlerin filmlerinin analizini yapmak için yeterince geniş bir perspektif sunmaz. Basinger kadın filmlerini, filmin merkezine, bir kadın olmanın getirdiği duygusal, sosyal ve psikolojik problemlerle baş etmeye çalışan bir kadın karakteri koyan filmler olarak tanımlamıştır (aktaran Seger, 1996, s. 27). Bu yaklaşım, genel bir varoluş değil özel bir ‘kadınlık’ durumuna, özüne işaret etmekte, dolayısıyla dışlanma, ötekilik veya aidiyet gibi özellikle “kadınlık”la ilişkili olmayan daha genel konuları işleyen çağdaş Fransız sinemasını irdelemek için oldukça indirgemeci kalmaktadır. Ferreira Barbosa, bir psikiyatri kliniğinde geçen *Les Gens Normaux N’ont Rien D’Exceptionnel* (1992) isimli filmde genel geçer normları ve normallığı sorgular; *En Avoir (Ou Pas)*’da (1995) Laetitia Mason Fransa’nın kuzeyinde yaşayan genç bir kadının iş bulma arayışlarını ekrana getirerek genç nüfusun işsizlik sorununa parmak basar; Yolande Zauberman’ın *Moi Ivan, toi Abraham* (1993) filmi ise farklı etnik ve dini gruplara mensup iki gencin sorunlu dostluğunu resmeder; Claire Denis, *Nénette et Boni* (1996) adlı filmde erkek ve kadın cinselliğini irdelemek için biri kız, diğeri erkek iki kardeşin aralarındaki ilişkiyi kullanır. Bu filmleri klasik kadın sineması tanımlamaları ışığında ele almak imkânsızdır. Ginette Vincendeau, daha 1989 yılında yayınlanan bir makalesinde bu konuya değinmiş, çok sayıda kadın yönetmenin Fransız film endüstrisine dâhil olduklarını, fakat çalışmalarının çeşitliliği nedeniyle homojen bir Fransız kadın sinemasından söz edilemeyeceğini belirtmiştir (1989, s. 164). Nitekim Fransız kadın yönetmenlerle ilgili yapılan akademik çalışmalar da onları bir akım, bir grup olarak değil daha çok bireysellik ve *auteur* statüsü temelinde ele alır. Manchester Üniversitesi yayınları, örneğin, Fransız Film Yönetmenleri Serisi’nden beş ayrı Fransız kadın yönetmen üzerine çalışmalara yer verir.²⁰ Dolayısıyla, yukarıda filmlerden verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere,

²⁰ Manchester Üniversitesi Yayınlarının Fransız Film Yönetmenleri serisinden söz konusu kitaplar: Renate Günther (2002), *Marguerite Duras*; Alison Smith (1998), *Agnès Varda*; Brigitte Rollet (1998), *Coline Serreau*; Carrie Tarr (1999), *Diane Kurys*; Martine Beugnet (2004), *Claire Denis*.

bu filmler sadece “kadınlar tarafından, kadınlar için, kadınlar hakkında” yapılan filmler olmadığından, çok daha geniş bir sinemasal perspektiften ve Fransa’nın hem sosyo-kültürel yapısı hem de sinema sektörü göz önüne alınarak değerlendirilmelidir.

Diğer taraftan genç Fransız kadın yönetmenlerin Fransız sineması içindeki konumları değerlendirilirken, onların ana akım sinemaya dâhil olma arzuları gözden kaçırılmamalıdır. Bu istek kısmen popüler başarı kazanma arzusundan kaynaklanmakla birlikte, daha çok bir kadınlık özü / kadın kimliğinin özgüllüğü fikrinin reddedilmesinden ama en çok da kadın yönetmen alt kategorisine hapsedilmeme arzusundan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu yönetmenlerin filmlerini, bu isteği göz ardı ederek, kadın yönetmen alt başlığı altında incelemek eserlerini bir anlamda eksik okumak anlamına gelir. Ayrıca, Fransa’da hâlâ çok yoğun bir biçimde hâkim olan *auteur* sineması geleneğini göz ardı eden bir yaklaşımla bir Fransız kadın sineması tanımlaması yapmaya çalışmak imkânsızdır.

İki Geleneğin Kısılcığında Fransız Film Eleştirisi: Evrensel Cumhuriyetçi Gelenek ve *Auteur* Kuramı

Fransa’da film teorisyenlerinin çoğu hâlâ öncelikli olarak filmin biçimsel yönleriyle ilgilenir. *French Film: Texts and Contexts* isimli kitaplarının girişinde Vincendeau ve Hayward’ın da belirttiği gibi, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri’nde sinema alanında yapılan çalışmalar 1968 sonrası Fransız film teorisindeki gelişmelerden büyük oranda etkilenirken, Fransa’da film çalışmaları bu gelişmeleri teğet geçer. Dolayısıyla Fransız film eleştirisi, bir yandan filmi toplumun aynası, yansıması olarak kabul eden, diğer yandan ise *auteur* kuramını merkeze alan geleneksel yaklaşımlardan kurtulamaz (Hayward & Vincendeau, 2000 [1990], s. 1). Eleştirmenler kadın filmlerini analiz etmek için feminist teorileri pek kullanmadıkları gibi incelemelerinde kültürel çalışmalar (*cultural studies*) ve post kolonyal (*postcolonial*) teorilere de nadiren yer verirler. Bunun sonucu olarak da kadın yönetmenlerin filmlerinin özgüllük potansiyeli büyük ölçüde göz ardı edilir ve bu durumun da kadınların sinemasal üretimlerinde öyle ya da böyle güçlü bir etkisi vardır.

Fransız kadın yönetmenlerin kadın yönetmen kategorisini reddetmelerinde *auteur* sineması geleneği kadar Fransız devriminin mirası olan evrensel cumhuriyetçilik geleneğine derinden bağlılık da etkindir. Brigitte Rollet ve Carrie Tarr’ın da belirttikleri gibi, Fransız evrensel cumhuriyetçilik geleneği uyarınca millet kavramı, din, ırk, cinsiyet gibi farklılıklar göz ardı edilerek tanımlanır. Aslına bakılırsa, Fransız kolektif bilinçaltında küçük bir gruba ya da bir azınlığa ait olmak bir nevi dışlayıcı özellik taşıdığından, genel olarak özgüllük (*specificity*) konusu –bu etnik köken olabilir, toplumsal cinsiyet olabilir– nadiren tartışılan bir alan olmaktan çıkamamıştır. Bu anlayışın izdüşümlerinin görüldüğü *auteur* sineması teorisi de Fransız kadın yönetmenlerin Fransız sineması içindeki statülerini belirlemelerinde oldukça etkili olmuştur:

Fransız universalist söylem aracılığıyla, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, etnik köken gibi özellikleri açacak bir biçimde inşa edilen ve kutsanan yaratıcı yönetmen / sanatçı figürü, kadınların, gey ve lezbiyenlerin ve etnik azınlıkların temsil sorunlarının tartışılmasının önüne geçer. Bu bağlamda, Fransız kadın

yönetmenlerin sistematik olarak “kadın yönetmen” damgasını reddetmeleri şartırcı değildir, [...] cinsiyet açısından nötr bir *auteur* (yaratıcı yönetmen) statüsünü benimsemek zira film endüstrisi içinde meşruiyet kazanmak ve kabul görmek için çoğu zaman en iyi yoldur (Rollet & Tarr, 2001, s. 10).

Aynı şekilde *auteur* sinemasına atfedilen bu ayrıcalıklı konum sinemaya yönelik elitist bir yaklaşım doğurmakta, yapılagelen “*auteur* sineması” (sanat sineması) / popüler sinema ayrımı kadınların sinemasal üretimleri aleyhine işlemektedir. Şöyle ki, geleneksel olarak popüler kültür kadınıla, yüksek sanat erkekle özdeşleştirilmekte, kadınlık ve erkeklik hiyerarşik kategoriler altında değerlendirilmektedir. Sanatsal yaratıcılığı erillikle ilişkilendiren bu yaklaşım (Coquillat, 1982), kadın yönetmenlerin *auteur* statüsüne kavuşabilmek için kadın yönetmen tanımlamasını reddetmelerine ve açık bir feminist duruş sergilememelerine neden olmaktadır.

Ancak söz konusu evrenselci geleneğe rağmen Fransa’da yine de kadınları sinemaya teşvik etmek için yapılan birkaç kurumsal girişim vardır. Bunlardan en önemlisi, iki kadın tarafından (Jackie Buet ve 1991 yılında festivalden ayrılan Elisabeth Tréhard) 1979 yılında kurulan ve Paris’in eteklerinde bir banliyö olan Créteil’te halen her yıl düzenlenen Uluslararası Kadın Filmleri Festivali’dir (FIFF). Fakat her ne kadar Michel Anne, 1996 yılında 25.000 izleyiciyle Fransa’nın üçüncü büyük film festivali olduğunu iddia etse de, festival marjinalliğini korumaktadır (Michel, 1996, s. 92).

Web sitesinde Festivalin misyonunun, dünyanın dört bir yanından (Fransız kadın yönetmenlerin hiçbir şekilde öncelenmesi söz konusu değildir) kadın filmlerini teşvik etmek olduğu belirtilir. İlginçtir ki; festival olarak daha çok, çalışmalarını geliştirmek için bir yapıya ihtiyaç duyan kadınlarla –bir grup olarak değil, yine bireyler olarak- ilgilendiklerinin altını çizerekler (<http://www.filmsdefemmes.com/historique/histor.html>). Bununla paralel olarak *auteur* terimi, festivalin ve organizatörlerin söylemlerinde şartırcı bir düzenlilikle tekrarlanır. Festivalin kurucularından olan Jackie Buet, festivalin bu yaklaşımını şu şekilde özetler: “Bizi ilgilendiren, *auteur*’ün imzasıdır” (Bouquerel, 1996). Ancak festivalin *auteur* yönetmen olgusundaki bu ezici ısrarı, Fransız sinema camiasındaki genel duruş olan, kendini feminist olarak değerlendirebilecek her hangi bir hareketle ilişkilendirilmeyi reddetme durumuyla paralellik gösteriyor. Bouquerel’le yaptığı röportajda Buet de zaten festivalin adının bazen izleyicilerce tepkiyle karşılandığını belirtir: “‘Kadın filmleri’ [festivali olarak] adlandırınca, kaçınılmaz olarak, ‘kadına dair’ her şeyi [...] ‘feminizm’le bağdaştıran insanların tepkisine neden oluyorduk” (Bouquerel, 1996). Böyle olunca festival strateji olarak daha bütünleştirici, kapsayıcı olmaya ve ana akım filmlere yönelmeye başlar. Kadın yönetmenleri bir grup olarak ele almaktansa önceliğini bireysel *auteur*’lere vererek kendini yeniden konumlandırır. Françoise Audé bu yeniden konumlandırmayı, festivalin erkek izleyiciler tarafından da takip edildiğinin altını çizip, festival bünyesinde yapılan ve kimi zaman şiddetlenen ideolojik tartışmaların her zaman filme ve *auteur*’e yoğunlaşmayla sonuçlanıp dengelendiğini belirterek olumlarken (Audé, 2002, s. 37), Vincendeau²¹ 1980’li yılların sonundan itibaren festivalin feminist film festivali

²¹ Ginette Vincendeau’nun *Screen* dergisinde FIFF üzerine yazdığı yazılar için bkz. 1986; 1987; 1988.

olmaktan uzaklaşmasını eleştirir. Bu noktada, festivalin ana akım, popüler sinemaya doğru yönelmesini eleştirenlerin çoğunlukla yabancı katılımcılar olduğunu belirtmekte de fayda var.

Aslına bakılırsa festivalin bu yeni duruşu, Fransa’da feminizmin 1970’lerde kazandığı başarılarından sonra karşılaştığı sorunlara işaret etmesi bakımından önemlidir. 1980’ler Fransa’ında feminizm mücadelesini kazanmış, misyonunu tamamlamış olarak görülmeye başlanır. Vincendeau bazı Fransız kadın yönetmenlerin festivalin gerekliliğini bile sorgulamaya başladığını yazar: “Bu yıl [1987] dokuzuncusu yapılan Créteil Kadın Filmleri Festivali’nde Chantal Akerman kadın sineması kavramının ‘eskidiğini’ söylediğinde, sadece orada bulunan kadınları ve işlerini değil, yıldızlarından biri olduğu [festivalin] geçerliliğini de sorguladı” (1987, s. 5). Akerman’ın söz konusu ifadesi bir bakıma Fransa’da kadın sinemacıların karşılaştığı ikilemi ortaya koyar; bir yandan farklı bir sinema ortaya koymak bir yandan da bu özgüllüğün vurgulanmasını reddetmek...

Fransız Kadın Sineması’nın Özgüllüğü?

Ginette Vincendeau, Créteil’deki kadın filmleri festivali üzerine yazdığı ve 1987 yılında *Screen* dergisinde yayınlanan ve o dönemdeki Fransız kadın sinemasına on beş sayfa ayırdığı makalesinde, Fransız ve İngiliz feminist film teorilerinin ne denli farklı çerçevelere sahip olduğuna değinir. Makale 1960’lardan 1980’lerin sonuna kadarki dönemde Fransa’da kadın sinemasının temel özelliklerini ortaya koyarak, özgül bir Fransız kadın sinemasına işaret etmesi bakımından çok önemlidir. Vincendeau’ya göre Fransız kadın sinemasını özgül kılan bu temel özellikler “feminist film teorisinin olmayışı veya sinema bağlamında toplumsal cinsiyet ve cinsiyet farkının teorize edilmemiş olması ve bu konulara Fransız film eleştirisinin farkındalığının çok az olması”dır (1987, s. 5). Vincendeau da bu farklılığın ve özgüllüğün sorumlusu olarak, yukarıda bizim de değindiğimiz gibi Fransa’nın evrensel cumhuriyetçilik geleneği etrafında şekillenmiş olan kültürel altyapısına işaret eder.

Bu kültürel altyapının kendisini en çok hissettirdiği alanlardan biri olan *auteur* sineması geleneği, kadın sinemasının bir tür olarak gelişmesine destek sağlamadığı gibi Almanya ve İngiltere’de olduğu gibi kolektif bir feminist sinema pratiğinin oluşmasını da engellemiştir. Aslında *auteur* teorisinin başatlığında gelişen Fransız film eleştirisinin asıl farklılığı “kolektif”i dışlayıp hep “bireysel”e vurgu yapmasıdır. Kolektife gösterilen bu yetersiz ilgiyi az sayıda da olsa bazı sinemacılar dile getirmiş ve açıkça eleştirmiştir. Bunlardan biri de, Fransız kadın sineması geleneğini bu bağlamda Alman kadın sineması geleneğiyle kıyaslayan, Jeanne Labrune’dür. Alman kadın sinemacıların kolektif bir kimlik yaratabildiklerinden bahseden Labrune, Fransız kadın yönetmenlerin böyle bir şanslarının olmadığını, filmlerini kabul ettirmek için bireysel *auteur* olmaktan başka seçeneklerinin bulunmadığını ifade eder (aktaran Vincendeau, 1987, s. 9).

Labrune de tıpkı Vincendeau gibi *auteur* kuramının Fransız sinemasındaki baskın konumunun, eleştirmenlerin kadın sineması konusundaki değerlendirmelerinde takındıkları tavır üzerinde ne denli etkili olduğundan bahseder. Vincendeau kadın filmlerinin bu yüzden sosyo-tarihsel olay ve pratiklerin ele alındığı filmler olarak değil de bireysel psikolojik incelemeler

olarak ele alındığını söyler. Diğer ülkelerde 1970’li yılların başından beri (özellikle Anglo-Amerikan üniversitelerde) feminist, Marksist ve/veya postkolonyal teoriler kullanılarak film analizlerine yeni açılımlar getirilmeye çalışırken, Fransa’da sinema eleştirisi alanında bu tür yaklaşımlara rastlamanın güç olduğuna dikkat çeken Vincendeau 1987’de yaptığı bu tespitleri, bütün bu faktörlerin birleşiminden dolayı Fransa’da kadın yönetmenlerin “hem örgütlü bir mücadele olasılığını (ya da en azından film pratiklerinde anlamlı bir toplumsal cinsiyet duruşu [sergileme olasılığını]) hem de bir yeniden temsil politikası olasılığını kaçırdıklarını” söyleyerek bitirir (1987, s. 17).

Vincendeau’nun bu oldukça önemli tespitlerine 25 yıl sonra bugün tekrar baktığımızda, bu tespitlerin oldukça olumsuz yargılar içerdiğini ve genç Fransız kadın yönetmenlerin üretimleri göz önüne alındığında tekrar değerlendirilmeye ihtiyaç duyduğunu düşünüyoruz. 1990’lardan itibaren eserler vermeye başlayan çağdaş Fransız kadın yönetmenler, ulusal sinemayı destekleyen devlet politikaları, özellikle de “*avances sur recettes*” sistemi²² sayesinde ticari kaygılardan, feminist sinema gibi militan bir sinemanın da biçimsel kaygılarından uzak kalarak, bir nevi özgürlük ortamında çalışma imkânı bulmuş ve Vincendeau’nun 1987’de gözden kaçırdığı kimi olasılıkları değerlendirmiştir.

Nitekim Vincendeau’nun bu önemli makalesinden yaklaşık on yıl sonra Marie Gillain, çağdaş Fransız kadın yönetmenlerin filmleri üzerine yazdığı bir makalede, Fransız kadın sinemaçıların popüler sinemaya kaydığı fikrini reddedip “dünyaya kadınca bir bakış” olarak nitelendirdiği on iki filmi analiz eder (1996, s. 9). Gillain’in makalesi, hem olumlu hem de olumsuz eleştiriler getirilebilecek bile olsa iyi bir çıkış noktası sunar. Makalenin yazılışının üzerinden geçen 15 yıldan aşkın sürede pek çok yeni ve farklı film yapılmıştır. Bu bakımdan Gillain’in saptamaları, kapsamı ve kapsadığı dönem açısından sınırlıdır. Bunun yanında, *Vénus Beauté (Institut)* (Tonie Marshall, 1999) ve *Le goût des autres* (Agnès Jaoui & Jean-Pierre Bacri, 2000) gibi gişe başarısı ve ödüller kazanan filmler Gillain makalesini yazdıktan sonra çekildiğinden, yazarın kadın yönetmenlerin popüler başarı kazanmış filmleri hakkında fazla bir

²² Hollywood’un gişe gelirleri karşısında ulusal sinemayı desteklemeyi hedefleyen bu sistem, kamu fonu olmaksızın kendini finanse edemeyen projelere, film yapımının farklı aşamalarında destek verip, özellikle “*auteur*” filmleri ve sanat filmlerini destekler. Fransa’da *auteur* sinemasını asıl ayakta tutan da doğrudan veya dolaylı olarak yapılan bu devlet yardımlarıdır. 1948’de yapılan bir düzenlemeyle ilk başta bilet satışlarından alınan vergilerin bir kısmının yapımcılara bir sonraki filmlerinde kullanmaları için verilmesiyle sinemaya yapılan yatırımlar teşvik edilmeye başlandı. 1959’dan beri de, dönemin Kültür Bakanı André Malraux tarafından kurulan *Avances Sur Recettes* Komisyonu aracılığıyla, bu vergilerin bir kısmının ticari kaygıları önlemek için yenilikçi, kişisel, sıradışı sanat filmlerine aktarılması güvence altına alındı. Zaman içinde bu destek mekanizmaları giderek gelişti ve bugün bütün televizyon kanallarının da katılımıyla kapsamı genişledi. Sistem 1980’lerin başından itibaren yapılmaya başlanan reformlarla iyileştirildi ve özellikle özel şirketlerin sinemaya yatırım yaparak ödedikleri vergide indirim almalarını sağlayan SOFICA’nın kurulmasıyla iyice güçlendi. Bu sayede Fransız sineması 1994 ve 1998 yılları arasında finansman kapasitesini iki kat arttırdı. 1990’ların başında yıllık film üretimi, ortalama 150 iken, 2000’li yılların başında bu rakam 200’ü geçti. Fransız sinema sektörünün finansal yapısı hakkında detaylı bilgi için, bkz. Cluzel, 2003; Creton & Jäckel, 2007; Christie, 2000.

çıkarım yapma şansı olmamıştır. Gillain aynı zamanda hipotezlerini güçlendirmek için sadece genç sinemacıların filmlerini analiz eder ancak eski nesil yönetmenlerin bazıları (Agnès Varda, Catherine Breillat vb.) hâlâ feminizmin ön plana çıkardığı konuları işlemekte ve dikkate alınması gereken filmler yapmaktadırlar.

Diğer taraftan, her ne kadar Gillain'in incelemesi 1993–1995 yılları arasında yapılmış on iki filmle sınırlandırılmışsa da, yeni Fransız kadın sinemasının tipolojik bir analizini yapması ve çok önemli hipotezler sunması bakımından dikkate değerdir. Gillain'e göre, Fransa'da kadın sinema diye tabir edilebilecek bir şey vardır. Bu sinemanın ayırt edici özellikleri belirgin bir biçimde genellikle bekâr bir kadın karakter üzerine odaklanılıp, erkek karakterlerin değersizleştirilmesi, silikleştirilmesi ve pek çok düzlemde merkezden uzaklaşması (incelenen filmler Paris dışında veya hâkim iktidar odaklarının uzağında geçer), merkez-dışına yönelmesidir. Gillain çağdaş Fransız kadın yönetmenlerin çoğunlukla Fransız sinemasının geleneksel mekânlarının dışına çıkmayı tercih etmesinin yanında filmlerinin de genellikle doğrusal olmayan (Gillain, 1996, s. 261) bir anlatıya sahip olup, birden fazla bakış açısı sunduğunu söyler (Gillain, 1996, s. 267). Bunun yanında Gillain, incelediği 12 filmdeki birçok kadın karakterin geleneksel kadın imajının tersine hep mekân değiştirdiğini, bu bağlamda Agnès Varda'nın *Cléo de cinq à sept* (1962) ve *Sans toit ni loi* (1985) isimli filmlerini hatırlattığını vurgular. Yazara göre bu hareket teması bir yandan da kadın karakterlerin hayatlarındaki belirsizliğin de bir ifadesidir (Gillain, 1996, s. 264). Gillain'e göre bu filmlerin en belirgin özelliği, kadın karakterlerin çoğu zaman bir etnik veya cinsel azınlığa mensup bir erkek karakterle veya ayrımcılığa maruz kalmış kişilere yakın olması, onlarla özdeşleşmesidir (1996, s. 261). Tüm bu özellikler ise yinelenen bir marjinallik teması anlamına gelmekle birlikte sadece kadın yönetmenlere atfedilemez. Esasen 1990'lı yıllarda Fransa'nın sosyo-kültürel durumu ve Fransız sinemasının bu yıllarda yaşadığı ve “Genç Fransız Sineması” olarak adlandırılacak olan dönüşüm de Fransız kadın sinemasına atfedilen bu marjinalliğin dışında tutulamaz.

Fransa'da 1990'lı Yıllar - “Siyasetin Geri Dönüşü” (*Retour Du Politique*)

Fransa'da 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren hem sinema alanında hem de ülkenin sosyal ve politik ikliminde büyük bir değişiklik yaşanır. Bu yıllar bir yandan Mitterand döneminin bitimiyle başlayan ve asıl olarak Aralık 1995'te yapılan *Toplu Taşıma Grevleri*'yle ve Şubat 1997'de “59'ların Çağrısı”²³ olarak adlandırılan sivil itaatsizliğe çağrıyla belirlenen “siyasetin/ siyasetin geri dönüşü (*retour du politique*)” yıllarıdır. Diğer yandan bu yıllar kamusal alanda feminist söylemin yeniden canlanmasına, gey ve lezbiyenlerin de daha çok görünürlük kazanıp kabul görmelerine tanıklık etmiştir. Feministler tartışmalarını eşit siyasi temsil ve meslek isimlerinin kadınlar için dışıl

²³ Göçmenler konusunu düzenleyen Debré yasalarına karşı savaşmak için aralarında Arnaud Desplichin, Pascale Ferran, Cédric Klapisch gibi genç sinemacıların bulunduğu 59 yönetmenin yaptığı sivil itaatsizliğe çağrı.

versiyonlarının kullanımı konularına yoğunlaştırırken; homoseksüeller *Pacs* (homoseksüellerin evlilik akdi gibi bir sözleşmeyle, evli çiftlerin sahip olduğu neredeyse bütün yasal haklara sahip olabilmelerine olanak veren hukuki düzenleme) için uğraş verirler. Bu “siyasinin/ siyasetin geri dönüşü” yılları da genel anlamda Fransız sinemasına, özelde ise genç kuşak Fransız kadın yönetmenlerin sinemasına önemli yenilikler getirir.

1990’lı yıllar Fransız sineması için bu yıllara damgasını vuran en büyük değişim, özgün tematik seçimleri ve teknik anlamdaki yenilikleriyle gelen genç kuşak sinemacılarıdır. Her ne kadar politikanın bu “genç Fransız sineması” üzerindeki etkisi 70’li yıllar sinemasındaki kadar belirgin olmasa da, bu yönetmenlerin filmleri hem temaları bakımından (yasadışı göçmenlik, homoseksüellik gibi güncel toplumsal sorunlar bu yönetmenlerin en çok islediği konulardandır) hem de film stilleri bakımından (değişik stillerin bir arada kullanımı, teknik yenilikler) ’80 kuşağı filmlerinden fark edilir biçimde ayrılır. Bu filmlerin bir çoğunda merkezin dışında kalan marjinal kimliklerle, “öteki”leştirilmişlerle, özellikle de çocuklarla, etnik ve cinsel azınlıklarla özdeşlik kurulduğu görülür. Ancak kadın yönetmenlerin merkez-dışına (hem mekân, hem karakterler, hem de tematik olarak) erkek meslektaşlarına göre çok daha fazla çıktıkları da bir gerçektir. Fransız sineması tarafından uzun yıllar ihmal edilen “sosyal” ve “politik” gerçeklik, özellikle kadın yönetmenlerin girişimleriyle 1990’lı yılların başından itibaren irdelenmeye başlanmıştır. Kadın yönetmenler, her ne kadar her biri kendine özgü bir sinema diline sahip olsa da, neredeyse sistematik olarak “öteki” temasını bir strateji olarak kullanmalarıyla ve sosyal gerçekliğe, aile kurumuna ve cinsiyetler arası ilişkilere ezber bozuran bir bakışla eğilmeleriyle ortak bir paydada buluşurlar.

Özel Olan Politikdir, Politik Olan Özeldir

Sadece özel olanın politik olmakla kalmayıp, politik olanın da özel hayatlarımızda ne denli etkili olduğunu gösteren, “kişisel”le “sosyal”i, özel olanla kolektif olanı birleştiren, birlikte irdelleyen filmleriyle, bir yandan sosyal sorunlara parmak basıp bir yandan da insanın karmaşıklığını, tutum, davranış ve duygularının çok katmanlılığını ekrana taşıyan ve bütün bunları ahlakçılıktan uzak bir söylemle yapan kadın yönetmenler, böylelikle izleyicilere birer ayna tutmakta ve bir anlamda militan sinemanın da yolunu açmaktadırlar.

Çağının uzlaşmaz bir tanığı olarak Laetitia Masson, genç bir kadının iş arayışını konu edindiği *En Avoir (ou pas)* (1995) isimli filminden sonra *A Vendre*’da (1998), vücudunu pazarlamakla, evinin bir odasını kiralamanın aynı şeye dönüştüğü, tutunulacak hiçbir şeyin kalmadığı bir dünyayı ekrana getirir. Dominique Cabrera, Aralık 1995’teki grevlerden yola çıkarak yaptığı *Nadia et les Hippopotames*’da (1999) hiçbir geliri olmayan genç bir annenin, grevler esnasında çocuğunun babasını arayışını anlatır ve bazen sendikal söylemlerin yaşanan gerçeklikle hiç de örtüşmediğine işaret eder. *L’Age des possible*’de (1996) Pascal Ferran 25-30 yaş arasındaki gençlerin ekonomik krizden ne kadar etkilendiklerini, gelecek korkusu içinde geçici işlerde çalışıp bir yerden diğerine nasıl savrulduklarını anlatır. *Rien à Faire*’de (1999) Marion Vernoux sosyal sınıflar arasında aşılabilir sınırlar olduğunu gösterir.

Bu kadın yönetmenler sadece *auteur* sineması içinde var olmayıp, tür sinemasında da her tür ve stilde karşımıza çıkarlar.²⁴ Çoğu zaman ön yargıları sorgulayan, rahatsız eden, çoğulcu bir sinema anlayışıyla, kendi yaşlıları oyunculara belki de başka yönetmenlerin vermeyeceği rolleri teslim ederek yepyeni yüzlerle yepyeni anlatılar sunarlar. Fakat kadın yönetmenlerin yaptığı, tür sinemasının kalıpları uyarınca çekilmiş filmler yapmak değil çalıştıkları türü bir anlamda “yeniden” yazmaktır. Hatta bu filmlerden bazıları ait oldukları türün kalıplarını büyük ölçüde yıkar. Örneğin Virginie Despentes’in 2000 yılında yaptığı *Baise Moi*, aynı anda hem aksiyon filmi, hem yol filmi, hem porno filmi, hem de korku filmi olup, bir yandan da hepsinin kodlarını alt üst eder. Claire Denis de *Trouble Every Day* (2001) ile korku filmi kalıplarını yıkarken, Noémie Lvovsky *La Vie Ne Me Fait Pas Peur* (1999) ile gençlik filmi türünü yeniden yazar. Agnès Merlet (*Artémisia*, 1997) ve Patricia Mazuy (*Saint Cyr*, 2000) tarihi film türüne, geleneksel tarih yazımının dışında bir yaklaşımla yeni bir soluk getirirken, Dominique Cabrera, *L’Autre Côté de la Mer* (1997), Claire Denis, *S’en Fout La Mort* (1990) ve *J’ai Pas Sommeil* (1994), Yamina Benguigui ise *Inch’Allah Dimanche* (2001) isimli filmleriyle Fransa’nın kolonyal geçmişine alternatif bir bakış sunar.

Diğer taraftan, ünlü olmayan kadın yönetmenler kadın yönetmen etiketine karşı çıkıp, filmlerinde toplumsal cinsiyetlerinin belirleyici bir etkisi olmadığını iddia etseler de, filmlerinde kimi zaman doğrudan olmasa bile dolaylı olarak toplumsal cinsiyet konusuna değindikleri görülür. Mesela en basitinden, Fransız kadın yönetmenler için kadın bedeni “karanlık kıta” değildir. Filmlerindeki kadın karakterler, erkek egemen sinema bakışının tanrıçalarına, rüya yaratıklarına benzemez; içimizden birileridir, çevresini, hayatı, kendisini sorgulayan, dünyadaki yerini arayan. Tam da bu amaçladır Catherine Corsini’nin filmine *Yeni Havva* (*La Nouvelle Eve*, 1999) adını vermesi. Bu yeni Havvalar toplumun kendilerine dayattığı davranışları kesin bir şekilde reddederler (farklı biçimlerde Solveig Anspach’ın *Haut les cœurs!* (1999), Anne Fontaine’nin *Nettoyage à sec* (1997), Marion Vernoux’nun *Love, etc.* (1997), Brigitte Roüan’nın *Post coitum, animal triste* (1997), Laurence Ferreira Barbosa’nın *J’ai horreur de l’amour* (1998), Patricia Mazuy’nin *Travolta et moi* (1994) filmlerinde ve burada sayamayacağımız kadar çok birçok başka filmde olduğu gibi).

Sonuç

1990’larda şekillenmeye başlayan yeni Fransız kadın sineması basitçe kadınlar tarafından, kadınlar için ve/veya kadınlar hakkında yapılan bir sinema olarak tanımlanamayacak kadar özgün ve karmaşık bir harekettir. Fransız ve Anglo-Amerikan sinema teorilerinin farklılığı kaçınılmaz olarak kadın sinemalarına da yansımıştır. Fransız kadın yönetmenlerin filmleri belirgin bir biçimde Anglo-Amerikan ülkelerinin kadın sinemalarından ve kadın

²⁴Tarr ve Rollet 1980’li ve 1990’lı yıllarda kadın yönetmenlerce yapılmış tür filmlerini “komediler”, “suç dramaları”, “yol filmleri” ve “tarihi filmler” başlıkları altında incelerler ama aynı zamanda tür filmlerine ayırdıkları bölümün önemli bir kısmında “kişisel filmler” başlığı altında kadınların sosyal hayatta kendi yerlerini sorguladıkları, aradıkları filmleri analiz ederler.

yönetmenlerin ayrımcılığa uğradığı fakat kadın kuruluşları ve teorisyenler tarafından desteklendiği ülkelerdeki kadın yönetmenlerin filmlerinden farklıdır. Ancak bu demek değildir ki, Fransa’da artık feminist bir sinema var olamaz. Aynı şekilde kadın sineması özünde feminist olmalıdır iddiasını da içermez. Aslında feminist film teorisinin kadınların filmlerini ne ölçüde şekillendirebileceği de açıkça ortaya konabilecek bir kesinlikte değildir.

Fransa’da kadın filmleri konusunda temel sağlayabilecek bir teorik ve politik çerçevenin olmayışı daha önce de belirttiğimiz gibi kadınlar tarafından yönetilen filmlerin hem içeriğini hem de eleştirmenlerce okunmasını etkilemiştir. Fakat eksikliği ve bunun etkisini, Fransız kadın yönetmenler lehlerine çevirmeyi bilmişler, bir kadın kimliği fikri ya da feminist bir bilinç kavramı etrafında şekillenen bir siyasi ya da kuramsal çerçevenin sağladığından farklı bir özgürlükle filmler yapmışlardır. Onlara atfedilen *auteur* statüsü sayesinde, *avances sur recettes* sisteminin sağladığı destekle ticari kaygılar gütmek zorunda kalmadan ve sahiplenmek durumunda kaldıkları bireysel yönetmen statüsü sayesinde de kolektif kadın kimliğinin ve militan sinemanın dikte edeceği sınırlara hapsolmadan, konularını ve sinemasal dillerini özgürce seçebilmişlerdir. Vincendeau’nun bahsettiği ana akım sinemaya yönelme ve popüler sinemaya entegre olma konusuna gelince; bu ana akımla entegrasyon konusuna daha yakından bakınca görülüyor ki son dönem Fransız kadın yönetmenlerin filmleri tematik olarak ana akımdan çok marjinal bir sinemayı çağırıyor.

Çağdaş Fransız sinemasının kadın yönetmenleri farklı bir sinema yaratmışlardır. Ancak bu sinemanın oluşmasında etkili olmuş birçok faktör vardır. İlk başta olumsuz bir etkiye sahip olacağı düşünülen teorik zemin eksikliği bile paradoksal olarak Fransa’da kadın sinemasının gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ginette Vincendeau Fransız kadın yönetmenlerin bir taraftan grup aidiyetine temel olabilecek ideolojik tabandan yoksun olduklarını, diğer taraftan ise Fransız sinema endüstrisi içinde marjinal konumda olanın yine kadın yönetmenler olduğunu belirtir (1987, s. 9). Ancak artık “marjinal” tanımlamasının, 1990-2000 yılları arasında, bazıları hem seyirci hem de eleştirmenler düzeyinde çok başarılı bulunmuş 100’den fazla filme imza atan kadın yönetmenlerin sektördeki konumuna uymadığı açıktır. Vincendeau’nun sözünü ettiği ortak ideolojik taban üzerine kurulmuş bir grup aidiyeti, Fransız kadın yönetmenler için hâlâ bir eksiklik olmaya devam etmektedir. Ne var ki filmlerindeki tematik çeşitlilik yüzünden bu yönetmenleri bir grup altında incelemeye çalışmak da pek olası değildir. Örneğin, neredeyse bütün filmlerini kadın bedeni ve cinsellik temasına adanmış olan Catherine Breillat’ı; sosyal norm ve beklentileri ters yüz etmeyi seven Laurence Ferreira-Barbosa ile veya kasvetli bir sosyal gerçekliği resmetmeyi tercih eden Laetitia Masson veya Sandrine Veysset’le aynı grup içinde değerlendirmek pek yerinde olmayacaktır. Buna ek olarak kuşak farkı, sosyal ve akademik alt yapılarındaki farklılık da bütün bu yönetmenlerin tek bir grup altında toplanmasını zorlaştırmaktadır. Ancak kolektif hareketten çok bireysel çalışmaları önemseyen bir sinema endüstrisi içinde bu farklılıklar, söz konusu yeterince temsil şansı bulamamış kadınların seslerini duyurmak olduğunda bir avantaja dönüşebilmektedir. Dahası,

filmlerinde Fransız sineması içindeki konumlarını saptamamıza olanak verecek bir takım ortak özellikler tespit etmek mümkündür.

Öncelikle 1990'ların başından beri kadın yönetmenlerin filmlerine baktığımızda, 1970'ler ve 1980'lerde yapılan filmlerden belirgin bir biçimde ayrıldıklarını görürüz. 1970'li yıllarda Fransız kadın yönetmenlerin filmleri güçlü ve bir o kadar da marjinal militan feminist sinema özelliği gösterirken (*L'une chante l'autre pas*, Agnès Varda, 1977; *La fiancée du pirate*, Nelly Kaplan, 1969; *Pourquoi pas!*, Coline Serreau, 1977 vb.), 1980'li yıllarda filmlerindeki feminist ve toplumsal söylemlerin törpülendiğini, anlatılarının çok daha popüler söylemlerle bezendiği gözlemlenir. Bu birbiriyle hayli zıt iki dönemin ardından 1990'lı yıllara gelindiğinde, kadın yönetmenler, erkek meslektaşlarıyla birlikte, Fransız sinemasının yenilenmesine, çehre değiştirmesine sebep olacak olan, sosyal farkındalığı yüksek, geleneksel Fransız sinemasının merkeziyetçiliğinden uzak bir "genç Fransız sineması" akımı yaratırlar. Erkek meslektaşlarından görünür biçimde daha fazla geleneksel iktidar ve güç merkezlerinin dışında kalmış konu, karakter ve mekânlar üzerine çalışır, bir anlamda 'öteki'nin sesi olup, belki de kendi öteki'liklerini onlar üzerinden anlatırlar. Gillain'in de dediği gibi, Fransız kadın yönetmenlerin kadın sineması fikrinden uzak durmaları gerektiğini hissetmeleri, filmlerinde kadınların toplum içinde öteki olma durumlarından açıkça bahsetmekten geri durmaları belki de diğer marjinal kimlikler ve ötekilerden söz etmelerine sebep olmuştur (Gillain, 1996). Fransa'da 1980'li yıllardan itibaren kadın sorunsalının feminizmin hedeflerine ulaştığı inancına paralel olarak kamusal alanda yer bulamadığı, buna karşın yoksullar, göçmenler, siyahlar, eşcinseller gibi temsil gücünden hâlâ bir ölçüde yoksun olan grupların medyada sıklıkla yer almaya başladığı düşünülürse, kadın yönetmenlerin bilinçli olarak veya farkında olmadan bu gruplarla özdeşlik kurması anlaşılır bir durum gibi görünmektedir.

Mağdur ve pasif nesnelere yerine karmaşık ve güçlü olarak resmettikleri kadın karakterlerle Fransız sinemasının kadın imgelerini zenginleştirip, aynı zamanda da içinde yaşadıkları toplumun ve dönemin amansız tanıklığını yapan çağdaş Fransız kadın yönetmenlerin, özgün bir sinema yarattıklarını iddia etmek aslında kadın yönetmenlerin sinema endüstrisiyle farklı bir ilişkileri olduğunu ve kadınların bu farklılığı stratejik bir biçimde akıllıca kullanıp, lehlerine çevirmeleri sayesinde bu özgüllüğü ortaya koyduklarını iddia etmek demektir. Bu farklılıkların okunabilmesi için Fransız sinema yazar ve eleştirmenlerinin *auteur* kuramının ötesinde daha tematik ve toplumsal cinsiyet temelli yaklaşımları benimseyebilmeleri gerekmektedir. Emma Wilson'ın da belirttiği gibi, Fransız sinema eleştirmenlerinin kadın yönetmenlerin Fransız sinemasına yaptıkları özgün katkıyı ortaya çıkaracak yeni yaklaşımları benimsemesinin zamanı gelmiştir (Wilson, 2005).

Kaynakça

Audé, F. (1981). *Ciné-Modèles Cinéma D'Elles: Situation Des Femmes Dans Le Cinéma Français 1956-1979*. Lausanne: l'Age d'homme.

Audé, F. (2000). Création, l'espace paradoxal des cinéastes françaises. *Positif*, 471, 73-75.

Audé, F. (2002). *Cinéma d'elles: 1981-2001*. Lausanne: L'âge d'homme.

Aumont, J. (1993 [1988]). *L'analyse Des Films*. Paris: Nathan.

Beugnet, M. (2004). *Claire Denis*. Manchester, New York: Manchester University Press.

Bouquerel, F. (Ocak 1996). Interview with Jackie Buet, *V.O.I.* <http://www.tinet.ch/VOI/donne/buetfr.htm>

Christie, I. (2000). As Others See As: British Film-making and Europe in the 90's. R. Murphy (Ed.), *British Cinema of the 90s* (s. 68-79). Londra: BFI.

Cluzel, J. (2003) *Propos Impertinents Sur Le Cinéma Français*. Paris: PUF.

Coquillat, M. (1982). *La Poétique Du Mâle*. Paris: Gallimard.

Creton, L. & Jäckel, A. (2007). A Certain Idea of the Film Industry. M. Temple & M. Witt (Ed.), *The French Cinema Book* (s. 209-221). Londra: BFI.

Crofts, S. (1996). New Australian Cinema. G. Nowell-Smith (Ed.), *The Oxford History of World Cinema* (s. 723-724). New York - Oxford: Oxford University Press.

Dacbert, S & Caradec, P. (1999). Les femmes sont-elles des hommes comme les autres? *Le Film Français*, 2796(8), 12-16.

Fischer, L. (1989). *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton University.

Ford, C. (1972). *Femmes Cinéastes Ou Le Triomphe De La Volonté*. Paris: Denoël, Gonthier.

Frodon, J. M. (1995). *L'Age Moderne Du Cinéma Français*. Paris: Flammarion.

Gillain, A. (1996). L'imaginaire Féminin Au Cinéma. *The French Review*, 70(2), 259-270.

Günther, R. (2002). *Marguerite Duras*. Manchester & New York: Manchester University.

Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.

Hayward, S. & Vincendeau, G. (2000 [1990]). *French Film: Texts and Contexts*. Londra & New York: Routledge.

- Jousse, T. & Taboulay, C. (1994). Entretien avec Tonie Marshall. *Cahiers du Cinéma*, 478, 26-29.
- Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film*. Oxford & New York: Oxford University.
- Kaplan, N. (1976). A Nous l'Histoire De Nos Folies. *Paroles... Elles Tournent. Des Femmes de Musidora*. Paris: édition des femmes.
- Kuhn, A. (1987). Women's Genres. Melodrama, Soap Opera and Theory. Gledhill, C. (Ed.), *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 339-349). Londra: BFI.
- Kuhn, A. & Radstone, S. (Ed.) (1990). *The Women's Companion To International Film*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Le Nouveau Cinéma* (Aralık 1999). Spécial Femmes.
- Lejeune, P. (1987). *Le Cinéma Des Femmes*. Paris: Atlas Lherminier.
- Martineau, M. (1993). Inconnu Au Bataillon! *Cinémaction*, 67, 5-7.
- Michel, A. (1996). Festival de films de femmes: Créteil, l'âge de raison. *Positif*, 453, 92-94.
- Moine, R. (2002). *Les Genres Du Cinéma*. Paris: Nathan.
- Powrie, P. (1997). *French Cinema in the 1980s. Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. Oxford: Clarendon.
- Prédal, R. (1984). *Le Cinéma Français Contemporain*. Paris: Cerf.
- Prédal, R. (1996). *50 Ans De Cinéma Français: 1945-1995*. Paris: Nathan.
- Prédal, R. (2001). *Le Cinéma D'auteur, Une Vieille Lune?* Paris: Cerf.
- Prédal, R. (2002). *Le Jeune Cinéma Français*. Paris: Nathan.
- Reynaud, B. & Vincendeau, G. (Ed.) (1993). 20 Ans De Theories Féministes Sur Le Cinéma. *Cinémaction*, 67. Paris: Cinémaction, Corlet.
- Richard, F. & Thirard, P. (1993). Entretien avec Laurence Ferreira-Barbosa. *Positif*, 393, 22-23.
- Rollet, B. (1998). *Coline Serreau*. Manchester & New York: Manchester University.
- Rollet, B. & Sellier, G. (1999). Cinéma Et Genre En France: Etats Des Lieux. *Clio*, 10, 205-215.
- Seger, L. (1996). *When Women Call The Shots: The Developing Power and the Influence of Women in Television and Film*. New York: Henry Holt and Company.
- Sellier, G. (1997). La Nouvelle Vague: Un Cinéma A La Première Personne Du Masculin Singulier. *Iris*, 24, 77-89.
- Sellier, G. (1999). Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague. *CLIO: Histoire, Femmes et Sociétés*, 10, 216-232. <http://clio.revues.org/265>; DOI : 10.4000/clio.265

- Serreau, C. (1977, 22 Aralık). “Revendiquer l’Utopie, Entretien Avec Coline Serreau”, *Rouge*, 6-7.
- Smith, A. (1998). *Agnès Varda*. Manchester & New York: Manchester University.
- Tarr, C. (1999). *Diane Kurys*. Manchester & New York: Manchester University.
- Tarr, C. & Rollet, B. (2001). *Cinema and the Second Sex. Women Filmmaking in France in the 1980s and the 1990s*. New York & London: Continuum.
- Trémois, C. M. (1997). *Les Enfants de la Liberté: Le Jeune Cinéma Français Des Années 90*. Paris: Seuil.
- Vincendeau, G. (1986). Women as Auteur-e-s: Notes from Créteil. *Screen*, 27(3-4), 156-162.
- Vincendeau, G. (1987). Women’s Cinema, Film Theory and Feminism in France. *Screen*, 28(4), 4-18.
- Vincendeau, G. (1988). Créteil 1988: Ten Years On. *Screen* 29(4), 128-132.
- Vincendeau, G. (1990). France. A. Kuhn & S. Radstone (Ed.), *The Women’s Companion To International Film* (s. 163-166). Berkeley-Los Angeles: University of California.
- Vincendeau, G. (Mart 1991). Like Eating A Lot Of Madeleines. An Interview with Diane Kurys. *Monthly Film Bulletin*, 58(686), 69-70.
- Wilson, E. (2005). Contemporary French Women Filmmakers. *French Studies*, 59(2), 217-223.